La oscuridad líquida en las páginas de Susan Hill

Aurora PIÑEIRO

Universidad Nacional Autónoma de México

Susan Hill es una de las escritoras de literatura gótica inglesa que han gozado de mayor popularidad desde la década de los ochenta. Entre sus obras más conocidas se encuentra *The Woman in Black* (1983), que ha sido adaptada para el teatro y el cine en numerosas ocasiones y contextos. El propósito de este artículo es hacer una lectura de dicha novela desde la teoría de “la imaginación de la materia”, del filósofo francés Gaston Bachelard, en particular, desde sus reflexiones sobre una poética del agua.

PALABRAS CLAVE: Hill, Bachelard, literatura gótica, aguas oscuras o muertas.

Susan Hill is one of the most popular writers of English gothic literature since the eighties. Her best known work is *The Woman in Black* (1983), which has been successfully adapted to both the stage and filmic spheres, in varied periods as well as international contexts. The aim of this article is to offer a reading of the above mentioned novel from the perspective of Gaston Bachelard’s theory on “the imagination of matter”, in particular, his dissertations on a poetics of water.

KEY WORDS: Hill, Bachelard, gothic literature, dark or dead water.

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura;
en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen
su terciopelo y la fórmula de su perfume.

Gaston Bachelard

La imaginación es, para Bachelard, una facultad variable, móvil y diversa; las fuerzas imaginantes se despliegan sobre dos ejes que le permiten hablar de una *imaginación formal* y una *imaginación material*. Esta última, la material, será el objetivo de una buena parte de sus estudios sobre la creación literaria, es decir, un análisis de las imágenes de la materia: éstas que la vista nombra y la mano conoce, las que “tienen un peso y tienen un corazón” (Bachelard: 8). Inspirado en las filosofías tradicionales y las cosmogonías antiguas, el filósofo francés cree posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen con el fuego, el aire, el agua o la tierra. Así, aparecen en su producción, entre otros, los libros que llevan por título *Psicoanálisis del fuego* (1938),

El agua y los sueños (1942), *El aire y los sueños* (1943) y *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948). En estas obras destaca la influencia del psicoanálisis tanto freudiano como jungiano, la estética del surrealismo y, sobre todo, el deseo de conocer la materia en su profundidad, en su intimidad sustancial, en su volumen. Estas reflexiones desembocarían, hacia el final de su vida, en otras dos publicaciones que, tal vez, sean las más famosas del pensador en el ámbito de los estudios literarios: *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960).

Hago referencia a un epistemólogo de la materia, a un teórico de lo espacial en la literatura, porque el espacio y la atmósfera, en su contundencia física así como en su capacidad evocadora o connotativa (¿incitativa?), son los aspectos sobre los que centraré mi análisis de *The Woman in Black*, de la escritora inglesa Susan Hill. Hacia el final, el artículo se detendrá en uno de los elementos a partir de los cuales Bachelard edificó su psicología y su poética de la imaginación material: el agua. Para el análisis de la obra de Hill será necesario observar el agua y sus variantes, es decir, no sólo el agua en su estado líquido sino, también, su travestismo en la condensación, sus movimientos, su corrupción. En algunos apartados me alejaré de las categorías propuestas por Bachelard, por no ser siempre las que la novela, en mi opinión, exige; pero la mayor parte del tiempo resonará, en el fondo de la lectura, el susurro líquido de la ensoñación bachelardiana.

Susan Hill es una escritora prolífica, galardonada con varios premios literarios importantes,¹ y *The Woman in Black* (1983) es una de sus novelas más destacadas. Además del reconocimiento literario del que gozó desde su publicación, diferentes adaptaciones para teatro se han mantenido en la cartelera del West End, en Londres, y otras latitudes, desde 1988. Las estrategias narrativas utilizadas por la autora demuestran que las convenciones de la literatura gótica clásica pueden seguir vigentes en la narrativa contemporánea e, incluso, en el discurso filmico, como lo demuestra la película más reciente de James Watkins, adaptación homónima de la obra de Hill, estrenada en febrero de 2012. Y no quiero decir que las convenciones del gótico clásico se encuentren *reescritas* en esta novela como ocurre, por ejemplo, en *The Magic Toyshop* o *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* de Angela Carter o en *The Cement Garden* de Ian McEwan: no se trata de una reformulación ni, mucho menos, una deconstrucción del subgénero novelístico que llamamos gótico, sino de una novela que se afilia a dicha tradición y le da continuidad y vigencia en su versión decimonónica. *The Woman in Black* está escrita con un lenguaje formal y elegante; la historia está narrada por un personaje protagónico masculino, Arthur Kipps, y en la línea ortodoxa de la novela de fantasmas victoriana. Tal vez más económica en extensión y en el uso de la subordina-

¹ En 1971 recibió el Somerset Maugham Award, por su novela *I'm the King of the Castle*; en 1972, el Whitbread Novel Award por *The Bird of Night* y el John Llewellyn Rhys Prize por *The Albatross*. En 1988, el Nestlé Smarties Book Prize (Gold Award) (6-8 years category) por *Can It Be True?: A Christmas Story*. En 2012 le fue otorgada la distinción de Commander of the Order of the British Empire (CBE), por sus servicios en favor de la literatura.

ción al interior de las oraciones, pero conservadora en su manejo del marco narrativo o estructura anidada, a la manera de *The Turn of the Screw* (incluso por su adopción de la tradición inglesa de contar historias de fantasmas en la víspera de Navidad, que es utilizada como pretexto narrativo inicial); es conservadora también en su caracterización del personaje central, bajo la influencia del Jonathan Harker de la novela de Bram Stoker; o en su ubicación de la trama principal en un espacio aislado y decadente, en consonancia con los escenarios favoritos del gótico clásico, desde la novela fundadora de Horace Walpole hasta la de Charles Robert Maturin, o la ya aludida pieza de Stoker, por llevar la comparación hasta finales del siglo XIX. Críticos como Kenneth Muir asocian, para citar un ejemplo, el temperamento novelístico de Susan Hill con el de Dickens: “she shares his appreciation of the odd and eccentric, a compassion for the aged, the lonely, and the persecuted and his obsession with violence” (274).

Los temas recurrentes en la narrativa de Susan Hill son la pérdida, el sufrimiento, la soledad y el miedo. En el caso de *The Woman in Black*, además de los ya mencionados, tenemos que agregar la venganza, encarnada en la figura de Jennet Humfrye, quien no es sólo un fantasma que pretende ahuyentar a los extraños del lugar que asola, o que exige una restitución por una injusticia del pasado (aunque sí cumple con estos dos requisitos), sino una fuerza destructiva implacable, a la manera de las Erinias, Euménides o Furias de la tradición clásica. Las Erinias son personificaciones “de la idea de reposición del orden destruido por el crimen, en especial en los miembros de la propia familia o del grupo, tribu o clan. [...] Tienen por misión reprimir la rebelión del hijo contra el padre, del joven contra el viejo, del huésped que no observa las leyes de la hospitalidad. Para reprimir estos males persiguen sin cesar al delincuente y lo vejan hasta matarlo o dejarlo incapaz de obrar” (Garibay: 144).

Se trata de tres potencias con los nombres de Tisífone, que significa “destrucción vengadora”; Alecto, cuyos atributos son “repugnante, hostil”, y Megera, equivalente a “refunfuñona” (Garibay: 144). Se las representaba como viejas horripilantes, que en lugar de cabellos tenían haces de víboras, con cara de perro, cuerpo negro, a veces alas de murciélago y ojos enrojecidos. En Esquilo encontramos la siguiente descripción: “Perras rabiosas del infierno, de ojos inyectados en sangre, parecidas a negras y horribles harpías, detestadas por los dioses y los hombres, demasiado espantosas también para las bestias salvajes” (Esquilo, cit. en Izzi: 164). Existen referencias a que portaban látigos de cuero guarnecidos de láminas y anillos de bronce para atormentar a los culpables. Su nombre original, Erinis, Erina o Erinia, significa “odiosas, aborrecibles, disgustadas”, y para evitar la evocación y/o invocación de las mismas, tal era el terror asociado a estas figuras, se les nombraba, por antífrasis, Euménides, es decir, “clementes, propicias”. En su versión romana adoptan el nombre de Furias, término asociado a la “locura de venganza” (Garibay: 145).

En *The Woman in Black*, Jennet Humfrye es la hermana soltera de Alice Drablow, última habitante de Eel Marsh House, el espacio que es casa, isla y epicentro de la historia. En su juventud, Jennet se convirtió en madre soltera y fue “empujada”, por la familia y la amenaza de la desaprobación social, a entregar a su hijo en adopción a su

propia hermana estéril, Alice, quien así lograría ser “madre”, salvaría a Jennet de la deshonra y al hijo de la bastardía. Una vez más encontramos en el corazón del gótico femenino una crisis de fertilidad que afilia la novela al linaje de las obras descendientes del *Frankenstein* de Mary Shelley.² Jennet se resiste, pero acaba por entregar al niño. Los fragmentos de correspondencia a los que tenemos acceso en la novela dejan ver la violencia psicológica ejercida sobre la madre solitaria, el desgarramiento emocional y, también, después de un tiempo, el cómo Jennet reclama, en los términos de una rabia extrema o con un lenguaje que podría asociarse al discurso de la locura, que le devuelvan al niño; exigencia que la hermana rechaza. El hijo en cuestión muere, devorado por las aguas del Estrecho o Calzada de las nueve vidas y, a partir de ese momento, el crimen del hijo arrebatado por la propia hermana y la muerte violenta del niño hacen de Jennet una Furia, la Tisífone o “destrucción vengadora” que, más allá de la existencia mortal propia y la de todos los involucrados en la historia, azotará a la humanidad. La nueva Tisífone se especializará en arrebatarle la vida a los hijos de quienes la vean, aquellos que miren la silueta oscura de esta potencia maligna que no puede ser aplacada. En este personaje se unen el concepto clásico de fatalidad o destino con la idea cristiana de maldad, el Erebo con el Infierno, y el texto se separa de la tradición restauradora del orden que caracteriza la mayor parte de los finales de las novelas góticas del siglo XIX.

Las descripciones de la apariencia física del “espectro”, que después identificaremos como Jennet Humphrey, demuestran su similitud con el aspecto de las Furias. En la primera ocasión que Arthur Kipps mira a la mujer de negro, la describe como “not only was she extremely pale, even more than a contrast with the blackness of her garments could account for, but the skin and, it seemed, only the thinnest layer of flesh was tautly stretched and strained across her bones, so that it gleamed with a curious, blue-white sheen, and her eyes seemed sunken back into her head” (Hill: 44-45). Instantes después, se menciona la presencia de un pájaro negro y un grupo de niños que atestiguan el entierro de Alice Drablow, infantes incapaces de sonreír, a quienes en una segunda lectura del texto podemos interpretar también como espectros de los niños que han sucumbido a la furia de Jennet.³ En el Segundo encuentro, la descripción es más precisa: “as I stared at her, stared until my eyes ached in their sockets, stared in surprise and bewilderment at her presence, now I saw that her face did wear an expression... a desperate, yearning malevolence; it was as though she were searching for something she wanted, needed —*must have*, more than life itself, and which had been taken from her (63).

² Para un análisis más detallado de las dos vertientes principales del gótico femenino, ver Elaine Showalter, “The Female Gothic”, en *Sister's Choice*.

³ Ésta es una de las posibles lecturas que la novela propicia, aunque la autora tiene el acierto de mantener la ambigüedad; en la película de Watkins, esta interpretación no sólo se torna literal sino que se exacerba.

Pero lo que resulta más aterrador de la figura de Jennet es el halo de maldad, la ira incontenible que emana de su presencia, y de todo lo que ha sido tocado por ella, contaminado por su fuerza corruptora: “It was true that the ghastly sounds I had heard through the fog had greatly upset me but far worse was what emanated from and surrounded these things and arose to unsteady me, an atmosphere, a force —I do not exactly know what to call it- of evil and uncleanness, of terror and suffering, of malevolence and bitter anger” (Hill: 84).

Las líneas anteriores también nos permiten observar que, como sucede en muchas obras góticas, en *The Woman in Black*, personaje y espacio se tornan inseparables y, de todos los elementos que componen este espacio, el agua se convertirá en el más importante.

La descripción como procedimiento narrativo es, según Luz Aurora Pimentel, la “responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos” (Pimentel: 10-11). Si revisamos, en orden de aparición, los espacios descritos en la novela de Susan Hill, y me refiero a las ciudades, pueblos y casas en particular, tenemos que empezar por Monk’s Piece, la morada del Arthur Kipps viejo, narrador autodiegético quien, en el presente del marco narrativo o primer nivel narrativo de la obra, decide que pondrá por escrito la historia de lo ocurrido, muchos años atrás, al Arthur Kipps joven, en un extraño viaje hasta Eel Marsh House, aventura que constituirá el segundo (y más importante) nivel narrativo de la obra. Al terminar su relato escrito, Arthur cierra un círculo que nos lleva de regreso a Monk’s Piece, en términos tanto temporales como espaciales (cosa que no ocurre, por cierto, en la obra de Henry James a la que hice referencia al inicio de este texto). Ninguno de los sustantivos propios en la novela de Hill es casual, y menos los topónimos. En este primer espacio, aunque la palabra “monje” podría tentarnos a establecer asociaciones con las novelas de Lewis o Radcliffe, me inclino a interpretarla en relación con el romance artúrico, por varias alusiones o elementos descriptivos que, en su lógica de “redundancia semántica”, funcionan según lo que Pimentel describe como “operadores tonales” en la novela, es decir, constituyen puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico (27-28).

Primero, el protagonista y narrador se llama Arthur, y ya desde ahí podemos empezar a leer su viaje hacia el centro imantado del mal como una analogía de la búsqueda o *quest* del caballero medieval que parte de Londres, nuevo Camelot, lugar que representa el corazón del reino: los valores de lo civilizado y conocido. Arthur parte de King’s Cross, y no considero accidental la contigüidad de los términos Arturo y Rey, en este caso. Arthur viaja en tren, uno de los muchos paralelismos establecidos, también, entre nuestro personaje y el Jonathan Harker de *Dracula*, similitud que no contradice la lectura propuesta en el párrafo anterior porque, en la obra de Stoker, Jonathan y el resto de los varones heroicos están en una *cruzada* para salvar a occidente de la influencia corruptora de una fuerza sobrenatural maligna. Las correspondencias ideo-

lógicas entre el romance artúrico, la obra de Stoker y la de Hill se refuerzan, de hecho, mutuamente.

No tendría mayor importancia que el narrador mencionara el nombre de la locomotora que moverá al tren, pero lo hace, y éste resulta ser Sir Bedivere, como el caballero de la Mesa Redonda que acompaña al rey Arturo en su muerte simbólica, pero quien antes recibe la misión de devolver Excalibur a la Dama del lago (lanzar la espada hacia el centro de las *aguas*). Tras el episodio de la espada y la escena donde las Damas o Moiras se llevan a Arturo moribundo (nótese que es una escena de deslizamiento sobre las *aguas*), Sir Bedivere se interna en el bosque y se convierte en ermitaño, adopta el *retiro del monje* para encontrar la paz que el mundo de los hombres no le ofrece, para permanecer a salvo de, por cierto, también un “crimen de familia” que provocó el colapso del orden cósmico.

Tanto Arthur Kipps como Jonathan Harker son jóvenes abogados quienes emprenden sus respectivos viajes como una primera oportunidad de destacar en términos profesionales. Ambos representan el racionalismo protestante de un Londres seducido por la Revolución industrial, por una idea de modernidad que también encuentra su eco en el escepticismo férreo de los varones frente a las embestidas de la superstición. Y ambos se vinculan con la figura de Sir Bedivere por su sentido de cumplimiento del deber y lealtad. Los tres caballeros sobreviven a sus aventuras, pero sufren pérdidas irreparables por haber estado en contacto con el mal. Los tres se retiran a algún tipo de Monk's Piece.

El nombre de la siguiente parada en el viaje es Crewe, una pequeña ciudad en Cheshire East, que puede ser ubicada en los mapas de la Inglaterra contemporánea, es decir, que tiene un referente extratextual comprobable y contribuye a crear la ilusión de verosimilitud en la novela, antes de que los personajes se internen en tierras ficcionales. Además, la localidad es famosa por la fabricación de trenes y por ser la sede de la Rolls-Royce (por lo menos hasta el 2002 y, ahora, la sede de los Bentley), dato que hace verosímil la presencia del automóvil de Samuel Daily en el pueblo, y que tanta importancia cobra en la versión filmica de Watkins.

Hasta aquí podríamos decir que Londres y Crewe, topónimos con referente extratextual, no le exigirían al lector un mayor trabajo interpretativo; sin embargo, el Londres de la novela sí funciona narrativamente para connotar, no sólo en los términos de la lectura de lo artúrico ya propuesta, sino que es también un espacio amenazado (otra vez, vía los operadores tonales) por el mal augurio y la fatalidad: el anuncio de un mal que aguarda al personaje y que se manifiesta en la presencia de la niebla citadina y los ojos enrojecidos de los peatones, quienes son descritos como: “ghost figures, their mouths and lower faces muffled in scarves and veils and handkerchiefs, but on gaining the temporary safety of some pool of light they became red-eyed and demonic” (Hill: 22). Todos los elementos prolépticos que están relacionados con el campo semántico de la maldad y el tema del destino en los primeros capítulos de la novela pueden tener una doble interpretación: la ya señalada, y entonces cumplen con la coherencia temática e ideológica del texto, o pueden ser producto de la pluma de un Arthur Kipps quien,

condicionado por lo que él considera la gravedad de los acontecimientos de su juventud, “recuerda” o cree ver “con los ojos de la memoria” o con los ojos del ahora creyente, presencias, sensaciones y objetos en su pasado, aunque no los haya visto o notado cuando los acontecimientos estaban desarrollándose. Éste es un filtro narrativo del que el lector no puede escapar, una ineludible tensión entre confiabilidad narrativa y subjetividad.

La siguiente parada en el viaje es Homerby, primer pueblo ficcional en el camino, que representa la entrada en el mundo clásico y, por la referencia a Homero, creemos que se trata de una entrada en lo bello o triunfante, pero el recorrido terminará en un tono muy distinto. La locomotora se interna en Gapemouth Tunnel, y el túnel es literalmente un pasaje a otro ambiente, una boca que engulle al personaje y lo coloca del otro lado, en un mundo alejado de todo: es la tierra de los “pantanos”, donde se encuentra el pueblo de Crythin Gifford, con sus posibles significados de “cosa que grita” o “grito que se adelgaza”, y el eco de la palabra “ford”, que prefigura a “causeway” en el Nine Lives Causeway que se mencionará más adelante.

Las descripciones de los pantanos en la novela ocupan las páginas de mayor belleza literaria en el texto. *The marshes* es un término que podría ser traducido como tremedal, ciénaga, marjal, humedal, marismas, y dado que la sinonimia absoluta no existe, *marshes* conserva un poco de las connotaciones de todos los enumerados. Se trata de un vasto territorio semicubierto por el agua salada, pero estas aguas se elevan o descienden al son de las mareas. De hecho, uno de los personajes de la novela se encarga de informar a Arthur sobre la posibilidad de visitar las iglesias sumergidas, un pueblo que fue tragado por las aguas, “a good wild ruin of an abbey, with a handsome graveyard” (Hill: 34); claro, esto, cuando bajan las mareas. El personaje, Samuel Daily, se refiere a los atractivos del lugar como “fine examples of nothing to see” (34). Los adjetivos “fine”, “good” y “handsome”, en estas líneas, adquieren connotaciones no sólo irónicas sino siniestras.

El pueblo de Crythin Gifford “reposa” en esta región, si semejante verbo se puede usar para describir un asentamiento humano sobre suelo trémulo y cambiante. Más allá del poblado está el estuario y, después, el mar. La perspectiva de lo infinito, la impresión de vastedad, lo misterioso e imponente del lugar configuran un espacio y una atmósfera de lo sublime:

They [the marshes] lay silent, still and shining under the November sky and they seemed to stretch in every direction, as far as I could see, and to merge without a break into the waters of the estuary, and the line of the horizon.

My head reeled at the sheer and startling beauty, the wide, bare, openness of it. The sense of space, the vastness of the sky above and on either side made my heart race. I would have traveled a thousand miles to see this. I had never imagined such a place (Hill: 56-57).

Sin embargo, esta impresión de continuidad en la línea del horizonte es sólo una apariencia: entre el pueblo y la imagen del mar en toda su vastedad está una isla, pro-

piedad de la difunta Alice Drablow, donde se encuentra Eel Marsh House. Sólo se puede llegar a la isla cruzando por el Nine Lives Causeway, la Calzada o estrecho de las nueve vidas, que queda semidescubierto a ciertas horas del día, por un lapso muy breve de tiempo, y el fenómeno carece de regularidad porque puede ser modificado por la presencia de vientos o brumas. Eel Marsh House es literalmente el fin del mundo, una especie de no-lugar en un tiempo y un espacio nebulosos, ligado a la tierra por el hilo más tenue. En la isla solía haber una abadía, y las ruinas de ésta, el cementerio, la mansión hereditaria, la viuda que llevó una existencia misteriosa durante años en la soledad más extrema, el espectro terrible de Jennet Humfrye que asola el lugar, todos, espacio(s) y personaje(s) hacen de Eel Marsh House un Erebo, un lugar condenado y de los condenados.

Susan Hill crea su isla-abadía-castillo-mansión-cuerpo femenino atrapado y estéril con base en la descripción del castillo e islote que constituyen el espacio literario principal del cuento “The Bloody Chamber”, de Angela Carter, quien, a su vez, se inspiró en el Mont Saint-Michel de la costa de Normandía. Pero en esta cadena de escenarios extra e intratextuales hay saturaciones semánticas de naturalezas muy variadas. Las tres geografías se pueden asociar, al menos de forma temporal, a la estética de lo sublime, pero Mont Saint-Michel retiene el halo de lo romántico y melancólico; el castillo de Carter, con su naturaleza anfibia, delicada y poderosamente descrita, es un universo donde ocurrieron atrocidades, pero una figura femenina justiciera y reivindicadora lo transforma en un espacio de liberación. En Eel Marsh House no existe la posibilidad de la redención y la influencia perturbadora del espacio, las aguas que lo rodean, y el personaje que lo habita no se restringe a los límites de la isla. De ahí el poder de las aguas como símbolo y vehículo en esta novela.

En realidad, el espacio más importante en la obra no es Eel Marsh House en sí, sino el Estrecho de las nueve vidas, el endeble cordón umbilical, el ámbito híbrido donde el elemento tierra apenas se asoma, porque está dominado por el agua. En este caso, se trata de agua de mar, el tipo de agua que Gaston Bachelard, el filósofo de la imaginación material, el teórico de los elementos, considera inferior o corrompida. El agua dulce, en las culturas occidentales, es la dadora de vida; su condición cristalina la convierte, incluso, en símbolo de pureza; mientras que el agua salada es el líquido que ha dejado de ser dulce, que se ha tornado amargo y ya no puede ser fuente de vida: “Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal trava [obstaculiza] una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y quita la sed” (Bachelard: 235). El agua de mar es “un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres” (Bachelard: 230).

Para Bachelard, el agua dulce, cristalina y en movimiento es el agua viva, el agua que habla, en oposición al agua durmiente, que encuentra la muerte en su horizontali-

dad, que se torna pesada.⁴ Sin embargo, en la novela de Susan Hill el agua salada es agua en movimiento, pero la suya es una dinámica que devora, es agua que engulle y oculta. No se trata de la tradicional imagen de la cólera del océano, de un mar que brama o ruge, sino de un agua cuya violencia es silente y silencia, un mar cuya guerra contra lo humano tiene lugar debajo de una superficie metálica⁵ que no permite ver qué ocurre en lo profundo.

Éste es el elemento donde encontró la muerte el hijo de Jennet Humfrye: las mareas lo devoraron. Nunca sabremos si las aguas eran malignas o se tornaron pérfidas a partir de la muerte del niño, que desata la furia de la madre. Si volvemos a la cosmogonía clásica, en Hesíodo, las Furias son hijas de la Noche, Nix, nacidas de la sangre de la mutilación de Cronos, junto a los Gigantes, sus hermanos (Izzi: 163). La sangre del niño, sacrificada en las aguas, podría interpretarse como una reformulación o reiteración del derramamiento vinculado al origen mismo de las Erinias. De ahí que las aguas del Estrecho se hayan tornado implacables.

Esta agua amarga, corrompida, se transforma, se traviste en condensación, se torna *bruma* y se desplaza horizontalmente sobre la tierra. Invade el mundo de lo humano con su malignidad corrosiva, de la misma manera en que lo hacen las plagas que sofocan la vida. La novela muestra, igual que en el caso del término *marshes*, una gran riqueza léxica en torno a vocablos relacionados con variantes de la palabra *niebla*: neblina, bruma, calina, etcétera. En inglés, el término más importante en el texto es *sea-frets*, un vapor espeso que se levanta del mar y se desliza hacia la tierra: “Sea-frets, sea-mists. They roll up in a minute from the sea to land across. It’s the nature of the place. One minute it’s clear as a June day, the next...” (Hill: 31). Esta *bruma* es de un espesor tal que el término también tiene la acepción de “velo o venda que tapa los ojos del cuerpo o de la razón; confusión u oscuridad que no deja formar juicio recto de las cosas” (Velázquez: 423). La etimología latina de *bruma* nos remite a “solsticio de invierno”, y la etimología de *calina*, nos lleva a “caligo”, “caliginis”, o sea, “oscuridad”. Esta bruma no es una condensación o precipitación que venga de la esfera de lo celeste y descienda hasta el nivel del mar, sino que se levanta de las aguas malignas para confundir, es una extensión de las emanaciones de Tisífone, la furia vengadora.

En uno de los momentos climáticos de la novela, Arthur, a la mitad del Estrecho o paso de las nueve vidas, con el agua hasta las rodillas, escucha el grito desesperado de un niño: se trata de un lamento que no es emitido por las aguas, sino por el ser que fue ahogado en ellas; son aguas opuestas a lo maternal o al líquido amniótico: retienen al infante en lugar de dejarlo ir. En este episodio, el protagonista sufre los efectos de la desorientación a merced del poder cegador y retenedor de las brumas, y el texto muestra, en términos narrativos, su capacidad para modificar, a partir de los sistemas descriptivos, la visión de conjunto (o movimiento generalizante) que, en primera instancia, propició

⁴ Es famoso el análisis que Bachelard hizo de las imágenes del agua en la obra de Poe, donde el agua siempre es durmiente, horizontal o pesada.

⁵ “the water gleamed like metal” (57).

el efecto de lo sublime, hasta llevarnos a lo opuesto, la no-visión, un movimiento particularizante, de vuelta sobre sí mismo, que en este caso equivale a colocar al personaje en el interior de la bruma y las aguas, en dirección a lo submarino o lo que succiona hacia el interior y conduce hasta la oscuridad bajo la superficie.

Lo atmosférico, en términos literarios y metereológicos, y lo espacial privan sobre las acciones. En *The Woman in Black* las imágenes de la materia son nombradas por la vista y conocidas por la mano, tienen un peso y un corazón, sólo que el último ha sido envenenado.

Arthur Kipps escapa de su terrible aventura, pero pagará un precio por haber estado en contacto con el mal, de la misma manera que el lector paga una cuota y es privado de su tranquilidad al saber que las Furias siguen sueltas en el mundo y pueden descargar su cólera sobre cualquiera. *The Woman in Black* es un texto inquietante; en sus páginas, el mal goza de impunidad. Es una novela que demuestra que no todo lo que se escribe en la segunda mitad del siglo XX tiene que participar de una estética posmoderna, y que los viejos ingredientes literarios, usados con inteligencia, le plantean al lector, con el vigor de siempre, la pregunta sobre quiénes somos, frente a un mundo de hostilidades constantes, de cara a la noche de la materia donde, para Bachelard, florecen flores negras.

Obras citadas

- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida VITALE. México: FCE, 2003. Impreso.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Padstow, Cornwall: Routledge, 1996. Impreso.
- CARTER, Angela. "The Bloody Chamber", *The Bloody Chamber and Other Stories*. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres: Vintage, 1996. Impreso.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel SILVAR y Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona: Herder, 2007. Impreso.
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1992. Impreso.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Impreso.
- GARIBAY K., Ángel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 2002. Impreso.
- HILL, Susan. *The Woman in Black*. Nueva York: Vintage Books, 1983. Impreso.
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: OUP, 1995. Impreso.
- IZZI, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Trad. Marcel-lí SALAT y Borja FOLCH. Barcelona: Alejandría, 1996. Impreso.

- MUIR, Kenneth. "Susan Hill's Fiction". *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle*. Eds. Douglas JEFFERSON y Graham MARTIN. Nueva York: Open UP, 1982. Pp. 273-285. Impreso.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI / UNAM, 2001. Impreso.
- SHOWALTER, Elaine. "The Female Gothic". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Nueva York: Oxford UP, 1991. Impreso.
- STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: CUP, 2001. Impreso.
- VELÁZQUEZ DE LA CADENA, Mariano *et al.* *New Revised Velázquez Spanish and English Dictionary*. Nueva Jersey: New Century Publishers, 1985. Impreso.

Filmografía

- The Woman in Black*. Dir. Herbert Wise. Central Films Limited / Granada Television, 1989. Filmico.
- The Woman in Black*. Dir. James Watkins. Alliance Films / Cross Creek Pictures, 2012. Filmico.