

**INTERRUMPIENDO LA SEDUCCIÓN FEMENINA (LO
QUE OCULTAN LAS BELLAS). LO GÓTICO ESPECTRAL Y
EL GÓTICO MISÓGINO DE JULIÁN DEL CASAL**

Adriana J. Bergero

Junto con su embeleso-horror por figuras abyectas, enfermas y siniestras, los horrores de los imaginarios góticos, sus espectros insaciables y roces de ultratumba son convocados en la obra de del Casal para querellar las construcciones simbólicas del orden excluyente de la burguesía. Reciclada por el *Art Nouveau-Modernismo* finisecular, la liminalidad de los espacios góticos, pulsada a partir de *The Castle of Otranto* (Horace Walpole, 1764) habían servido a los imaginarios de la Ilustración, tanto como a sus detractores: “[c]onfined to the margins of Enlightenment culture, these ‘fortress of unreason’, were both created by the dominant classical order and constituted a hidden pressure against it” (Jackson 1988:96). Hacia 1730, en Gran Bretaña, *records* policiales sobre vampiros y literatura de viajes de la Europa residual y bárbara (Transilvania-Hungría, Eslovaquia, Eslovenia, Bulgaria) comenzaron a codificar lo gótico en el campo cultural de lo popular, asociándolo a la credulidad, ignorancia y superstición (Ellis 2000:170). La estrategia de los agentes culturales de la Ilustración estaba clara: inundar la audiencia de los periódicos con escalofriantes *records* policiales para jerarquizar las luces de la Ilustración y las virtudes de la civilidad sobre las nocturnidades sociales y sexuales que excedían el paradigma moderno: la centralidad burguesa debía sobresalir sobre las lacras del proletariado, los excesos del mundo aristocrático y los rincones periféricos de lo popular, lo femenino e irracionalista (Ellis 2000:161-5). Lo gótico era una escena a enderezar e iluminar. Pero para la conciencia crítica antimoderna, la escena o el relato gótico serviría para *interrumpir* la creciente abarcabilidad de la cultura urbana-

industrial, pues mostrar que se desliza incontrolable en los puntos ciegos de la Modernidad es la misión del sujeto escritural y ficcional del gótico. Apelado en un doble registro, tanto para delimitar luces como tinieblas, este artículo analizará lo gótico como escena cultural y espacio enunciativo *transicional*, previsiblemente paradójico.

Cómo la escritura modernista finisecular trata a los fantasmas, espectros y aparecidos, invocados por la escena gótica. Cómo usufructa de los miedos y ansiedades con las que dramatiza la incertidumbre para aludir a los violentos tiempos transicionales de la Modernidad. En *El oro de Mallorca* el músico dariano Benjamín Itaspes debe refugiarse en el mecenazgo de un noble de la Mallorca premoderna, incapaz de sobrevivir la angustiante inestabilidad económica y la explotación y dependencia laboral de los indolentes empresarios burgueses del arte. Su situación era ya insostenible: la avaricia *asqueante* de los explotadores de su talento, la *infamia* de su rapaz medio laboral, la "ignorancia agresiva" y la "rivalidad inferior y traicionera" lo arrojan a Mallorca al borde del colapso: crispado, totalmente derrotado, acosado por la pobreza y por agudísimas punzadas gástricas (Darío 1978:83) causadas por un día a día de incertidumbre y angustia. Sabe muy bien que, de no mediar esa salida redentora –y regresiva– a la Mallorca premoderna, simplemente sucumbirá. En el pragmatismo de la racionalidad productiva de la economía industrial, el principio de semejanza sobre el que se funda la excepcionalidad de artistas como Itaspes es depuesto sin estridencia; y en el caso de los escritores, éstos deben trabajar en el mundo masificante y masificador del periodismo o "ejercer funciones subalternas en las filas de una 'mediocre' burocracia" (Perus 1976:61); "no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria" (Rama 1970:74): "despojado de la antigua dignidad que el patriciado le otorgara", el artista se transforma en un ser improductivo (1970:57) e incluso es vilipendiado "como una excrecencia social peligrosa" (1970:57).

Pero Itapes huye también del vulgo municipal de cuya grosera volumetría lo separa su “educación de mujer”, sus caprichos, supersticiones y exasperaciones nerviosas: recuerda sus noches de infancia, el crepuscular vuelo de los murciélagos y el siseo de las lechuzas (Darío 1978:84). En el texto dariano *Autobiografías*, el alocutor recuerda que una tía abuela “atacada de un temblor continuo” le infundía miedo en *convivencia* nocturna con frailes sin cabeza y obispos muertos (Darío 1976:34) y que al despertar por las mañanas su “almohada estaba llena de sangre, de una copiosa hemorragia nasal” (Darío 1976:35). En semejante mapeado cognitivo, desasociados, liminalidades atemorizantes pierden su valor negativo para *afirmar* la vacilación del sujeto, enfrentado al inquietante diluimiento de fronteras del caos transicional. De hecho, Jackson define el gótico precisamente como *confusión epistemológica*: “it expresses and examines personal disorder, opposing fictions’ classic unity (of time, space, unified character) with and apprehension of partiality and relativity of meaning” (1988:97).

En la Exhibición de la Royal Academy de 1850, prerrafaelistas predecesores del *Art Nouveau* (en especial John Everett Millais y John Rogers Herbert) escandalizan al público y a la crítica concurrente, cuestionando la superioridad representacional de *lo general* (la convención universal Rafaelista). Refrendaban en cambio lo particular-contingente a partir de registros y proporciones corporales derivados de *pseudociencias* (frenología, fisiología, craneología, y psicología) que el canon clásico leería como *abominables, innobles o deformes*, “heads phrenologically clumsy, faces strongly marked” (Bullen 1998:9). Estas fisionomías desidealizadas provenían de una mirada indiscriminante situada en lo orgánico, en lo abyecto y en la periferia del decoro y los límites perceptivos rafaelistas. De allí la “morbid and perverse preoccupation with the unpleasant aspects of human life” (Bullen 1998:11-12), porque si “the Pre-Raphaelites have sinned against taste and decorum” (Bullen 1998:10) era por concebir lo deforme como natural e

incorporado a la normalidad, la muerte como parte de la vida. En "Horridum Somnium" el alocutor casaliano enumera todas las abyecciones imaginables de un cuerpo en putrefacción:

Alrededor de mis fríos despojos
 En el aire zumbaban insectos
 Que, ensanchaban los húmedos vientres...
 De mi cráneo, que un globo formaba...
 Descendían al rostro deforme
 Saboreando el licor purulento
 Largas sierpes de piel solferina
 Que llegaban al borde del pecho
 Donde un cuervo de pico acerado
 Implacabe roíame el sexo (Casal 1993:249).

Este imaginario de larvas e insectos de la muerte es convocado para implosionar el triunfalismo de los paradigmas modernos y mostrar la descomposición material padecida minuto a minuto en la impotencia de un sujeto irreversiblemente pasivo y desexualizado. La obsesión de la escritura modernista es precisamente resaltar los lados oscuros de la Modernidad y desde luego, la *femme fatal* es sin duda uno de sus lados más nocturnos y deformes. Refiriéndose a la cultura clásica como afluyente del discurso misógino finisecular, señala Pilar Pedraza que junto con Empusas, Estringes, Lamias, Harpías y Sirenas, las Vampiras participan de una naturaleza oscura, abyecta e infernal. Aunque al principio parezcan engalanar la autoestima del varón, pronto producen "daño al alma y al cuerpo y al honor y a la vida" (1991:138) y según Virgilio, sus rostros siempre están lívidos de hambre a causa de una *avaricia famélica* insaciable (citado en Pedraza 1991:140). Ya "La novia de Corinto" (Goethe 1797) y "Christabel" (Coleridge 1816) resignifican el ícono del vampiro desde el punto de vista del género por medio de la *femme fatale* como seductora espectral escapada de su tumba.

En "Los caballos de Adbera", Lugones arremete contra el liberalismo político de los reyes burgueses que va borrando fronteras con los brutos-fuerza laboral, los humaniza y depone

distancias sociales, “llegando a considerarse las caballerizas como un ensanche del hogar [...] hasta admitir caballos en la mesa” (Lugones 1990:86). Una vez dentro de la casa-Nación, los caballos/proletarios comienzan a presionar por una expansión y distribución económica y política desestabilizadora del Orden Conservador, en una escena que la mirada misógina del alocutor detecta y describe *a través de un caso femenino*: “una yegua había exigido espejos en su pesebre [...] destruyendo a coces los tres paneles cuando no le hicieron el gusto” (Lugones 1990:87). Y cuando la rebelión de los brutos estalla, el alocutor alude a su violencia con la frase *saña femenil*. Lugones *feminiza* las tensiones transicionales de las crisis participativas como identifica al advenedizo con déspotas caprichos femeninos y desde allí condena el liberalismo burgués por pulsar la modernidad social y habilitar a grupos emergentes (proletariado, clase media y mujeres) gracias al trabajo transformativo de leyes e imaginarios de la modernidad social insertas en diferentes campos de lo social: movilidad social, educación gratuita y obligatoria, sufragio universal, acceso de la mujer al trabajo, feminismo y una cultura de consumo, enfocada en la audiencia femenina. El modernismo mismo contribuiría a ello al desplegar en su escritura la distinción *chic* de los objetos del mercado: las crónicas aristocráticas de Gómez Carrillo celebran con arrobamiento los nuevos esplendores destinados a la mujer:

[...] esos sombreros que vienen seguramente [...] de alguna Carolina Rebox, son joyas; esos encajes [...] son joyas, esos zapatitos diminutos, que yo querría tener en mi mesa de trabajo para llenarlos de flores como búcaros de seda, son joyas; esos bibelots menudos, frágiles, traslúcidos, son joyas, esos echarpes flotantes, con reflejos de cielo y agua, son joyas (Gómez Carrillo 1921:55).

En “Japonería” la sintaxis exquisita de Casal describe el escaparate de una tienda con “brazaletes de oro, esmaltados con zafiros y rubies que fulguraban en sus estuches de terciopelo azul” (Casal 1993:145), objetos de coral engarzados

en plata, objetos de coral y nácar” (1993:145) y un búcaro japonés que “destacaba una Quimera de ojazos garzos, iluminados por el deseo prohibido [...] y de dedos de uñas largas enrojecidas de carmín” (1993:145). Casal *feminiza* los objetos de consumo, asociándolos a la *avaricia famélica* (“impulso de la desesperación”) de un nuevo espécimen creado por la industria y la psicología del mercado: la voraz consumidora, condenada a perseguir sueños y horizontes de consumo y perfección cada vez más altos, “un ideal tan alto y tan bello, que no podrás alcanzar jamás” (Casal 1993:145).

La femme será *fatale*, al menos según esta sensibilidad misógina enfrentada a los corrimientos identitarios en una época signada por permanentes crisis e inestabilidad económica, ya evidentes desde 1890 y culminante en 1929, especialmente dolorosas para la gran demografía de varones desempleados, de empleo precario o laboralmente desinsertados, como el exquisito Itaspes dariano, entremezclado, muy a su pesar, en la masa desempleada y dramáticamente contrastante con las identidades fuertes de la Modernidad y sus estridentes narrativas de varones con grandes fortunas industriales. En su calidad de fantasma gótico, la *femme fatale* no revertirá historias amordazadas de usurpación simplemente porque ella misma será agente de usurpación aunque sí proveerá, a su pesar, secretos iluminadores hacia el futuro.

En el poema-prosa de Casal “Quién es la verdadera”, Beatriz resume para el alocutor todo lo ideal: es todo grandeza, belleza, gloria e inmortalidad. Es de esperar que postración tan cautivada conlleve el riesgo de una pérdida de control: en efecto, Beatriz es *demasiado* bella; insoportable que sea tan experta en las artes de seducir. Para la misoginia del alocutor se hace imprescindible interponer distancias proxémicas (sociales) de fuga, o incluso eliminatorias: es conveniente que la mujer muera “al poco tiempo de conocerla” y para asegurarse de que salga de circulación, toma precauciones: “yo mismo la enterré, después de haberla clavado bien en un ataúd de madera

perfumada e incorruptible" (Casal 1993:159). Pero luego de morir la amada, el alocutor permanece junto a la tumba pues es allí adonde ha sepultado a "su tesoro"; no obstante, sus suspiros son interrumpidos cuando súbitamente "una personita que se parecía extraordinariamente a la difunta" (1993:159) "hatea" sobre la tierra fresca y "con violencia histérica y rara" (1993:159) dice riéndose: "Soy la verdadera Beatriz. Soy la famosa canalla. Y en castigo de tu locura y de tu ceguera me amarás tal como soy" (1993:159). Incluso comprendiendo el fracaso de sus recursos eliminatorios, el alocutor misógino todavía intenta revertir la aparición pegando "tan fuerte golpe en la tierra con el pie que mi pierna se hundió hasta la rodilla" (1993:159). Sin posibilidad de movimiento, "como un lobo en la trampa" (1993:159) el alocutor queda condenado a una típica escena del horror gótico, unido en la ultratumba *al sujeto del acoso*. Con qué consecuencias. Los imaginarios finiseculares lo tenían claro.

El vampiro es un *undead*, monstruo abyecto y empecinadamente acosador que habita la liminalidad entre la vida y la muerte, frontera pavorosa por la que se desliza perversamente a su antojo: las fronteras, el acoso y la insaciabilidad son sus dominios. Mencionamos que la construcción cultural vampirista tiene su matriz en informes policiales como el de un magistrado de la villa de Kisilova en Sclavonia (Bulgaria) que refiere la historia de un anciano que luego de muerto, exige alimento a su hijo quien ha permanecido al lado de su tumba. Por varias noches el hijo le da comida hasta que una mañana aparece muerto y sin una gota de sangre. La investigación del magistrado de Kisilova revela con estupor "the fresh colour and 'quick and strong' respiration of the old man in his grave" concluyendo que "he was a notorious *Vampire*" (Ellis 2000:171). Padre e hijo describen con la comunicación de sus cuerpos y flujos sanguíneos un escalofriante diluimiento de fronteras: el hijo es un vivo-muerto; el padre, un muerto-vivo.

En “Neurosis”, la Noemí de Casal es una *femme fatale* previsiblemente pálida, quien para mitigar su “cruel anemia” sigue “un sueño antiguo [que] le ha aconsejado/beber en copa de ónix labrado/la roja sangre de un tigre real” (Casal 1993:331). Sobrevive gracias a la sangre de varones atrapados por la astucia de sus cálculos sexuales porque hay que resaltar que lo *fatal* de esta *femme fatale* es anunciar el lado debilitado y descartable de los tigres, varones a quienes engaña en el deporte que mejor practica: Noemí traiciona al noble varón que solventa su voraz lujo *asiático* y la acumulación de objetos preciosos desplegados en el escenario donde perfecciona su exquisito erotismo “entre cojines de raso lila/con el espíritu de Dalila” (Casal 1993:330), biombos rojos de seda china, grabados de grullas en oro, búcaros de Bohemia, abanico de marfil y mesas de fina laca. Basado en los estudios científicos de Moreau de Tours y Jean-Martin Charcot, uno de los feminizadores del rococó y predecesor del *Art Nouveau*-, Edmond Goncourt ya había vinculado en *Maison d'un Artiste* “the vibrations and complications of the interior life of the nerves” (Silverman 1992:36) con el erotismo, la compulsión por coleccionar preciosos objetos de arte con la *naturaleza* de lo femenino. De allí en más, la psicología de mercado encontraría un territorio lábil para diseñar el perfil de su más novicia y ferviente adepta: hacia el fin de siglo, “[t]rought a multitude of display devices, merchants ‘encouraged’ women to ‘indulge their own desire’ to buy without a reflection” (Leach 1984:333), convirtiendo al público femenino en un grupo “fascinated with [consumer life] and with the new opportunities for escape and pleasure” (Leach 1984:334).

Qué esconde la sutileza de la escena del *voraz* coleccionismo *femenino* en “Neurosis”. Tan bien como lo hace Noemí, la escena escamotea la abyección y el horror del vampirismo: el asedio y la persecución inmisericorde a la presa. Garfios curvos y uñas rojas, boca abierta, dientes afilados y vagina compresora les valen para arrebatarse el alimento y dar aliento a la compulsión-frustración biológica-metabólica-sexual de la vampira. Qué más

esconden. Pedraza se remite a la representación en vasos griegos, a Virgilio y a Ariosto para explicar que lo que no muestran tras sus embriagos seductores estas bellas sanguinarias son sus hedores y repugnantes deyecciones: no puede ser de otra manera pues son diosas tanto infernales como funerarias, y por lo tanto huelen a sulfuro y materia fétida. Siempre insatisfechas y pálidas de hambre (biológica, sexual, económica) nunca saciables, sus presas son meros instrumentos en los que no se detienen y a los que arrebatan carne, sangre o entrañas, un pedazo de pierna o del miembro viril. La voracidad letal constituye un componente crucial en el imaginario de la *femme fatale* y Pedraza la explica a partir del hambre sempiterna de los monstruos femeninos más rapaces de la mitología griega, detallados por Hesíodo: las Harpías.

[L]os ácidos de sus estómagos son tan corrosivos que disuelven los alimentos apenas los engullen... llevan una existencia estéril: no tienen hijos, no plantan árboles, no escriben libros – aunque sí les gusta de roer los ajenos y hasta de babearlos-. Esta absoluta aridez se debe a su naturaleza centrípeta: lo absorben todo pero no son capaces de entregar nada al mundo. La sola idea de que salga algo de sus cuerpos les produce náuseas y mareos (1991:145-6).

Quien más supo de vampiras parece que fue Fineo; Pedraza recuerda que sufrió más el implacable asedio de éstas por ser ciego, vale decir, impotente. Cómo retribuye Noemí al Dador de su obsesión metabólica devoradora. Con amores perversos: “con suave mano de seda/del blanco cisne que amaba Leda/ ansía las plumas acariciar” (Casal 1993:330). Como Fineo, su incauto Dador también parece ser ciego o al menos de momento. Noemí lo engaña con amores abyectos, promiscuos y *exogámicos* abiertos a lo advenedizo: como Leda ama un cisne; por su lado, la Lesbia dariana de “La Ninfa” prescinde de varones, la “Olimpia” de Edouard Manet convive con la sirvienta negra, como la esquiva dama de van Bayros (“The servant”) o “The Beloved or the Bride” de Dante G. Rossetti. El siglo XIX fue prolífero en representar anarquías sexuales, todas

ellas basadas en “the general nineteenth-century understanding of female sexuality as pathological” (Gilman 1985:88). Cisnes, sirvientas negras o pajes, como en el caso de la marquesa Eulalia de “Era un aire suave”, especializada en una risa un tanto rara; ríe tal vez como las lúgubres Harpías, diría Pedraza, con una risa hueca y poco profunda, “generada en la bóveda del paladar y no en el pecho [...] muy peligrosa” (Pedraza 1991:145). Y no tiene reparos en desechar al visconde rubio ni al abate joven ni en desoír las quejas de los rivales desairados: los deja atrás para alcanzar a la próxima presa-capricho: “al bosque/donde han de estrecharla los brazos de un paje” (Darío 1977:239). Para la imaginación misógina, los de la *femme fatale* son amores *advenedizos* y sin archivo que codifican una monstruosa sexualidad femenina polimorfa, *corrupta* respecto a las convenciones heterosexuales; anoréxica, imprevisible en sus caprichos y asedios sexuales. Showalter cita un informe ginecológico finisecular vinculando a la ninfómana o a la esposa sexualmente curiosa o de requerimientos eróticos insaciables con la vampiresa: “just as the vampire sucks the blood of its victims in their sleep, so does the woman vampire sucks the life of her male partner” (citado en Showalter 1990:180). En la propia seguridad y control androcéntrico de la alcoba burguesa, el peligro estaba allí latente.

Para paliar la crisis de su masculinidad herida, el alocutor misógino de “Neurosis” se solazará pensando qué pocas horas de gloria le quedan a esta cortesana voraz: “¿Es que su Príncipe ya no la ama/como en los días de amor feliz?/O que en los cofres del gabinete/ya no conserva ningún billete?” (Casal 1993:330). Tal vez no haya visión más reconfortante para el varón misógino finisecular, tigre real herido en el alma por la crisis identitaria de la modernidad social, que imaginar una *femme fatale* en decadencia y sin juventud para remontar el vuelo fatal con el que las Quimeras castigan a los varones arrogantes en su virilidad. Noemí ha sobrellevado su anemia gracias a “la sangre roja” de los tigres pero como el príncipe la ha abandonado tendrá que abandonar la exquisita sala con

“chimenea/donde la leña chisporretea” (1993:330), el suntuoso piano y los guantes de cabritilla. Surgida en el siglo XVIII, la metáfora del vampirismo aparece asociada a los tiempos económicos y culturales de tránsito hacia la revolución industrial. Ellis recuerda que debemos a *The Craftman*, periódico opositor a la economía mercantilista en Gran Bretaña, la asociación de los *Blood Suckers* de la Modernidad con el vampiro saliendo de la tumba, entusiasmado por chupar sangre de los vivos. Hacia 1732 con la frase *The Craftman* denuncia las instituciones y las manipulaciones financieras de la aristocracia comercial (especialmente la Bolsa), así como el gasto suntuario de la burguesía mercantilista: “blood-sucking is a metaphor for seeking personal advantage and by extension, for selfish greed and upward social mobility” (Ellis 2000:166). Pero junto a “its commercially corrupted form” (2000:167), Ellis resalta la dimensión amoral del *blood-sucker*, “its moral laxity, and sexual perversion” (2000:167). Lujuria, corrupción e inmoralidad (amores *perversos*, *amores fronterizos o de frontera*) es lo que la Modernidad permisiva parece alimentar en la insaciable sed de sangre y gusto suntuario de anémicos como Noemí.

En “Las Quimeras” (1890) innumerables advenedizas succionan la sangre viril del varón, especialmente la apetecible que fluye por la yugular: el alocutor mira perplejo un cortejo de varones encorvados, llevando cada uno “sobre su espalda una Quimera enorme” (Casal 1993:159) que “envolvía y oprimía al hombre con sus músculos elásticos y potentes” (1993:159). Y no conforme con atenazarlo con éstos, se afianzaba aún más “con sus dos garras largas al pecho de su cabalgadura” (1993:159). Fuertemente sujetos por ese abrazo opresivo, los varones son arrastrados por las momumentales bestias pero no saben hacia dónde van; consterna al alocutor que ninguno reaccione “contra la bestia feroz, colgada a su cuello [...]; hubiérase dicho que la consideraba como una parte de sí propio” (1993:159). La escena alude a una típica ruina gótica, aunque en este caso, lo que está en ruinas es la masculinidad ejemplar; cielo negro, llanura “sin ni siquiera un cactus, sin una ortiga” (1993:159), este desierto

absoluto alude, tanto al fin de la reproductividad biológica como al de la reproducción social: en la nueva jerarquía de género descrita por este poema-prosa, la *femme fatale* ha salido del confinamiento doméstico y aparece montada *sobre* los tigres. Carentes del saber (“no sabían nada”) y de reacción (“no mostraban ninguna desesperación”) estos varones impotentes son aplastados por el peso de las inmensas Quimeras: de hecho, el alocutor lo lee así: lee la escena como un *cortejo*, un cortejo *fúnebre* del que el propio alocutor termina formando parte: el funeral de la masculinidad ejemplar.

En un grupo de diez poemas, *Mi museo ideal* (1891), Casal diálaga con el *Art-nouveau*-gótico pictórico de Gustave Moreau y me gustaría aludir a dos de sus dos textos: en primer lugar, “Salomé”, texto en el que el Tetrarca aparece entronado en la centralidad andrógena (cetro, mirada grave, barba canosa) aunque ahora los tiempos de la regencia patriarcal y de su ley hierática y siempre alerta se acercan a su fin. El Tetrarca es un espécimen de “extenuado pecho” y “adormilado por canciones de ave” (Casal 1993:173) y un humo embriagante que se extravía contemplando los movimientos seductores-zarpazos de un enemigo nuevo y fatal que, para su desgracia, aún no reconoce como tal: Salomé.

En el caso del poema “Elena”, no hay castillos siniestros ni criptas subterráneas sino tumbas masivas, las de Troya: “cuerpos hendidos por doradas flechas” (Casal 1993:234) yacen cadáveres. El campo de batalla es ahora una fosa fatídica donde reina absoluta y fría sólo la muerte: luz fosfórica, espesor de vapores, gelidez de muerte, putrefacción de bravos varones que sucumbieron por la letal seductora. Espeluznante páramo de cadáveres apilados, insoportable hedor, ruinas “hacinada en el llanto” (1993:234): en esta nauseabunda y escalofriante escena, llama la atención que Elena luzca desabrigada una sutil gasa opalina recamada en oro y que, “indiferente a lo que en torno pasa” (1993:234) o a la fetidez inescapable, yerga con suma suavidad “un lirio en la rosada mano” (1993:234). Podría

decirse que contempla su trofeo de guerra –el colosal triunfo de su poder de seducción- aunque es curioso que no parece regodearse en ello, ya que mira hacia el horizonte, más *allá* que *aquí* y como instalada en su próxima depredación. Ello se explica por la indolencia de la insensible piel y desalmado corazón que el discurso misógino atribuye a las *femmes fatales*: por ello no sienten frío ni tienen náusea. La Elena de Moreau/Casal, nuevo modelo de poses y prioridades desconcertantes e irreconciliables, se alimenta de la muerte de varones: lo que yace sepultado en la tumba colectiva de Troya es la virilidad masculina.

Notaría aquí una oscilación en la posición discursiva del escritor modernista: lo gótico es convocado en cuanto significado *positivo* para sabotear e interrumpir las certezas positivistas y mostrar brechas y fisuras; Dario recurre a la escena gótica, a supersticiones y aparecidos y Casal a la pustulencia de la muerte. Pero en lo que atañe a las jeraquías de género sexual, allí lo gótico es *resignificado en negativo* para expresar las amenazas a una masculinidad implosionada. En los imaginarios misóginos las armas de la *femme fatale* y su glotonería sexual y consumista anuncian la debilidad del varón. Sabemos que en el 376 los godos (goths, góticos) fueron una tribu germana de la frontera noreste del imperio romano que iniciaron una violenta revancha, la que junto a la lombarda, vándala y hunna terminó por derrotar el único orden por entonces conocido. Dichas invasiones fueron contadas como “[the] narrative of the fall of empire, not the rise of something new in its place” (Ellis 2000:22). En el imaginario ilustrado, lo gótico es barbarie y amenaza del *orden romano*, asociado al medioevo y a la edad oscura del cristianismo de los siglos VII al XIII (Ellis 2000:22). En imaginarios misóginos como el de Casal, ese *orden romano* a punto de ser interrumpido por la fuerza polimorfa, vengativa y bárbara de la *femme fatale* gótica (ese mismo *orden romano* que el gótico ilustrado y el reactivo a la Modernidad necesitan preservar) es también el *orden androcéntrico*. No es cuestión de permitir que Elena desencadene

otro androcidio, puesto que el horror de la escena de Moreau/Casal reside en que la troyana permanezca impune: en ese páramo de la muerte ya no queda allí varón ni Ley (la ley del varón) para juzgarla ni detener el avance del mundo sin ley ni reproducción (biológica, social y sexual) de la *femme fatale*. El mejor ejemplo de esta pesadilla misógina es Lamia, la vampiresa más sedienta de venganza, y el comienzo del paradigma. Sorprendentemente veloces, explica el mitógrafo renascentista Vincenzo Cartari,

[...] atrapan a los hombres [...] muestran el bello pecho [...] por el cual quien las ve se torna deseoso de estar con ellas, e impulsado por tal deseo, va hacia ellas como hacia bellísimas mujeres, las cuales no se mueven un punto, sino que como vergonzosas bajan los ojos a tierra pero no muestran nunca las encorvadas garras, sino que quien ha ido a ellas está muy cerca, porque entonces lo atrapan con ellas y no lo dejan antes de que la serpiente en que ellas mismas acaban lo haya matado con sus venenosos mordiscos, y luego se lo comen (citado en Pedraza 1991:150).

Pedraza señala que en relatos clásicos como el de Ovidio, las vampiras se solazaban asediando a los niños, como en el estremecedor caso del rey Procas, atacado vorazmente en su tierna edad por las Éstriges; con gran facilidad por tener presa tan fresca e indefensa, “sus lenguas ávidas chupan la sangre del pecho del pequeño” (Pedraza 1991:147). Es revelador que el imaginario clásico aluda a los niños --a la vulnerabilidad extrema y de menor recurso-- para referirse a las presas de estas ogresas que exhiben sus senos pero *no muestran nunca las encorvadas garras*; menos aún sus comillos, deyecciones y hedores. Ocultar *lo fatal* y abyecto para sólo mostrar las delicias de *la femme*, son cálculos y triquiñuelas, tan contrastantes con la ingenua escena de la femineidad doméstica burguesa; así se esconde esta desalmada parásita de incautos que ha de ser expulsada de la vida de varones-niños gracias a sabios varones-padres, vale decir, varones re-masculinizados; desde luego que éstos no podrán ser ni ciegos ni estar postrados pues será necesario *ver* para desenmascararlas y *actuar* con rapidez para

interceptarlas en su vuelo. Porque en los imaginarios misóginos finiseculares las nuevas identidades sexuales femeninas eran vistas como insaciabilidad sexual, anorexia metabólica y avaricia económica: *causa* de muerte masculina.

Pensando que los imaginarios góticos reactivos a la Modernidad tendieron a revertir el relato afirmativo del progreso con narrativas de malogramiento, desvíos fatales y fracaso en las cuales “the quest [...] is twisted into a circular journey to nowhere, ending in the same darkness with which it opened, remaining unenlightened” (Jackson 1988:101), donde ubicar este espectro gótico femenino. Si Frankenstein, con la escalofriante recombinación de sus partes, puede ser leído como producto de un avance científico enceguecido y errado, pienso que las *femme fatale* también podrían ser leídas como el pernicioso efecto de la habilitación ingenua y sin cautela de la modernización social. Los imaginarios de la Modernidad han catapultado la agencialidad auto-indulgente de las nuevas brujas eróticas y monstruos de ultratumba de la domesticidad revanchista, mujeres que rehusan la maternidad compulsiva, que han aprendido a conocer el placer propio, a jugar con el del varón, y que con saberes y posturas físicas nuevos, se han erigido en identidades asediantes y depredadoras. Para la misoginia finisecular, este *experimento* de la permisividad moderna es no sólo un *relato de equivocación* sino además un cruce de fronteras identitarias y sexuales en el que la pantera-villana gótica *descoloca* a su propio facilitador-creador.

Si sentir es lo propio de las mujeres, las Elenas, Salomé y Beatrices confirman que el corazón de las *femme fatales* no es de mujeres-madres, sino de monstruos: o en todo caso, de mujeres *deformes*. Ya se sabe que las *femme fatales* sólo se entregan autoindulgentes al trabajo de sí mismas, embelesadas por objetos de placeres y curiosidad, tanto sexuales como consumistas. Pero su regencia implica la más irreversible aridez y el fin de la reproducción (biológica y social): aridez debida a “su naturaleza centrípeta: lo absorben todo pero no son capaces

de entregar nada al mundo" (Pedraza 1991:145-6). Por ello y siempre según la ansiedad misógina, su caótica fuerza revanchista e histórica necesita ser neutralizada por el modélico gesto del Príncipe de "Neurosis" que abandona a la traidora luego de haber advertido su lado abyecto: el noble del *ancien régime* ejecuta el cercenado en nombre de poetas-varones de masculinidad cuestionada por los tiempos transicionales, tal como el músico dariano de *El oro de Mallorca*: cuando abandona a su Quimera/Noemí se salva de quedar sin sangre, sin un pedazo de su carne, sin entraña o sin fuerza viril, y como agente restaurador del orden androcéntrico-premoderno y moderno al mismo tiempo, sabotea el poder de la vampira, dejando sin escenario la belleza indulgente y el poder de seducción de robos de seda china, biombos de nácar y cosméticos. Si a Fineo no le queda más remedio que soportar el asedio de las Harpías, impotente por ser ciego, al alocutor en "Horridum somnium", estar en la tumba viendo la putrefacción de su propio cuerpo-cadáver le permite la pavorosa *ventaja* de ser testigo *iluminado* de una escena ignominiosa: el "largo tormento" (Casal 1993:250) propiciado por impuras mujeres que "en unión de aterrados mancebos/retorcían los cuerpos lascivos/exhalando alaridos siniestros" (1993:250). Nótese la alusión a la mancebía e inexperiencia de los jóvenes, así como a la impotencia del testigo-cadáver que no puede hacer nada para evitar el asedio insaciable y el horror de ultratumba regentado por mujeres impuras. Yaciente e imposibilitado de esquivar un cuervo de pico acerado que "implacable roíame el sexo" (1993:250), tampoco puede poner a salvo a las nuevas generaciones de mancebos; sólo resta el recurso de transferir, "con los ojos preñados de lágrimas" "este fúnebre cuadro" (1993:250) e *iluminar* a su consternada audiencia lectora por medio de la escritura. El alocutor de "Horridum somnium" es un varón que no sólo llora, también sangra, pero nótese que su sexo inherte es picoteado por un cuervo.

En los mitos clásicos, las antecesoras de Clarimonda y de la Empusa de Corinto vienen de un mundo de ultratumba,

“mantienen la vida ficticia de sus cuerpos con la energía extraída de un joven enamorado” (Pedraza 1991:155) y viven en opulencia gracias a este parasitismo. En ambos casos, “es un filósofo maduro y sensato quien devela sus espejismos y triquiñuelas y libra de su amor parasitario a un muchacho que, cegado por la pasión generosa de su juventud, está dejándose aniquilar por la Hermosa” (Pedraza 1991:155). Igualmente aquí, el imaginario modernista necesita *estabilizar* el caos gótico femenino: vale decir, escribe o suscribe la escena antigótica. En “Neurosis”, el gesto del Príncipe representa el castigo estabilizador que reorganiza el *orden romano*, previene su caída, la abyección y sus tinieblas, restituyendo las jerarquías sexuales y económicas, reasegurando cauce para la reproducción sexual-social-sexual, aduciendo que asegura la biológica. Si en el imaginario misógino y a causa de flaqueza física o incipiente desarrollo mental, niños, mancebos indefensos o ancianos decrepitos como el Tetrarca, son víctimas favoritas de las aprovechadas ogresas, habrá necesidad de un varón que remasculinice la stirpe (con la escritura) y reinstale la figura paterna con un gesto tan inflexible que sea capaz de atravesar los embriagantes efluvios y la glauca mirada medusina y antropófaga de las vampiras para ver todo lo que esconden esas bellas.

Los imaginarios más habilitadores de la Modernidad social leían los nuevos modelos identitarios femeninos-feministas como una *evolución*, mientras que el discurso misógino parece leerlos como *involución*. El relato gótico antimoderno revierte las narrativas de desarrollo, autonomía y progreso resaltando las brechas, fisuras y crisis de la identidad personal y sexual y en este caso, el discurso misógino del modernismo lee a las *femmes* como fatales, para inscribirlas como parte de un caos *que habrá que enderezar*. Y allí veo la doble apelación del gótico modernista: como apertura desafiante que refrenda la liminalidad de fronteras para desestabilizar la tersura de la euforia positivista y como cierre ansioso frente al juego oculto de un caos que trastoca el lugar identitario del varón debilitado.

En su visión del gótico, Kilogur explica que “the male plot is one of teleological development toward detachment; the female, one of repetition and continuity” (1995:37). La misoginia modernista advierte contra sus amenazas e intenta enderezar la nocturnidad del fantasma gótico femenino para poner fin a su repetición.

¿Quién es el espectro gótico? ¿Sólo la *femme fatale* habita la ultratumba? Lo gótico es confusión de un afuera-adentro: en *Powers of Horror* Kristeva señala que lo abyecto surge de esa liminalidad y contacto que convierte la construcción del sujeto en un espacio de inestables fronteras fluídas, “in perpetual danger” (Kristeva 1982:9): “nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit –*cadere*, cadaver” (Kristeva 1982:3, énfasis de la autora). Ello mismo lleva a Hogle a asegurar que el horror más grande del gótico es el diluimiento del episteme occidental (2002:11); en lo gótico no hay nada puro. Oposiciones y categorías de todo tipo, género, sexualidad, raza, clase social, colonizador versus colonizado, amo esclavista y esclavo, lo material versus lo intangible, lo normal versus lo deforme o patológico, no pueden mantener su separación; cada uno de los pares derivados aparece contenido en el primario, siendo ambos interdependientes (2002:11) y pulsada por ello surge la escritura como ansiedad conjurante aunque el remedio parece potenciar el síntoma. El poeta modernista sería ese *doble*, ese varón vivo-muerto que alimenta al espectro y con ello también habita fronteras: es también espectro y abyecto. Como en el padre e hijo de la villa de Slavonia y el alocutor de “Quién es la verdadera” quedará atado a la muerte, dando vida al espectro. Pero la pesadilla consistirá en que *su bella* ya no le ocultará nada: atrapado en vida a la tumba de la vampira, es de imaginar sus arañazos y zarpazos nocturnos, sus desalmados asedios sin respiro, la esclavitud sin redención, el poco dormir, el cuerpo mordisqueado para abastecer a esa ambiciosa famélica de ultratumba que sobrevivirá merced a su muerte, gracias a un tormento padecido por Flinea y presenciado por el yaciente de “Horridum somnium”.

Para concluir, el alocutor modernista se instala en el gótico como en un *espacio adentro-afuera*; con la gótica histórica, denuncia el mal cálculo de las utopías modernas aunque, como lo hace el gótico ilustrado, endereza el caos gótico, advirtiendo contra los avances bárbaros *femeninos* que amenazan *el orden romano*. A diferencia de las invasiones de los góticos, narrativas de estrepitosas *caídas del imperio* (Ellis 2000:22), la alerta misógina finisecular promete revertir –al menos a nivel imaginario- la usurpación de los poderes confiscados al varón por las *femmes fatales*: promete detener el fluido pasaje de las fronteras de género, revirtiendo la oscilación insoportable de la identidad masculina con el gesto del Príncipe. Mi lectura ha intentado incorporar el aspecto vampirista de la escena gótica femenina a la condición finisecular del poeta como un sujeto social y económicamente insertado en la liminalidad de la modernidad y como identidad desechable respecto a los nuevos lenguajes e instituciones del rey burgués y sus identidades fuertes. De allí la elección y especialidad del gótico como género e imaginario capaz de dar cuenta de la *naturaleza liminal y oscilante* de la escena transicional tanto económica, cultural como sexual. De allí también una escritura como espacio doble y *en frontera* en el interior-exterior de una escena bárbara (la de identidad masculina des-romanizada) que se intenta estabilizar, que se intenta *romanizar*.

Referencias

Armas, Emilio de (1981) *Casal*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Casal, Julián del (1993) *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, Edición crítica de Esperanza Figueroa. Miami, Florida: Ediciones Universal.

Bullen, J. B. (1998) *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*. Oxford: Clarendon Press.

- Darío**, Rubén (1976) *Autobiografías*. Prólogo de Enrique Anderson Imbert.
- Darío**, Rubén (1977) *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Darío**, Rubén (1978) *El oro de Mallorca/La Isla de oro*. Barcelona: Editorial La Novela Corta.
- Ellis**, Markman (2000) *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gelder**, Ken (1994) *Reading the Vampire*. London / New York: Routledge.
- Gilman**, Sander L. (1985) *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Gómez Carrillo**, Enrique (1921) *El encanto de Buenos Aires*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Hogle**, Jerrold E. (2002) "Introduction: the Gothic in Western Culture." En *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. J. E. Hogle (ed.), Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 1-20.
- Jackson**, Rosemary (1988) *Fantasy: The Literature of Subversion* London / New York: Routledge.
- Jitrik**, Noé (1978) *Las contradicciones del Modernismo. Productividad poética y situación económica*. México: El Colegio de México.
- Kilgour**, Maggie (1995) *The Rise of the Gothic Novel*. London / New York: Routledge.
- Kirpatrick**, Gwen (1989) *The Dissonant Legacy of Modernism*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Kristeva**, Julia (1982) *Powers of Horrors: An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Leach**, William R. (1984) "Transformation in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, 1890-1925". *The Journal of American History* 71:2. Pp. 319-340.
- Lugones**, Leopoldo (1990) *Cuento, Poesía y Ensayo*. Buenos Aires: Ediciones Colihué.
- Méndez**, Clay (1979) *Julián Del Casal. Estudio comparativo de prosa y poesía*. Miami: Ediciones Universal.

Pedraza, Pilar (1991) *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera)*. Barcelona: Tusquet Editores.

Perus, Françoise (1976) *Literatura y sociedad en América Latina. El Modernismo*. México: Siglo XXI.

Silverman, Deborah (1992) *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Styl*. Berkeley: University of California Press.

Showalter, Elaine (1990) *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fine the Siècle*. New York: Penguin Books.