



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**LA CONSTRUCCIÓN FANTÁSTICA Y GÓTICA EN UNA PIEZA TEATRAL, *EL FANTASMA DEL HOTEL ALSACE. LOS ÚLTIMOS DÍAS DE OSCAR WILDE* DE VICENTE QUIRARTE**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS  
PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**PRESENTA: ANDREA CAROLINA GODÍNEZ RIVERA  
ASESORA: DRA. CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ**

**06 DE NOVIEMBRE DE 2023  
AZCAPOTZALCO, CIUDAD DE MÉXICO**

**Esta investigación recibió apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP),  
del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT)**

*A los fantasmas que habitan nuestra existencia*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres y a mi hermana,  
por apoyar e impulsar mi sueño literario.

A la Dra. Cecilia Colón Hernández,  
por sus enseñanzas, su paciencia y guía  
en todo momento en el fascinante camino  
de la investigación y entre los umbrales  
de lo fantástico y lo gótico.

Al Mtro. Daniel Atahualpa Palacios,  
por su compromiso, dedicación y consejos  
en el Semanario de tesina. Gracias a su lectura  
atenta y rigurosa, me ayudaron en los puntos  
claves de esta investigación.

A Helena de Haro, por compartirme el  
fascinante texto de Quirarte que me sirvió  
como punto de partida para esta aventura.

## RESUMEN

El propósito de la presente tesina es plantear una guía general con los componentes más sobresalientes que colaboran para la construcción gótica y fantástica de la obra de teatro *El fantasma del hotel Alsace* de Vicente Quirarte. Se analizarán los recursos como la representación y la simbología del fantasma, el efecto de la ambigüedad, la construcción del espacio y el tiempo como productores de universos ficcionales.

En el primer capítulo, “El fantasma literario”, se visualizará la construcción fantástica del fantasma por medio de la teatralidad y el recurso de la fantasmagoría con base en las teorías de Max Milner, David Roas y José Miguel Sardiñas, Anne Ubersfeld y José Luis García Barrientos con el fin de mostrar la subjetividad de los misterios del ser humano donde existen los miedos y las angustias, los terrores del humano y así, mostrar lo que en otro tipo de literaturas no se puede hacer: presentar lo inexpresable de los horrores del hombre.

En el segundo capítulo, “La imaginería gótica en lo fantástico”, se desarrolla el efecto de la ambigüedad que parte de la imaginería mental del personaje Oscar Wilde como producto de la locura. Además, se explicará en qué consiste la configuración del espacio encarcelado y el tiempo estático y desdibujado como parte de la construcción de la atmósfera gótica que aparece a lo largo de las cuatro escenas de la obra de teatro.

## ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. El fantasma literario	7
1.1 Definición del fantasma	7
1.2 La teatralización del fantasma Oscar Wilde	11
1.3 Los efectos fantasmagóricos y fantásticos	16
Capítulo 2. La imagería gótica en lo fantástico	22
2.1 Características de la Literatura Gótica	22
2.2 Tiempo y espacio	34
Conclusiones	39
Bibliografía consultada	43

## INTRODUCCIÓN

El recorrido por el teatro fantástico en México presenta una trayectoria desde mediados del siglo XX hasta las primeras décadas del XXI. Los estudios y las críticas que se han realizado al respecto son pocas, si bien la literatura fantástica en la narrativa ha sido más valorada y estudiada para el teatro no sucede igual. Ha quedado relegado de la mirada académica posiblemente porque el *corpus* es menor a los relatos y cuentos, actualmente para el mundo de la actuación prevalece la predilección por las nuevas formas de ejecución y escritura como el *performance*, el *happening* o las formas libres como las circenses y la pantomima.<sup>1</sup> Por ello, vemos que los artículos e investigaciones comienzan a partir del siglo XX sobre el teatro fantástico.

Dicho teatro, posee diversas influencias, algunas provienen de la literatura gótica, por ejemplo: el tema de la ambigüedad, las atmósferas oscuras, la sombra, la intervención de algunos personajes como los fantasmas y vampiros, entre otras más; del Romanticismo del siglo XIX con base en el teatro romántico español se retoman ciertas características como:<sup>2</sup> los valores: el deseo de la libertad, el amor y la valentía, pero también: la locura, el arrebato de la pasión, la venganza y la muerte.

Cabe recordar que el teatro, así como la literatura en general, es la representación ficcional de la sociedad, además, el primero está considerado como: “un fenómeno de ciudades y en cada una se comporta de modo particular, incluso en megalópolis como la

---

<sup>1</sup> Eduardo Contreras Soto, *El teatro en México*, pp. 220-221.

<sup>2</sup> En obras como: *El Macías* (1834) de José de Larra; *La conjuración de Venecia* (1833) de Francisco Martínez de la Rosa; *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas; *El trovador* (1936) de Antonio García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel* (1837) de Eugenio de Hartzenbusch; y *Don Juan Tenorio* (1944) de José Zorrilla. Consultadas en Carolina Godínez Rivera, “Capítulo 1. La importancia del dramaturgo: Antonio García Gutiérrez” en *La configuración de los personajes prototípicos a partir de la preceptiva del canon romántico en El Trovador*, pp. 6-24.

ciudad de México, pues cada zona o barrio difiere y particulariza su vida teatral. Por ello, no es posible hablar de un teatro mexicano, o de una escena nacional, sin un mapa de localización precisa.”<sup>3</sup>

Es verdad que los referentes personales, vivencias, o bien la predilección por representar ciertos espacios en una obra pueden influir en ésta, pero también pueden variar según la corriente literaria, el tema o los motivos que prefiera el autor. El fenómeno presentado en el teatro de género fantástico forma parte de las nuevas actualizaciones y relecturas que se han realizado en las últimas décadas en torno a la literatura fantástica a diferencia de cuando la literatura se centró, en mayor medida, en los temas nacionales y posrevolucionarios durante la primera mitad del siglo XX:

De valor indiscutible ha sido el rescate en los últimos años de la obra de escritores como Francisco Tario o Amparo Dávila, así como la revaloración de la vena fantástica de autores como Carlos Fuentes y Elena Garro; a estos esfuerzos se suma la rica y variada producción de obras literarias que se distancian de la corriente mimética como las de Gerardo Piña, Mario González Suárez, Fabio Morábito, José Luis Zárate, Alberto Chimal, Bernardo Esquinca o Ernesto Murguía, [...] la literatura fantástica vive un momento alentador del que incluso no ha podido sustraerse el ámbito académico, que ha respondido a tal seducción con interesantes estudios.”<sup>4</sup>

Con base en los críticos<sup>5</sup> que han estudiado y considerado a las siguientes obras como fantásticas son: *El caballo asesinado* de Francisco Tario; *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas*, *El rey mago* y *El encanto. Tendajón Mixto* de Elena Garro; *Juegos profanos* (*El*

---

<sup>3</sup> Alberto Villarreal, “Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente”, p. 317.

<sup>4</sup> Sergio Hernández Roura, “Introducción”, p. 17.

<sup>5</sup> V. la bibliografía. En los repositorios universitarios de la Ciudad de México se encontraron en total nueve investigaciones de diferentes grados académicos, cuyo tema es el teatro fantástico mexicano. Sin embargo, sobre la obra que se pretende estudiar en esta investigación no existen estudios literarios previos. En otras universidades de la capital como: El Colegio de México, la Ibero y la UACM tampoco ha habido trabajos enfocados a este tema. Con respecto a las universidades de otros estados como la Universidad Veracruzana, la Universidad de Guanajuato y la Universidad de Guadalajara sucede el mismo caso. Sólo en tres universidades de la Ciudad de México: la UAM-Azcapotzalco, la UAM-Iztapalapa y la UNAM, se pueden localizar los títulos señalados. En el caso de la obra de Quirarte no se encontraron investigaciones al respecto, de ahí, surge uno de los intereses por estudiarla en la presente tesina.

*infierno*) y *Después del terremoto* de Carlos Olmos; *La hebra de oro* de Emilio Carballido; y *El fantasma del hotel Alsace* de Vicente Quirarte.

La convivencia entre lo ‘real-imposible’ es uno de los temas principales de la literatura fantástica y que varios críticos como David Roas y José Miguel Sardiñas, proponen los mecanismos fantásticos que se logran apreciar en esta obra a investigar. La condición de poder observarse en la representación donde pareciera que se confunden estos límites, surgirá por la ambigüedad:

En el teatro, la fantasía convive con la realidad al punto de confundirse e incluso aparentar ser una misma. La realidad es del espectador y la fantasía es la representación donde los actores, mediante su capacidad histriónica, crean una realidad alterna o, mejor dicho, una ficción: “se crea como realidad referida a una metafísica, la que invade el ámbito de la tranquilidad para perturbarlo y producir lo fantástico: para revelar la realidad como ficción de otra realidad que se constituirá, a la vez, en ficción de realidades que son ficciones hasta el infinito.”<sup>6</sup>

Se plantean dos realidades en las obras de teatro, por un lado, la del lector o espectador al momento de leer el texto o bien, observar la representación y, por el otro lado, la realidad desarrollada por los actores y las actrices para crear una realidad alterna, la fantástica, que se apoya en lo gótico para crear una atmósfera propicia para generar algunos efectos como el horror, el miedo o la duda en el receptor. Por ejemplo, en el caso de esta obra a analizar, la realidad sucede en la representación por un grupo actoral y ellos le darán vida a los personajes que interactúan con el personaje Oscar Wilde, quien llega a un hotel en París. A su vez, ellos crearán una realidad alterna, conformada por la última etapa de la vida de Wilde a partir de su llegada al hotel Alsace donde algunos elementos sobrenaturales como: el fantasma, el hada verde del ajenjo y el vampiro transgredirán los límites de la realidad.

---

<sup>6</sup> Eduardo Ari Guzmán, “La teatralidad de corte fantástico en *El caballo asesinado* de Francisco Tario”, p. 47.



Las fechas reales de las que se vale Vicente Quirarte para contextualizar la obra son alrededor de 1900.<sup>7</sup> Como segundo momento o, mejor dicho, paralelamente a esta realidad ficcional está la realidad vivencial del lector o espectador al leer u observar la obra en cuestión, cualidad que es propiamente del teatro y la cual se profundizará más a detalle en el desarrollo de la investigación.

A modo de homenaje, Quirarte creó una ficcionalización teatral de los últimos días de Oscar Wilde para representar dos puntos importantes: lo fantasmal de la vida de este autor y la crítica hacia la vida de él como escritor en medio de un contexto de decadencia y depresión.

La importancia sobre el fenómeno fantástico de la ambigüedad presenta una problemática que se puede discutir en torno a la ficción teatral, las escenas y la representación de los personajes: “la carnalidad misma del actor, tiende a reafirmar su realidad natural y puede dificultar la creencia en la irrupción de otra sobrenatural y misteriosa en el marco de un escenario material, donde la presencia actoral en carne y hueso implica su coincidencia total con el aquí y ahora del público presente.”<sup>8</sup> Es decir, la escenificación y la actoralidad presentan un reto mayor, pues los actores deben representar elementos sobrenaturales como en el caso de Oscar Wilde, que al mismo tiempo de simular ser un fantasma necesita proyectar al espectador los efectos de lo fantástico, lo gótico, el miedo, el misterio, la emoción por lo desconocido, la ambigüedad, entre otras.

---

<sup>7</sup> Vicente Quirarte, *El fantasma del hotel Alsace*, p. 9. Para esta investigación se usará la 2ª edición de la obra, misma de donde se han sacado todas las citas textuales; en ésta se pueden encontrar también otros textos que no están en la primera, como: “Apéndice, programa y cartel”, “Bibliografía de Oscar Wilde” y “Bibliografía sobre Oscar Wilde”. A partir de la siguiente cita, todas las que se hagan de la obra teatral tendrán al final la página entre paréntesis para no distraer al lector.

<sup>8</sup> Mateo de Beni y Mariano Martín Rodríguez, “Teatro 1900-1960”, p. 100.

El propósito de la presente tesina es plantear una guía general con los componentes más sobresalientes que colaboran para la construcción gótica y fantástica de la obra de teatro. Se analizaron los recursos como la representación y la simbología del fantasma, el efecto de la ambigüedad, la construcción del espacio y el tiempo como productores de universos ficcionales. La argumentación del trabajo se llevará a cabo por medio de dos capítulos.

En el primero de ellos, “El fantasma literario”, se visualizará la construcción fantástica del fantasma por medio de la teatralidad y el recurso de la fantasmagoría con base en las teorías de Max Milner, David Roas y José Miguel Sardiñas, Anne Ubersfeld y José Luis García Barrientos con el fin de mostrar la subjetividad de los misterios del ser humano donde existen los miedos y las angustias, los terrores del humano y así, mostrar lo que en otro tipo de literaturas no se puede hacer: presentar lo inexpresable de los horrores del hombre.

En el segundo capítulo, “La imaginería gótica en lo fantástico”, analizaré el efecto de la ambigüedad que parte de la imaginería mental del personaje Oscar Wilde, ya que, Quirarte utiliza algunas de las características góticas para crear su obra en aproximadamente setenta páginas. Es notable recalcar su gran habilidad para retomar la mayoría de los rasgos de las novelas góticas, que se fueron construyendo a lo largo del siglo XVIII. Quirarte recrea esos efectos muy bien logrados para mostrar que el género gótico sigue vigente en las letras mexicanas del siglo XXI. También analizo la configuración del espacio encarcelado y el tiempo estático y desdibujado como parte de la construcción de la atmósfera gótica que aparece a lo largo de las cuatro escenas de la obra.

La construcción fantástica con tintes góticos de esta obra de teatro parte de la ambigüedad entre los límites de la realidad y lo imposible para crear un efecto de

incertidumbre en el receptor. Esta realidad se crea dentro de la ficción por medio del lenguaje que se basa en los siguientes recursos: descripciones detalladas y específicas de las acotaciones, configuración de los personajes con base en las influencias de la literatura gótica y las técnicas o herramientas de las que se apoyan para causar dichos efectos.

# CAPÍTULO 1

## EL FANTASMA LITERARIO

### 1.1 Definición del fantasma

La propuesta teatral de Vicente Quirarte nos ofrece la posibilidad de apreciar la figura de Oscar Wilde como un fantasma, de ahí el título de este capítulo. Para la crítica e historia ha generado gran interés conocer qué pasó y cómo vivió este autor después de salir de la cárcel de Reading y durante su exilio en París: “la última etapa de la vida de Wilde es el pretexto de esta obra. [que...] conjetura sobre los últimos días de Oscar Wilde, entre el 17 de octubre y el 30 de noviembre de 1900. La primera de esas fechas, llegó al año 46 de su edad. La segunda, comenzó a ser inmortal.” (p. 9) Inmortal en el sentido que, aunque no se tienen todos los datos concretos sobre su última etapa de vida, sí dio paso a construir una historia que explica dos puntos importantes: el recurso del fantasma como categoría literaria y la crítica hacia la vida del escritor.

La aproximación que nos ofrece Quirarte es valiosa porque es un gran conocedor de la obra literaria de Oscar Wilde y nos acerca a la figura del autor desterrado a partir de una conjetura: “Jorge Luis Borges forjó el término ‘poema conjetural’ para el que imagina lo que pudo haber sido, de acuerdo con los datos proporcionados por la Historia.” (p. 9). Es decir, desde la ficción se juega con la posibilidad de lo que pudo haber sucedido, aunque no se tenga esta certeza, pero es una probabilidad muy interesante; ya que se vale de recrear esta historia con el recurso del fantasma, aunque no esté propiamente muerto aún, pero es como si lo estuviera.

El fantasma en la literatura es una invención del autor o director de escena que busca expresar uno o varios significados que por medio de otro personaje no se cumplirían. A este tipo de personaje lo podemos vislumbrar a partir del encuadre o perspectiva de la ambientación del espacio fantástico. Como en toda obra gótica la ambientación es crucial para que se puedan desarrollar los acontecimientos que revelarán su cometido.

La palabra fantasma “deriva del griego *fantasia* y del sufijo <<ma>>, es decir, [...] significa aparición, visión, sueño, imagen, apariencia.”<sup>9</sup> El personaje Oscar Wilde en *El fantasma del Hotel Alsace*, pondrá en duda al lector o espectador si lo que está viendo es una aparición, un sueño o una apariencia. Además, la historia del fantasma nos remonta a muchos siglos atrás:

*Phantasma*, nos recuerda Tania Alarcón, ya es usada por Plinio con el significado de <<ser imaginario>>, <<espectro>>. En San Agustín, se registra con la idea de <<representación imaginaria>> y en San Paulino significa <<ficción, sueño>>. La palabra fantasma aparece en el idioma español desde el siglo XVI.<sup>10</sup>

La palabra espectro es otro concepto que nos ayudará a comprender cómo está configurado y qué representa el fantasma. Lo espectral se refiere a una imagen ubicada dentro de la ambientación tenebrosa y extraña a la cual es invitado el lector para sumergirse en este otro mundo desconocido. Afirmar o negar la existencia del fantasma resulta complicado, pues para ello se requerirían pruebas fundamentadas por algún medio de su existencia, porque son incorpóreos, en otras palabras, carecen de un cuerpo físico. En los textos literarios es posible evitar ese paso, pues se trata de ficción. Sin embargo, a los autores les han servido de inspiración para crear una literatura de fantasmas o con fantasmas, según sea el caso.<sup>11</sup> La

---

<sup>9</sup> Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, pp. 27-28.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>11</sup> David Roas, “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, p. 105.

diferencia consiste, según David Roas, en que las historias ‘de fantasmas’ tienen que generar miedo o incertidumbre en el lector, es decir, una sensación terrorífica; y ‘con fantasmas’ hace referencia a que lo fantástico no es el objetivo principal, sino más bien a crear una alegoría; a veces, el fantasma puede ser humorístico como en el caso del cuento, “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde.<sup>12</sup> *El fantasma del hotel Alsace* se trata de un texto ‘con fantasmas’ porque lo que proyecta el fantasma de Oscar Wilde no es el miedo sino la tristeza, la soledad y la ironía.

La temática fantasmal en la literatura propiamente surgió hasta el siglo XVIII con la novela gótica y con el surgimiento del Romanticismo en el XIX, ambos sentaron las bases para lo que conocemos hoy en día como Literatura Fantástica.<sup>13</sup> David Roas menciona algunos ejemplos de las obras donde localiza a los fantasmas, en un primer momento éstos aparecían representados con papeles secundarios, es decir, no eran los principales de las historias como se verá más adelante. Por ejemplo, en el caso del siglo decimonónico el fantasma se convirtió en el protagonista de la narrativa de Washington Irving con su cuento “The adventure of a German Student” que aparece en el libro *Tales of a Traveller* (1824) y de Walter Scott en el cuento “The Tapestry Chamber” en la revista *The Keepsake* (1829).<sup>14</sup> Gracias a que en estos siglos se retomó el gusto por lo sobrenatural y lo terrorífico, se descartó

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Aurora Piñeiro Carballeda en su tesis de maestría, *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, nos dice que las historias de fantasmas “tienen su origen en las religiones primitivas, la mitología y la épica antigua, Prácticamente todas las sociedades con creencias animistas tienden a aceptar la figura de los fantasmas, ya que son una metáfora de la relación entre vivos y muertos”, p. 17

<sup>14</sup> David Roas, “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, pp. 103-104.

el escepticismo de la época dando paso a otros géneros,<sup>15</sup> pues, “la literatura fantástica constituyó una forma de expresión de lo ominoso cuando ya no se creía en su existencia.”<sup>16</sup>

Recordemos que el primer fantasma que se documentó en la historia fue en una carta escrita por el sobrino de Plinio el Viejo donde relata un hecho extraño que le contaron en el siglo I o II d. C., en aquella época los fantasmas no eran vistos como seres sobrenaturales o como parte de alguna actividad sobrenatural:

Plinio el Joven [61-112 d.C.] escribió una carta que, afortunadamente, se conserva a pesar de tantos siglos en donde cuenta la historia que le pasó a un filósofo llamado Atenodoro. El asunto es muy sencillo y ahora nos puede sonar como muy clásico, pero para aquella época fue algo extraño, no se sabía bien a bien qué ocurría, era un hecho singular e insólito. Se dice que había una casa en la que un fantasma se aparecía en las noches. Su presencia era motivo de miedo para los habitantes, pues durante el día temían la llegada de la noche, razón por la que decidieron dejar la casa, ya que no soportaron más la presencia extraña. Con ese pretexto, decidieron vender o rentar la casa muy barata y es Atenodoro quien ve las condiciones y le llama la atención lo bajo del precio. Pregunta los motivos y cuando le explican la verdad, movido por la curiosidad, decide quedarse para comprobar si realmente eso sucede o no. Así que esa misma noche se queda en la casa con una vela, estilo y tablillas para poder escribir lo que suceda, todavía no se usaban el papel y la pluma, la escritura era diferente, pero como nos dice en la carta: “él mismo dispone su ánimo, ojos y mano al ejercicio de la escritura, para que su mente, desocupada, no se imaginara ruidos supuestos ni miedos sin fundamento.” Efectivamente, es más fácil imaginar cosas que no existen si nos disponemos para ello, lo mejor es estar ocupados en algo diferente para que eso no ocurra y para que no influya una sugestión que nos lleve a ver cosas que no son.<sup>17</sup>

Por otro lado, también hay otra definición que apunta a que el fantasma: “es una representación de un pasado, bajo algo que yacía en la tierra y que ahora se ha vuelto transparente, y en muchos casos olvidado.”<sup>18</sup> En consecuencia, todo fantasma literario busca ser escuchado en la tierra de los vivos porque, seguramente, todavía tiene algún pendiente por terminar, o bien, se siente preocupado por alguna acción que desempeñó en vida.<sup>19</sup> Es

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Cecilia Colón Hernández, “El primer fantasma documentado”, sin numeración en las páginas, [En línea].

<sup>18</sup> Ricardo J. Román, “Javier Marías, cuando el fantasma hace literatura”, p. 155.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 156.

decir, “la vida de un fantasma es la eterna luz que resplandece cuando se lee un libro, escuchando pulsos provenientes de aquel lugar consagrado para nosotros como el más allá.”<sup>20</sup>

El fantasma es una presencia que existe dentro de la literatura fantástica y se muestra como transgresor de un suceso, pues lo primero que hace es vulnerar el umbral que existe entre la vida y la muerte, al lograrlo puede hacer algunas cosas o arreglar asuntos pendientes o estar allí, recordando su vida terrena. Ricardo J. Román apuntó que algunos escritores también pueden ser considerados como fantasmas, tal como le sucede al escritor español Javier Marías:

Javier Marías como un fantasma, [es] una persona que está en un sitio; pero a la vez no, que se pasea de un lado a otro, girando, ocultándose, sintiendo los acontecimientos que ocurren en el mundo; una presencia que se vislumbra a través de su prosa y se vincula entre nosotros (los lectores), creando un fugaz y traslúcido desenfreno de pensamientos, que nos hace meditar sobre lo ilimitado que puede ser la memoria en ciertos tramos de nuestra vida.<sup>21</sup>

El fantasma, como autor, nos hace pensar en lo interesante que fue la vida de Oscar Wilde, y preguntarnos: ¿por qué Quirarte representa a Wilde como un fantasma si todavía no había muerto?, ¿por qué tomar la última etapa de su vida que era, al mismo tiempo, la más vulnerable? Y, por último, ¿por qué recurrió a realizar esta ficción por medio de lo fantástico y el teatro? Preguntas que se intentarán responder a lo largo de los siguientes apartados.

## **1.2 La teatralización del fantasma Oscar Wilde**

Cuando Wilde salió de la cárcel<sup>22</sup> se convirtió como en un fantasma para sus amigos, conocidos y, sobre todo, sus lectores, lo cual lo orilló a hospedarse en un hotel de París casi

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>22</sup> Es en *Los procesos contra Oscar Wilde* (1996), donde se mencionan todas las acusaciones por las cuales va a la cárcel y se aprecia la cronología de esa etapa: “De la cárcel de Wandsworth le trasladan a la de Reading. Su identidad, durante los dos años en que sus uñas se quiebran y sangran sus dedos en la torpe tarea impuesta



abandonado, lugar donde comenzará la historia de esta obra de teatro. El fantasma en el teatro adquiere teatralidad<sup>23</sup> en un espacio específico de la representación textual y escénica,<sup>24</sup> así, “adquiere realidad aquello que no la tiene, o sólo es “realidad teatral”. Revela el uso de los elementos de significación y es el principio para producir, representar e interpretar el discurso teatral.”<sup>25</sup> La teatralidad es uno de los recursos de esta obra de teatro, ya que colabora en la construcción del efecto fantástico por medio de dos elementos importantes: las cualidades teatrales del fantasma y la ambientación del espacio en la puesta en escena indicadas en las acotaciones.

La teatralización del personaje, fruto de los elementos concretos de la representación, está marcada textualmente, en la mayoría de los casos. Textualmente, el personaje puede venir ya teatralizado [por] la máscara teatral que lo envuelve [...] como: un personaje ya conocido por su leyenda o por su historia, referencias que bastan por sí solas para teatralizarlo, Napoleón, Teseo, Pedro Crespo...<sup>26</sup>

El personaje de Oscar Wilde, por sí solo ya viene teatralizado, pues es una figura conocida que se volvió una leyenda. Para poder desenvolver su papel de autor desterrado y expresar la teatralidad, que será captada según la percepción del espectador, deberá desarrollarse en un espacio que funge un papel clave, pues de éste depende construir la atmósfera fantástica. Cabe recordar que el espacio teatral se define como:

---

por la condena que soporta, se fija así: C.3.3.” p. 9. En total, Wilde pasó por cuatro cárceles durante los dos años que estuvo preso.

<sup>23</sup> La teatralidad, según Domingo Adame en el *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, es “como [el] proceso que modifica un “estado” o “situación” por la acción de un sujeto que “se da a ver” o de otro que “observa”, reclama la necesaria interdependencia entre “ficción” y “realidad”. En el teatro, la realidad es representación, o sea ficción, y hay ficción y realidad porque existe la posibilidad [de lograr una] representación [...] permite descubrir el tránsito de la realidad a la ficción y a la inversa.” p. 30.

<sup>24</sup> Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*, nos dice al respecto: “Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional.” p. 108.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

[...] una realidad compleja, construida de manera autónoma, y el mimo –icono– de realidades no teatrales y de un texto teatral (literario); finalmente, el espacio es, para el público, un objeto de percepción:

- a) desde el texto, al que vamos a conceder una mayor importancia, dado que nuestro objeto de estudio es, precisamente, el texto teatral; veremos, pues, de entrada, cómo el espacio teatral se construye a partir o con la ayuda del texto teatral;
- b) desde la escena, trataremos de ver cómo el espacio teatral se construye a partir de un cierto número de códigos de representación y con la ayuda de un lugar escénico cuyas determinaciones concretas preexisten al hecho teatral;
- c) desde el público, es decir, a partir de la percepción que el espectador puede tener del espacio escénico y del funcionamiento psíquico de sus relaciones con esta <<zona particular>> del mundo constituido por ese mismo espacio escénico.<sup>27</sup>

La realidad compleja de *El fantasma del hotel Alsace*, tiene que ver con la construcción de tres rasgos que conviven en un sólo espacio (la habitación del hotel) que es configurado a partir del texto teatral: lo fantástico<sup>28</sup> y fantasmal cada uno de ellos con sus respectivos rasgos y aportaciones. Todos ellos vistos desde la teatralidad, es decir, desde el juego entre la ficción y la realidad por medio de un sistema de signos codificados para la representación. Al final, cada receptor se vuelve parte de ese espacio fantasmagórico al que nos invita Quirarte para desentrañar los misterios sobre la vida, la muerte, la soledad y la nostalgia que experimenta Oscar Wilde.

El fantasma es un ser “del más allá en forma incorpórea y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real.”<sup>29</sup>

La transgresión del fantasma afecta en la realidad dentro de lo posible-posible. Oscar Wilde se encuentra refugiado en el hotel Alsace, sin embargo, no es sólo para descansar sino para

---

<sup>27</sup> *Ibid*, pp. 116-117.

<sup>28</sup> Según David Roas, en su libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, lo fantástico “se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores: lo imposible es aquello que [...] no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según dicha concepción”, p. 45.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 46.

realizar la retrospectiva de cómo fue su vida, a partir del monólogo o de los diálogos con los demás personajes.

El fantasma del hotel Alsace es Oscar Wilde, para que no quepa duda, se menciona en la primera acotación cuáles son los primeros rasgos que van a caracterizarlo. Uno de ellos es la teatralidad porque se trata del escritor inglés más famoso de la época victoriana, por su producción de obras literarias y también, por los escándalos sociales y morales que lo llevaron al aislamiento. Su apariencia simula misterio y extrañamiento:

[...] *La figura en la cama se agita, respira con esfuerzo. Los golpes aumentan su intensidad. Crece la agitación del personaje debajo de las sábanas. Lucha con ellas, como si un sudario le cubriera el rostro. Habla entrecortadamente. Sus manos, sin salir de las sábanas, se dirigen hacia adelante. El cuerpo quiere incorporarse. Lo hace a medias. El sudario se transforma en la silueta sugerida de un fantasma.*<sup>30</sup> (p. 17).

Al ver esto, el lector o espectador entra en la duda de si verdaderamente se trata de un fantasma, o bien, es una metáfora de lo que representa el fantasma. La imagen que nos refiere la anterior descripción se desarrolla en la habitación del hotel Alsace en la *Rue des Beaux Arts, Quartier Latin*, París. El personaje se encuentra solo y a oscuras, comienza presentándose con un pequeño monólogo de cuando estaba preso en la cárcel. El lector o espectador no sabe por qué inicia de esa manera y pareciera que el personaje tampoco, es como si se perdiera en un instante de la realidad hasta que entra Jean Dupoirier, el dueño del hotel: “(como si por fin cobrara plena conciencia del tiempo y espacio donde se halla).” (p. 18).

El personaje Oscar Wilde es una simulación de la figura del fantasma, él se autodenomina como un fantasma en vida y sabe que su destino próximo será la muerte a la

---

<sup>30</sup> De aquí en adelante todas las cursivas que aparecen en las acotaciones de *El fantasma del hotel Alsace* son del autor.

que espera no con tristeza, sino como el medio liberador de su alma. Qué difícil es para él aceptar su realidad y saber que ya no puede hacer nada para mejorar la vida que le queda. Por ello, la simulación tiene la finalidad de desestabilizar los límites que nos indicarían si Wilde es o no fantasma o si es o no un hombre. Problematisa y cuestiona la percepción de la realidad sobre cómo se ve y se siente,<sup>31</sup> es decir, se ve a sí mismo como un despojo humano, como un fantasma que deambula por el hotel Alsace:

WILDE: (*de buen humor*): Gracias, Dupoirier, por levantarme el ánimo pero sobre todo por hacerme reír, “El fantasma de Oscar Wilde”, querrá usted decir. (*Hace el gesto de escribir en el aire.*) “El fantasma del Hotel Alsace”. No suena mal. (p. 24).

Este tipo de fantasma autoasignado por el propio Wilde confirma el estado decadente en el que está. La nostalgia que lo invade por su pasado, se convierte en una obsesión durante su estancia y también la añoranza de su juventud: WILDE: “Si en verdad quiere ayudarme, no repita el número de años que cumplí [46 años]. Por recuperar mi juventud lo haría todo. Menos hacer ejercicio, levantarme temprano y ser un miembro útil de la sociedad [...]” (p. 20).

Este fantasma<sup>32</sup> adquiere realidad, aunque no la tiene, de ahí, la teatralización del personaje que está marcada textualmente, desde su manera de hablar hasta su comportamiento histriónico. Las cualidades teatrales del fantasma Oscar Wilde son: solitario, triste, nostálgico, reflexivo, obsesivo, elegante y misterioso. Cada cualidad se encamina a mostrar que es un personaje fantasmal que se aisló para buscar un refugio seguro donde vivir porque no tuvo otra opción. Simula ser un fantasma como una presencia que ya no está, pues, aunque sigue con vida, él se siente como si hubiera desaparecido.

---

<sup>31</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 35.

<sup>32</sup> Cabe aclarar que se trata de un fantasma psicológico y autoimpuesto por el propio personaje de Oscar Wilde.

Para poder percibir estas cualidades se requiere de una ambientación del espacio pertinente, pues sería complicado vislumbrar estas características si el espacio fuera una playa soleada. En un primer momento, se encuentra enfermo de meningitis y atrapado por voluntad propia en el hotel, pero debido a su bancarrota económica como consecuencia de su encarcelamiento. WILDE: “Así es, mi querida niña. Los cementerios. Este hotel es un cementerio y este cuarto es una tumba. A los fantasmas nos gusta que respeten nuestra manera de vivir [...]” (p. 32). La tumba –el cuarto de hotel en el cual circula continuamente sin escapatoria– se vuelve un código importante de la representación. Pues simboliza el fin de la vida y el lugar para meditar las preocupaciones pendientes (en torno a la muerte, la literatura, la belleza y la libertad)<sup>33</sup> que le aquejan a Wilde y le impiden descansar en paz.

### **1.3 Los efectos fantasmagóricos y fantásticos**

En este subcapítulo se pretende realizar un acercamiento a los efectos fantasmagóricos y fantásticos que ayudan a crear una ambientación fantástica dentro de la puesta en escena de la obra como se anticipó en el apartado anterior. Como se ha visto, el fantasma es el personaje protagonista de la historia que transgrede la realidad y la lleva hasta el límite. Para que exista la ambientación fantástica es necesario mencionar cuáles son los efectos que están marcados en la obra para crear dicha atmósfera. Uno de ellos es el sonido de los tres golpes en la puerta del cuarto de Oscar Wilde, mencionados en las acotaciones y en el diálogo de éste que será recurrente durante las cinco escenas: “*Se escuchan tres golpes en la puerta, pesados, solemnes, definitivos.*” (p. 17). Wilde hace referencia a ese número de sonidos:

Tres golpes en la puerta de Macbeth. Tres objetos mágicos, tres deseos, tres pruebas para el héroe. Tres golpes del martillo del juez ante el patíbulo. Tres golpes, tres

---

<sup>33</sup> V. Capítulo 2.

heridas la mañana que dejé de ser el primero de los ángeles para convertirme en el último de los hombres, combustible para las llamas del demonio. (p. 18).

Para que el efecto fantástico se logre es necesaria la intervención del lector o espectador, pues ellos son los receptores de la percepción fantástica que se está formando y que lo llevará a la reflexión a partir de lo que ese efecto le produjo. Otro concepto que complementa lo fantástico es el de José Miguel Sardiñas:

Fantástico es, grosso modo, un texto literario generalmente narrativo en el que, en primer lugar, coexisten dos formas de mundos ficticios contruados con arreglo a leyes ontológicas inconciliables y, en segundo lugar, se manifiesta un conflicto –o choque o ruptura– entre esas dos formas de mundos. Otros rasgos atañen a los efectos de la manifestación del conflicto, a la sintaxis narrativa y al aspecto verbal o estilístico.<sup>34</sup>

Lo fantástico [también] como el resultado de la transgresión del límite que separa un ámbito de otro entre dos posibles: los ámbitos son los pares opuestos realidad/ficción o sus equivalencias vigilia/sueño, razón/locura, yo/otro, lenguaje literal/lenguaje figurado [...] Sin embargo, aun cuando se aparta de la teoría de Todorov argumentando que, para definir su objeto, descansa en un elemento extratextual (la duda del lector implícito; curiosamente no se explica por qué siendo implícito es extratextual), la deuda con esa teoría es perceptible, no sólo en el sistema de las oposiciones o dualidades antes mencionadas.<sup>35</sup>

La sutileza del elemento fantástico es clave y se vuelve más interesante, puesto que hay una comprobación de éste y así, enriquece a este tema. El fantasma viene a romper la realidad porque no está dentro de las leyes de esa realidad, lo transgrede y puede aparecer en otros planos, como el mental. En *El fantasma del hotel Alsace* lo fantástico ocurre en la locura del personaje de Oscar Wilde cuando observa la figura del hada verde y a Bram Stoker, pues sólo aparecen y no se presentan indicios que comprueben que estuvieron allí. Solamente él lo sabe y esto le causa un estremecimiento que le afecta en sus emociones y en cómo percibe la realidad.

---

<sup>34</sup> José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, pp. 7-8.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 27.

La clasificación de la literatura fantástica según Omar Nieto en su libro, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, apunta que hay tres paradigmas sobre lo fantástico: lo clásico, lo moderno y lo posmoderno. La obra se puede localizar entre el fantástico clásico y el moderno debido a que la obra posee características tradicionales y novedosas que se verán a lo largo de la obra.

Lo clásico se trata de “lo imposible [que] irrumpe y produce sorpresa, gracias a la presencia de lo posible [...]. El texto paradigmático inicial de esta tradición literaria es *El castillo de Otranto* (Horace Walpole, 1765). [...] es un fantástico exterior.”<sup>36</sup> Y lo moderno se refiere a que en lo fantástico: “ocurre una naturalización de lo improbable. [...] Lo improbable se naturaliza desde la mirada interior del protagonista o del narrador. Hay ausencia de sorpresa por parte de los personajes. [Y ocurre en el] interior.”<sup>37</sup>

En algunos casos, es el miedo, la angustia, el terror, o bien, el extrañamiento que se expresan como parte de los efectos fantásticos. David Roas menciona que en la mayoría de las narraciones fantásticas la búsqueda de atraer al lector en la obra será por medio de dos rasgos:

- I) Los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. Un mundo que reconoce y donde se reconoce. Un proceso que, [...], inauguró Hoffmann (sustituyó los mundos exóticos y lejanos de la narrativa gótica por la realidad cotidiana del lector) y que no ha cesado de intensificarse.
- II) [...], la interrogación del receptor en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. Eso lleva al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad. [...] como afirma Freud en <<Lo ominoso>>, la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la

---

<sup>36</sup> Lauro Zavala en Omar Nieto, “Instrucciones para entrar en el sistema de lo fantástico”, p. 16.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 17.

mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso).<sup>38</sup>

Ahora bien, dichos efectos se pueden mecanizar de una forma ordenada con base en la propuesta sobre *La fantasmagoría* que propone lo siguiente: “la creación imaginaria, en el dominio literario [...], está condicionada en parte, no sólo en sus contenidos sino en su funcionamiento mismo, [...] que modifican las relaciones del hombre con su medio y la representación que se forma de su situación en el mundo.”<sup>39</sup> A través de la óptica<sup>40</sup> como un mecanismo de proyección para lo inexpresable como sucede en el caso de los fantasmas:

La óptica tiene “una modalidad del ‘hacer ver’. En esta medida, los dispositivos ópticos, ya se trate del encuadre, de la perspectiva, el relieve, de la iluminación o, en un sentido más limitado, de la visión a través de un instrumento determinado, no sólo se relacionan con el sujeto y su deseo sino con el funcionamiento del texto como ‘máquina para hacer ver’.”<sup>41</sup>

Las luces son el segundo elemento que logran dichos efectos, pues todo el desarrollo de la obra se lleva a cabo en la habitación del hotel, la cual es oscura y con poca iluminación. Como Wilde sabe que su muerte está próxima, se siente más cómodo quedándose en la penumbra. El juego entre lo negro y lo blanco apoya al personaje para que no se vea tan realista sino como pálido y evanescente, pues se supone que es la apariencia de un fantasma. Otros de los efectos, que propone Quirarte, son los cambios en los tonos de la voz que utiliza

---

<sup>38</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 32.

<sup>39</sup> Max Milner, *La fantasmagoría*, p. 7.

<sup>40</sup> *Ibid*, “El interés de la óptica, [...] se trata de una ciencia que se relaciona con las condiciones mismas de la representación, con la transformación de los fenómenos luminosos en imágenes perceptibles para el ojo humano, y es en las nociones que ha elaborado y transmitido a través de los siglos donde los filósofos del conocimiento han aprendido lo esencial de sus metáforas, y los teóricos de la imaginación han buscado los argumentos favorables o desfavorables a esta controvertida función.” pp. 7-8.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 9.



Wilde para subir o bajar el volumen de sus diálogos, generando así, un sonido distante para que parezca que viene del más allá.

La fantasmagoría es el “arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones de óptica.”<sup>42</sup> Permite que veamos lo que no se puede ver, no sólo por medio de mecanismos científicos o herramientas como espejos, proyecciones visuales o máscaras, sino que es un ejercicio de la imaginación para crear una ilusión. En este caso, es hacer parecer a Oscar Wilde un fantasma y que pueda expresar la duda latente todo el tiempo: ¿es un fantasma?

El género fantástico, tal como se desarrolla particularmente en Alemania y en Francia, confirma esta connivencia de base entre lo imaginario y la óptica, y la pone en acción en relatos en que al rebasar los límites, la puesta en comunicación de espacios incompatibles, la manipulación de las dimensiones y de las distancias, la creación de dobles artificiales o de copias, el dominio de la ilusión y la puesta en duda de sus prestigios dan lugar a una experimentación mental, de una intensidad y de una audacia sumamente particulares. Gracias a la óptica fantástica, el hombre moderno despliega ante sus propios ojos, no sólo la escena de sus fantasmas con lo que en ella se desarrolla, sino también el propio mecanismo por el cual esos fantasmas surgen a la luz y las vías por las cuales se transforman en textos, es decir, en fuentes de goce para otro y en objetos de cultura.<sup>43</sup>

El fantasma surge a la luz del texto, gracias a la configuración de los sonidos y el juego de luces como se ha mencionado. Desde luego, no se puede comprobar a ciencia cierta cómo es y cómo se expresa un fantasma, pero sí se puede llegar a la representación del fantasma literario con la guía del texto. De ahí, el interés por la fantasmagoría que ayuda a hacer posible lo imposible: “lo fantástico se alimenta del deseo de rebasar los límites que circunscriben la existencia humana, aunado a la angustia de penetrar en un universo en que el juego de las pulsiones no encuentra las mismas trabas y las mismas regulaciones que en la vida real.”<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>43</sup> *Ibid*, pp. 33-34.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 113.

El tercer elemento es la parte histriónica del personaje o actor, es decir, la presencia de sus acciones y movimientos apreciados en cómo habla, los gestos que emplea y el tono de voz que modula, para dar la idea del mecanismo fantasmal y el efecto fantástico de la obra. En las acotaciones a lo largo de la obra se pueden vislumbrar las indicaciones de cómo lo lleva a cabo el aparato gestual y los tonos de voz:

WILDE: (*cambia la voz*) [fuerte] (*cambia nuevamente la voz*) [más baja] [...], (*con gesto de desaliento*) [...] (*voltea a su alrededor, con actitud desesperanzada*), (*con una sonrisa beatífica en su rostro, habla con voz lenta y haciendo intervalos entre una y otra palabra*) [...], (*Misterioso, en voz baja*), [...] (*con gesto misterioso*) [...] (*Poco a poco se acerca al centro del escenario. Habla en voz muy baja y después va subiendo el volumen*). (pp. 17-51).

Los cambios de voces van de lo alto a lo bajo, de fuerte a suave y siempre en constante misterio que indica que algo está pasando. Exige la atención del lector o espectador. Mostrar cómo fueron los últimos días de Wilde, aunque pudieron ser de otro modo, nos lleva a pensar que sin lo fantástico hubiera sido imposible porque es donde se transgrede el límite de la realidad y se vuelve algo diferente, una novedad para reflexionar sobre el papel como escritor y la importancia como ser humano.

## CAPÍTULO 2

### LA IMAGINERÍA GÓTICA EN LO FANTÁSTICO

#### 2.1 Características de la Literatura Gótica

Este segundo capítulo se enfocará en analizar las características góticas existentes en la obra, que Quirarte extrae de la literatura gótica victoriana con la finalidad de hacer una crítica sobre lo fantasmal que la vida puede ser, además, proyecta el recurso de la ambigüedad que permea en toda la obra para provocar una incomodidad en el lector o espectador, es decir, que se encuentre en una constante duda y se cuestione si lo que está sucediendo en el texto-representación es verdad dentro del universo ficcional o no. Esta ambigüedad creada a partir de los recursos poéticos tanto del texto como de la representación van a resaltar la imagerie gótica y fantástica, por un lado, en la obra y, por el otro, en los personajes.

Habría que comenzar por explicar a grandes rasgos el término de “lo gótico”<sup>45</sup> y “cómo se diferencia de lo fantástico”.<sup>46</sup> El género gótico surge como tal en la literatura a partir de la publicación de *El Castillo de Otranto* (1764) del escritor británico Horace Walpole, novela considerada como la primera de este género y la que marcó las pautas literarias para su generación.<sup>47</sup> Walpole es quien “acuña el término poniéndole como subtítulo a su novela ‘*A Gothic Story*’.”<sup>48</sup> Como todo hecho en la literatura, por lo regular, existe un precedente que hace que se modifique la historia y la manera en cómo se estaba escribiendo en el siglo XVIII:

---

<sup>45</sup> El término gótico proviene, según Aurora Piñeiro Carballada, *op. cit.*, de “godo” (Goth), gentilicio con el cual se designa lo relativo a las tribus germánicas que invadieron el imperio romano entre los siglos III y V d. C., contribuyendo así a su colapso final. [...] Pero estos aguerridos personajes de los primeros siglos de nuestra era no tienen ninguna responsabilidad directa del uso que años más tarde se haría del término “gótico” en el terreno de la arquitectura y, posteriormente, en el de la literatura”, p. 12.

<sup>46</sup> La explicación de lo “fantástico” ya se dio en el capítulo uno.

<sup>47</sup> Aurora Piñeiro ubica la temporalidad del género gótico a partir de las novelas publicadas entre 1764 y 1820 por Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, William Beckford, Mary Shelley y Charles Robert Maturin.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 13.

[Surge] como una respuesta ante el culto de la razón. Es durante el siglo de las luces cuando los escritores deciden rebelarse en contra de la razón y el método científico como herramientas para explicar el universo y lo que él contiene. La novela gótica del siglo XVIII hizo una defensa de la sombra en pleno siglo de la luz, enfrentó a una sociedad con lo instintivo, irracional e inexplicable en una época que creía tener respuestas para cualquier pregunta y sacudió las conciencias de una burguesía enamorada de la novela sentimental.<sup>49</sup>

La sombra y el juego de luces para generar ciertos efectos, como cambios de escena o la focalización a un momento importante del personaje serán algunos de los rasgos principales de lo gótico, pues en la oscuridad se encuentra el principio de la creación de la atmósfera como parte de la ambientación de la obra. La novela gótica busca sacudir las emociones del lector para expresar el terror humano y como una manera de rebeldía a lo que se estableció en dicha época. A Walpole “[se le considera como] el verdadero fundador de la historia de terror literaria como forma permanente.”<sup>50</sup>

Por lo tanto, se podría recalcar la importancia de definir el término gótico para la comprensión de esta literatura y así, localizar los elementos que caracterizaron a la novela gótica. Siglos después, un escritor como Quirarte, los toma como influencia para escribir su obra y proponer una nueva lectura sobre lo gótico, agregando a ésta los recursos fantásticos.

El concepto es tomado nuevamente de Aurora Piñeiro:

La verdadera literatura gótica es aquella que conduce al lector a la exploración del terreno del caos psicológico, que obligue a experimentar las mismas emociones que los personajes ante situaciones límite, lo invita a asomarse a los abismos abiertos por la imaginación y, finalmente, lo enfrenta con la incapacidad de la moral y/o la fe religiosa para dar respuesta a las preguntas que la obra ha planteado.<sup>51</sup>

El caos psicológico en que nos sumergirá Quirarte a los lectores o espectadores será por medio del lenguaje, es decir, los discursos de los personajes como los diálogos y acotaciones

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>50</sup> H. P. Lovecraft, *El terror en la literatura*, p. 40.

<sup>51</sup> Aurora Piñeiro, *op. cit.*, pp. 3-4.

que sirven para darle teatralidad y dramatismo a las escenas. El caos parte de la locura del personaje Oscar Wilde tras haberse autoexiliado en el hotel Alsace, después de haber salido de la cárcel de Reading, pues esto lo lleva a situaciones límite, que es la configuración de su universo mental por encima de sus emociones, frustraciones e idealizaciones. Por medio de su imagenería, nos dibujará momentos de su pasado, así como algunas reflexiones que le aquejan en su presente para dar una posible respuesta ante el tema de la ambigüedad: ¿es o no es un fantasma?

Antes de proseguir con las características góticas de la obra, es relevante mencionar las diferencias que dividen lo gótico de lo fantástico, así como sus similitudes. Partiendo de que la obra literaria no siempre se puede encasillar en un solo género, los mismos autores no hacen esta división. Sin embargo, sí existen algunas similitudes que ambos poseen: “la mención de lo fantástico, lo sobrenatural, los cementerios y fantasmas hacen que lo gótico comparta un terreno común con la literatura fantástica, la del horror y misterio, la de fantasmas, los cuentos de hadas, la surrealista e, incluso, la literatura policíaca.”<sup>52</sup> Entonces, ambos géneros comparten el tema de los fantasmas, el horror, el misterio y la ambigüedad porque todos estos temas pueden funcionar juntos, difícilmente no se podría mencionar a los fantasmas sin tratar el tema de la muerte o los fantasmas y el misterio o la duda que implican, o también, el horror que parte de todo lo anterior.

En otras palabras, lo fantástico es un discurso de lo imposible que dialoga y depende del discurso de la realidad para que éste se pueda transgredir y genere los efectos emocionales e incluso, psicológicos sobre el lector o espectador con base en el contexto cultural que se presente.<sup>53</sup> Lo sobrenatural será una amenaza que transgrede la realidad que nos presenta

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>53</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 9.

Quirarte, Oscar Wilde aparece en un cuarto de hotel, pero en éste suceden cosas muy extrañas que el lector o espectador no sabe qué son en realidad: qué está ocurriendo en la mente del protagonista, ¿es su imaginación o lo que relata es real? No olvidemos que ‘realidad’ pueden ser las convenciones de la propia obra o bien, una alucinación del personaje:

La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.<sup>54</sup>

Existe un conflicto entre ambas situaciones: lo real y lo imposible, de ahí que la obra se desarrolle dentro lo posible-posible, pues como se vio en el capítulo uno, muchos de los datos sobre los últimos días de Oscar Wilde parten de un referente verídico, como que sí fue al hotel Alsace y se hospedó ahí, y lo segundo, que él se encontraba en una situación decadente después de su encarcelamiento en la cárcel de Reading. Jugar con la posibilidad de si pasó o no, si es o no un fantasma o si está cuerdo o no Oscar Wilde, serán situaciones que se desarrollarán a lo largo de toda la obra. Las leyes que rompe el fantasma de Wilde tienen que ver con la ambigüedad, pues se transgreden el espacio y el tiempo para descolocar la realidad que el lector cree que está sucediendo en la obra. Esto incluye también al espacio en cuanto a que el hotel Alsace se convierte en una cárcel mental y los umbrales del tiempo entre el día y la noche se mezclan, por lo que no se sabe cuánto tiempo ha pasado.

El tema de la ambigüedad se presenta tanto en lo gótico como en lo fantástico; al explicar esto último, Tzvetan Todorov dice que: “la vacilación experimentada por un ser que

---

<sup>54</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 8.

no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [... abre] La posibilidad de vacilar entre ambas (causas naturales y sobrenaturales) [y] crea el efecto fantástico.”<sup>55</sup> La vacilación en lo fantástico “es justo el umbral entre dos mundos y su objetivo primordial es la ambigüedad. En el momento en que el personaje o el narrador optan por una de las explicaciones posibles dejando fuera a la otra, el texto deja de ser fantástico.”<sup>56</sup>

Es así como lo fantástico recae en el plano mental de Wilde y a partir de la locura que experimenta expresará sus preocupaciones más inquietantes como sus miedos, dudas y angustias, pues la primera abre la puerta para que salgan todas las demás. El resto de los personajes de la obra serán sus cómplices al seguirle el juego, inmersos en los diferentes planos de la ambigüedad.

Aurora Piñeiro dice que en el caso de la literatura gótica “hay una cuota de ambigüedad que le hace compartir terreno con lo fantástico, el efecto final del texto no depende de que se mantenga esta ambigüedad.”<sup>57</sup> Efectivamente, dicho elemento puede aclararse o no, en el caso específico de la obra teatral que nos ocupa, la ambigüedad se mantiene, pues nunca tenemos la certeza de que lo que ocurre sucede dentro del universo ficcional o todo es un juego de la imaginación del protagonista y aquí radica la riqueza tanto del texto como de la puesta en escena.

Ahora bien, las características góticas analizadas por Aurora Piñeiro Carballeda servirán para extraer los elementos que conforman un texto gótico, en los cuales,

---

<sup>55</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

<sup>56</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 20.

<sup>57</sup> *Idem.*

posiblemente, se inspiró Quirarte para su propuesta dramática, ya que las similitudes son bastante exactas.

A continuación, explicaré los siguientes elementos que son importantes para el análisis de esta obra:<sup>58</sup> el contexto medieval o antiguo, el tiempo, lo sobrenatural, algunas figuras como el castillo y la prisión, la búsqueda de la identidad, el principio de la oscuridad, los personajes estereotípicos, la temporalidad, el erotismo, los finales transgresores y el deterioro del espacio.

El contexto medieval o antiguo de las novelas góticas fue muy popular dentro del género, pues en este contexto la incertidumbre de la localización imprecisa “favorece a la creación de un ambiente oscuro, indeterminado y tenebroso, pero también de personajes como el joven caballero medieval, héroe de los romances, y su código de honor.”<sup>59</sup> Aunque en la obra teatral no hay un contexto medieval, sí se ubica en un momento anterior hacia el final de la época victoriana justamente en el umbral con el siglo XX: 1900, lo que remite a una lejanía temporal.

El primer rasgo que forma parte de la construcción de la ambigüedad de la obra será la impresión temporal en cuanto al paso del tiempo de los días y las horas. Por un lado, se tiene claridad de cuándo inicia la obra, pues en la primera acotación se menciona el dato exacto: “Mediodía del 17 de octubre de 1900.” (p. 17).<sup>60</sup> Y por el otro, la ambigüedad da el efecto de un tiempo estático como si éste se detuviera y gracias a los diálogos entre los personajes se alude a la hora que es. El espectador puede interpretar que ha pasado un tiempo

---

<sup>58</sup> Cfr. Aurora Piñeiro, *op. cit.*, Capítulo uno “Hacia una historia y definición del género gótico”, pp. 11-96.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> A partir de la siguiente cita, todas las que se hagan de la obra teatral tendrán al final la página entre paréntesis para no distraer al lector. De igual manera, pondré en cursivas las acotaciones teatrales, tal como aparecen en el texto original



por el cambio de escenas, pero no exactamente cuánto. En cambio, el lector del texto sí puede calcular que pudieron haber pasado algunos días, por las indicaciones de las acotaciones, pero incluso también se pierde en este juego temporal ambiguo, ya que son escasas dichas alusiones temporales.<sup>61</sup>

El segundo elemento es lo sobrenatural gracias a que “los personajes pueden aterrizarse frente a lo que ven o escuchan, pero, en último término, no les queda más remedio que aceptarlo como real, como una presencia tangible e indiscutible.”<sup>62</sup> Lo sobrenatural se deja ver a través de dos elementos: el hada verde del ajenjo y el vampiro que aparecen como delirios de la mente de Wilde, es decir, en el fantástico mental del protagonista.

Desde luego, comparte este rasgo sobrenatural con el de la ambigüedad, pues ambos rompen las reglas establecidas de lo real desde el comienzo del texto (escritura). En esta acotación: “*duerme Oscar Wilde. [...] La figura en la cama se agita, respira con esfuerzos. [...] Sus manos, sin salir de las sábanas, se dirigen hacia adelante. El cuerpo quiere incorporarse. Lo hace a medias. El sudario se transforma en la silueta de un fantasma.*” (p. 17). Notamos que se hace la aclaración y como lector se puede permitir pensar, si es o no un fantasma, pero en la representación no se ven estas acotaciones sólo se ven ejecutadas, por lo cual el grado de la ambigüedad es mayor y, quizá, algunos espectadores puedan pensar desde el inicio que sí es un fantasma, mientras que para otros, los más perspicaces, exista la duda de su configuración.

La búsqueda de la identidad, generalmente, es una preocupación que aqueja a los personajes atormentados. (p. 30). Oscar Wilde es uno de ellos y lo manifiesta a través de su

---

<sup>61</sup> V. El apartado 2.2 “Tiempo y espacio” de esta investigación.

<sup>62</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 27.

locura mental como resultado de su experiencia de vida y como lo único que le queda: expresar sus emociones, frustraciones e idealizaciones más desesperadas. Evoca eventos del pasado retrospectivamente, a propósito del presente que transita en el hotel acompañado con la intervención de los demás personajes de la obra: Jean Dupoirier (el dueño del Hotel Alsace), Constance (la doncella) y Pierre (el camarero); así como dos proyecciones creadas en su mente, las apariciones del hada verde del ajeno y Bram Stoker (su amigo de juventud).

Como se mencionó anteriormente, aquello que busca expresar Oscar Wilde recae en los personajes estereotípicos que son “la utilización de personajes planos o tipo, es decir, aquellos que representan a un estereotipo claramente definidos, casi todos tomados del modelo del romance medieval.”<sup>63</sup> Este tipo de personajes son característicos de los textos góticos donde, por lo general, hay un héroe y un villano, sin embargo, la obra no busca representar un estereotipo como tal, sino la manifestación de lo que atormenta a Oscar Wilde como producto de su mente:

**Jean Dupoirier** simboliza la idealización de la amistad, pues fue el único que lo ayudó en el momento más complicado de su vida y le ofreció un lugar dónde refugiarse: el hotel Alsace, sin embargo, se apreciará más adelante que los tormentos que lo invaden no lo dejarán en libertad, al contrario, reflejarán un estado de encarcelamiento mental.

WILDE (*de buen humor*): Gracias, Dupoirier, por levantarme el ánimo, pero sobre todo por hacerme reír. “El fantasma de Oscar Wilde”, querrá usted decir. (*Hace el gesto de escribir en el aire.*) “El fantasma del Hotel Alsace”. No suena mal. Me recuerda al fantasma de Canterville. (p. 24).

**Constance** simboliza la frustración sobre el amor y la pasión que experimentó en su juventud, pero que culminó en un final desconsolador:

WILDE: Como yo he amado... (*Pausa larga. Habla lentamente mientras se arregla en el espejo.*) La vida sin pasión no tiene sentido; el aguijón del placer es mucho más

---

<sup>63</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 34.

terrible en la vejez que en la juventud. Y mucho más egoísta. Se empieza a comprender al marqués De Sade y aquella extraña historia de Gilles de Raiz. Ese placer siniestro... (p. 36).

**Pierre** muestra la otra parte de la frustración tan grande que experimenta el protagonista: la imposibilidad de poder estar libremente con su amante, lord Douglas Quensberry y soportar la traición de éste y del público lector que lo abandonó:

WILDE: ¿Bosie? ¿Bosie?

PIERRE (*sorprendido*): Disculpe, señor. Pero mi nombre es Pierre.

WILDE: No, Bosie, pero... (*No deja de mirarlo al rostro mientras toma el traje de manos de Pierre. Comienza a buscar una moneda para la propina, en cada una de sus bolsas. No encuentra ninguna.*) Perdón, lo confundí con... otra persona... (p. 37).

De ahí, que el rasgo del erotismo sea una “descripción [...] altamente transgresora no sólo por la fuerte carga de erotismo que contiene sino porque este erotismo está inspirado en [...] [un] vehículo del mal.”<sup>64</sup> El mal se refiere a lo que las convenciones sociales no aceptan por ese tipo de acciones, en esta parte alude al tema que tanto atormentó a Oscar Wilde: la homosexualidad y debido a ella, fue encarcelado injustamente.<sup>65</sup> Él proyecta su frustración con Pierre, lo quiere imaginar como si fuera Bosie, aunque no lo sea, se deleita con tan sólo figurarlo en su mente: WILDE: “No... Bosie... Te ordeno que te llames Bosie... Y ahora mira. Atrévete a mirar. (*De espaldas al escenario, Wilde procede a quitarse el chaleco y a desabotonarse enteramente la camisa.*)” (p. 42). Esta escena reúne tanto el rasgo erótico como el homosexual y la sola insinuación puede ser perturbadora y ambigua.

**El Hada Verde del Ajenjo**<sup>66</sup> aparece de pronto en la habitación del hotel, así como sucederá con Bram Stoker, ambos reafirman la idea de que son verdaderas alucinaciones de

---

<sup>64</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 55.

<sup>65</sup> No debemos olvidar que la época victoriana se caracterizó por un excesivo rigor moral impuesto a la sociedad inglesa, de aquí que la homosexualidad era severamente castigada.

<sup>66</sup> Según María Emilia Chávez Lara en su tesis de maestría nos dice que el Hada Verde del Ajenjo surge a partir de los efectos que causa la bebida del ajenjo llamada absenta: “De la familia de las compuestas (*asteraceae*) es originaria de Europa y Asia, muy resistente, de flores amarillas y sabor amargo, la planta toma

Oscar Wilde, pues remarcan la simbolización, nuevamente de sus frustraciones, el erotismo, la sensualidad y lo prohibido y que ocurren dentro de su cabeza. Cuando Dupoirier sale de la habitación de Wilde en la escena tres sucede lo siguiente: “[...] *Wilde se incorpora con dificultad. La habitación comienza a girar, primero lentamente alrededor de él. Brumas lo invaden. Wilde mira a su alrededor, como si pudiera mirar a varios seres. Murmura nombres, frases sueltas.*” (p. 51). Wilde entra en un trance con él mismo cuando recita un fragmento confuso y disperso sobre eventos que le ocurrieron en el pasado y que lo siguen atormentando:

[...] *Artemisia absinthium... Hada Verde del Ajenjo... Nuestra Señora de los Desesperados y los Soñadores. (Suenan de nuevo tres golpes.) Entre, Dupoirier, entre. He cambiado de opinión. No quiero beber más. Por favor retire ese veneno.* (p. 51).

Y en ese instante aparece la figura del Hada Verde, la cual comienza por decir: “Yo soy el veneno mismo y así me has amado. ¿Por qué me pides ahora que me vaya?” (p. 51). La seducción del Hada hacia Wilde es constante y atrevida mostrando la segunda escena más perturbadora:

WILDE: Entonces no sé qué hacer aquí... Yo necesito paz... Paz para los días que me quedan, que son pocos.

HADA VERDE: Si son pocos, Oscar, mi amor, hagámoslos mejores... Usa mis alas... Tómame... (p. 55).

La escena anterior muestra su frustración sexual, no sólo la que experimentó con los hombres, de igual manera fue con las mujeres y en ambos casos, antes de ser encarcelado. Él se casó con una mujer llamada Constance Lloyd, con la cual tuvo dos hijos, Cyril y Vyvyan, lo que determina su ambigüedad sexual. Wilde evidencia la evasión hacia su realidad, por ello frecuente la bebida del ajenjo para descargar su frustración y el deseo de poder ejercer su

---

su nombre de la diosa griega Artemisa, la cazadora –para los romanos Diana, responsable de la muerte de Acteón–, y de la palabra *apsinthion* que significa “desprovisto de placer.”, p. 31.

sexualidad con libertad, pero en el hotel no puede realizarla verdaderamente, más que por medio de su mente.

**Bram Stoker** simboliza los temores como la muerte y el sueño que se vuelven eternos, pues en este punto de la historia, Oscar Wilde se encuentra como en la primera escena, acostado en su cama, pero a diferencia de la primera, en esta última se halla más débil: “[...] *El cuerpo en la cama se agita, dice frases entrecortadas. Una figura humana, que estará siempre de espaldas, se halla a los pies de la cama de Wilde. Usa capa negra de pies a cabeza. Wilde se despierta como en la primera escena, e intenta erguirse trabajosamente.*” (p. 59). Da la impresión de que el tiempo no ha pasado y que lo que está esperando es la llegada de la muerte no como algo negativo, sino como una consecuencia para liberarse, pues como fantasma lo que busca es su liberación de todo lo que lo atormenta.

Quirarte hace un guiño al vampiro que explica en su texto: *Sintaxis del vampiro*: “La palabra vampiro procede de la voz serbia *wampira* (*wam* = sangre, *pir* = monstruo), y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa Central, regresa a alimentarse con la sangre –y, según ciertas variantes, con la carne– de los seres que en vida estuvieron más próximos a él.”<sup>67</sup> Con la presencia de Bram Stoker, Wilde asume una presencia fantasmal, es a propósito de sus preocupaciones por la inmortalidad de una vida eterna, expresa que sus obras literarias no sean olvidadas como les pasa a ellos:

WILDE: ¿Qué persigue... mi vampiro, Bram?

STOKER: Lo mismo que el mío, Oscar. Vivir eternamente, sin importar los medios.

WILDE: A estas alturas no sé quién es quién.

STOKER: Todos somos vampiros, Oscar. En este pequeño feudo del Hotel Alsace, todos se alimentan de los otros... Sólo tú vas a ser inmortal. (p. 65).

---

<sup>67</sup> Vicente Quirarte, *Sintaxis del vampiro*, pp. 23-24.

Cabe mencionar que Quirarte es un gran conocedor de los vampiros, por ello con buen dominio del tema logra insertarlo en el final de la obra como símbolo de la sangre que representa la vida de la humanidad. No es coincidencia que esta escena sea la última del final de la obra, pues recae en la característica de los finales transgresores de la literatura gótica: “no se caracteriza por tener finales consoladores, todo lo contrario, su naturaleza es transgresora, busca sacudir al lector trayendo a la superficie todo aquello que los códigos sociales y religiosos pretenden enterrar para crear la apariencia de un mundo ordenado y seguro.”<sup>68</sup>

Por último, el principio de la oscuridad es un recurso fundamental para generar la atmósfera gótica y ayuda a abrir paso para que se propicien los efectos fantásticos: “a partir del cual está construida la atmósfera en el texto. Muchas de las acciones ocurren a la débil luz de una antorcha o a la luz de la luna, es decir, la luz en lugar de iluminación oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad.”<sup>69</sup> El cuarto del hotel Alsace es lúgubre y oscuro, aunque la escena sucede a lo largo de un día, da la impresión de que el tiempo y el espacio son estáticos, lo cual genera una incertidumbre temporal. De acuerdo con las acotaciones que aluden a Wilde como un fantasma, aquí sucede algo similar; el espectador ve al inicio de la obra que está en plena oscuridad y sólo escucha el monólogo de Wilde, pero en la acotación se menciona que: “[...] *La luz en la habitación se enciende gradualmente. Wilde tiene las manos en el rostro. Se descubre. Reconoce el espacio en que se encuentra. En la habitación hay ropa sobre los muebles, botellas vacías, libros dispersos.* (p. 18).

---

<sup>68</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 80.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 30. Si bien esto nos recuerda la época medieval, cuando la luz eléctrica no existía, la constante oscuridad de la atmósfera de la obra teatral también nos lleva a un escenario de oscuridad a pesar de la luz.

## 2.2 Tiempo y espacio

El tiempo y el espacio forman parte de la construcción de la ambigüedad en varios aspectos y se entrelazan entre sí, ya que no puede existir el tiempo sin el espacio y viceversa.

El tiempo es un concepto que posee una tradición muy antigua, pero nos enfocaremos en la siguiente:

[el] tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. [...] No se puede negar que el análisis sea circular. Pero puede refutarse que el círculo sea vicioso. A este respecto, preferiría hablar más bien de una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente. La acusación de círculo vicioso procede de la seducción por una u otra de las dos versiones de la circularidad. La primera subraya la violencia de la interpretación; la segunda, su redundancia.<sup>70</sup>

Por otro lado, en el teatro, el tiempo se puede identificar como: “real es el de la ejecución; el tiempo de la escritura y el –único ahora– de la lectura se confunden en una misma temporalidad, efectiva, con una duración y una datación únicas: el tiempo de la escenificación [...]. La representación teatral existe en el tiempo.”<sup>71</sup> Dado que la obra comienza como termina, es decir, Wilde está en el mismo espacio (en su cama), se podría pensar que se trata de un tiempo cíclico, pero no es así. El tiempo se presenta más bien como una espiral, como menciona Ricoeur, pues Wilde morirá al final de la obra marcando el fin de su vida y de la prisión tanto física como mental, de ahí que el tiempo de esta obra se puede problematizar. El tiempo y el espacio<sup>72</sup> están cerrados y los parámetros para comprender esta

---

<sup>70</sup> Paul Ricoeur, “Tiempo y narración. La triple mimesis”, en *Tiempo y narración I*, pp. 113-141.

<sup>71</sup> José Luis García Barrientos, *Principios de dramaturgia y tiempo*, p. 142.

<sup>72</sup> Según García Barrientos en *Teatro y ficción*: “El espacio, considerado como signo o sistema de signos, contribuye a la producción del sentido en un espectáculo teatral determinado. [...] Definimos, pues, el espacio teatral como un signo analizable en espacio de la representación (plano de expresión) y espacio representado (plano de contenido).” pp. 148-149.

problematización serán las acotaciones, las descripciones del espacio y los diálogos de los personajes.

El día y la noche se confunden. La obra comienza al medio día del 17 de octubre de 1900, pero no se sabe con exactitud cuándo termina. Se menciona el transcurso de las horas en las acotaciones o diálogos de los personajes, “DUPOIRIER (*consulta su reloj*): Las dos y diez minutos, exactamente.” (p. 19). Sin embargo, aunque se sabe la hora no se sabe a cuál día exactamente están refiriéndose los personajes, el espectador tampoco sabe en qué tiempo se desarrolla la acción, sólo se puede deducir que es el umbral de los siglos XIX y XX.

Otro ejemplo es en la escena dos de la primera acotación cuando se menciona: “Cinco de la tarde. Wilde parece dispuesto a salir. [...]” (p. 31). De aquí en adelante, ya no le es posible al lector o espectador saber cuánto tiempo ha pasado después de esa indicación. Con este recurso se puede entender que la vida del personaje de Oscar Wilde está por terminar, ya que por el momento en el que llegó al hotel Alsace y por las descripciones que se han mencionado antes, se puede entender que él está enfermo, solo y decepcionado, por lo que se va a recluir a este lugar, es decir, se aísla del mundo entero como un escape a su realidad.

El hotel Alsace que configura Quirate, viene de la inspiración de la figura del castillo que simboliza al laberinto mental del protagonista. Wilde experimenta y explora sus más profundos tormentos por los cuales se deja llevar y da la sensación de aprisionamiento:

se convierte en el espacio central de la historia, aquel en el que tienen lugar la mayor parte de las acciones con las que está tejida la trama, incluyendo su nudo y desenlace [...]. El castillo se convierte, en muchos de los textos góticos, en la figura de la prisión mental, ideológica y social en la que están atrapados los personajes. El castillo es un espacio cerrado, oscuro y claustrofóbico que, aunque limitado, no por eso los personajes lo conocen bien [... es] como una representación de los vericuetos más recónditos de la mente humana.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, pp. 29-30.



El espacio puede ser como una cárcel mental, apunta Federico Cendejas quien, a su vez, se apoya en la teoría de Gastón Bachelard sobre el espacio como cualidad íntima: “la casa es el centro del universo y, a su vez, se constituye en un mundo independiente del que se encuentra fuera de sus paredes, en el que los habitantes pueden disfrutar de su intimidad y de su soledad. [...] Sin embargo, cuando algo de ese entorno íntimo y protector sale de nuestro entendimiento y manipulación, ese cosmos familiar se derrumba y produce escalofríos.”<sup>74</sup>

La cárcel mental que construye para sí mismo Wilde se desarrolla mientras se hospeda en el hotel, el cual funge como un lugar seguro para el protagonista. Sin embargo, se puede apreciar que no es así, pues el primer lugar inseguro para él es su cabeza y a donde quiera que vaya, lo acompañarán sus tormentos mentales. Se puede deducir que esta cárcel simbólica, es en parte por su experiencia como ex presidiario de la cárcel de Reading durante los dos años que estuvo allí:

WILDE: Lo sabía. Lo adivinaba mi cuerpo antes que mi alma. Cuando estuve en la cárcel, todos los días lloraba a la misma hora. Era como si mi cuerpo actuara por voluntad propia y me obligara a recordar que estaba allí vestido de presidiario, como un mono grotesco, ante la risa cruel del enemigo...; (p. 19).

El espacio al cual fue orillado Wilde simula de igual manera una cárcel de afuera hacia adentro: el hotel, luego el cuarto, después la cama con barrotes que simulan una celda: “las cortinas hacen las veces de sudario y los barrotes [de la cama] evocan la cárcel de Reading, de la que Wilde no salió sino hacia la muerte. El tapiz, insistía el director, debía desempeñar un papel fundamental, es un elemento que indicará el movimiento de la habitación en la mente de su ocupante [...]” (p. 12). Estas piezas del decorado escenográfico son parte de la construcción de la atmósfera lúgubre y gótica de la obra, lo que ayuda al espectador a sentir

---

<sup>74</sup> Federico Cendejas, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco siglos de Amparo Dávila*, pp. 32-33.

la desesperación del protagonista y su imposibilidad de salir de allí, pues la cárcel, como se ha explicado, es mental.

Como producto de su locura revela reflexiones importantes en torno al resentimiento, la soledad y la muerte. De ahí que se aprecian los efectos fantásticos por medio del espacio y la atmósfera, pues no se sabe si lo que está diciendo Oscar Wilde es verdad, si realmente está ocurriendo y por qué razón recurre a esas acciones pasadas. Por lo tanto, el miedo, la angustia y, hasta cierto punto, el terror, son generados para el receptor. Quirarte tuvo esa intención para presentar de esta manera su obra y lo explica en el “Apéndice”:

En varias ocasiones he escuchado decir a Eduardo [Ruiz Saviñón] que llevar al escenario los terrores del hombre, expresar lo inexpresable, articular la angustia, son modos de purificación. Por eso el escritor de horror es un moralista, alguien que, en lugar de matar a sus semejantes, lo invita a un escenario a participar en ritos de paso que nos hacen mejores y nos capacitan para enfrentar el gran misterio de la vida. (p. 70).<sup>75</sup>

Los temas que se aluden en el conversatorio de Oscar Wilde comienzan por el resentimiento y la injusticia que experimentó en uno de los juicios en la cárcel. En su mente revive nuevamente ese momento tan terrible del juicio en donde recibe las acusaciones por parte de los jueces debido a su amor antinatural hacia un hombre, considerado así por su sociedad, y este recuerdo es tan fuerte que el protagonista parece no ubicarse en el Hotel, por un momento pierde el contacto con la realidad:

OSCAR WILDE: Orden en la Corte. Condenado en vida, humíllense ante los tres golpes del demonio. La muerte no es lo peor que puede sucederles (*cambia la voz*) ¿le parece a usted decente llamar en esta carta a lord Douglas Queensberry *mi muchacho*? [...] (*tocan la puerta.*) ¿Cómo decir que no estoy, ocultarme de la muerte, decirle que vuelva mañana? ¿Cómo hacerme invisible? ¿Cómo escapar de la vida, esa vieja ramera que ahora me persigue, cuando yo acaricié sus carnes duras como el mármol de mis versos?

JEAN DUPOIRIER: Señor Wilde, ¿puedo entrar?

---

<sup>75</sup> En la 1ª. edición de *El fantasma del hotel Alsace* este Apéndice no está, se insertó a partir de la segunda edición.

WILDE (*como si por fin cobrara plena conciencia del tiempo y espacio donde se halla*): Ah, es usted. Qué bueno que es usted. (p. 18).

La muerte es un tema muy amplio que ha sido abarcado por la literatura gótica y aquí nos propone una visión particular de ésta, la que Oscar Wilde tiene de ella es algo que va esperando a lo largo de su estadía en el Hotel Alsace y es consciente que va a suceder pronto.

La muerte es parte del misterio de la vida, mientras Wilde imagina un escenario donde tiene una última conversación con Bram Stoker, cabe aclarar que no hay datos que puedan comprobar que realmente lo haya visitado, pero forma parte de la locura mental que ha construido. Es así como, en ese último momento, Wilde se cuestiona cómo fue su vida y su existencia misma dentro del contexto de lo gótico, pues la ambigüedad muestra que por medio de la locura puede cuestionar a la realidad misma. ¿Muere o no el personaje? Es la interrogante que nos deja Quirarte a manera de invitación para que el receptor lo resuelva:

WILDE (*inmóvil en la última actitud que tuvo ante la partida de Stoker, la luz se va apagando conforme su vida se extingue*): Debo morir. El hombre destruye lo que más ama. Es mi turno. (p. 66).

## CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación comenzó con una pregunta fundamental, ¿es o no es un fantasma el personaje Oscar Wilde? Posteriormente, se anexó otra pregunta que surgió en la investigación, ¿cómo se logra la configuración de este fantasma con base en la literatura fantástica y gótica? Para poder responderlas se planteó organizar este trabajo por medio de los dos capítulos en los cuales se mostró de qué efectos fantásticos y características góticas se valió Vicente Quirarte para crear una ficcionalización teatral de los últimos días de Oscar Wilde.

*El fantasma del hotel Alsace* presenta un reto de comprensión para el lector o espectador, si no conoce las referencias y alusiones que existen en ella tanto del género fantástico como de la novela gótica; pero si las identifica, la apreciación de la obra será más fácil y más placentera. De ahí, que la aportación de mi trabajo recae en mostrar los hallazgos encontrados de la literatura gótica y fantástica más importantes para colaborar en el enriquecimiento de la interpretación de dicha obra.

La figura del fantasma de Wilde no representa a la fantasía sino a la carga simbólica de la decadencia, el abandono, la soledad y los últimos pendientes que le quedaban en vida, pues, simbolizan los horrores de la condición humana. Es gracias a la ficción y a la teatralidad que Quirarte juega con la posibilidad de lo real y lo imposible sobre la última etapa de vida de Wilde para generar el efecto de la vacilación o ambigüedad en toda la obra y que el lector o espectador sea partícipe del misterio planteado. Esto se analizó por medio de tres rasgos: la cárcel mental que Wilde se creó para sí mismo, el espacio cerrado y el tiempo desdibujado como consecuencia de su imaginería y locura, y que a todas luces surgen a partir de las influencias de la literatura gótica de la época victoriana.

Valerse del fantasma para cuestionar la vida de Wilde fue un acierto muy interesante por parte de Quirarte, pues muestra que la vida puede ser fantasmal, que no es necesario morir para ser un fantasma, sino que en la vida misma el personaje se puede convertir en uno de ellos, todo esto se comprobó por medio de las acotaciones donde se mencionó que el protagonista constantemente muestra gestos de desaliento por las experiencias que vivió: su estancia en la cárcel de Reading y la decepción amorosa de lord Douglas Queensberry (Bosie), lo llevaron a su perdición, aislamiento y locura en el hotel Alsace. Como todo fantasma, Wilde necesitó de un lugar en donde refugiarse. De ahí, que surge el efecto del encarcelamiento, pues no le queda otra opción más que quedarse en ese lugar y estar acompañado de los otros personajes para reflexionar en torno a sus frustraciones, temores e idealizaciones más desesperadas. Es por medio de la construcción espacial, temporal y teatral que Wilde consigue desenvolverse para lograr el efecto de la ambigüedad en el lector o espectador.

En cuanto a lo teatral, es a través de la fantasmagoría que se alcanza el efecto del fantasma mediante las ilusiones de la óptica como: el juego con la oscuridad en la habitación del hotel, el sonido de los tres golpes que funge como motivo recurrente durante las cuatro escenas, la modulación de las voces y los movimientos de los personajes, con la finalidad de resaltar la fantasmagoría y lo gótico de la obra, pues gracias al efecto de la penumbra se muestra la complicidad entre ésta y el personaje para expresar sus propósitos más oscuros, es decir, la sombra sirve de apoyo para ocultar la decadencia de Wilde y también, sus sentimientos y preocupaciones más profundas.

El tiempo y el espacio logran el efecto de la ambigüedad y es por medio del teatro que se efectúan. El espacio se construye como una cárcel focalizada en la cama de Wilde,

pues está caracterizada con dosel y pesadas cortinas que dan el efecto de una prisión. Por lo mismo, no se sabe a lo largo de la obra, cuánto tiempo ha pasado exactamente, sólo se nos indica al inicio que ocurre en una fecha determinada, pero en cuanto a las horas se pierden como sucede en una cárcel.

El tiempo de inicio de la obra es señalado por la primera acotación que se mencionó a lo largo de este análisis, es exacta, pero es marcado según las actividades de los reclusos como alimentarse y desempeñar algunas actividades, como es el caso de Wilde; si no fuera por la participación de las entradas de los otros personajes a su habitación, él quedaría varado en el tiempo. Gracias a la atmósfera gótica construida en la obra, se puede apreciar que lo que ocurre en la cabeza y en la mente de Wilde se debe a su propia invención, sin embargo, Quirarte nos deja la duda de si esto es por los efectos del ajeno que bebe el personaje o bien, como producto de su locura e imaginación.

Tanto el hada verde como Bram Stoker “aparecen” en el cuarto, a diferencia del resto de los personajes que “aparentemente” son más reales, en las acotaciones se indican que entran y salen, pero en los casos de ellos dos no, por lo que se puede concluir que son producto de la imaginación de Wilde. Sólo en la tercera escena se presenta un señalamiento de que Wilde salió de la habitación en compañía de Dupoirier y entra de nuevo a la habitación:

*Abren la puerta. Entran en la habitación. Wilde se apoya en el hombro del hotelero. El poeta lleva la mirada perdida. Su cuerpo parece más blando y laxo, y una sonrisa perezosa le ocupa el rostro. Tararea una melodía. Con esfuerzo, Dupoirier coloca a Wilde en su poltrona. (p. 47).*

Pero, no hay más indicios de dónde viene, si de la calle o de alguna parte del mismo hotel. Además, de igual manera queda la duda si en algún momento sale Wilde fuera del

hotel, pues es con el hotelero con quien charla sobre su frustración de querer salir y no poder hacerlo dada su mala condición de salud.

Para concluir, el fantasma tiene forma incorpórea que no es tangible, sin embargo, Oscar Wilde representa al fantasma de una forma consciente, pues se siente como si ya hubiera desaparecido o casi. Quirarte representa a Wilde como un fantasma pese a que no ha muerto porque realiza una crítica en varios sentidos: la primera es criticar a la figura del autor como un muerto en vida, tan vulnerable a cambiar su estatus de prestigio a la decadencia, ya sean por razones personales o no, cuando lo que debe de importarnos es el valor de las obras del autor y no tanto lo que hizo en su vida personal; la segunda es el tema de la inmortalidad que le otorgan sus propias obras, en ellas siempre quedará su esencia; y la tercera, por medio del teatro, se puede llegar al lector o espectador de manera ilustrativa con la finalidad de que sea una experiencia única e inolvidable. Apremiar en un mismo espacio y tiempo todos los elementos y los efectos fantásticos y góticos para provocar una emoción o sensación en el receptor que se ha animado a entrar a 'lo aparentemente desconocido' gracias a la ficción teatral.

La ambigüedad juega con las incertidumbres de varios cuestionamientos que le van surgiendo al lector o espectador: ¿es o no un fantasma?, ¿salió o no del hotel?, ¿ya pasó mucho tiempo o no?, ¿todo ocurre en su cabeza o no?, ¿todo será un sueño o no? Preguntas que quedan sin resolverse para incrementar el efecto gótico y fantástico sobre el tema de la creación literaria del escritor que nunca se termina y es infinita. Y que, sin duda, pueden encaminar a futuras investigadoras e investigadores apasionados por lo extraño y lo fantástico.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALARDÍN, Carmen. *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, 215 pp. [En línea] <http://132.248.9.195/pd2008/0622977/Index.html> (Consultado el 23 de febrero del 2023).
- ADAME, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2005, 525 pp.
- BENI, Mateo de y Mariano Martín Rodríguez. “Teatro 1900-1960”, en ROAS, David (dir.). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2017, pp. 241-264.
- CALDERON BIRD, Raúl. *La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, 368 pp. [En línea] <http://132.248.9.195/pdtestdf/0307930/Index.html> (Consultado el 22 de febrero del 2023).
- CENDEJAS CORZO, Luis Federico. *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Tesis de maestría, UAM-Azcapotzalco, México, 2016, 104 pp. [En línea] [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/7546/Hacia\\_una\\_poetica\\_Cendejas\\_Corzo\\_L\\_2016.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/7546/Hacia_una_poetica_Cendejas_Corzo_L_2016.pdf?sequence=1) (Consultado el 20 de julio del 2023).
- COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia. “El primer fantasma documentado. *Woman Magazine Latino*.” [En línea] <https://womanmagazine.lat/cosmic-connection/el-primer-fantasma-documentado/> (Consultado el 25 de abril del 2023).
- CONTRERAS SOTO, Eduardo. *El teatro en México*. El Colegio de México, México, 2021, 236 pp. (Colección Historias Mínimas, vol. 3).
- CHÁVEZ LUNA, María Emilia. *La Canción del Hada Verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*. Tesis de maestría, UNAM, 2009, 156 pp. [En línea] [https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000645326/3/0645326\\_A1.pdf](https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000645326/3/0645326_A1.pdf) (Consultado el 05 de agosto del 2023).
- GARAY TORILLO, Josefina. *Estudio sobre el teatro de lo fantástico. El caso de dos autoras en México: Leonora Carrington y Elena Garro*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, 180 pp. [En línea] <http://132.248.9.195/pd2008/0622977/Index.html> (Consultado el 20 de febrero del 2023).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. “Cómo significa el espacio: El tragaluz de Buero Vallejo”, en *Teatro y ficción*. Fundamentos, Madrid, 2004, pp. 147-162. (Colección Arte, 142).
- \_\_\_\_\_. *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*. Paso de Gato, Ciudad de México, 2017, 301 pp. (El Gato en Zapatilla, 3).
- GODÍNEZ RIVERA, Andrea Carolina. “Capítulo 1. La importancia del dramaturgo: Antonio García Gutiérrez” en *La configuración de los personajes prototípicos a partir de la*



- preceptiva del canon romántico en El Trovador*. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2019, pp. 6-24.
- GUZMÁN, Eduardo Ari. “La teatralidad de corte fantástico en *El caballo asesinado* de Francisco Tario”. *Signos Literarios*, núm. 17, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2013, pp. 45-65.
- \_\_\_\_\_. *Elementos fantásticos en el teatro de Francisco Tario (El caballo asesinado)*. Tesis de especialización. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, México, 2008, 33 pp. [En línea] [http://espartaco.azc.uam.mx/F/P8U1KL3C6H9BER3B2MV1CA A4C3YTIN8EAX23KPBUIY3HPRS8YQ-11689?func=find-b&request=guzman+zarate+eduardo+ari&find\\_code=WRD&adjacent=N&x=0&y=0](http://espartaco.azc.uam.mx/F/P8U1KL3C6H9BER3B2MV1CA A4C3YTIN8EAX23KPBUIY3HPRS8YQ-11689?func=find-b&request=guzman+zarate+eduardo+ari&find_code=WRD&adjacent=N&x=0&y=0) (Consultado el 22 de febrero de 2023).
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Fernando. *El huracán fantástico de Carlos Olmos: el teatro fantástico en Juegos profanos (El infierno) y en Después del terremoto*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2016, 143 pp. [En línea] <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:aaArK2ICH34J:scholar.google.com> (Consultado el 13 de enero del 2023).
- HERNÁNDEZ ROURA, Sergio. “Introducción”, en *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica (1859-1922)*. Prólogo Vicente Quirarte, Bonilla Artigas Editores, México, 2020, pp. 17-20. (Colección Pública ensayo, 13).
- “Prólogo”, en *Los procesos contra Oscar Wilde*. Valdemar, 1996, pp. 9-13.
- LOVECRAFT, H.P. *El terror en la literatura*. Pról. Javier Aparicio Maydeu, Trad. Gabriela Ellena Catellotti, Austral, Barcelona, 2010, 167 pp.
- MERLÍN, Socorro. “Presencia de los rituales antiguos en el teatro mexicano contemporáneo: Los conjuros en *La hebra de oro* de Emilio Carballido”. *Latin American Theatre Review*, vol. 38, núm. 1, The University of Kansas, E.E.U.U., 2004, pp. 61-71.
- MILNER, Max. *La fantasmagoría*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 207 pp.
- NIETO ARROYO, Omar Alfredo. *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2015, 301 pp.
- PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora. *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de maestría, UNAM, 2001, 260 pp. [En línea] <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000289679/3/289679.pdf> (Consultado el 19 de julio del 2023).
- QUIRARTE, Vicente. *El fantasma del hotel Alsace. Los últimos días de Oscar Wilde*. 2ª edición, Carpa, México, 2010, 66 pp.
- \_\_\_\_\_. *Sintaxis del vampiro: una aproximación a su historia natural*. Verdehalago, México, 1996, 141 pp.
- RICOEUR, Paul. “Tiempo y narración. La triple “mímesis”, en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995, pp. 113-168. (Lingüística y teoría literaria).

- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011, 186 pp.
- \_\_\_\_\_. “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, en PONT, Jaume (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Universitat de Lleida, Lleida, 1999, pp. 93-107.
- \_\_\_\_\_. “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-48.
- ROJAS JACINTO, Leticia. *Enrique Alonso y el teatro fantástico*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, 96 pp. [En línea] <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0704781/Index.html> (Consultado el 20 de febrero de 2023).
- ROMÁN, Ricardo J. “Javier Marías, cuando el fantasma hace literatura”. *Revista de Artes y Humanidades*, vol. 8, núm. 20, Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo, Venezuela, septiembre-diciembre 2007, pp. 154-162.
- SARDIÑAS, José Miguel. “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Casa de las Américas, La Habana, 2007, pp. 7-8.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, Barcelona, 2006, 200 pp.
- TORRES GONZÁLEZ, Alma Gabriela. *El drama gótico en la obra El espectro del castillo de Matthew Lewis*. Tesis de licenciatura, UNAM, 2010, 89 pp. [ En línea] [https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000657392/3/0657392\\_A1.pdf](https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000657392/3/0657392_A1.pdf) (Consultado el 26 de julio del 2023).
- UBERSFELD, Anne. “El teatro y el espacio”, en *Semiótica teatral*. Cátedra, Universidad de Murcia, Madrid, 1989, pp. 108-136.
- VILLARREAL, Alberto. “Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente”, en OLGUÍN, David (coord.). *Un siglo de teatro en México*. FCE/Conaculta, México, 2011, pp. 316-326.
- WEISZ CARRINGTON, Gabriel. *Reflexiones sobre el teatro fantástico*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, 302 pp. [En línea] <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0704781/Index.html> (Consultado el 24 de febrero del 2023).