

Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana

Dra. Eulalia Piñero Gil

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En este ensayo se analiza la literatura gótica norteamericana del siglo XIX escrita por las autoras Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin y Edith Wharton. A través del estudio de sus obras se ponen de manifiesto temas recurrentes como el énfasis en la representación de la muerte, el gótico doméstico y el cuerpo de la mujer como símbolo de alteridad o de lo monstruoso. Las escritoras utilizan el género gótico como expresión literaria de su denuncia sobre la invisibilidad, la violencia y la opresión social, política y emocional que se ejercía sobre la mujer en su época. El mundo fantasmagórico gótico les permite dramatizar sus pesadillas y la convulsa realidad de la mujer decimonónica. De esta forma, se produce la dualidad, el necesario desdoblamiento de la realidad para que, a través del miedo, la catarsis, la purga, el dolor y el placer de su lectura podamos alcanzar la auténtica verdad de la experiencia, en este caso, de las mujeres que nos precedieron en otros mundos y en otras épocas.

*One need not be a Chamber – to be Haunted
One need not be a house –
The Brain has Corridors – surpassing
Material Place –*

Emily Dickinson (2001: 286)

El término “gótico femenino” fue acuñado por la crítica Ellen Moers en 1976 en su archifamoso libro *Literary Women The Great Writers*. En este texto seminal, la pensadora inglesa teoriza sobre el gótico femenino como un género literario en el que distingue dos líneas narrativas: por un lado, las novelas en las que la figura central es una mujer joven que es a la vez víctima perseguida y heroína valiente, tal y como sucede

en la novela *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe; y, por otro lado, pone de manifiesto el giro que da el género con *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como, según la teórica, un relato arquetípico del nacimiento de una prole horrenda así como de la maternidad y la creación artística. Para Moers, el gótico femenino se centraba fundamentalmente en relatos sobre el cuerpo de la mujer, la sexualidad y la reproducción. En su opinión, este género representaba las ansiedades y miedos de la mujer ante el parto y el nacimiento así como su imaginario en cuanto a la creatividad artística y literaria. Es llamativo que las primeras teóricas del género que surgieron a raíz de los movimientos feministas de los años sesenta, destacaran que el gótico expresaba “las protestas más oscuras, las fantasías, y los miedos de las mujeres” (Showalter, 1994: 127)

En los años setenta del pasado siglo, las críticas psicoanalíticas dieron un paso más en sus investigaciones sobre el gótico y la mujer y consideraron que uno de los temas más sobresalientes en estas narraciones era la maternidad como una experiencia eminentemente corporal. En otras palabras, se centraron en teorizar el gótico femenino como un género que se centraba casi en exclusiva en la representación del cuerpo desde las vivencias de la mujer. Para ellas las heroínas góticas no estaban presas en una mansión sino en su propio cuerpo. Desde que Moers y otras críticas empezaron a teorizar sobre el gótico femenino o de la mujer han pasado más de 30 años y todavía hay debates sobre si el gótico femenino es un género aparte o no. Desde mi punto de vista y ante la evidencia de la historia literaria, es más que plausible afirmar que hay un gótico femenino con unas características muy definidas como son ciertos temas y modos de representación recurrentes. En el caso concreto de los Estados Unidos, no hay duda de que no solo se trata de una forma de escribir, sino de un conjunto de obras que expresan unas experiencias determinadas ligadas a la idiosincrasia particular de este país y a la de la mujer norteamericana, tal y como trataré de demostrar en este ensayo.

Durante las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX el género gótico gozaba de gran popularidad y prestigio con escritores como Washington Irving, Charles Brockden Brown, E. A. Poe, Herman Melville y Henry James, entre otros, que investigaron y problematizaron el origen y las causas del mal. Hay que tener en cuenta que la literatura norteamericana había sido hasta mediados del siglo XIX eminentemente anti-realista y estaba más preocupada por las discusiones metafísicas sobre el bien y el mal, el pecado, la culpa y la redención, todo ello debido, lógicamente, a la impronta de la trama ideológica calvinista.

En el caso de las escritoras norteamericanas se podría afirmar que, desde los inicios coloniales, mostraron un interés inusitado por representar sus experiencias vitales tanto en el ámbito público como en el privado. En este sentido, la naturaleza se convirtió en el espacio gótico por excelencia debido a la inexistencia de castillos, mansiones, abadías,

monasterios y otros entornos decadentes, como en el caso de los paisajes urbanos y rurales británicos que reflejaban las escritoras inglesas. Así pues, el inicio del género en los Estados Unidos hay que situarlo en las narraciones fronterizas de cautiverio que daban testimonio de las incursiones que hacían los indios en los poblados puritanos cuando arrasaban, incendiaban y saqueaban las poblaciones, llevándose prisioneros que luego devolvían a cambio de un rescate. Las narraciones que surgen de esas terribles experiencias son góticas en cuanto a la obscuridad, el terror y el pánico que provocaban estos encuentros con “el otro” al que describían como si se tratase de huestes diabólicas. De acuerdo con la tipología bíblica, los indios pasaban a ser seres satánicos, no humanos, que entraban en conflicto abierto con los cristianos y que se convertían en verdugos de los testigos de la fe que morían y padecían un martirologio de dimensiones épicas como parte de las exigencias religiosas de purificación y de las pruebas que tenían que pasar para probar su fe. La espeluznante narración de *Una historia verídica del cautiverio y de la liberación de la Sra. Mary White Rowlandson* (1682) se convierte en ejemplo pionero de este gótico femenino norteamericano ligado al violento encuentro entre la frontera colonial y la naturaleza. De este modo, el escenario gótico se trasladó a la naturaleza como espacio de máxima ansiedad para los puritanos que ven en ese *locus* la representación del mal y de sus seres más temidos: los indios, además de todas las bestias que poblaban los bosques y de las inclemencias naturales.

Las mujeres también fueron las grandes protagonistas de las crónicas históricas del mundo colonial puritano durante los juicios de Salem en 1692. Según el poder calvinista, las brujas tuvieron en la naturaleza su ámbito más idóneo para encontrarse con el maligno y desarrollar todos los aquelarres y demás sortilegios para enfrentarse a la comunidad cristiana. Esta ideología obsesiva buscaba abiertamente estigmatizar a toda aquella mujer que se saliera del paradigma moral calvinista y encontraron en la brujería unida a la naturaleza la combinación perfecta para eliminar a toda mujer sospechosa de cualquier conducta desviada o que manifestara algún saber o poder fuera de lo convencional. Según ha señalado la filósofa Beatriz Preciado, “la activista feminista y bruja pagana Starhawk entiende la persecución de las brujas que tiene lugar en Europa entre 1430 y 1740 (y que se extiende también a las colonias americanas) como parte de un proceso de erradicación de un poder y un saber experto y hegemónico imprescindible para la implantación progresiva del capitalismo a escala global” (114-115).

Durante el siglo XIX muchas escritoras norteamericanas experimentaron, desarrollaron e hicieron suyo el género gótico con características propias y ciertamente distintas a las de sus coetáneos masculinos (Piñero, 1999: 221-240). Este hecho es curioso porque la gran mayoría de las escritoras optaron por desarrollar en su ficción el mundo de lo fantasmagórico, como es el caso de las escritoras Louisa May Alcott, Gertrude Atherton, Alice Brown, Rebecca Harding Davis, Mary Wilkins Freeman, Charlotte Perkins Gilman, Georgia Wood Pangborn, Elizabeth Stuart

Phelps, Harriet Spofford, Harriet Beecher Stowe, Edith Wharton, Ellen Glasgow y Willa Cather y Kate Chopin. Tal y como ha señalado Barbara Patrick: “los relatos de las mujeres evitan la duda epistemológica sobre lo que sabemos o desconocemos o el hecho de buscar quimeras; los relatos sobrenaturales representan un mundo real en el que hay cosas y experiencias aterradoras y espantosas, entre ellas, la marginación de la mujer y su permanente silenciamiento. En la ficción sobrenatural de las escritoras, la representación de la realidad pone de manifiesto la verdadera y terrible naturaleza de su existencia como mujeres. Es decir, la realidad de un mundo en el que la mujer no podía experimentar la pasión o ejercer el poder sin violar los mandatos sociales o sin transgredir los límites de la moralidad” (2000:74).

Tal y como he mencionado previamente, el gótico norteamericano desarrollado por los escritores generó un marcado interés por el origen del mal, la culpa, el castigo, la muerte y todo lo relacionado con lo prohibido desde una perspectiva metafísica. Así pues, para los autores masculinos el mal y sus consecuencias constituían una fuente inagotable de exploración en sus creaciones góticas. Por el contrario, para las escritoras góticas, el mal tenía un carácter eminentemente social, es decir, la representación del mal era todo aquello que la sociedad consideraba vetado para la mujer y las numerosas injusticias perpetradas contra ellas. De hecho, “las autoras góticas encontraron en los relatos de fantasmas las metáforas adecuadas para compensar y reparar las injusticias cometidas en contra de las mujeres, además de denunciar su invisibilidad social en cuanto al trabajo realizado, y la opresión emocional, social y política que experimentaban en la comunidad. Tal y como los fantasmas hablaban desde el más allá, las escritoras hablaban desde el espacio del texto al mundo de los lectores” (Patrick, 2000:74). Asimismo, en sus experimentos góticos escribían sobre sus miedos, ansiedades y terrores relativos a la procreación, la maternidad no deseada o prohibida, el parto, la fragmentación del cuerpo, la raza, la sexualidad, el adulterio, la relación madre-hija, la muerte y la relación autora-texto. Temas que, como se puede observar, conforman casi en su gran mayoría experiencias exclusivas de la mujer.

Los críticos han ignorado la importancia que tiene la presencia tan señalada de los relatos de terror en la literatura norteamericana de mujeres. Es notoria la invisibilidad de este tipo de literatura para los estudiosos que no le han prestado la importancia que se merece por considerarlo un género menor o simplemente demasiado fantasioso y popular como para tenerlo en cuenta desde una perspectiva literaria. Sin embargo, la recepción de la audiencia demuestra que este género era extremadamente popular entre las/los lectores de la época por muchos motivos. Una de las razones era que las escritoras tenían en las revistas un canal de distribución rápido, ya que estas publicaciones periódicas proliferaron en cantidades impresionantes durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Los datos revelan que de 700 revistas a principios del XIX se pasó a 6000 en la segunda mitad del XIX y esta era una

magnífica manera de publicar y de llegar de forma rápida a las lectoras que, por otro lado, eran las grandes consumidoras del relato breve. Por otro lado, los relatos góticos también les permitían a las mujeres codificar y ocultar los mensajes que, en otras formas literarias más convencionales, hubieran resultado inaceptables. En otras palabras, los relatos góticos permitían, por su libertad creativa y fantasía, la posibilidad de tratar temas ciertamente difíciles de representar desde la mimesis de la realidad. De acuerdo con la recurrencia de ciertos temas y el uso de ciertos recursos literarios de lo sobrenatural, he clasificado el gótico femenino norteamericano en tres grandes áreas: “memento mori: la representación de la muerte como una experiencia tanatográfica, el gótico doméstico: un esqueleto en el armario y, por último, el gótico con cuerpo de mujer.

I. Memento mori: la poesía gótica de Emily Dickinson

En el famoso ensayo “The Philosophy of Composition” E. A. Poe describe, entre otras cuestiones estéticas, su paradigma literario de belleza sublime como la imagen de una bella mujer muerta: “the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (486). Estas palabras han suscitado interpretaciones de todo tipo y naturaleza y no es para menos, ya que el maestro del género gótico centra sus especulaciones estéticas en una imagen que suscita a primera vista una necrofílica aproximación amorosa a la mujer. Es decir, Poe objetiviza el sublime romántico en el cuerpo muerto de la mujer y así logra centralizar ese objeto como motivo literario en un buen número de relatos y poemas (Piñero, 2010: 129-139). No cabe duda de que en el arte del siglo XIX se desarrolla un poderoso culto estético de la muerte y del cuerpo muerto de la mujer. La iconografía de los difuntos es en sí misma un paradigma de recreación visual. Los rituales de la muerte, del culto al duelo y de la tanatografía se reflejan más que nunca en la fotografía post-mortem. Estas manifestaciones artísticas son una suerte de recordatorio de la ansiedad social que provocaba la muerte de la mujer a muy temprana edad. En efecto, en el siglo XIX se desarrolló una suerte de sensibilidad artística hacia la muerte que recordaba insistentemente su inexorabilidad. En el caso concreto de las mujeres, la muerte se cebaba entre las más jóvenes debido a las complicaciones del parto, los abortos y otras circunstancias ligadas a la maternidad. Muchas familias sufrían el zarpazo inmisericorde de la muerte de mujeres muy jóvenes y también de niños que abandonaban este mundo a edades tempranas. Sin duda, esta experiencia marcaba a las familias y a la sociedad en general que se tenía que acostumbrar a la desaparición de sus seres queridos y al trauma vital de no volverlos a ver.

Un hecho que profundizó en esta suerte de ansiedad social fue el traslado de los pequeños cementerios de las iglesias al extrarradio de las ciudades norteamericanas por motivos sanitarios, pero al mismo tiempo por una cuestión de adecuación al espacio. El desarraigo forzoso

de los camposantos urbanos a otras áreas más lejanas generó una especie de profundo pesar entre los habitantes de las urbes que vieron cómo sus seres queridos se alejaban demasiado de ellos. La necesidad de tener más cerca a los difuntos creó toda una serie de reacciones que pretendían acercar a los muertos por medio de representaciones tanatográficas y otras manifestaciones fetichistas, como conservar mechones de pelo u otros objetos que pertenecieron a los difuntos. De igual modo, desde los periódicos se cultivaba esta necesidad con poemas, ensayos y otros textos necrológicos. Entre los escritores decimonónicos norteamericanos también hubo respuesta directa, como prueba la importante presencia de la muerte en las obras de Emily Dickinson, Poe o Walt Whitman. Tal y como apunta el estudioso Félix Martín: “los movimientos espiritualistas decimonónicos, alimentados por una religiosidad ostensiblemente popular y romántica mantuvieron la parafernalia ritual y sentimental de las prácticas mortuorias como índice y signo de experiencias sobrenaturales, concretamente como expresión de algo proyectado en el más allá” (1997:85).

En Estados Unidos la cámara fotográfica, nuevo ingenio de la imagen, causó sensación y su uso era un magnífico testigo para plasmar la grandeza de la nueva democracia norteamericana. Como es sabido, la fotografía tuvo un papel primordial en la conquista de los territorios del oeste que se empezaron a explorar y a colonizar para formar parte del territorio nacional. El testimonio gráfico que enviaban los exploradores servía como prueba irrefutable de las maravillas naturales y de las posibilidades de expansión que tenía la joven nación. Sin embargo, fue el empleo del ingenio fotográfico al servicio de los rituales de la muerte lo que definitivamente cambiaría el imaginario colectivo sobre la desaparición de los seres queridos y el duelo. Retratar a los muertos tiene antecedentes pre-fotográficos en la pintura de difuntos del renacimiento, en la edad media y en el género que se desarrolló para plasmar en un retrato el recordatorio de que todos somos mortales. El llamado *memento mori* (recuerda que eres mortal, recuerda que vas a morir) es un elemento primordial en el escaso arte de carácter histórico que se puede encontrar en la Norteamérica Colonial Puritana. Sorprendentemente los puritanos que mostraban sus reservas ante las bellas artes, consideraban que la pintura de carácter histórico era una manifestación aceptable a los ojos de Dios. Así pues, se encuentran una cantidad significativa de imágenes alusivas al *memento mori* en el arte puritano. Este antecedente artístico cultural puritano, sería pues un elemento a tener en cuenta por supuesto en el desarrollo de la llamada fotografía post-mortem norteamericana. En otras palabras, la iconografía pictórica de la muerte en la época colonial fue, sin duda, precursora del importante desarrollo de la fotografía de difuntos que, desde nuestro punto de vista, es el fenómeno artístico y tecnológico que sucede a la representación pictórica en esta época. En efecto, la fotografía de difuntos tuvo un gran éxito social en la medida en que dejaba impreso en papel la última imagen de los seres queridos sin necesidad de recurrir al tradicional cuadro que sólo algunos con solvencia económica se po-

dían permitir. En una sociedad en plena expansión y en una suerte de *motu perpetuo* la realidad de poderse llevar una imagen del difunto a cualquier parte del territorio norteamericano era una manera simbólica de viajar con los seres queridos para siempre. La imagen “on the road” sería otra manera de acercarse a este fenómeno que se popularizó para mitigar los efectos del desarraigo experimentado por los familiares y de los cambios sociales permanentes de una sociedad en movimiento. Por otro lado, también refleja la creciente cultura del individualismo, la autodefinición y los deseos de inmortalidad de la clase media que se gestan en la sociedad decimonónica norteamericana. En otro orden de cosas, los difuntos se convirtieron en protagonistas involuntarios de los primeros fotógrafos, ya que el despliegue técnico y los preparativos escenográficos requerían mucho tiempo de inmovilidad y espera. Irónicamente la fotografía post-mortem significó, desde un punto de vista técnico, el laboratorio experimental de esta especialidad artística dado que los modelos prestaban toda su colaboración para la recreación de las escenas de los óbitos.

En cuanto a los aspectos estéticos de la fotografía post-mortem, podemos apuntar que en su gran mayoría reproducen escenas familiares donde los difuntos comparten momentos con sus familiares vivos. No cabe duda de que quizás por motivos estéticos, predominan las imágenes de mujeres y niñas. Es decir, hay fotografías en las que la niña difunta está acompañada por sus hermanos o incluso su perro. En otros casos, las madres sostienen a sus bebés difuntos en su regazo como si estuvieran dormidos y rodeados de sus juguetes. En cuanto a las mujeres jóvenes, éstas pueden aparecer con su marido u otros familiares, compartiendo una escena doméstica. En ocasiones, se colocaban elementos icónicos, como por ejemplo, una rosa con el tallo corto dada vuelta hacia abajo, para señalar la muerte de una persona joven, relojes de mano que mostraban la hora de la muerte, los libros que acompañaron al difunto, cuadros que aluden a la temática, y otros elementos que servían de señales o símbolos alusivos a la escena recreada. Sin duda, estas imágenes podrían herir la sensibilidad de la audiencia contemporánea e incluso ser tachadas de morbosas, pero para aquellos que recurrían a los fotógrafos la intención era muy distinta porque significaba poseer las últimas imágenes de sus seres queridos. Si tenemos en cuenta que sólo los que poseían un estatus social alto podían permitirse el lujo de encargar cuadros a pintores profesionales, la opción de la fotografía democratizó la posibilidad de poseer la única y última imagen del familiar fallecido.

Este es el contexto social de la muerte y el duelo, y su representación icónica en el que Emily Dickinson escribe más de una cuarta parte de sus poemas dedicados a la muerte (Piñero, 2000: 189-197). Las pérdidas a muy temprana edad de sus padres, amigos y otros familiares contribuyen, al igual que en el caso de Poe, a tener una relación con la muerte cercana y habitual. Tal y como dice en el poema 335 la experiencia de la muerte está más allá, detrás de la puerta, en el umbral, en ese territorio

ignoto y desconocido: "Pero Morir es muy diferente- Un algo detrás de la Puerta- (2001: 159).

Dickinson decidió abrir la puerta y adentrarse en ese mundo liminal, desconocido pero fascinante. Al cruzar la puerta se encuentra con ella misma de cuerpo presente en el famoso poema "Escuché zumbar una mosca cuando morí" ("I Heard a Fly when I died" 280) y allí está la voz del poema que experimenta su propio funeral con precisión sorprendente y con todo el boato ceremonial protestante. Al mismo tiempo, resuena el aparentemente irrelevante zumbido de la mosca que anuncia la corrupción del cuerpo, el inexorable avance de la naturaleza, mientras que los vivos aguardan la presencia del Rey con su autoridad. Emily Dickinson era profundamente agnóstica y creía en la inmortalidad a través de la literatura y no en la elaboración religiosa de la misma. Y así es, ya que hoy leemos sus poemas, y su voz se hace carne y vive entre sus lectores.

En el poema "Sentía un Funeral, en mi Cerebro" ("I felt a Funeral in my Brain" 465) la voz del poema nos enfrenta una vez más con la experiencia física del enterramiento físico de un cuerpo que siente paso a paso el proceso. La tan debatida personalidad agorafóbica de Dickinson una vez más encuentra orden y control en el espacio cerrado, en la materialidad del féretro y de la muerte que se tornan espacios de control, de transformación, pero también del terror ante lo desconocido. Es decir, estamos ante un proceso antagónico de control pero, al mismo tiempo, de auto desintegración. Todos los aspectos semánticos del poema hablan de lo material, de las sensaciones físicas de la desintegración. Es curioso, pero Dickinson se convierte en experimentante de la muerte y lo que le rodea: escucha, palpa, siente en su piel, pero no ve. Tal y como sucede en los relatos góticos los protagonistas-experimentantes escuchan, palpan, huelen ese mundo decadente, oscuro y en descomposición pero no ven. La clave es sentir sin ver porque la concentración del miedo, la ansiedad y el terror es mayor que si se descubre lo que hay cuando se cruza el umbral. El último verso del poema termina de forma ambigua, por un lado, sugiere el colapso total de la razón, por otro, el reconocimiento final de la desintegración física. Este poema en concreto, recuerda de manera sorprendente al espeluznante desenlace de "La caída de la casa Usher" de E.A. Poe, cuando el narrador, Roderick y Madeline protagonistas experimentantes del relato son testigos de la desintegración física y psíquica de la mansión y de sus habitantes.

II. El gótico doméstico: un esqueleto en el armario

El gótico doméstico muestra, desde mi punto de vista, las dualidades de los papeles asignados tradicionalmente a la mujer y las paradojas generadas en el ámbito doméstico sobre el amor, la obligación, la obediencia y el cumplimiento de una serie de asunciones que tiene la sociedad sobre este espacio de convivencia. En muchos textos se con-

vierte en una fantasía gótica bastante terrorífica sobre las vivencias de la mujer relacionadas con el miedo a la vida conyugal, el desamor, la maternidad frustrada y el espacio sofocante del hogar como único papel social. Es decir, se trataría de los terrores que se generan al vivir una vida por y para el cuidado, el mantenimiento y el sostenimiento de la familia. En ocasiones, hay relatos y poemas que dramatizan la angustia, el miedo y el terror generados por este mundo aislante, rutinario y asfixiante, como una suerte de secreto o lo que yo denomino “esqueleto en el armario” (Piñero, 2001: 211-221). Tal y como se demuestra en los textos, las heroínas góticas norteamericanas están atrapadas en espacios domésticos: hogares, habitaciones y alguna que otra mansión o castillo que esconden terribles experiencias sistemáticamente silenciadas por el patriarcado que, a la postre, se convierten en secretos inconfesables¹.

La gran oportunidad que ofrece el relato gótico de fantasmas es que permite a las escritoras y a los lectores cuestionar los constructos sociales que se consideran inviolables, como por ejemplo, el papel de la mujer norteamericana en la sociedad. En otras palabras, el relato gótico de fantasmas permitió a las escritoras abordar lo inmoral que era el trato que se les otorgaba a las mujeres y el cuestionamiento de las estructuras y parámetros sociales que propiciaban e imponían esta ideología misógina. Las narraciones de fantasmas o apariciones permitían a las mujeres eludir o evitar los argumentos centrados en el matrimonio o la domesticidad que dominaban las narraciones convencionales del siglo XVIII y XIX. Los fantasmas permitían, de alguna manera, mostrar una crítica abierta al poder patriarcal y la violencia que se ejercía sobre las mujeres por medio de lo sobrenatural y de esta manera se transgredía la realidad porque “una de las premisas fundamentales del relato de fantasmas es que “los fantasmas vuelven de la tumba, y este hecho socava de manera clara una de las asunciones más elementales de la realidad” (Patrick , 2000: 75). Por otro lado, las apariciones o los fantasmas representan, sin duda alguna, el doble o el inconsciente de la narración y dan forma a todo aquello que se reprime. En las narraciones de las que voy a hablar se observa claramente como el mundo fantasmagórico hace salir a la superficie la represión, el dolor de la locura, el enclaustramiento y el sometimiento de la mujer al orden establecido.

Tal es el caso del hogar en el que vive la desdichada protagonista sin nombre de “El Empapelado Amarillo” (1892) (“The Yellow Wallpaper”) de Charlotte Perkins Gilman. Relato que desapareció del canon

1. La autora de este ensayo agradece el apoyo brindado para realizar esta investigación al proyecto: “El discurso y la representación del espacio como factor determinante, transformador y creador del cuerpo y de la identidad genérica en la literatura y en el teatro angloamericano y canadiense desde finales de siglo XX hasta el presente”. Ministerio de Ciencia e Innovación. FFI2009-12221 2009-2012.

norteamericano al poco de publicarse y fue re-descubierto y reimpresso en 1972 por la Feminist Press. Este relato es el paradigma de cómo la creatividad de las mujeres ha sido y es objeto de silenciamiento y de cómo en muchos casos la única vivencia posible de la mujer creadora era la invisibilidad social y la locura (tema este último que abunda en la literatura gótica del XIX: *Jane Eyre* es un buen ejemplo). Asimismo, en este relato se desarrolla la relación entre la prohibición de crear, de pensar, de un digno desarrollo social y las funestas consecuencias que estas privaciones pueden causar a la mujer. En otras palabras, Gilman plantea a finales del siglo XIX y, de forma abierta, la posición marginal de la mujer y su forzado enclaustramiento en el mundo privado del hogar. La protagonista de este asfixiante relato es trasladada a una mansión decrepita y maloliente, y es encerrada en una habitación cuyas paredes están decoradas con un papel pintado amarillo que le desagrada profundamente. El color amarillo genera en la mujer una reacción negativa, una terrible irritación mental hasta llegar a provocarle un trastorno psicológico. Asimismo, acaba de dar a luz y sufre una depresión postparto. El marido se encarga de organizar la reclusión y el tratamiento con la autoridad que le otorga su condición de médico. Es decir, representa el poder de la ciencia, de la razón y del orden establecido y, como consecuencia, tiene la autorización del sistema para disponer de su mujer como paciente y esposa. La hermana del médico, Jennie, también ejerce de vigilante para imponerle los tratamientos que deja establecidos el médico. La protagonista sin nombre se encierra en sí misma, ya que no tiene acceso a la lectura, ni a la escritura, ni a la pintura que son sus aficiones preferidas, sus apreciados mundos creativos donde es capaz de desarrollar su identidad. El tratamiento propuesto por el médico-marido consta precisamente de un reposo forzado donde todos sus gustos creativos quedan terminantemente prohibidos. El resultado es que esta serie de imposiciones generan en su estado, ya de por sí delicado, una suerte de angustia vital y su paulatina desaparición como persona. Finalmente, enloquece y el empapelado amarillo de la pared se convierte en el espejo de su terrible trastorno mental derivado de su gran impotencia y desesperación. Los diseños del empapelado cobran vida y durante las largas horas de enclaustramiento la protagonista se dedica a arrancar esas formas de mujeres que reptan porque le producen una profunda angustia y un miedo insoportables. En último término, el relato sugiere cómo la protagonista logra huir simbólicamente de su encierro a través del empapelado amarillo que se convierte en el cruel espejo de su propia prisión:

Yo seguí reptando igual que antes, pero lo miré, por encima del hombro.

-Por fin he conseguido salir -dije- a pesar de ti y de Jane. Y he arrancado la mayor parte del papel para que no me podáis meterme dentro otra vez.

Y entonces, ¿por qué se habría desmayado ese hombre? ¡Pues sí, así lo hizo, y justo en medio de mi camino junto a la pared, para

que tuviera que arrastrarme por encima de él una y otra vez!
(85)².

El empapelado amarillo, que tanto repele a la protagonista, simboliza el lugar donde muchas mujeres están atrapadas e intentando salir de la prisión. Al final del relato, y tal y cómo muestran sus palabras, la narradora se vuelve loca, pero en su enajenación todavía pretende huir aunque sea a través del repulsivo y maloliente papel. Con gran esfuerzo y angustia logra arrancar todo el papel amarillo y se arrastra por el suelo por encima del cuerpo inconsciente de su marido. La narradora se funde con su doble que ha enloquecido y reptá, cual si fuera un animal, buscando la salida de esa prisión forzada (Piñero 2001: 169-175).

Charlotte Perkins Gilman escribió este magnífico relato gótico como una suerte de protesta feminista en contra de los tratamientos y curas de reposo que se aplicaban a las mujeres que sufrían depresión postparto o neurastenia a finales del siglo XIX. Ella misma padeció una depresión de estas características y el reputado médico que trataba estas dolencias, el doctor Silas Weir Mitchell, había desarrollado una terapia específica para las mujeres intelectuales y artistas. El tratamiento consistía en una severa cura de sueño, reposo, y una rica dieta calórica para que ganaran 35 kilos y la prohibición total de leer, escribir, pintar, o de practicar cualquier otra manifestación creativa intelectual o artística. Es decir, el impedimento de crear y pensar, de ser sujeto autónomo y creativo. Como ya he señalado, Gilman sufrió este tratamiento en primera persona y los efectos fueron tan devastadores que escribió el relato como representación de su propia experiencia y como advertencia sobre los efectos perversos de esas prácticas. El relato es considerado hoy en día como un texto gótico feminista clásico sobre la relación entre la locura, el confinamiento, la creatividad, las relaciones entre hombres y mujeres y sus efectos en las mujeres creativas e imaginativas.

La prolífica escritora Edith Wharton fue también paciente del prestigioso doctor Silas Weir Mitchell quien le aplicó sus dudosos tratamientos con resultados perjudiciales para su salud. En su escalofriante relato "Kerfol" (1916) el entorno doméstico se traslada fuera de los Estados Unidos y se desarrolla en un fantasmagórico castillo de la Bretaña francesa que guarda un inquietante secreto: una pareja mantiene una relación más que terrible donde la violencia, el control y el desamor mantienen a una mujer aislada e infeliz. El protagonista, Ives de Cornault, es un ser obsesivo, controlador, cruel, violento y patológicamente celoso que vigila de forma permanente a su mujer y demuestra una crueldad inexplicable hacia ella. Ives se casó con Anne cuando tenía 62 años y ella era una jovencilla. Se trata pues y más que

2. Las traducciones del inglés son de la autora del ensayo, salvo indicación contraria.

nada de un esposo-padre que ejerce una autoridad basada precisamente en su supuesta superioridad en cuanto a la edad y porque también es el dueño y señor del castillo. Ella se convierte en una posesión valiosa que hay que custodiar y, por ello, ordena a los sirvientes que la acompañen y vigilen todo el tiempo mientras él está de viaje: “un hombre que posee un tesoro no deja la llave en la cerradura cuando no está” (360). Sin duda, Anne vive en una auténtica prisión física y existencial porque ni siquiera puede salir sola por el jardín. Desde mi punto de vista, en este relato se representa un caso de violencia psicológica extrema ejercida en el ámbito del hogar por parte de un hombre extremadamente cruel y vengativo.

El narrador del relato es un posible comprador del castillo que se interesa por la terrible historia desde y rápidamente adopta una posición de simpatía por la protagonista, a pesar de que en todo momento quiere ser objetivo. Así pues, destaca que Anne de Cornault vive recluida, aislada en el castillo que no tiene ni hijos, ni familiares directos y el silencio y la tristeza reinan en el lúgubre castillo. Para mitigar su triste existencia Anne se encariña con un perrito al que adopta y cuida con gran esmero, pero al poco tiempo aparece ahorcado en su almohada con una preciosa gargantilla que le había regalado Ives. Sin duda, este primer hallazgo es una clara advertencia de lo que le podría pasar a ella si desobedece sus órdenes. De todas formas y, a pesar del desgraciado incidente, Anne vuelve a adoptar a cuatro perros más y, del mismo modo, todos ellos aparecen muertos. Claramente, esas cinco mascotas que ella rescata, cuida y cura son símbolo de su falta de afecto, así como de su necesidad de canalizar sus sentimientos en seres que son la representación misma de la fidelidad. Los perros se convierten en el arma arrojadiza del marido celoso, perverso, violento y abusivo que intenta mantener a su mujer bajo un férreo y permanente control obsesivo. No obstante, ella se rodea de perros una y otra vez porque la acompañan en su soledad y le sirven para poder encauzar sus sentimientos maternos. Sin embargo, Ives sistemáticamente, y como si se tratase de un ritual macabro, los va estrangulando uno a uno de forma que representan una suerte de feminicidio metafórico y una permanente advertencia sobre lo que le podría suceder a ella si decidía socavar, de alguna manera, su poder.

Al poco tiempo, y tras la extraña muerte de los perros, unos extraños fantasmas caninos acaban de manera violenta con la vida del cruel Ives de Cornault y se convierten en los verdugos de un hombre vengativo y enfermo de autoridad. Anne es acusada de homicidio por un tribunal que no llega a entender las dimensiones fantasmagóricas del crimen y es condenada a permanecer encerrada en la torre de Kerfol donde muere convertida en una demente inofensiva. Una vez más el narrador se convierte en pieza clave de la narración fantasmagórica porque él mismo y desde el presente cuando explora el castillo es testigo de la aparición de los fantasmas caninos y, de esta forma, valida el relato de Anne y confirma dos posibles visiones de la verdad: por

un lado, que Ives de Cornault fue asesinado por los perros y, por otro, que Ives de Cornault fue brutalmente golpeado hasta la muerte por su mujer Anne.

Desde mi punto de vista, el asesinato del marido no es más que una suerte de justicia poética, un "deus ex machina" que con cuerpo de perro dramatiza el crimen que la sociedad ha cometido en contra de la mujer como individuo. Los inexplicables hechos son juzgados por un tribunal que no puede, ni quiere tan siquiera concebir que unos fantasmas hayan asesinado a un hombre cruel. Y, por lo tanto, ante la falta de evidencias reales condenan a vivir a Anne Cornault recluida en el castillo.

Este escalofriante relato habla claramente sobre la reclusión de la mujer en el hogar, el orden patriarcal, el silencio, el aislamiento y la vida solitaria a la que son sometidas las mujeres, en muchos casos, en el ámbito del matrimonio. De este modo, Wharton elabora en su relato gótico la dura realidad que padecían las mujeres y de cómo el sistema legal refuerza esta situación, ya que, a pesar de que habían sido los perros quienes habían actuado como verdugos en la ficción gótica, la fantasía no llega a traspasar la realidad y Anne es condenada en un juicio donde en ningún momento se quiere escuchar testimonio alguno sobre el comportamiento del dueño del castillo. Asimismo, el procedimiento judicial es incapaz de explicar los misterios de los fantasmas de los perros y de su actuación y, lo que es más importante, es incapaz de sacar a la luz la auténtica personalidad del dueño y señor de la casa. El juicio como procedimiento legal tan solo pretende mostrar una manera real de ver los hechos, es una narración formal que no se adecúa a la experiencia de Anne. Por lo tanto, y tal y como confirma el narrador, los fantasmas caninos siguen formando parte de la casa como testigos del secreto que en ella se esconde. Ellos son el recordatorio espectral de la violencia y el sufrimiento ejercidos por parte de Ives sobre su mujer. Una vez más, el género gótico femenino hace visible lo invisible, partiendo de una realidad doméstica aparentemente normal, utiliza lo fantasmagórico para denunciar la terrible y subversiva historia de Anne de Cornault.

Desde mi punto de vista, estos relatos escritos en las postrimerías del siglo XIX y en los albores del siglo XX, cuando emergía en los Estados Unidos la "Nueva Mujer", ilustran magistralmente la problemática social de la mujer, su manipulación por parte de la ciencia, la ley y el patriarcado y los terribles resultados para todas aquellas mujeres que intentaban levantar el vuelo al amparo del sufragismo y los movimientos sociales que clamaban por sus derechos en todos los ámbitos. Por otro lado, también simbolizan cómo, a través de la historia, la mujer creadora en general y la escritora en particular ha sido considerada peligrosa para el orden patriarcal establecido y cómo se han generado todo tipo de políticas y estrategias espurias para silenciarla de forma sistemática.

III. *El gótico tiene cuerpo de mujer*

En los relatos que se centran en el cuerpo de la mujer, se puede observar que la heroína no está encerrada en el castillo sino en su propio ámbito corporal. En ocasiones, el cuerpo femenino es percibido como monstruoso, antagónico, discrepante y, por lo tanto, generador de inestabilidad psíquica para la mujer. En los textos que representan este tema se produce una identificación insatisfactoria o culpable entre el cuerpo femenino y su relación con el mundo. Por ello asistimos, en muchos casos, al odio y la angustia que genera la vivencia corporal, la sexualidad y la reproducción de las protagonistas. Igualmente, se observa que se produce una ansiedad sobre la creatividad, el parto y todo lo relacionado con el mundo de la maternidad. Temas que tienen que ver todos ellos con experiencias y vivencias únicas de la mujer. En general, las protagonistas tienen una relación antagónica con su cuerpo y su maternidad. En este sentido, hay que destacar las imágenes de lo monstruoso o lo "freakish" en los paradigmáticos relatos de Carson McCullers y Flannery O'Connor en el siglo XX cuyas heroínas adolescentes observan la transformación de sus cuerpos como espejo de lo grotesco y monstruoso. De forma similar, el cuerpo racial mestizo y la maternidad es un tema ligado a la vivencia monstruosa del propio cuerpo. De hecho, el mestizaje se convierte en un tema fundamental en la literatura gótica norteamericana, puesto que representa los tabús y los miedos sociales a la mezcla racial. Así pues, en muchos casos los orígenes raciales de las protagonistas se esconden porque son realidades que las culpabilizan. En este sentido, un ejemplo magnífico del gótico que tiene como centro narrativo el cuerpo de la mujer es "El hijo de Désirée" (1892) ("Désirée's Baby") de Kate Chopin que es un relato sobre fantasmas raciales, o secretos sobre el mestizaje que se desarrolla en el contexto sureño de la Luisiana criolla. En esta narración breve, pero intensa a la vez, se plantea un profundo drama psicológico entre una pareja en términos de orígenes raciales. El personaje principal, Armand Aubigny, es un hombre cruel, exigente e inhumano con sus sirvientes y esclavos en la plantación que dirige con mano férrea. En este punto hay que señalar las concomitancias con otro personaje decimonónico, Mr. Rochester en la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, son evidentes y conforman un prototipo literario ciertamente repetido por las autoras góticas anglonorteamericanas. Así pues, Armand Aubigny está casado con Désirée Valmondé (cuyos orígenes no están muy claros al ser adoptada) y, a pesar de tener una vida conyugal aparentemente feliz, es un hombre atormentado que descarga su ira con sus subordinados. El nacimiento de su hijo primogénito dulcifica su carácter irascible y ello hace muy feliz a la mujer. Sin embargo, cuando Armand Aubigny se casó con Désirée Valmondé obvió sus orígenes, pese a ser racista y mostrar una crueldad desorbitada hacia sus esclavos.

En este hogar se esconde un secreto simplemente inadmisibles para Armand Aubigny: descubre que los orígenes raciales de su mujer no son

del todo blancos y parece ser que es mestiza. De hecho, su apariencia es de blanca, pero el descubrimiento de que su hijo no es el fruto de una mujer blanca es inaceptable y, pese a los intentos de Désirée por convencerle de lo contrario, Armand invita a ambos a abandonar su plantación. Para Armand tan solo la sospecha de estar casado con una mujer mestiza, es motivo suficiente como para deshacer su vínculo y separarse de su familia. La realidad del cuerpo interracial es para el protagonista algo monstruoso, inaceptable y abyecto. Como consecuencia, la pesadilla gótica tiene cuerpo de mujer mestiza y los ruegos y súplicas de Désirée no son escuchados por su cruel marido. La desdichada mujer ya no es deseada, su nombre eco de lo único que la mantenía unida a su despótico marido, pierde su sentido y desaparece en los inhóspitos parajes pantanosos de Luisiana.

Sin embargo, el relato todavía nos reserva una última confesión o vuelta de tuerca que deja al lector totalmente desconcertado. Durante la escena final de este relato psicológico, Armand aparece quemando en una hoguera su correspondencia amorosa con Désirée y la cuna de su hijo. De forma casual, descubre en el fondo de la caja una vieja carta que su madre le había enviado a su padre con una última confesión:

“que nuestro querido Armand no sepa nunca que su madre, que lo adora, pertenece a la raza maldita con el estigma de la esclavitud esclavitud” (1996: 38).

De forma sorprendente, Armand no es solo el representante de la monstruosidad racista de la cultura blanca hegemónica, sino que él mismo es mestizo. En este epifánico descubrimiento se desvela que el único que es negro es él, en tanto los orígenes raciales de su mujer no quedan del todo claros. Así pues, Armand finalmente destruye su vida por una realidad que nunca podrá cambiar, por su educación y por sus destructivas creencias racistas. A pesar de que en su plantación el mestizaje era práctica habitual entre los esclavos y otros trabajadores, es incapaz de vivir su realidad racial como un privilegio y no como una terrible maldición. Desafortunadamente, Armand es esclavo de sus prejuicios raciales que le impiden ser feliz como ser humano al no aceptar la enriquecedora realidad del mestizaje racial y cultural. El cuerpo mestizo, la mezcla de sangres es también un tema relativo al cuerpo y a la progenie y constituye una cuestión sensible en la sociedad norteamericana. En muchas ocasiones, los protagonistas se convierten en motivo de vergüenza, de rechazo social y, por lo tanto, se esconden o bien se eliminan del ámbito doméstico, como en el caso de Désirée y su hijo, al miembro de la familia cuyos orígenes no están del todo claros.

El interés de Perkins Gilman por representar los horrores que se practicaban contra las mujeres en el aparentemente seguro entorno del hogar se vuelve a representar en “La glicinia gigante” (1891) (“The Giant Wistaria”). Se trata de un espeluznante relato dividido en dos partes que transcurren con la diferencia de un siglo más o menos. La narración se inicia

con la llegada de una familia de inmigrantes ingleses a Estados Unidos a finales del siglo XVIII. La hija de la pareja ha dado a luz un bebé de padre desconocido, por ello es encerrada en una habitación y le hacen saber que han dado a su pequeña a una mujer para que la críe. El padre está obsesionado con esconder la mancha, la deshonra que ha llevado su hija a la familia. La hija sin nombre llora y reclama a su bebé, pero no habrá respuesta porque en los planes de su padre lo importante es casarla con un primo, abandonar al bebé en América y regresar a Inglaterra.

La segunda parte del relato se desarrolla, un siglo más tarde y se inicia con una joven pareja que compra la casa y rápidamente se enfrenta a las apariciones de un fantasma que lleva un colgante rojo y en sus brazos un bulto envuelto. Durante la remodelación del hogar descubrieron en un pozo los restos de un bebé de un mes y entre las profundas raíces de la enorme glicinia que le regaló el padre a madre de la infeliz muchacha descubren los restos de una mujer de cuyo cuello colgaba una gargantilla con una diminuta cruz escarlata. El relato gótico es obviamente ambiguo en lo que concierne a los detalles de la muerte de la joven madre y su hijo, pero queda claro que ambos sucumbieron entre las paredes de un hogar que escondía un terrible secreto de violencia, aislamiento, silencios y terribles heridas. Ellas no abandonaron América, tal y como quería el padre, sino que permanecieron en la tierra de promisión como testimonio de las ilusiones perdidas y de la violencia doméstica ejercida contra una mujer y su hijo al igual que ocurrió en "El hijo de Désirée".

Por otro lado, en el relato también queda meridianamente claro que el sueño americano se convierte para la madre sin nombre en pesadilla porque no tiene la oportunidad de una nueva vida en el paraíso del nuevo mundo. Los prejuicios del viejo mundo se instalan en América y chocan con las esperanzas e ilusiones que el sueño americano había dado a la joven madre y su hijo. El comportamiento sexual y la maternidad de esta mujer son objeto de persecución en el seno del hogar que no simboliza protección y amparo sino desolación y muerte. Por lo tanto, la muchacha y su descendencia desaparecen en el espacio cerrado del hogar, en el más absoluto ostracismo y rodeados por los tabús que le impedían vivir como una madre soltera. Este relato no ofrece, obviamente, el optimismo que sí plantea Nathaniel Hawthorne en *La letra escarlata* (*The Scarlet Letter*) (1850) cuarenta años antes en una narración que aborda, de igual modo, la maternidad ilegítima.

La glicinia se convierte en el testigo atemporal del sufrimiento y del sacrificio de la heroína. El cuerpo de la joven sin nombre alimenta al magnífico arbusto que, a lo largo del tiempo, se convierte en un ser vegetal poderoso y con sus impresionantes ramas trepadoras y raíces está a punto de colapsar la casa, ya de por sí debilitada por el paso del tiempo. Este escalofriante relato representa la fragilidad de la mujer en el ámbito de un mundo patriarcal que es capaz de eliminar, esconder, silenciar e invisibilizar a la mujer, su cuerpo y su voz para sofocar su libertad sexual, su autonomía como madre y su ser social. Cabe constatar

que Gilman en sus relatos góticos no hace concesiones sobre las consecuencias que tenían ciertos comportamientos en su época y estas narraciones le sirven para visibilizar, a través de los fantasmas, cómo al igual que en “El empapelado amarillo”, la violencia que la sociedad ejerce sobre la mujer tiene consecuencias gravísimas de locura y muerte. En este sentido, hay que destacar que el cuerpo de la mujer y su prole son objeto de la violencia más terrible que llega hasta su eliminación, como ya hemos visto en los relatos. Sin embargo, en el texto también se escenifica cómo la mujer, representada por la glicinia, también es fuerte y su voz y presencia no pueden ser totalmente eliminadas a lo largo del tiempo. Los restos de la mujer sin nombre y los de su hijo son el recordatorio silencioso de su tragedia. Tal y como la glicinia con la imparable fuerza de la naturaleza casi llega a tumbar la casa con su ímpetu, las ideas de la “Nueva Mujer” norteamericana también consiguieron con el poder de las ideas el derecho al voto en 1920.

Para finalizar, considero que el gótico femenino norteamericano logra con estos relatos sacar a la superficie las vivencias de la mujer en el ámbito del hogar, en la intimidad de la familia y en el entorno de lo privado, que escondían el horror de la violencia, el acoso y el sometimiento al que estaban sometidas. El mundo gótico dramatiza sus pesadillas y su convulsa realidad a partir de la necesaria representación fantasmagórica. De esta forma, se produce la dualidad, el necesario desdoblamiento para que a través del miedo, de la catarsis, de la purga, del dolor y del placer de su lectura podamos alcanzar la auténtica verdad de la experiencia, en este caso, de las mujeres que nos precedieron en otros mundos y en otras épocas. Por lo tanto, el placer de leer estos magníficos relatos góticos produce una gratificación que es el descubrimiento de grandes verdades sobre la mujer en la sociedad, en la historia y en la literatura porque como afirmaba el estudioso William Veeder:

El acto de leer estos relatos conlleva una gratificación. Sin embargo, en el gótico la verdad no es la que genera el placer, más bien es el placer el que genera la verdad. Los textos góticos suministran intensos placeres a los lectores en la medida de cómo sean sus deseos. El placer de lo gótico conlleva la adaptación de los textos a las necesidades lectoras. El mundo gótico permite a cada lector descubrir la calidad e intensidad del placer más útil en cada momento de su vida. (28-30).

Referencias Bibliográficas:

- Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- *Un asunto indecoroso*. Trad. Olivia de Miguel. Barcelona: Ediciones del Cobre, 1996.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. London: Faber & Faber, 1970.

-
- *Crónica de plata*. (Poemas escogidos). Trad. Manuel Villar Raso. Madrid: Hiperión, 2001.
 - Gilman, Charlotte Perkins. *El empapelado amarillo. La wisteria gigante*. Trad. Victoria Rosado Castillo. León: Universidad de León, 1996.
 - Martín Gutiérrez, Félix. "Introducción". *Relatos de Edgar Allan Poe*. Madrid: Cátedra, 1997.
 - Moers, Ellen. (1976) "The Female Gothic". *Literary Women. The Great Writers*. London: The Women's Press, 1978.
 - Patrick, Barbara. "Lady Terrorists: Nineteenth-Century American Women Writers and the Ghost Story" en Julie Brown ed. *American Women Short Story Writers. A Collection of Critical Essays*. New York: Garland Publishing, Inc. 2000. 73-84.
 - Poe, E. A. "The Philosophy of Composition". *The Fall of the house of Usher and other Writings*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
 - Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.
 - Piñero Gil, Eulalia. "Memento mori: E. A. Poe's Rituals of Death and the Dead Female Body". *Poe Alive in the Century of Anxiety*. Ed. Luisa Juárez. Alcalá: Biblioteca Benjamin Franklin, 2010. 129-139.
 - "Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper' and 'The Giant Wistaria'": The American Female Gothic as Popular Frontier Text". *Popular Texts in English: New Perspectives*, Eds. A. Ballesteros & L. Mora. Cuenca: Ediciones de la U. de Castilla-La Mancha, 2001. 169-175.
 - "'What could be safer than a skeleton in a closet': Canadian Women Poets and the Female Gothic". *Diaspora and Exile*. Eds. Lucía Mora, Bernd Dietz, A. Sánchez. Cuenca: U. de Castilla-La Mancha, 2001. 211-221.
 - "Emily Dickinson's Gothic Poetry: 'That After Horror- that 'twas us'". *Estudios de Filología Inglesa. Homenaje a Jack White*. Eds. J. Breghazzi, A. Downing, D. López, et.al. Madrid: Editorial Complutense, 2000. 189-197.
 - "Las poetas canadienses y el gótico femenino". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 7 (1999): 221-240.
 - Showalter, Elaine. "American Female Gothic". *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford U.P., 1994, 127-144.
 - Smith, Andrew & Diana Wallace. "The Female Gothic. Then and Now". *Gothic Studies* 6.1 (2004): 1-7.
 - Veeder, William. "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive". *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Eds. Robert K. Martin & Eric Savoy. Iowa: University of Iowa Press, 1998.
 - Wharton, Edith. "Kerfol". *The Ghost Stories of Edith Wharton*. London: Wordsworth Editions, 2009.
 - Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

