



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Handledare: Ingela Johansson

Examinator: Alejandro Urrutia

**Iteraciones de subjetivación y objetivación:** Un análisis de los personajes femeninos en cuentos de Emilia Pardo Bazán y Mariana Enriquez

**Iterations of subjectification and objectification:** An analysis of the female characters in short stories by Emilia Pardo Bazán and Mariana Enriquez

Kandidatuppsats, SPAK01: Självständigt examensarbete

Vårterminen 2022

Författare: Elsa Brandt



## **RESUMEN**

El propósito de esta tesina es explorar los procesos de subjetivación y objetivación de cuatro personajes femeninos distintos, como consecuencias del contacto con un elemento ominoso. Algunos de los personajes experimentan lo ominoso desde una perspectiva exterior y otros a través de la encarnación del elemento ominoso. La exploración comienza con dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, “Vampiro” y “La resucitada” del cambio de siglo XIX, y continúa con dos cuentos de Mariana Enriquez, “Fin de curso” y “Dónde estás corazón” de principios del siglo XXI. El análisis se realiza con la ayuda de las teorías de Sigmund Freud sobre lo ominoso y las teorías de Simone de Beauvoir sobre el género y la subjetividad, y los resultados muestran que los personajes femeninos convertidos en objetos se objetivan de forma literal y ambigua, todo ello debido a su contacto con un elemento ominoso. Los personajes femeninos que son subjetivados experimentan su proceso simultáneamente con su transformación en el elemento ominoso del cuento, debido a las circunstancias específicas en juego que las obligan a la transición, pero al mismo tiempo las facultan para convertirse en sujetos con agencia.

**Palabras clave:** *Emilia Pardo Bazán, Mariana Enriquez, literatura gótica, literatura de terror, subjetivación, objetivación*

## **ABSTRACT**

The purpose of this degree essay is to explore the processes of subjectification and objectification of four different female characters as consequences of contact with an ominous element. Some of the characters experience the ominous from an outside perspective and others through the character itself personifying the ominous element. The exploration begins with two stories by Emilia Pardo Bazán, “Vampire” and “The Rearisen” from the turn of the 19<sup>th</sup> century, and continues with two stories by Mariana Enriquez, “End of Term” and “Where Are You, Dear Heart?” from the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The analysis is made with the help of the theories of the uncanny by Sigmund Freud and Simone de Beauvoir’s theories of gender and subjectivity, and the results show that the female characters who are turned into objects are objectified in both a literal and ambiguous way, all due to their contact with an ominous element. The female characters who are subjectified experience their process simultaneously with their transformation into the ominous element of the story, due to the specific circumstances at play that force them to transition, but at the same time empower them to become subjects with agency.

**Key words:** *Emilia Pardo Bazán, Mariana Enriquez, gothic literature, horror literature, subjectification, objectification*

# ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1	Objetivo y preguntas de investigación.....	3
1.2	Material y método.....	3
1.3	Estudios anteriores.....	4
1.4	Disposición .....	5
<b>2</b>	<b>MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>6</b>
2.1	La literatura gótica.....	6
2.2	La literatura de terror .....	7
2.3	Lo ominoso según Freud.....	8
2.4	La subjetividad según Beauvoir.....	8
<b>3</b>	<b>ANÁLISIS.....</b>	<b>9</b>
3.1	“Vampiro” y la fuente de la juventud .....	9
3.1.1	Resumen.....	9
3.1.2	Análisis.....	10
3.2	“La resucitada” y la liberación por la muerte .....	12
3.2.1	Resumen.....	12
3.2.2	Análisis.....	13
3.3	“Fin de curso” y la violencia de autolesión .....	15
3.3.1	Resumen.....	15
3.3.2	Análisis.....	16
3.4	“Dónde estás corazón” y la violencia sexual .....	18
3.4.1	Resumen.....	18
3.4.2	Análisis.....	18
<b>4</b>	<b>DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES .....</b>	<b>20</b>
4.1	Discusión .....	21
4.2	Conclusiones .....	22
	BIBLIOGRAFÍA .....	24

# 1 INTRODUCCIÓN

La lectura de los cuentos góticos de Emilia Pardo Bazán y los personajes femeninos multifacéticos que allí se encuentran trae a la mente a una autora de relatos de terror más contemporánea, Mariana Enriquez<sup>1</sup>. En esta tesina, se explorarán las diferencias y semejanzas que pueda haber en lo que se refiere a la caracterización de los personajes femeninos en algunos de los cuentos de estas dos escritoras, entre las cuales hay más de un siglo.

La escritora Emilia Pardo Bazán nació en 1852 en La Coruña de Galicia en España y creció privilegiada en una familia acomodada con un gran interés por los libros, escribiendo sus primeros poemas a la edad de nueve años (Fernández Cubas, 2001: 14-15). Su juventud transcurrió en un internado francés antes de ser concertada en matrimonio a los 15 años con José Quiroga Pérez Deza, un matrimonio a primera vista sólo apto para servir al vínculo de sus familias, pero que resultó personalmente enriquecedor para la joven Emilia, a quien se le permitió seguir sin llevar la vida tradicional de una mujer (2001: 16-17). La pareja fue a países como Francia, Alemania e Inglaterra y Pardo Bazán rápidamente aprendió inglés y alemán para añadirlos a su ya fluido francés, que le ayudó a participar en los movimientos literarios de estos países, como la filosofía y ciencia. Su primera novela publicada fue *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* en 1879 (2001: 19). Introdujo además el naturalismo en España con los artículos bajo el nombre *La cuestión palpitante* (2001: 20), que causó un gran escándalo debido a que, como mujer, se expresaba libremente sobre la pecaminosa corriente francesa (Mesa Leiva, 2020). La crítica continuó con su gran novela *Los Pazos de Ulloa* de 1885, que también fue criticada por ser naturalista (Fernández Cubas, 2001: 33-43). La autora siempre trabajaba con la intención de vivir de su trabajo literario sin depender de ninguna ayuda económica de su familia (2001: 59), escribiendo artículos polémicos sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, como la situación de las señoritas de clase media en la sociedad con su búsqueda de un marido como su único problema aceptado, y la desigualdad, por ejemplo: la falta de educación superior de las mujeres (2001: 46-48). En 1890 Pardo Bazán creó la revista *Nuevo Teatro Crítico* de la que fue la única editora y que constaba de mucho material feminista, y creó la *Biblioteca de la Mujer*, una serie de publicaciones con el objetivo de difundir al público español a Stuart Mill y su *La esclavitud femenina* (Mesa Leiva, 2020). La obra de Pardo Bazán contiene una variedad de géneros, entre ellos los cuentos supernaturales y góticos, por los cuales se interesa el presente trabajo. Después de toda una vida como

---

<sup>1</sup> La ortografía del apellido elegida por la autora (Pasik, 2021).

revolucionaria en la lucha por los derechos de la mujer, en 1910 fue nombrada consejera de Instrucción Pública por el rey Alfonso XIII y consiguió cambiar la ley que prohibía a las mujeres cursar estudios superiores. Unos años después falleció en Madrid en 1921 (Fernández Candial, 2021).

Otra escritora de los temas sobrenaturales es la escritora argentina Mariana Enriquez que nació en 1973 en Buenos Aires, pero creció en las afueras de la ciudad, en el suburbio de Lanús. Como hija única siempre leía mucho para salvarse de los sentimientos de soledad y para aprender cosas de la vida, como cuando a los 11 años leyó por primera vez *Cementerio de animales* de Stephen King, y aprendió que la literatura tenía el poder de afectarla físicamente, despertando su amor por el horror y en particular el horror que rodea la vida cotidiana (Manrique Sabogal, 2017). La familia Enriquez se trasladó a La Plata y Enriquez estudió en la Universidad de la Plata con una especialización en música rock. El clima político del país siempre ha afectado a Enriquez, que vivió el peronismo, la dictadura militar y una crisis económica en su juventud (Manrique Sabogal, 2017). Además de escritora, también es periodista, participando en el diario *Página 12*, pero como autora su primera novela fue *Bajar es lo peor*, publicada cuando ella tenía 19 años. Su segunda novela que se llama *Como desaparecer completamente* fue publicada en 2004. Ambas novelas utilizan elementos del género de terror, pero sin una completa devoción por el género, lo que logró por primera vez con la colección de cuentos *Los peligros de fumar en cama* en 2009, y una segunda vez con la colección *Las cosas que perdimos en el fuego* en 2016 (Pasik, 2021). Según la autora, ella escribe cuentos de terror que contienen una lectura inherente pero oculta a primera vista, vinculada a la violencia política argentina, adhiriendo su voz personal y su vida cotidiana al género de terror clásico para invitar a cada lector a participar en la escalofriante narración (Manrique Sabogal, 2017). Sus personajes femeninos aparecen en la narrativa de los cuentos en consonancia con el terror, algo que Enriquez explica por el hecho de que el uso de la voz de una mujer se presta a un cierto nivel de atmósfera amenazante, desafiado con el uso de la ironía sutil y el humor, en contraposición con el carácter de la mujer gótica trágica estereotipada, de la que quiere distanciarse (Manrique Sabogal, 2017). Los temas que destaca su terror urbano oscilan entre las dictaduras militares, la pobreza, el acoso escolar y la violencia de género, lo que unido a su singular estilo la ha situado en la vanguardia de la nueva narrativa argentina (Cuesta, 2021).

A excepción de su fecha de nacimiento, las dos escritoras tienen muchos temas en común en sus escritos: la denuncia social, el protagonismo de las mujeres y los problemas femeninos, así como la incorporación de elementos de terror, ya sea de la variedad gótica o de terror.

## **1.1 Objetivo y preguntas de investigación**

El objetivo de la presente tesina es explorar cómo se representan los personajes femeninos en cuentos escritos de las autoras Emilia Pardo Bazán y Mariana Enriquez en los géneros de la literatura gótica y la literatura de terror. La intención es encontrar posibles semejanzas y diferencias y averiguar hasta qué punto el tiempo que separa a las escritoras influye a las representaciones de los personajes, así como explorar cómo la representación del elemento ominoso afecta a las representaciones de los personajes.

Los personajes femeninos en comparación provienen de cuatro cuentos distintos, dos pertenecientes a Emilia Pardo Bazán, Inesiña de “Vampiro” y Dorotea de Guevara de “La resucitada”, y dos de Mariana Enriquez, la narradora inencontrada de “Fin de curso” y la narradora inencontrada de “Dónde estás corazón”. Los personajes que se identifican en la evaluación preliminar como participantes de un proceso de subjetivación son Dorotea de “La resucitada” y la narradora de “Dónde estás corazón”, y los que se identifican como participantes de un proceso de objetivación son Inesiña de “Vampiro” y la narradora inencontrada de “Fin de curso”. Los personajes de los cuentos fueron elegidos sobre la base de que, tras una observación preliminar, parecían tener muchas cosas en común, como que todos eran personajes femeninos multifacéticos fuertemente escritos que pasaban por un proceso de subjetivación u objetivación, todo ello a través del contacto con un elemento ominoso.

El análisis se centrará en la forma en que los personajes femeninos se relacionan con el elemento ominoso en los cuentos, y cómo se transforman a través de este contacto. Como guía para el análisis, se abordarán las siguientes preguntas de investigación:

¿De qué manera se objetivan o subjetivan los personajes femeninos?

¿Cómo se relacionan los personajes femeninos con el elemento ominoso?

## **1.2 Material y método**

Este trabajo se centra en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, “Vampiro” y “La resucitada”, y dos cuentos de Mariana Enriquez, “Fin de curso” y “Dónde estás corazón”. Los cuentos se eligieron sobre la base de que contienen una cautivadora protagonista femenina que se encuentra con un elemento ominoso de diferentes maneras, ya sea encarnando ella misma el elemento ominoso debido a circunstancias que escapan su control y, como consecuencia, quedando subjetivada, o al encontrar el elemento ominoso en la proximidad y en su presencia convertirse en objeto. La elección de cuatro cuentos se basa en el hecho de que dos de los



cuentos de cada escritora representan respectivamente a su protagonista femenina como sujeto y dos de ellos representan a la protagonista femenina como objeto, lo que los convierte efectivamente en buenos ejemplos para el análisis de las diferencias y similitudes entre las obras de las dos escritoras. Aunque hay multitud de cuentos de las escritoras que encajarían en las mismas descripciones y, por lo tanto, serían adecuados para incluir en el análisis, los límites del formato del presente trabajo hacen que una selección de cuatro cuentos sea una cantidad adecuada para el análisis, y porque los cuatro cuentos son especialmente representativos de los temas que aborda la tesina.

El método empleado para la presente tesina ha sido una lectura de una selección de los cuentos de cada escritora, desde Emilia Pardo Bazán cuentos de las colecciones publicadas póstumamente como *Cuentos antiguos*, *Cuentos de terruño*, y *Cuentos trágicos*, y los cuentos de las colecciones llamados *Los peligros de fumar en cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez. Tras haber seleccionado los cuentos mencionados en el párrafo anterior, se realizó una lectura atenta de cada uno de ellos, buscando temas comunes y discrepancias entre ellos, comparando los personajes femeninos y sus relaciones diferentes con los elementos ominosos de los cuentos. A continuación, se redactó un breve resumen de cada historia para guiar al lector no familiarizado a comprender los puntos argumentales más importantes de cada cuento, seguido de la identificación de las teorías adecuadas para apoyar el análisis y, por último, se realizó el análisis y las conclusiones posteriores.

### **1.3 Estudios anteriores**

En cuanto a los estudios anteriores sobre los temas que aborda el presente trabajo, hay muchos materiales que analizan la obra de Emilia Pardo Bazán, dado que su influencia y notoriedad son inmensas. El artículo “El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal” (2002) de Beatriz Trigo ha inspirado el análisis de “Vampiro” debido a su discusión de los vínculos feministas en su obra, y el artículo “Images of the ‘femme fatale’ in two short stories by Emilia Pardo Bazán” (2015) de Susan Walter inspira el análisis de “La resucitada” por su paralelismo del tropo de la *femme fatale* en las caracterizaciones de Pardo Bazán. Además, el artículo “Subversion in Ambiguity: The Female Revenant in Three Fantastic Short Stories by Claude Vignon, Edith Nesbit, and Emilia Pardo Bazán (1856–1908)” (2021) de Ana Rosso menciona “La resucitada” de Pardo Bazán como un ejemplo de una historia de fantasmas que relaciona al discurso feminista del periodo, también ha inspirado, pero ninguno de los materiales encontrados ha seguido exactamente la trayectoria del presente análisis. Hay una aparente falta, al menos hasta donde hemos investigado, de

artículos que abordan las mismas temas que el presente trabajo sobre los cuentos de Pardo Bazán.

La obra de Mariana Enriquez que ha tenido menos tiempo para ganar la misma fama mundial que Pardo Bazán, sin embargo, tiene muchos materiales dedicados a su obra, como el artículo “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez” (2018) de Vanessa Rodríguez de la Vega, que trata del cuento homónimo de la colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, pero sin embargo inspira debido a su discusión de las mujeres, poder y violencia en la obra de Enriquez. Los pensamientos de Bizzarri en su artículo “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global” (2019) sobre los elementos ominosos insólitos de Enriquez también permitió que el análisis girara hacia el camino correcto. El material encontrado sobre los cuentos particulares elegidos en el presente trabajo se ha demostrado ser poco, pero la descripción de la narradora en el cuento “Dónde estás corazón” como clínicamente fría en el artículo “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enríquez” (2019) de Margherita Cannavacciuolo también ha inspirado el análisis del presente trabajo. En cuanto a los materiales relacionados con la obra de Enriquez que tratan los mismos temas que el presente trabajo, existe, al igual que en el caso de Pardo Bazán, un aparente vacío por lo que las investigaciones en preparación del presente trabajo han podido suponer.

Por lo que se desprende de la investigación, parece haber una falta de aplicaciones del ángulo sujeto-objeto en la perspectiva feminista desarrollada por de Beauvoir en relación con el elemento ominoso de Freud en el análisis encontrado, tanto aplicado a las obras de las escritoras presentes en general, como a los cuentos elegidos en particular.

#### **1.4 Disposición**

El esquema del presente trabajo se compone de cuatro secciones, la primera de las cuales es una introducción que contiene breves descripciones de las dos escritoras y también introduce generalmente el presente trabajo, con su objetivo y una presentación de los materiales publicados actualmente relativos a las obras de las autoras. La segunda sección consiste en el marco teórico, que presenta los estilos de literatura atribuidos a los cuentos elegidos, así como las teorías que se aplican en los análisis posteriores de los mismos. El análisis es lo que constituye la tercera parte, unido a un resumen que precede al análisis de cada cuento para facilitar la comprensión y la capacidad de seguimiento del lector. Finalmente, en el cuarto

sección se realiza una discusión resumida, así como una recopilación de las conclusiones alcanzadas en el trabajo.

## 2 MARCO TEÓRICO

En esta sección, se presentarán las definiciones y la historia de la literatura gótica y la literatura de terror, seguido de la teoría freudiana de lo ominoso y una explicación de las teorías feministas de subjetividad y objetividad de Simone de Beauvoir, conceptos que servirán para la realización del análisis.

### 2.1 La literatura gótica

Solaz (2003) describe la literatura gótica como popularizada en los últimos años del siglo XVIII en Inglaterra, originalmente como una reacción filosófica y estética ante los pensamientos de la Ilustración, que solo valían el conocimiento verdadero y racional, desacreditando todo lo relacionado con las supersticiones, miedos y prejuicios. La reacción se inspira de criptas oscuras, paisajes sombríos y castillos abandonados, y la literatura gótica se caracteriza por villanos diabólicos, hombres lobos, femme fatales, *doppelgängers* y vampiros (Solaz, 2003). La obra que inaugura el género se publica en 1764, *The castle of Otranto* del inglés Horace Walpole que, con su estilo misterioso, personajes melodramáticos y lugares solitarios, inicia un nuevo estilo de literatura devorado por el público con hambre de emociones (Solaz, 2003). La escritora Ann Radcliffe continuó el estilo con *The Mysteries of Udolpho* en 1790, y Mary Shelley en 1818 con *Frankenstein* (Mullan, 2014). En cuanto a las novelas góticas de España, López Santos argumenta que la tardía producción de la novela gótica en España se debió a que las primeras traducciones de las novelas góticas inglesas llegaron tarde, en turno debido a la tardía Ilustración de España y a la fuerte censura impuesta a la literatura (2010). La forma moralmente educativa que se advierte en algunas historias traducidas fue recogida por los escritores españoles, y se utilizó en su beneficio para eludir la censura azotando sus partes truculentas de las historias como ejemplos desalentadores. El público español pudo volver a regocijarse en la larga tradición del país por el gusto por lo macabro, pero ahora con el emocionante añadido de haber pasado la censura para poder participar en la nueva corriente literaria, con *Galería Fúnebre*<sup>2</sup> de Agustín Pérez Zaragoza (1831), o *La urna sangrienta, o El*

---

<sup>2</sup> Título completo: *Galería Fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas: ó sea el historiador trágico de las catástrofes del linage humano* (López Santos: 2010).

*panteón de Scianella* (1834) de Pascual Pérez y Rodríguez publicadas como unas de las obras más destacadas (López Santos, 2010).

## **2.2 La literatura de terror**

Aunque se utilizan coloquialmente como intercambiables, el horror y el terror son distinciones diferentes, aunque estrechamente relacionadas, bajo el título de miedo. El terror se define según Vidal Tamayo como un sentido de miedo elusivo que sentimos hacia algo desconocido que no podemos ver, pero a la misma vez inminente, y el horror es la versión más directa e intensa del miedo ante algo visible que implica la repulsión o alguna otra emoción fuerte que lo acompañe (2019). El impacto del terror en la literatura podría alinearse con la descripción de H. P. Lovecraft de que la emoción más antigua y fuerte es el miedo, y del miedo a lo desconocido como el tipo más prominente, ya que se vincula con nuestro miedo a la muerte que ha sido mistificado aún más por los rituales religiosos de la convención (2001: 423-25).

La autora inglesa Ann Radcliffe mencionada en la sección anterior escribió un ensayo en 1826 en el que expresaba su opinión sobre la literatura del horror y terror, en el que describe este último como el objetivo de muchos escritores góticos por sus connotaciones sobrenaturales y oscuras, y el primero como una emoción más fácilmente accesible ligada al valor de choque (Radcliffe, 1826). Se podría suponer entonces que la literatura gótica es un tipo de literatura de terror, pero que todas las obras de terror a su vez no contienen elementos góticos. Debido a la cercanía de las emociones de terror y horror, se podría argumentar que es posible que un texto literario puede contener elementos terroríficos como horriblos en diferentes partes, o una mezcla de los dos en todo.

Al considerar la tradición literaria de terror, Díez de Revenga menciona Edgar Allan Poe, Bram Stoker y H. P. Lovecraft como ejemplos de escritores ingleses de terror, y en la tradición histórica española menciona Lope de Vega con su 1604 novela *El peregrino en su patria* como un precedente clásico del género (2006: 77), y una selección de cuentos menos conocidos de Gustavo Adolfo Bécquer llamados *Cartas desde mi celda* que contiene cuentos de terror con elementos fantásticos (2006: 82). Aparte de la literatura gótica histórica hecha por escritoras que también pertenece bajo la categoría de terror, en la literatura más contemporánea también escrita por mujeres hay ejemplos como la ecuatoriana Mónica Ojeda con su terror natural, así como el terror cotidiano de la argentina Samantha Schweblin, o la mexicana Lola Ancira con su terror macabro (Lima Molina, 2022).

Como hemos visto, la literatura gótica y la de terror como géneros literarios tienen una tradición femenina, lo que hace intrigante ver cómo se comparan las historias de terror de una escritora del siglo XIX con las de una escritora del siglo XXI.

### **2.3 Lo ominoso según Freud**

El concepto de *lo ominoso* es acuñado por Sigmund Freud en 1919 como “the uncanny” en su artículo homónimo. El concepto de lo ominoso se basa en algo que, a la vez que nos parece nuevo, atrae inexplicablemente la mente hacia algo conocido, ya sea en nuestra psique o en nuestra ascendencia (Freud, 2005). Un ejemplo del concepto es la duda que podemos tener de si un ente es realmente inanimado o animado, o si una persona está viva o muerta (Freud 2005: 155). *El doble* también destaca como un elemento cargado de la sensación de lo ominoso, significando la aparición de dos personas muy parecidas entre las que muchas veces no es posible diferenciarlas, y para las propias personas está presente la posibilidad de confundir su yo con su doble y viceversa, quedando sus sentidos de sí mismos entremezclados y desordenados. Freud menciona un estudio de Rank que destaca la primera figura del doble como el alma de uno, vinculándola con espejo-imágenes, los espíritus de guarda y sombras y la noción del doble como una extensión del yo para negar el poder que la muerte tiene sobre el ser humano (Rank, 1914 en Freud, 2005). Estos pensamientos en torno al alma, junto con la práctica de los antiguos egipcios de hacer dobles o representaciones de sus muertos, son, según Freud, expresiones del tipo de narcisismo que proviene de los tiempos primitivos y que, cuando se descarta, el significado de la doble pasa de ser un símbolo protector a ser una extraña señal de la muerte (2005: 159-160). Junto con el doble, la propia muerte es otro elemento que nos puede resultar ominoso, debido a nuestro miedo innato por el destino ineludible, un miedo que tiene su origen en parte de la fuerza de los instintos primarios y en parte en la falta de certeza, incluso de la ciencia moderna, sobre la cuestión de la muerte (2005, 165).

El artículo de Freud sobre lo ominoso no sólo es una de sus pocas publicaciones que trata directamente de la literatura, sino que también es el que más impacto ha tenido en el mundo de la literatura y de la teoría literaria, por la forma en que difumina la línea entre la literatura y el ámbito del psicoanálisis (Bennet & Royle, 1995: 39-40).

### **2.4 La subjetividad según Beauvoir**

La independencia y agencia de cada persona es algo fundamental para la igualdad, porque cuando estas cosas desaparecen lo que se encuentra suele ser una relación de dependencia y explotación. Para añadir una perspectiva feminista al análisis de los cuentos, las teorías de

subjetividad de Simone de Beauvoir se consideraron útiles por su tratamiento de los conceptos de libertad, poder, agencia, identidad y opresión, todos ellos adyacentes a los temas de los cuentos, donde el poder inherente de ser percibido como un elemento ominoso puede hacer que un personaje gane subjetividad, y ser víctima de lo ominoso puede convertirlo en un objeto.

En la re-examinación de las teorías de género y subjetividad de Beauvoir hecho por Kruks (1992), la subjetividad autónoma de una persona se ve inhibida por las situaciones de opresión, lo que hace casi imposible resistirse a la opresión debido a su sensación de libertad suprimida (1992: 100). Los diferentes grados de aceptación de la opresión de las mujeres se describen como una escala, algunas son más independientes e intentan, sin éxito, resistir, mientras que otras aceptan su situación, mientras que otras siguen teniendo su libertad y agencia suprimidas hasta el punto de no poder resistir (1992:101). Además, en la definición de Beauvoir la mujer se define como lo otro, o lo que no es un hombre, que se asemeja a lo esencial, en contraposición a la mujer, que se define como lo no esencial (1992: 101). El cuerpo en las palabras de Beauvoir tiene el potencial de ser ambos sujeto y objeto, pero el cuerpo de una mujer se convierte en algo distinto a ella misma y se objetiva en el contexto de una sociedad y situación opresiva (1992: 106-107).

### **3 ANÁLISIS**

En esta sección, los cuentos se analizan uno por uno tras un resumen realizado para que el lector pueda seguir mejor el análisis.

#### **3.1 “Vampiro” y la fuente de la juventud**

##### **3.1.1 Resumen**

El cuento “Vampiro”, escrito en 1901, se publicó más tarde bajo el subtítulo *Cuentos trágicos* en el primer volumen de la antología *Obras completas* en 1963 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001). La intriga circula alrededor de Inesiña, una niña pobre de quince años que está casada por su tío, el cura de Gondelle, con el rico señor Gayoso de 77 años. En marcado contraste con el decrepito anciano demasiado frágil para subir las escaleras de la iglesia, Inesiña se describe como llena de vida y sanidad, dedicada a su fe. Sin embargo, la opinión de la gente del pueblo es que es Inesiña la que debe considerarse afortunada, ya que hay chicas como ella en todas partes, pero que el señor Gayoso es un verdadero premio, siendo una de las personas más ricas de toda la provincia. Su riqueza, que sus parientes esperaban compartir en un futuro próximo a través de la herencia, es dejada a su nueva esposa con las capitulaciones

matrimoniales, lo que les molesta enormemente y les hace afirmar que se ha vuelto senil. Sin embargo, la mente del señor Gayoso no tiene ningún problema, es simplemente su cuerpo el que no ha podido seguir el ritmo de su vejez. Cuando los esposos entran en su mansión lujuriosa, los temores que Inesiña tenía al principio de su matrimonio se disipan con las garantías de su marido de que lo que quiere de ella es cuidado y calor, junto con las muñecas de su dormitorio que ella toma como prueba de que seguirá siendo virgen. Las garantías del señor Gayoso de que sólo la necesita para mantenerse caliente durante la noche, hace que Inesiña piensa que su relación con él será como la de un padre con su hija, y que no le queda mucho tiempo de vida. Sin embargo, el señor Gayoso tiene un plan secreto en conjunto con un curandero inglés de cómo extender su vida y mejorar su salud utilizando la fuerza vital de su joven novia, extrayendo su vitalidad y salud a través de su aliento mientras ella lo abraza. El tratamiento que pone el señor Gayoso en pie, e incluso le permite llevar una vida normal, a su vez hace que Inesiña se enferme mortalmente y muera antes de cumplir los 20 años, haciéndole iniciar la búsqueda de una nueva novia.

### 3.1.2 Análisis

Si bien “Vampiro” no tiene lugar en una cripta con poca luz, la historia culmina en un evento sobrenatural y contiene el tropo de un noble misterioso con malas intenciones. A diferencia de la narrativa vampírica tradicional, la amenaza en este cuento no proviene de una criatura amenazante con sed de sangre; en este cuento se trata más bien de un hombre que tiene sed de juventud, y la fuente de esta juventud es su joven novia inocente Inesiña. Ella se convierte en objeto del tipo de deseo no convencional del elemento ominoso señor Gayoso, que busca la juventud perpetua. De hecho, la búsqueda del antienvjecimiento y sus causas es un tema común a lo largo de la historia del mundo. Un ejemplo es la búsqueda del conquistador Ponce de León de un cuerpo de agua mitificado y conocido como poseedor de la eterna juventud en lo que hoy es la península de Florida, en la que los ancianos indígenas se bañaban para vitalizarse y restaurarse para asumir nuevas esposas (Herrera y Tordesillas, 1726), y un motivo idéntico se encuentra en la novela *Aura* de Carlos Fuentes (Reeve, 1966: 355). El señor Gayoso en “Vampiro” quiere luchar contra su vejez por todos los medios necesarios, admitiendo que él le cortaría la garganta de Inesiña si supiera que eso es lo que se necesitaría:

Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquel era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya (Pardo Bazán, 2001).

De acuerdo con Trigo, el papel de Inesiña es secundario en el cuento, pero de gran importancia para transmitir el mensaje enrevesado de crítica sobre la situación de las mujeres en el siglo XIX (2002: 112). Huérfana y sin dinero, la única opción que se le presenta es casarse con un hombre que podría ser su abuelo. Menos que una opción, la decisión de casarse la tomó su tío y se espera que ella lo obedezca. La ilusión de un tipo de agencia, al menos su autonomía corporal, se insinúa al tener ella su propia habitación llena de muñecas que implica una niñez prolongada, pero todo es una treta para que Inesiña no sospeche los verdaderos planes de su nuevo marido. Aunque no se inicia una relación sexual, la inhalación de su fuerza vital a través de un matrimonio forzado es una fuerte metáfora del poder patriarcal que los hombres tienen sobre las mujeres, con su falta de agencia como resultado. Según Trigo, Pardo Bazán utiliza la ambientación realista en sus relatos para introducir la crítica social velada en lo fantástico (2002: 113), con la crítica al consumo de la mujer como objeto de mercadería realizado por hombres con una sed insaciable de convertirse en el mejor comerciante, oculto por el elemento de fantasía de la figura masculina como vampiro de salud, comprando y gastando a sus víctimas para luego desecharlas.

En línea con las teorías de género y subjetividad de Simone de Beauvoir según Kruks (1992), se podría decir que Inesiña se define por su impotencia total frente al elemento ominoso disfrazado como un anciano inofensivo, el señor Gayoso que tiene la oportunidad de acercarse a Inesiña y a través de sus poderes misteriosos se apodera de ella y la consume como una víctima sin defensa. De este modo, Inesiña se reduce a un puro objeto apto para el consumo. Su libertad, su sentido de la autonomía y su subjetividad le han sido despojados y suprimidos ya cuando fue casada por su tío, y de acuerdo con las ideas de Beauvoir sobre mujeres en situaciones opresivas, su situación se ha convertido en su destino y se ha vuelto incapaz de cualquier resistencia (1992: 101). En línea con el tema de matrimonio en el cuento, según de Beauvoir el matrimonio como institución social en todas sus dimensiones forma una relación de desigualdad de los protagonistas (1992: 104), una relación claramente reflejada en “Vampiro” con el matrimonio entre Inesiña y Gayoso como base de la conspiración de la muerte que espera. Más que solo indefensa, Inesiña también es inconsciente porque no tiene ni idea durante mucho tiempo de la amenaza inminente, debido a que los hombres en su vida sofocan sus preocupaciones sobre su situación, tranquilizándola con promesas vacías. Como de Beauvoir dice, el cuerpo de Inesiña, debido a su ser mujer y oprimida se convierte en algo distinto a ella misma y se convierte en objeto (1992: 106-107); su cuerpo, desconectado de su mente y personalidad de importancia secundaria se comercia como mercancía para beneficiar a los sujetos con agencia, es decir: los hombres en su vida.



En resumen, el personaje femenino Inesiña es objetivado a través de su relación con el vampiro de fuerza vital señor Gayoso, que se perfila como el elemento ominoso del cuento. Gayoso alude a sus objetivos reales con su apariencia no amenazante de un anciano que necesita cuidados, y tras su conquista de la víctima Inesiña a partir de su matrimonio, la consume y la descarta, haciéndola enfermar fatalmente antes de pasar a la siguiente pobre chica joven. El cuento contiene una denuncia social escondida de la situación de las mujeres en el siglo XIX, exagerando la posición de los hombres en el mercado matrimonial como la de los vampiros. El rol de Inesiña como objeto y su falta de subjetividad está relacionado con su situación de opresión en la vida, que se ve agudizada con su papel de esposa.

### **3.2 “La resucitada” y la liberación por la muerte**

#### **3.2.1 Resumen**

El cuento “La resucitada”, escrito en 1908, se publicó posteriormente bajo el subtítulo *Cuentos del terruño* en el segundo volumen del compendio *Obras completas* en 1963 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001). La trama sigue a doña Dorotea de Guevara que durante la noche despierta de su pérdida de conciencia, envuelta en una mortaja como un cadáver, en un ataúd dentro de una iglesia. Los eventos que ella pensaba que sólo habían ocurrido en una pesadilla, el lavado y la envoltura de su cuerpo, su afligida familia a su lado, habían ocurrido realmente, pero sus oscuros recuerdos y el miedo fueron superados por la alegría de vivir, de escapar de las oscuras profundidades. Escapando de su descenso a la cripta para ser enterrada al amanecer, Dorotea sale de la iglesia para volver a su mansión familiar y estar de nuevo al lado de su familia, esperando ser recibida con inmensa alegría y agradecimiento, pero su mera presencia, unida a su estado cadavérico y el aire frío que la rodea infunde un profundo temor tanto a sus sirvientes como a su familia. Dorotea intenta reencontrarse con su antigua vida: sustituye su mortaja fúnebre por vestidos de tela de terciopelo, perfuma su hedor, cubre su piel amarillenta con colorete y adorna su pelo apagado con perlas, pero como la primera reacción de su marido al verla es un grito de horror, y la de sus hijos son gritos de terror, su actitud general hacia ella sigue siendo la misma a pesar de sus esfuerzos. Sus hijos se estremecen al tocarla y huyen de sus abrazos, y su marido no le pone la mano encima, con lo que se da cuenta de que su regreso a este mundo desde el otro mundo del que vino es inútil, un error, y que no puede quedarse. Decide dejar tranquilamente a su familia y entra de nuevo en la iglesia, desciende a la cripta y cierra la puerta tras de sí, y se acuesta a descansar por última vez en el lugar al que está destinada.

### 3.2.2 Análisis

“La resucitada” se define como un cuento gótico lleno del sentido de sobrenaturalismo aterrador que evoca miedo, que se deriva de la idea de una persona que regresa a su casa vestida con su mortaja funeraria justo después de haber escapado de su entierro. El miedo, tal como lo describió H. P. Lovecraft, es la emoción humana más antigua, y la variante más fuerte de esa emoción es el miedo que sentimos a lo desconocido (2001: 423). La estabilidad y la normalidad de la vida cotidiana de la familia Guevara se interrumpe repentinamente y la sensación de miedo se apodera de todo, primero en forma de procesamiento de la supuesta muerte de su madre y esposa, algo terrible pero que se presume natural, y luego el desgarramiento de la herida de su dolor con el regreso de Dorotea de Guevara como la sombra antinatural de sí misma. Esta narración está en línea con la descripción de Freud sobre lo ominoso y de Lovecraft de lo que crea un sentido de lo ominoso y el miedo: según su definición es cuando algo extraño, desconocido e inexplicable perturba lo ordinario y estable (2005: 23).

A diferencia del cuento anterior, en el presente cuento, el personaje femenino encarna y representa el elemento terrorífico, pero alberga cierta incredulidad sobre el alcance de su estado alterado, con la esperanza de que su familia la acepte como aceptó a su antiguo ser. Las misteriosas circunstancias de su interrumpido proceso de muerte no están claras, pero es posible que su deseo de regresar a la tierra de los vivos y seguir cumpliendo su papel de esposa deseada y madre cariñosa fuera lo suficientemente fuerte como para traerla de vuelta, aunque traicionada por su decadente forma terrenal. La forma en la que aparece Dorotea tras levantarse de su ataúd es percibida como una fuerza del mal por su familia y sus sirvientes debido a su miedo primitivo a lo ominoso (Freud, 2005: 115), pero también puede ser este mismo miedo el que ha traído de vuelta a Dorotea, con el miedo a la muerte y al más allá como la razón del inexplicable estado de Dorotea, con la ilógica sombra de sí misma que regresa como su doble aferrándose desesperadamente a la vida que una vez conoció. El doble de Dorotea, a primera vista, puede asemejarse a ella, pero no es completamente idéntica y su familia no tarda en darse cuenta de los importantes cambios en la Dorotea que tan bien conocen, como su color de pelo innatural, su olor, su presencia fantasmal, su frialdad y la distancia en sus ojos.

Es el desprecio de su familia a su doble espantoso lo que hace que ella quiera transformarse en una versión aceptable de sí misma, una versión domesticada y agradable del cadáver andante al que se parece. Al estar familiarizada con el ideal victoriano de la "buena mujer", incluso al borde de la muerte siente que debe cumplir su papel de mujer de acuerdo con el ideal e intenta inútilmente cambiarse a sí misma:

En vano la resucitada tocaba de arrebol sus mejillas, mezclaba a sus trenzas cintas y aljófares y vertía sobre su corpiño pomitos de esencias de Oriente. Al trasluz del colorete se transparentaba la amarillez cérea; alrededor del rostro persistía la forma de la toca funeral, y entre los perfumes sobresalía el vaho húmedo de los panteones (Pardo Bazán, 2007).

El rol de las mujeres a los finales del siglo XIX es comparado por Susan Walter con la dicotomía entre las figuras de Madonna y Eva, una duplicidad que Pardo Bazán destaca de dicha dicotomía por usar personajes femeninos en varias representaciones, como la mujer angelical y la *femme fatale* (Walter, 2015: 179). Como el tropo de la *femme fatale* tradicionalmente se representa por su naturaleza controladora, su cabello fluido y su sexualidad animal (2015: 178), junto con su intimidación de los hombres por su negación de la mortalidad y posteridad de los hombres a través de su rechazo de la maternidad (Allen, 1983: 193 en Walter, 2015: 178), a partir de esta definición se puede argumentar que el doble fantasmal de Dorotea representa una parodia de la *femme fatale* convencional, que se libera de los límites de su papel no por su hipersexualización, sino por su repulsión. La seductora *femme fatale* rechaza la maternidad y el estar atada a un hombre, y la doble fantasmal de Dorotea es rechazada por sus hijos y se le niega el contacto físico con su marido, rompiendo en última instancia sus lazos con su familia y con su antiguo papel del molde del ángel. En última instancia, su elección de volver a su tumba para descansar finalmente transmite el mensaje de que la muerte es la opción preferida frente al papel tradicional de la mujer. Este sentimiento moral va en línea con las experiencias de la propia Pardo Bazán, que, según Walter, tuvo que luchar contra las normas sociales de género, pero en gran medida consiguió liberarse de las expectativas para convertirse en intelectual y escritora, algo que demuestra el mismo poder masculino como sus personajes que aluden en alguna manera a la *femme fatale* (2015: 184, 188).

El personaje femenino Dorotea decide finalmente volver a su tumba, debido a su falta de recursos para mantener las expectativas de su papel como mujer en su estado de descomposición. Como personificación del elemento horripilante en la historia, se convierte en un objeto, “La resucitada” tanto en el título del cuento como en instancias de la narración donde el narrador omnisciente muestra la historia desde el punto de vista de los otros personajes. Desde el mismo punto de vista se le llama por el narrador “la difunta”, y la “maldita aparición”, haciéndola un objeto a los ojos de otros, pero se usa su propio nombre cuando la narración se enfoca en ella, destacando el hecho de que, desde la perspectiva de Dorotea, ella se hace cargo y sufre un proceso de subjetivación a través del ostracismo de su familia. Esta subjetivación de su persona provoca una especie de alienación de su cuerpo como algo que infunde miedo en lugar de deseo o amor, aunque se sienta la misma persona por dentro. Se da cuenta de que no será aceptada si no se ajusta a la estrecha visión de su familia de lo que tiene que ser como

mujer, y en última instancia es algo de lo que preferiría escapar antes que luchar al lado o en contra, y en eso Dorotea, con su nueva agencia, toma la decisión de retirarse a su tumba, e ir al plano del más allá.

### **3.3 “Fin de curso” y la violencia de autolesión**

#### **3.3.1 Resumen**

Con un cambio tanto de escritora como del siglo, los siguientes apartados tratan de los dos cuentos de Mariana Enriquez. El cuento “Fin de curso” fue publicado originalmente en 2016 en la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego*. La colección ganó el premio “Ciutat de Barcelona” del Ayuntamiento de Barcelona bajo la categoría de “literatura castellana” en 2017, y la colección ha sido publicada en veinte países (Editorial Anagrama, 2017). La narración se centra en una narradora innombrada que se fija en su compañera de instituto, Marcela. El personaje de Marcela al principio se describe como fácilmente olvidable, sin características que destacan excepto por la forma de vestir, con ropa demasiado grande como si quisiera ocultar su cuerpo. En la clase de historia, Marcela de repente empieza a arrancarse las uñas de sus manos con los dientes, horrorizando a sus espectadoras, haciendo sangrar sus dedos sin mostrar ninguna emoción o parecer sentir ningún dolor. Marcela se ve obligada a abandonar la escuela por un tiempo, y cuando regresa se convierte en el centro de atención de las chicas de la clase, ya sea por sus miradas temerosas o por sus intentos de hacerse amigas de ella. El personaje de la narradora se encuentra un día con Marcela en el baño, cuando de pronto saca una navaja y se corta la mejilla mientras se mira en el espejo, sonriente e imperturbable ante la sangre que brota. Aparentemente inmune a cualquier intento de contacto de sus otras compañeras, Marcela responde negando cuando la narradora ofrece ayudarla a ir a la enfermera. Durante otra ausencia de Marcela, la narradora se obsesiona completamente con Marcela y quiere aprender más sobre ella, sobre lo que está pensando y el razonamiento detrás de sus acciones raras. La narradora comienza a sentarse a su lado, vigilando cada uno de sus movimientos, observando de cerca sus temblores y crisis nerviosas, y sus hábitos como arrancarse el pelo del cuero cabelludo. Durante otra visita al baño, Marcela vuelve a confiar en la narradora, queriendo asegurarse de que ella también ve al hombre malvado en la esquina del baño, como ella, y se decepciona cuando la narradora dice que Marcela es la única que puede verlo y oírlo. Queriendo animarle a contarle más, la narradora le pregunta qué le está diciendo el hombre, y ella solo tiene tiempo para decir que él la obliga a hacer *algo*, luego de ser interrumpida por una maestra. Al visitar la casa de Marcela, la narradora está desesperada por

saber más, pero Marcela solo dice que pronto lo descubrirá todo por sí misma, y el cuento termina con la revelación de que la narradora se cortó el muslo con un cuchillo la noche anterior.

### 3.3.2 Análisis

A primera vista, “Fin de curso” parece ser un relato ordinario de la vida de unas colegialas, pero de repente aparece el personaje que representa el elemento ominoso, tan extraordinario como en muchos de los cuentos de Enriquez, la colegiala Marcela con la hiperfijación de realizar actos de violencia contra sí misma, es decir, lo que parece ser un comportamiento autolesivo. Históricamente, algunos de los primeros casos registrados de autolesión en las mujeres son del año 1847 en los Estados Unidos y pasaron a llamarse “las chicas de la aguja” por los doctores porque las chicas utilizaban agujas, un arma a la que tenían acceso, para lesionarse voluntariamente (Gould & Pyle, 1897: 735 en Chaney, 2019). El uso de “chicas” en vez de “mujeres” se utiliza en referencia a la creencia de que todos los pacientes en cuestión tenían histeria, la enfermedad nerviosa con carga negativa atribuida a las mujeres (Chaney, 2019).

El presente cuento está contado desde la perspectiva de un personaje innombrado que narra en primera persona y que es la compañera de clase de Marcela, quien inicialmente describe a Marcela como anónima y como alguien que no sería notable en una multitud, pero al mismo tiempo como poco atractiva. Las compañeras de clase rechazan a Marcela. Dejando a un lado la forma pública de los actos violentos de autolesión que Marcela comete, lleva una ropa que cubre totalmente las pruebas, lo que sugiere que siente algún tipo de remordimiento o vergüenza por sus actos.

La apariencia física de Marcela cambia dramáticamente desde el punto en el que ella decide quitarse las uñas con los dientes, dejando sus dedos ensangrentados y en carne viva. A partir de este punto de inflexión en la narración, Marcela continúa con su automutilación pública de varias maneras que se inicia sin ningún desencadenante discernible, o cambio de humor notable. La mezcla de vergüenza y orgullo que demuestra podría significar una necesidad imperiosa en Marcela de hacerse notar en su dolor mental por alguien que pueda comprenderla, razón por la cual utiliza hazañas de resistencia al dolor físico, que no se compara con su angustia mental, para llamar la atención. La altitud de las reacciones que Marcela gana, junto con su vergüenza, puede explicarse en términos freudianos: su cuerpo lesionado representa un elemento ominoso, en línea con la definición de Freud de lo ominoso como “something that should have remained hidden and has come into the open”<sup>3</sup> (2005: 165). Por

---

<sup>3</sup> Mi traducción: “algo que debía quedar oculto que ha salido a la luz”.

mucho que reconozca la presión exterior de ocultarse, se libera de esas expectativas para mostrar sus oscuros impulsos a la vista de todos. Al igual que en la descripción de Beauvoir de una mujer, Marcela se define como la otra por ser una mujer en una sociedad, pero en su desafío a las normas también pertenece a la categoría de mujeres que intentan resistirse a la objetivación (1992: 101), porque cuando su necesidad de contacto con personas afines es mayor que su opresión de las normas sociales, se subjetiviza y en esto encuentra parentesco en la narradora. El proceso de subjetivación comienza cuando Marcela recupera el poder que tiene sobre ella su dolor al manifestarlo, realizando un acto de agencia.

Desde la primera acción horripilante e inexplicable de Marcela, la narradora se fija en ella en un nivel dramáticamente más intenso y personal que sus compañeras. Como lector no se adquiere casi nada de información sobre la narradora, excepto el hecho que es una buena estudiante. Su vida y sus pensamientos parecen girar casi únicamente en torno a Marcela. Las emociones fuertes sobre su colegiala puede ser un tipo de proyección desde la narradora, que podría ella misma estar fuertemente identificada con sus descripciones de Marcela, no tener que enfrentarse a ellas al proyectarlas sobre la figura al principio anónima. Es cuando Marcela encuentra la agencia de mostrar sus acciones abiertamente que ella pasa por un proceso de subjetivación fascinante y asusta a todas sus compañeras, pero absolutamente hipnotiza a la narradora que en la nueva trayectoria de Marcela descubre una forma en la que ella también puede hacerse notar y estar llena de poder. La situación va más allá de una fascinación envidiosa; la narradora se enamora de la retorcida belleza de Marcela cuando ésta no muestra ningún dolor al rebanar su mejilla:

Marcela se seguía mirando al espejo, estudiando la herida, sin un gesto de dolor. Eso fue lo que más me impresionó: no le había dolido, estaba claro, ni siquiera había fruncido el ceño o cerrado los ojos [...] A mí me temblaban las rodillas. La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa (Enriquez, 2016: 98).

Marcela corresponde a los sentimientos hacia la narradora cuando nota que no la llama loca como todos los demás. No sólo se abstiene de rechazarla, sino que hace preguntas sobre el hombre que Marcela cree que aparece y le hace daño, teniendo auténtica curiosidad por sus misteriosos impulsos. Incluso antes del espectáculo del dolor, la narradora se identifica con Marcela, aunque empiece como una proyección. A través del proceso de subjetivación de Marcela los sentimientos de la narradora se intensifican y crecen en una mezcla de identificación, amor y admiración, y, de la misma manera, se convierte en objeto y víctima de Marcela, con su éxito a la hora de animar a la narradora a participar en las mismas actividades de autolesión.

### **3.4 “Dónde estás corazón” y la violencia sexual**

#### **3.4.1 Resumen**

El cuento “Dónde estás corazón” fue publicado originalmente en 2009 en la colección de cuentos *Los peligros de fumar en cama*. En su traducción al inglés, *The dangers of smoking in bed* por Megan McDowell, fue nominado del premio Booker internacional y del Premio Kirkus en 2021 (Télam Digital, 2021). La trama gira en torno a la protagonista narradora que, tras haber sido abusada sexualmente de niña por un hombre con una enfermedad cardíaca terminal, desarrolla una atracción sexual por todo lo que rodea a las enfermedades del corazón. Sus atractivos comienzan en los personajes literarios enfermos, por ejemplo, Helen Burns, el personaje enfermo de tuberculosis en *Jane Eyre*, e Hipólito en *El idiota*, y se desarrollan por descripciones de enfermedades de libros de medicina, llenos de palabras que describen la muerte y sus razones, y un CD de sonidos cardíacos destinado a los estudiantes de medicina, que ella describe como su equivalente a escuchar gemidos de placer, por lo que lo utiliza como ayuda para una masturbación interminable. Sin interés por el sexo real, la narradora encuentra un sitio de Internet con otros fetichistas de los latidos cardíacos que muestran clips de sonido de sus latidos, y se fija en un latido irregular específicamente, que se convierte en el objeto de su nueva obsesión sexual. En este momento, la protagonista describe su vida social como prácticamente inexistente, hasta su decisión de hacer contacto con el hombre detrás de su latido irregular favorito, e inicia una especie de relación con el enfermo terminal al que le gusta que le escuchen el corazón, y cuyo sentido de los límites está muy disminuido. Describe al objeto de su manía como algo parecido a su agresor de la infancia, pero con más cicatrices de una operación de corazón, y utiliza varias sustancias en él para alterar aún más sus latidos y escucharlos con un estetoscopio entre desmayos. Pero con cada nuevo método, la sed de disfrute de la narradora no hace más que crecer, y su creciente impulso de herir al hombre llega a un punto en el que no puede ser dominado, y se da cuenta de que proviene de su odio hacia el hombre que abusó de ella. Este impulso, mezclado con la lujuria, hace que la narradora finalmente quiera abrir la caja torácica del hombre y sostener el corazón en sus manos, y le informa de que van a necesitar una sierra.

#### **3.4.2 Análisis**

El cuento “Dónde estás corazón” igual como “Fin de curso” de Enriquez trata de un tipo de violencia que viene desde un elemento ominoso, pero en este caso de un valor sexual. La narradora innombrada es una víctima de abuso sexual que ha desarrollado un fetiche alineado

con las características que definen a su abusador, que era una enfermedad del corazón. En lugar de estar confinada y paralizada por sus experiencias traumáticas, la narradora elige regocijarse en su tipo de estimulación preferida, participando en una variedad de ella cada vez que puede.

La parafilia, que se define según la Real Academia de la Lengua en términos de ser una “desviación sexual”, encontrado en casos de personas con intereses sexuales inusuales, tiene un subtipo en el devotismo, o la atracción sexual hacia personas con discapacidades (Bruno, 1997 en Mora, 2018: 153). El comportamiento asociado a una persona parafílica se define por el hecho de que obtiene su placer de otro tipo de estimulación que no sea la relación sexual, como el uso de objetos específicos, la presencia de características físicas concretas en la pareja o la realización de algún tipo de ritual (Mora, 2018: 155). Muchos parafílicos utilizan el anonimato de las comunidades online para facilitar sus interacciones con personas que tienen discapacidades (Suler, 2005 en Mora, 2018: 159).

El viaje de la narradora hacia la iluminación sexual parafílica comienza cuando ella encuentra excitantes los detalles de los personajes literarios enfermos, y se desarrolla hasta participar en las explicaciones más detalladas de las enfermedades en los libros de medicina. La narradora no tarda en encontrar comunidades en línea, que gracias a la comodidad del anonimato acogen tanto a consumidores como a proveedores de contenidos de devotismo, donde tiene un acceso sin precedentes a grabaciones pertenecientes a personas con su enfermedad cardíaca favorita: latidos irregulares.

Puedo precisar el momento en que perdí el control. Después de años de búsqueda estéril, encontré un sitio de Internet donde otros fetichistas de los latidos cardíacos compartían sus corazones. Lo hacían en vivo, en chats, pero también tenían un amplio archivo de sonido, que podía bajarse, deliciosamente clasificado en latidos normales, anormales, durante el ejercicio, soplos, forzados (Enriquez, 2017: 84).

El latido de un corazón, cuando está estable, actúa como una metáfora de vida. La narradora quiere acercarse a la representación opuesta, la cercanía a la muerte que se manifiesta en los latidos irregulares, la semejanza de la muerte en cada ausencia de latido. El sentimiento ominoso que rodea la obsesión de la narradora por la proximidad de la muerte puede explicarse a través de la definición de Freud de nuestro miedo innato a la muerte, basado en parte en la incertidumbre de lo que nos ocurre en el más allá, y en parte en nuestros instintos primarios de evitar situaciones que impliquen un riesgo de muerte (2005, 165). La oscuridad que crece en el interior de la narradora y que exige una estimulación cada vez mayor es aterradora, ya que no hay ningún indicio de que tenga límites a sus deseos ni de que vaya a dejar de satisfacerlos.

El hecho de que la narradora no tenga inhibiciones para satisfacer sus raros deseos puede evocar una sensación de lo ominoso, porque la motivación que hay detrás de ellos es tan extraña



que se registra como desconocida, al tiempo que está estrechamente vinculada a la propia muerte, dos conceptos principales de lo ominoso (Freud, 2005). El anhelo de una semejanza con la muerte en la narradora simboliza al mismo tiempo su crecimiento en una amenaza ominosa, su deseo de venganza, así como la oscuridad que se ha creado en su interior por sus experiencias.

La narradora muestra su agencia encontrada y el proceso de su subjetivación a través de la recuperación de su sexualidad después de haber sido abusada sexualmente cuando era niña, después de haber escapado de las restricciones y la opresión a su subjetividad autónoma puede empezar de nuevo a construirla, como escribió Simone de Beauvoir (Kruks, 1992: 92). El hombre enfermo del corazón objetivó el cuerpo de la narradora cuando era una niña, y para liberarse de esta experiencia acaba objetivando, hiriendo y finalmente matando, a un hombre que se parece al mismo agresor. El hombre que la narradora conoce en Internet sólo es referido por ella como "el hombre", y su relación aparentemente sólo gira en torno a la fascinación de ella por su enfermedad y su creciente deseo de hacerle daño, convirtiéndolo en la víctima perfecta para objetivar para la narradora, forzando su proceso de venganza y subjetivación sin empatizar con sus víctimas. El hecho de que el lector, al igual que con el hombre, no sabe el nombre de la narradora ni nada de su vida, salvo lo único que gira en torno a ella, es un indicio de que también se ha distanciado de sí misma, tal vez en un intento de proteger el pequeño núcleo interno desvinculado de su trauma mientras sufría sus arrebatos violentos y sexuales.

Mientras que una lectura con la narradora como el elemento ominoso y el hombre como la víctima objetivada está fácilmente disponible, ambos son simultáneamente multifacéticos en la manera de que se nos invita a conocer y simpatizar con el punto de origen de la horrible trayectoria de la narradora, y nos enteramos de que la víctima tiene una parte de agencia en el sentido de que elige encontrarse con la narradora y entablar su extraña relación. La ominosa oscuridad de la búsqueda de la narradora subjetivada por acercarse cada vez más a la extinción real de una fuerza vital llega a su clímax al final de la historia, donde se da cuenta de que, para sentirse satisfecha tanto en términos de satisfacción sexual como de resolución de su trauma, debe tener el corazón de su hombre en sus manos y experimentar de primera mano los últimos latidos aritméticos del mismo antes de que se detenga definitivamente.

#### **4 DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES**

En esta sección final, se comparan los cuentos entre sí, después de lo cual sigue una conclusión con una demostración de los resultados obtenidos en los análisis.

#### 4.1 Discusión

Hay muchas similitudes entre los cuentos tratados en la presente tesina. Estas similitudes que se extienden en el tiempo entre las dos autoras están presentes en “Vampiro” de Pardo Bazán y “Fin de curso” de Enriquez, donde los personajes femeninos Inesiña y la narradora innombrada ambas se encuentran en procesos de objetivación a través del contacto con el elemento ominoso. En “Vampiro”, Inesiña se convierte en la víctima objetivada de un falso matrimonio con un anciano como el elemento ominoso que extingue su fuerza vital, y en “Fin de curso” la narradora se siente inexplicablemente atraída por su misteriosa compañera de clase, el elemento ominoso del cuento, que se autolesiona. La narradora a través de su enamoramiento es llevada a ser la víctima tanto de Marcela como de su propia automutilación. En comparación, la narradora de “Fin de curso” tiene un poco más de agencia que Inesiña, debido a su grado de voluntad de acercarse a Marcela incluso después de que ésta se revele como el elemento ominoso de la historia, aunque no se dé cuenta del alcance de sus consecuencias. Inesiña es la víctima más objetivada de todos los cuentos, en parte por su visión inocente de su situación y en parte porque su situación opresiva acaba quitándole la vida.

También hay similitudes entre los otros dos cuentos, con Dorotea de “La resucitada” de Pardo Bazán y la narradora de “Dónde estás corazón” de Enriquez como personajes femeninos que ambos se encuentran en procesos de subjetivación a través del contacto con el elemento ominoso, pero en estos casos son los personajes mismos. En “La resucitada”, la madre Dorotea se encuentra en un estado cercano a la muerte inexplicable que ella intenta ignorar y seguir como siempre, esperando que su familia acepte su horripilante forma, pero en última instancia es el mismo estado horrífico y la no aceptación por parte de su familia lo que la subjetiviza y le permite hacer un acto de agencia al poder salir del plano de los vivos y de su familia que sólo la acepta a ella como la mujer estereotípica. En “Dónde estás corazón” la narradora comienza a ser objetivada a una edad temprana, pero recupera su agencia, subjetividad y sexualidad al abusar a un hombre que se ajusta a la descripción de su propio abusador, encarnando el elemento ominoso con su obsesión por la muerte. La personificación y subsecuente subjetivación del elemento ominoso en los propios personajes femeninos no se presenta como una elección voluntaria, sino como una circunstancia en la que se encuentran y que les hace actuar como lo hacen.

Los dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, “Vampiro” y “La resucitada”, tienen en común un elemento ominoso de forma supernatural gótica, con el vampiro de energía Gayoso en “Vampiro” y el zombi Dorotea en “La resucitada”, mientras que el elemento ominoso de

Enriquez viene de lugares más inesperados, como una colegiala obsesiva sin pelo o uñas en “Fin de curso”, y en “Dónde estás corazón” una sobreviviente de abuso sexual.

Enríquez es capaz de contar las historias de las víctimas del elemento ominoso en sus cuentos de una manera similar, ya que tanto la narradora y víctima de Marcela en "Fin de curso", y la víctima masculina de la narradora en "Dónde estás corazón", están descritas como víctimas, pero al mismo tiempo ambas también muestran una cierta voluntad en el camino hacia su desaparición. El hombre mortalmente enfermo también ha buscado la comunidad en línea, y está de acuerdo con la retorcida relación que ambos inician. Incluso en el clímax del cuento parece ser complaciente, aunque es difícil juzgar cuánto se debe a su propia proximidad a la muerte. La narradora en “Fin de curso” se enamora y obsesiona de Marcela, y quiere acercarse a ella, sin saber con qué fe se iba a encontrar. Las víctimas de los cuentos de Pardo Bazán tienen en común su relación con los elementos ominosos, al pertenecer ambas a las mismas familias, aunque hay que decir que los lazos familiares de Inesiña son más débiles que los de los miembros de la familia de Dorotea, pero aun así dice algo de la estrecha vinculación de Pardo Bazán con el estilo de terror urbano de Enríquez, con lo temible del entorno familiar.

#### **4.2 Conclusiones**

Para concluir el anterior análisis, se hace evidente que hay muchas similitudes en las personificaciones de los personajes femeninos de las autoras Emilia Pardo Bazán y Mariana Enriquez, haciéndolo difícil de comprender la distancia en el tiempo entre los años de publicación de los cuentos como más de una década.

La manera en que los personajes femeninos se objetivan aparece en una manera literal con Inesiña en “Vampiro” como objeto de presa del elemento vampírico ominoso del cuento, y en una manera más ambigua con la narradora de “Fin de curso”, que con casi una especie de síndrome de Estocolmo está enamorada del elemento ominoso Marcela que a todos los demás les repugna. La narradora se victimiza y se objetiva con una especie de voluntad de unir fuerzas tanto con el instigador como con la compulsión de la automutilación. La subjetivación por otra parte, que en otros contextos podría significar la trayectoria del héroe de la historia, encuentra a nuestros personajes en una cuestión de necesidad al verse obligados a luchar por sí mismos debido a circunstancias que escapan a su control. Dorotea en “La resucitada” casi escapa de la muerte, sólo para ser rechazada por su familia cuando ya no puede cumplir con lo que esperan de ella como una mujer, y sufre un proceso de subjetivación al hacer la elección del reino del más allá sobre el reino de los vivos. En “Dónde estás corazón”, la narradora se convierte en el

sujeto de su propia vida al actuar agresivamente sobre sus impulsos sexuales, en lugar de dejar que se extingan por culpa de su trauma sexual.

Los personajes femeninos se relacionan con el elemento ominoso tanto encarnándolo ellos mismos, como siendo víctimas de él como fuerza externa. La transformación en lo ominoso de Dorotea de "La resucitada" y de la narradora de "Dónde estás corazón", las crea como nuevas versiones aterradoras de sí mismas, pero con el mismo núcleo de sus deseos intacto. Mientras que la narradora de "Fin de curso" está demasiado cegada por el enamoramiento como para no ver la truculenta verdad de lo ominoso que tiene delante, Inesiña de "Vampiro" se escuda en la verdad de su elemento ominoso hasta que es demasiado tarde.

Los amplios paralelismos que pueden establecerse entre las cuatro obras diferentes demuestran una especie de entendimiento inmutable entre las escritoras de los complejos personajes femeninos, y la coincidencia de la aplicación de las teorías de Simone de Beauvoir y Sigmund Freud a los personajes femeninos y a los elementos ominosos muestran que sus cualidades seminales, al igual que los cuentos, han resistido y resistirán la prueba del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

Bennet, Andrew & Royle, Nicholas. (1995) *An introduction to literature, criticism and theory*. Harlow, U.K: Pearson/Longman.

Bizzarri, Gabriele. (2019) “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 7(1), págs. 209-229. [En línea]. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n1-bizzarri/pdf-47-es> [Fecha de consulta: 6 de mayo 2022]

Cannavacciuolo, Margherita. (2019) “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enríquez”. *Orillas: Rivista d'ispanistica*, (8), págs. 43-57. [En línea]. Disponible en: [https://arca.unive.it/retrieve/handle/10278/3716530/170153/Orillas\\_Enr%C3%ADquez.pdf](https://arca.unive.it/retrieve/handle/10278/3716530/170153/Orillas_Enr%C3%ADquez.pdf) [Fecha de consulta: 6 de mayo 2022]

Chaney, Sarah. (2019) “Needle girls and motiveless malingerers”. *Psychologist*, 32, págs. 66–69. [En línea]. Disponible en: <http://ludwig.lub.lu.se/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=a9h&AN=139066158&site=eds-live&scope=site> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022]

Cuesta, Karen. (2021) “Mariana Enriquez: la exponente del terror en lo cotidiano”. *Escritura Feminista: Comunicación interseccional*, págs. 23-04 [En línea]. Disponible en: <https://escriturafeminista.com/2021/04/23/mariana-enriquez-la-exponente-del-terror-en-lo-cotidiano/> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022]

Díez de Revenga, Francisco Javier. (2006) “Literatura española de terror: Leyendo algunos relatos breves verdaderamente estremecedores”. *Verba Hispánica*, 14, págs. 77–93. [En línea]. DOI: 10.4312/vh.14.1.77-93.

Editorial Anagrama. (2017) “Mariana Enriquez gana el premio Ciutat de Barcelona en la categoría ‘Literatura castellana’”. [En línea]. Disponible en: <https://www.anagrama-ed.es/noticias/premios-y-distinciones/mariana-enriquez-gana-el-premio-ciutat-de-barcelona-en-la-categoria-literatura-castellana--282#:~:text=PREMIOS,-ANAGRAMA%20DE%20ENSAYO&text=La%20escritora%20argentina%20Mariana%20Enriquez,Anagrama%20en%20febrero%20de%202016> [Fecha de consulta: 14 de abril de 2022]

Enriquez, Mariana. (2016) “Fin de curso”, *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Enriquez, Mariana. (2017) “Dónde estás corazón”, *Los peligros de fumar en cama*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández Candial, Alba. (2021) Emilia Pardo-Bazán, autora inagotable e icono feminista. *La vanguardia*. [En línea]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20210512/7446033/emilia-pardo-bazan-autora-inagotable-e-icono-feminista.html> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022]
- Fernández Cubas, Cristina. (2001) *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Freud, Sigmund. (2005) *The Uncanny*. London: Penguin Books.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de. (1726) *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*. Madrid: Imprenta real de Nicolás Rodríguez Franco. [En línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-general-de-los-hechos-de-los-castellanos-en-las-islas-i-tierra-firme-del-mar-oceano-2/> [Fecha de consulta: 21 de abril de 2022].
- Kruks, Sonia. (1992) “Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism”. *Signs*, 18(1), págs. 89–110. [En línea]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3174728> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022]
- Lima Molina, Gerardo. (2022) “Mater Tenebraum: Voces femeninas en el terror contemporáneo”. *Tierra dentro Cultura*. [En línea]. Disponible en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voces-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/> [Fecha de consulta: 6 de mayo 2022]
- López Santos, Miriam. (2010) *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. [En línea]. Disponible en: <http://ludwig.lub.lu.se/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=edsdoj&AN=edsdoj.79fe5533c3e644aaad54b8413e1e0477&site=eds-live&scope=site> DOI: 10.18002/ehf.v0i33.4474
- Lovecraft, H. Philips & Bleiler, E. Franklin. (1973) *Supernatural horror in literature*. New York: Dover Publications.
- Manrique Sabogal, Winston. (2017) “Mariana Enriquez: ‘La reciente historia argentina está hecha de historias cotidianas de terror’”. *Medium*. [En línea]. Disponible en: <https://medium.com/@winstonmanriquesabogal/mariana-enriquez-la-reciente-historia-argentina-est%C3%A1-hecha-de-historias-cotidianas-de-terror-26420da56a2f> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022].
- Mesa Leiva, Eduardo. (2020) “Emilia Pardo Bazán, conservadora y feminista radical”. *La vanguardia*. [En línea]. Disponible en:

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200220/473660757618/pardo-bazan-escritora-carlismo-feminismo.html> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022]

Mora, Carolina. (2018) “Devotismo (atracción hacia las personas con discapacidad) y su relación con otras parafilias”. *Revista Interamericana de Psicología*, 52(2), págs. 153–161. [En línea]. Disponible en: <https://search-ebshost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=psych&AN=2019-31828-001&site=eds-live&scope=site> [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2022]

Mullan, John. (2014) The origins of the Gothic. *British Library*. [En línea]. Disponible en: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-the-gothic> [Fecha de consulta: 12 de abril de 2022]

Pardo Bazán, Emilia. (2001) “Vampiro”, *Cuentos del terruño*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-del-terruño--0/> [Fecha de consulta: 29 de marzo de 2022]

Pardo Bazán, Emilia. (2007) “La resucitada”, *Cuentos trágicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-tragicos--0/> [Fecha de consulta: 29 de marzo de 2022]

Pasik, Daniela. (2021) “¿Qué tiene la escritora argentina Mariana Enriquez, que gana premios y da miedo en el mundo?” *Clarín Cultura*. [En línea]. Disponible en: [https://www.clarin.com/cultura/-escritora-argentina-mariana-enriquez-gana-premios-da-miedo-mundo-\\_0\\_6zZFEd2o.html](https://www.clarin.com/cultura/-escritora-argentina-mariana-enriquez-gana-premios-da-miedo-mundo-_0_6zZFEd2o.html) [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022]

Radcliffe, Ann. (1826) “On the supernatural in poetry”. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. 16(1), págs 145-152. [En línea]. Disponible en: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20\(Ann%20Radcliffe\).pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20(Ann%20Radcliffe).pdf) [Fecha de consulta: 6 de mayo 2022]

Reeve, Richard. M. (1966) “Fuentes, Carlos, Aura”. *Hispania*, 49(2), p. 355. [En línea]. DOI: 10.2307/337180.

Rodríguez de la Vega, Vanessa. (2018) “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enriquez”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8(1). [En línea]. Disponible en: <https://escholarship.org.ludwig.lub.lu.se/uc/item/2mx6c3s1> [Fecha de consulta: 6 de mayo 2022]

- Rosso, Ana. (2021) “Subversion in Ambiguity: The Female Revenant in Three Fantastic Short Stories by Claude Vignon, Edith Nesbit, and Emilia Pardo Bazán (1856–1908)”. *Women’s Writing*, 28(4), págs. 490–511. [En línea]. DOI: 10.1080/09699082.2021.1985285
- Solaz, Lucía. (2003) Literatura gótica. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 23. [En línea]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html> [Fecha de consulta: 12 de abril de 2022]
- Télam Digital. (2021) “‘Los peligros de fumar en la cama’ de Mariana Enriquez aspira a otro premio internacional”. [En línea]. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202109/568512-literatura-premios-mariana-enriquez.html> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2022]
- Trigo, Beatriz. (2002) “El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal.” *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística 2*: págs. 109-134. [En línea]. Disponible en: <https://cupola.gettysburg.edu/spanfac/14/> [Fecha de consulta: 29 de marzo de 2022]
- Vidal Tamayo, Rodrigo. (2019) “La sutileza del miedo: terror vs. horror” *Soma Arte y Cultura*. [En línea]. Disponible en: <https://yucatancultura.com/sutileza-de-miedo-horror-vs-terror/> [Fecha de consulta: 7 de mayo 2022]
- Walter, Susan. (2015) “Images of the ‘femme fatale’ in two short stories by Emilia Pardo Bazán.” *Romance Notes*, 55(2), págs. 177–89. [En línea]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43803422> [Fecha de consulta: 29 de marzo de 2022]