

## **Pesadillas femeninas: La presencia gótica en un cuento de Inés Arredondo**

Diana de los Milagros García Pardo

Las literaturas de horror y de terror encuentran gran parte de su bagaje en el relato gótico, nacido durante el siglo XVIII, justo en un momento histórico que se define por el predominio de la racionalidad. Desde que Horace Walpole publica su famosa novela *El castillo de Otranto* (1764), el género gótico se configura, se difunde de manera vertiginosa por Europa, encuentra su sitio en las letras universales, llega al cine y prevalece con el paso del tiempo hasta nuestros días en múltiples formatos. Su incesante búsqueda por generar la sensación de lo sublime en el espectador a través del miedo, lo define e integra a favor de su objetivo incontables elementos escalofriantes, siempre correspondientes a una época concreta, una locación geográfica y la visión particular de cada escritor. En ello radican su flexibilidad y sus cientos de transformaciones, que lo configuran como un género móvil y, por ende, vigente. La gran presencia de la pluma femenina en este ámbito, ha abierto toda una vertiente dedicada a las creadoras y a su visión particular en torno a las pesadillas.

Por otra parte, si bien múltiples autores mexicanos fueron herederos de las formas europeas y plasmaron una perspectiva renovada a través de sus textos, el registro del relato gótico no ha sido explorado con profundidad, lo que nos deja un campo fértil. Inés Arredondo (1928-1989) es un ejemplo distinguido de ello. La obra de esta escritora sinaloense del Medio Siglo encuentra un sitio amplio en la crítica, que se ha interesado por las temáticas constantes de su cuentística, como la búsqueda de lo sagrado, el amor, la muerte, las relaciones familiares, la transgresión, la maternidad, la configuración de los personajes femeninos, entre muchas otras más. Sin embargo, a lo largo de las siguientes páginas, nos proponemos indagar en una dirección poco explorada en su obra: el terror y el horror, por medio de la literatura gótica. Este género apenas ha sido abordado en relación al cuento “Apunte gótico”, incluido en el segundo compendio de narraciones de Arredondo, *Río subterráneo* (1979), debido a su presencia en el título. No obstante, la autora impregnó su cuentística con tintes oscuros. A continuación, recorreremos las características diegéticas y discursivas de “La sunamita”, relato incluido en *La señal* (1965), como muestra inminente de la poética oscura en la obra arredondiana, encaminada al gótico femenino.

### **Una temporalidad oscura**

“Aquel fue un verano abrasador. El último de mi juventud” (Arredondo, 2002, p. 131). Luisa, la narradora de “La sunamita”, abre su relato con estas palabras. De primera mano, sabemos que se trata de una voz

avejentada, que sitúa los eventos en un pasado aparentemente lejano, difícil de precisar. Conocemos la estación del año en que se desarrollan las acciones, mas la época es un misterio para el lector. Una de las características inminentes del gótico es su desarrollo situado en un pasado remoto, oscuro e indeterminado, que concuerda con la temporalidad del cuento. No obstante, es posible encontrar algunas marcas. La escena en que Apolonio, quien cuenta con setenta y tantos años al momento de la narración, conversa con Luisa acerca de las joyas familiares, es un ejemplo de ello: “¿Te he contado de cuando fuimos a Europa en 1908, antes de la Revolución? [...] cuando naciste ya hacía mucho de esto...” (Arredondo, 133). A partir de esto, es posible intuir que si el viaje se llevó a cabo entre 40 y 50 años atrás, cuando Apolonio contaba entre veinte y treinta años, entonces la acción del cuento se desarrolla entre las décadas de 1950 y 1960. Estos años corresponden a la fecha en que la autora escribió y publicó el cuento; es decir, responden a su realidad inmediata.

Sin embargo, Arredondo se apoya en los recursos espaciales para impregnar las escenas con un aura de antaño. La vieja casona es recubierta por nostalgia, las campanas de la iglesia llaman a misa; la iluminación en la habitación del moribundo, proviene de una lámpara de aceite, pues “la planta eléctrica deja de funcionar a las dos de la mañana” (Arredondo, 137). Es como si la autora representase una actualidad –la suya– rodeada por las sombras del oscurantismo; como si la modernidad no hubiese alcanzado al entorno de Luisa. La narradora evoca una época en que la magia, la superstición y la religión preponderaban. Resulta, por lo tanto, propicia a los eventos que habrán de ocurrir.

La temporalidad interna del relato gótico tampoco es medida ni calculada con precisión; se trata sólo de días, noches, momentos vagos. La cronología psicológica, intervenida por la percepción de los personajes, jugará un papel importante en el relato (López Santos, 2010, p. 289). Consideremos que Luisa vuelve al pueblo de su infancia a la hora de la siesta: “Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de la realidad y de tiempo que da el calor excesivo” (Arredondo, 131). Desde que se adentra a esta ciudad, se evidencia que las vivencias ocurrirán en un marco similar al de los sueños, despojado de tiempo y realidad. El viaje a la casa representa un recorrido al pasado, y las calles silenciosas, sumidas en la bruma del calor sofocante, nos recuerdan a un pueblo fantasma, suspendido en la memoria de Luisa.

Una segunda irrupción ocurre tras la ceremonia: “La habitación [...] me recordó la noche de la boda, de mi boda... Hacía mucho tiempo de eso, una eternidad vacía” (Arredondo, 137). Han pasado sólo cuatro noches desde entonces, pero el tiempo psicológico de Luisa se presenta como una oscuridad sin fin. Para ella, quien acepta contraer nupcias con su tío sólo por cumplir un deber moral, sufrir el nexo ominoso que la une a la muerte y al pecado es insoportable. El único consuelo que le resta es esperar un final rápido para esta situación, pero, ante sus ojos, ocurre lo contrario. Entonces los límites del tiempo convencional se desbordan en miedo y angustia. Gran parte del horror radica en esta espera.

Hacia el final, una vez rendida a su destino, la protagonista narra: “Lo que siguió ya sé que es mi historia, mi vida, pero apenas lo puedo recordar como un sueño repugnante, no sé siquiera si muy corto o muy largo” (Arredondo, 140). El concepto de sueño reaparece como algo irreal e inasible, pero esta vez con los matices

oscuros de una pesadilla. Luisa es incapaz de determinar la longitud de su vida. Una existencia atemporal, desde el gótico, respondería a dos cuestiones. En primer lugar, tal como sucede en el aspecto espacial, donde abundan los laberintos y los territorios descomunales, es posible extraviarse entre los pasadizos negros de un tiempo que no desea vivirse. En segundo lugar, el errar entre la vida y la muerte, en una existencia vaga, nos recuerda a la eternidad del vampiro, personaje común en la ficción gótica. Sobre esta figura ahondaremos más adelante.

### **Espacios siniestros**

Reconocemos el pueblo como el primer espacio. En su recorrido, Luisa observa la ciudad estática, como en su memoria. Sin embargo, tras un pestañeo que termina con la nostalgia y la devuelve a la realidad, el paisaje ha cambiado: “cuando las campanadas resonaron pesadas y reales, dando por terminada la siesta y llamando al rosario, abrí los ojos y miré verdaderamente el pueblo: era otro, las amapas no habían florecido y yo estaba llorando, con mi vestido de luto, delante de la casa de mi tío” (Arredondo, 132). No es casualidad que las campanas de la iglesia, “pesadas y reales”, rompan con la pureza del ensueño –la siesta como metáfora– para traer, en cambio, el llamado al cumplimiento de los deberes cristianos –el rosario–. Desde el inicio, la Iglesia como figura antagónica devuelve a la heroína a una existencia dura en correspondencia al metal de las enormes campanas y su eco de antaño. Esta presencia funge como el presagio de un destino trágico, pues se encuentra impregnado de muerte, simbolizada por unas amapas que no florecen, por el luto y por la llegada al espacio cerrado donde la pesadilla habrá de alcanzar su clímax: la casa del tío Apolonio.

El segundo escenario, la casona, representa al castillo encantado: el espacio gótico por excelencia que ha evolucionado a través del tiempo en función de los distintos contextos. En “La sunamita”, un sentido de protección hogareña proviene de la nostalgia que ambos personajes experimentan por el pasado, mientras que la opresión radica en la relación asfixiante que los une. Al ser la vivienda un espacio cerrado, se configura como una expresión metafórica que alude a la privación de la libertad de Luisa; una prisión de la que deberá luchar por huir. A esta atmósfera de opresión contribuyen una serie de elementos terroríficos que conforman la escenografía. La descripción del cuarto de Apolonio es la siguiente: “Era ya de noche y la habitación iluminada por una lámpara veladora parecía enorme. Los muebles, agigantados, sombríos, y un aire extraño estancado en torno a la cama” (Arredondo, 134). La luz que ilumina la alcoba rompe con el orden y la unidad de la escena, distorsionando el espacio y desbordándolo en su negrura; los muebles se convierten en figuras monstruosas que intimidan, y en el centro, un halo siniestro rodea la figura de Apolonio, que anuncia al lector quién es el protagonista de la pesadilla.

La última categoría espacial, que debería ser incorruptible, son los conventos e iglesias, lugares sagrados (López Santos, 286). En “La sunamita”, un día, Luisa decide huir sin equipaje. No mucho tiempo después, su familia la llama para hacerla volver, pues su esposo se encuentra una vez más agonizante. Entonces ella visita al confesor de la iglesia, quien antepone la vida del moribundo a la suya, considerando el abandono una forma de asesinato, mientras que los abusos constituyen un asunto de menor importancia. Así, se ve forzada a volver, incapaz de hallar protección en la iglesia; por el contrario, su antagonismo se refuerza al fungir como un mecanismo de opresión. Los espacios, en su totalidad, encuentran su cometido en generar

atmósferas claustrofóbicas, que encierran a la protagonista en un mundo de pesadilla, dentro del cual sólo puede ser torturada.

### **Luisa, doncella gótica**

La extensa gama de personajes que moran en la narrativa gótica, se encuentran a expensas de la lógica narrativa revisada hasta el momento. Entre estas figuras, a menudo encontraremos dos formas radicalmente opuestas, que serán las fuerzas antagónicas dentro de la narrativa: el héroe y la heroína, que encarnan al bien y a las virtudes; y el villano y la villana, que representan al mal y los vicios, respectivamente.

La heroína gótica se construye como una representación de todas las bondades y virtudes del ser humano, tales como la belleza, la candidez y la virginidad, basadas en el principio de castidad de la novela griega antigua. Walpole dotó a su doncella con estos valores, similares a los que encarnaba la heroína de su contemporánea novela sentimental. No obstante, la narrativa gótica relega este personaje a un papel secundario, para resaltar al villano y sus perversidades. La doncella permanece en función del malvado, al aparecer sistemáticamente perseguida y ultrajada por éste, al tiempo que demuestra “una sorprendente habilidad para sobrevivir a momentos altamente peligrosos” (López Santos, 201). Parte del relato consiste en cómo la dama será rescatada por una figura masculina ejemplar, o librárá el mal en solitario, por medio de su virtud.

En “La sunamita”, Luisa se apropia del rol protagónico a pesar de configurarse como una doncella gótica; las atrocidades que viva serán narradas por ella, estableciendo así una visión íntima. Así, el villano se erigirá más temible desde su perspectiva. Retomemos una idea de la investigadora Ma. De la Luz Flores Galindo (1999): Luisa es una dama profundamente religiosa, cuya pureza radica en encontrarse exenta de pecado, instinto y deseos carnales, por lo tanto, su sentido de lo puro corresponde a un marco cristiano (Flores Galindo, 282). Desde un principio, Luisa cumple con la belleza y la castidad de las heroínas góticas; resulta igualmente virtuosa desde la candidez, la humildad, la compasión y la caridad al momento de enfrentarse a la muerte de su tío y, posteriormente, al Mal. La protagonista antepondrá estos valores cristianos a su bienestar espiritual, al aceptar su matrimonio con Apolonio, así como al prestarle cuidados durante su agonía.

Este acto, sin embargo, implica impureza, el más profundo de sus temores, pues se encuentra ligado a la muerte –ceremonia realizada in articulo mortis– y al deseo carnal –el matrimonio como un espacio de sexualidad lícita–. Por más que procure mantener su moral íntegra, al igual que su pureza corporal, ésta se verá mancillada por el antagonista, quien hará valer sus derechos de esposo. Luisa se verá acorralada por la acusación de faltar a su religión si se niega o, de lo contrario, ser mancillada. Al final, anteponiendo su religiosidad, será despojada de aquello que más valora en un intento por protegerlo. Esto, en términos del género gótico, victimiza a la heroína no sólo ante un villano que la asedia y corrompe, sino desde una estructura interiorizada que se traduce en sus principios volcados en su contra.

Luisa es incapaz de escapar, prisionera de sus ideales, por lo que romperá con el esquema de la heroína

gótica a través del fracaso y la impureza. A pesar de que Luisa “al final, muy al final, también [venció] a la bestia” (Arredondo, 140) con la muerte de Apolonio, se efectúa un cambio irreversible en su interior, que supone la presencia persistente del Mal y, con ello, una derrota más profunda que la falsa victoria en un plano físico. Luisa, sin ser la doncella vencedora que se espera de un relato gótico, ni encarnar a la mujer cruel que es su contraparte, representa una tercera figura de desesperanza, que aparece cuando el Mal resulta invencible; cuando no se posee una auténtica virtud, libertad ni conocimientos que se antepongan a la fuerza opresora. Cuando la verdad no es descubierta ni puesta a la luz.

### **La doncella vampirizada**

El villano es la contracara de la víctima, pues encarna todas las vilezas del ser humano. López Santos lo describe como “un varón cruel, tirano, implacable. [Parece] significar [...] la ruptura de los valores establecidos” (2008, 197-198). En “La sunamita”, es posible identificar en Apolonio el rol de villano. Este moribundo encuentra en Luisa una acompañante de sepulcro a la que, para su horror, arrastrará por medio del incesto y la concupiscencia. Los motivos del antagonista radican en su codicia hacia todas las virtudes que encarna la doncella, portadora de luz, vida, juventud y calor, que éste ve perdidas mientras se marchita. Inmerso en un deseo convulso por mantenerse con vida, Polo se dispone a romper sin escrúpulos su relación paterna con Luisa, así implique su condena.

Hemos mencionado que, después de consumado su matrimonio, se suceden cuatro días de lluvia sin tormenta, descritos como “espirituales, casi sagrados”, mientras aguardan la muerte del tío. Este momento debe comprenderse como un proceso de transformación, tras el cual Apolonio resucitará con una nueva identidad: el vampiro. Margo Glantz (1980) sostiene que la muerte y el satanismo son dos condiciones de esta criatura. Según la leyenda, estos seres resucitan de entre los muertos, por lo que se les considera una de las representaciones que el ser humano ha creado para proyectar su deseo de inmortalidad. Pero esta perpetuidad no se desencadena tras el día del Juicio Final, como lo dicta la religión; en cambio, es posible adelantar el momento por medio de un pacto satánico.

La imagen grotesca de Apolonio evoca la putrefacción de un cadáver, para ser despojado de su humanidad. El vampiro, resucitado, se convierte en un monstruo por medio de su transgresión a las normas religiosas y naturales. Luisa habla sobre la inmortalidad satánica, que es incapaz de comprender, en las siguientes líneas: “la muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida” (Arredondo, 137). Cabe mencionar que lo demoníaco no sólo desafía el orden instituido por Dios. Muchas veces se encuentra asociado con el sexo. El vampiro es un ser que se alimenta de la sangre de los vivos y se mantiene en el mundo a costa de la vida ajena. Pero éste no escogerá cualquier víctima; él perseguirá doncellas para destruirlas. Representa un Don Juan que, en vez de privar del honor, bebe sangre. Ambos aman a las “débiles, virtuosas y pálidas mujeres que, hipnotizadas, se les entregan” (Glantz, 1). Esta descripción concuerda con la heroína gótica, es decir, con el personaje de Luisa en su estado inicial. Ella se le entrega bajo el sonambulismo que representa la fe ciega en la religión.

Durante el clímax del relato, cuando los temores más profundos de su protagonista se materializan,

describe con horror a “una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo” (Arredondo, 139). Glantz menciona respecto a los vampiros que “su presencia [es] garantía de sacrificio ritualmente consumado” (1). Por lo tanto, a través de su figura, el lector puede anticipar la transgresión física de Luisa. El villano termina de configurarse como un vampiro. Lo que mantiene vivo a Apolonio es la presencia martirizada de la doncella, quien incluso llega a recostarse a su lado para calentarlo, como en el mito de Abisag Sunamita: “Su cuerpo casi muerto se calentaba” (Arredondo, 138). Debemos comprender que este intercambio de temperaturas es el punto central de la obra, lo que le brinda el título. La vida, la pureza, son la sangre que Apolonio consume para mantenerse en pie, por ello su salud mejora una vez se ciñe a Luisa a través del matrimonio.

Como resultado, la heroína también sufre un proceso de transformación. Glantz menciona: “Las doncellas que le temen [al vampiro] se le entregan y una vez vampirizadas caen en el vampirismo” (Glantz, 1). La misma noche en que ocurre la metamorfosis de Apolonio, Luisa permanece a su lado, compartiendo su respiración que poco a poco se unifica y confunde; ambos inhalan el mismo aliento, en un intercambio o, mejor dicho, contagio de vida imbuida en muerte. Esta escena marcará el destino de Luisa quien, creyendo morir al lado de su captor, sobrevive vampirizada. Adquiere la mancha de la muerte y de la concupiscencia, que definen la naturaleza de este monstruo, por lo que, sin importar el fallecimiento de Apolonio, ella rezará hacia el final: “Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas” (Arredondo, 140). El vampirismo será la verdadera herencia que Luisa obtenga de Apolonio.

### **Sobre el miedo: dolor y muerte**

El género gótico encuentra en el miedo su eje constituyente, pues en torno a su búsqueda y efecto giran los elementos del relato. Fue Edmund Burke (1729-1797) quien, al identificar esta emoción como la más antigua e intensa del ser humano, señaló su presencia en el término de lo sublime. Según el filósofo, el sufrimiento y la amenaza de muerte permanecen con mayor intensidad en nuestra memoria que el placer, por lo que, con esta ficción, se persigue provocar en el lector un verdadero sentimiento de lo sublime. El arte gótico apela a nuestros instintos más básicos, que serán evocados por medio de tópicos como el dolor y la muerte.

En “La sunamita”, las emociones que la heroína experimenta ante la muerte, transitarán por tres etapas que abordaremos desde Bataille (1997), quien analiza las prohibiciones y transgresiones humanas en torno a la muerte y el sexo. En un principio, cuando Luisa atiende a Apolonio, ambos personajes perciben la muerte como un evento digno de horror. Bataille, para explicarlo, recurre al concepto de violencia inherente a la muerte. Se trata de un temor instintivo, que Luisa consigue sobrellevar hasta que le comunican su pedida de mano: “Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?...” Sentí que la muerte rozaba mi propia carne” (Arredondo, 134). El temor a la muerte y a un muerto, es difícil de diferenciar. Bataille nos habla sobre el cadáver como la imagen de nuestro destino que nos genera un horror relacionado con la descomposición. Esto constituye un peligro mágico de

“contagio” a las cercanías del cuerpo, en alusión a la violencia caída sobre él (Bataille, 50). La sensación de muerte “rozando su propia piel” se explica en el temor al contagio.

Como se trata de un miedo que no es motivado por peligros objetivos, hasta este momento, Arredondo juega con la dialéctica de la razón y la sinrazón del género gótico. La autora evoca lo sublime por medio de los instintos. Sin embargo, en la segunda mitad del cuento, el rechazo a la muerte se transforma y se supera, dando paso a un evento más tenebroso: el dolor. “Antes tan temida, ahora la muerte me parecía la única salvación” (Arredondo, 140). Los autores góticos hicieron del dolor un tema recurrente “y lo adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación” (López Santos, 195). Los escritores góticos encontraron en los temas prohibidos o tabúes un recurso que permite a los lectores identificarse con el dolor anímico padecido por los personajes de las narraciones. Para la época, los motivos más escabrosos a los que un alma virtuosa podía enfrentarse eran el incesto, la homosexualidad y el triángulo amoroso. El primero de estos se configura como la temática más frecuente y “La sunamita”, como expresión de este género, no es la excepción.

Anteriormente, el incesto se planteaba como una forma de amor extraordinario, que desafiaba las reglas establecidas. Sin embargo, en expresiones como nuestro objeto de estudio, la dinámica sucede a través del crimen, el acoso sexual. Desde una postura iluminista, el incesto representaba una repulsa directa a las normas del racionalismo, así como un acercamiento a los abismos humanos y lo satánico. En “La sunamita”, la unión transgresora se concreta a partir de la boda. Apolonio es el tío político de Luisa, por lo que no existe un lazo de sangre que valide una violación física entre parientes. Sin embargo, el moribundo representa una figura paterna. El pecado se consuma en el plano espiritual, de manera forzada y no amorosa. La presencia del incesto orilla a su protagonista a la muerte como única escapatoria, y se evidencia el poder del martirio espiritual sobre el corporal.

### **El gótico femenino**

En 1976, la crítica Ellen Moers acuñó el término “gótico femenino” en su libro *Literary Women*, y lo definió como todo el trabajo literario realizado por mujeres, desde el siglo XVIII, en torno al género que conocemos como gótico. En sus ensayos, propone que esta categoría se divide en dos líneas narrativas. La primera, basada en la obra de Ann Radcliffe, se caracteriza por tener como protagonista a una mujer joven, valiente, perseguida por un hombre malvado a través de paisajes fantásticos (Wallace, D. y Smith, A., 2009, pp. 1-2). La segunda, fundada en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, se enfoca en temas como la maternidad y la creación artística. La mujer como creadora. El gótico femenino abordaba temas en torno al cuerpo de la mujer, la sexualidad y la reproducción; en concreto, el horror por el parto y el nacimiento (Piñero, 2013, 74). Sin embargo, otros pensadores lo han visto como un género político y subversivo, que expresa de manera metafórica la insatisfacción de la mujer ante las estructuras patriarcales y las injusticias que conlleva; su invisibilidad social, así como la opresión emocional, social y política cometidas en su contra a lo largo de la historia. Representa, con sus monstruos y fantasmas, los temores de quienes se ven

atrapadas entre un ámbito doméstico y su propio cuerpo (Wallace, D. y Smith, A., 1).

“La sunamita” muestra la reclusión y persecución de una joven por parte de una familia poco interesada en su voluntad o emociones, a favor de una figura masculina. El villano no sólo encuentra poder en su condición de varón, o en la autoridad que le otorga en sociedad su vejez, enfermedad, economía y relación paternal con la víctima, sino en los principios religiosos inculcados a la mujer. Apolonio se ve respaldado por tres fuerzas: la sociedad, representada por la familia; la Iglesia, encarnada por el cura; e incluso la ciencia, personificada por un médico que es ciego a la situación de mejoría perversa en el enfermo. Todos son el orden establecido, incuestionable. Todos se reúnen en una sola figura medio muerta que, a pesar de mantener una existencia inútil y obsoleta, se aferra a la vida y consigue engullir a la heroína. Luisa desarrollará una relación antagónica contra su cuerpo y su alma, que se tornan monstruosos frente a sentimientos de culpa, suciedad y pecado. Incluso si consigue huir de la casa y el matrimonio, continuará enclaustrada en el vampirismo.

La pluma femenina, escriba con una explícita intención de denuncia o no, nos permite conocer su realidad. Cada autora representa una forma distinta de gótico, como es su vivencia, única e irrepetible. El mundo fantasmagórico nos permite externar sentimientos convulsos; y que escritoras y lectores cuestionen dogmas sociales que se consideran inviolables, ahora y en su tiempo. El terror exhibe la realidad devastadora de las mujeres a través de lo sublime; y mientras la realidad femenina continúe siendo propensa a narrarse desde una poética siniestra, el gótico femenino mantendrá su posición en el arte.

## Bibliografía citada

Arredondo, Inés. *Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, 2002.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Flores Galindo, María de la Luz. “Inés Arredondo y el erotismo en el relato ‘La Sunamita’”. Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (45) 1999: 279-292.

Glantz, Margo. “Las metamorfosis del vampiro”. *Revista de Bellas Artes* 28 (1976): 2-12.

López Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios Humanísticos. Filología* 30 (2008): 187-210.

---. “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19 (2010): 273-292.

Piñero Gil, Eulalia. “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana”. *Herejía y Belleza: Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico* 1 (2013): 73-90.

Sahagún, Adriana. “Umbrales góticos y representaciones monstruosas en un cuento de Inés Arredondo”. *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural* 19 (2009): 428-437.

Wallace, Diana y Andrew Smith. “Introduction”. *The Female Gothic. New Directions*. Ed. Diana Wallace y Andrew Smith. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, 1-12.