

# MUJER GÓTICA. LECTORAS, ESCRITORAS, PERSONAJES DE LA LITERATURA AL CINE

ADRIANA LIA GOICOCHEA<sup>1</sup>

## RESUMEN

Se realiza una reseña del rol de las mujeres escritoras –autoras de novelas góticas y de su construcción como personajes de sus propios relatos y de las narrativas de los varones. Se destaca la importancia del feminismo para recuperar su agencia en el campo y para establecer otros modos de leer el gótico. Se describe el impacto cultural de las figuras del monstruo y del vampiro en las figuraciones de la mujer desde la literatura al cine.

## PALABRAS CLAVE

Gótico – Feminismo – Monstruo - Vampiro

## LECTORAS Y ESCRITORAS

Una galería de mujeres respalda la idea de que “el gótico es femenino”<sup>2</sup>. Son escritoras, lectoras, personajes de novelas que desde el siglo XVIII han cambiado nuestro modo de leer la literatura y sobre todo han modificado la valoración de la ficción. Con ellas

---

<sup>1</sup> Adriana Lía Goicochea. Profesora titular de la cátedra de Teoría Literaria de la Universidad Nacional del Comahue, sede Viedma (CURZA). Argentina. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata y Magister en Género Sociedad y política por PRIGEPP-FLACSO. Directora del PI “Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina de las generaciones de postdictadura” (CURZA-UNCO-2017-2020)

<sup>2</sup> 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 progenie 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.

aprendimos a ver el mundo con otros ojos, con ojos capaces de desarticular las certezas de la razón y de encontrar en el exceso de las emociones una descarga de deseos reprimidos, ocultos y obligados a permanecer en silencio (Amícola, 2003:30).

Sin embargo, no solo cambiaron nuestra mirada sobre el mundo sino que provocaron un impacto aun mayor ya que la novela gótica fundó otra matriz cultural. Es por eso que María Negroni le reconoce el mérito cuando dice “*Leo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica europea*” (2015: 57) y en este gesto, reconoce el surgimiento de un género, lo que a nuestro juicio es una cuestión trascendente en tanto los géneros amalgaman en el plano simbólico lo social, lo político y lo literario.

Es así que, desde que Ann Radcliffe, la Gran Dama del gótico, publicara *Los misterios de Udolfo* en 1794, comprendimos que el mundo fantasmagórico y el miedo nos tienden un puente con la experiencia de las mujeres que nos precedieron en otras geografías y en otras épocas. El proceso de identificación se produce a partir del terror que tiene muchas formas: terror a los poderosos que representan el patriarcado, al encierro, al desamparo, a la vida monacal, al matrimonio, y también tiene un común denominador: el asedio que sufren las mujeres.

El mérito de Radcliffe fue que mientras los hombres escribían novelas en las que prima el duelo y la acción, ella trata con cierta simpatía el dilema femenino, aunque acepta la situación de la mujer de su época y los tópicos paternalistas y por eso se la acusa de cierto didactismo. Sin ello seguramente sus libros no hubiesen sido *best-seller*. Sin embargo, sus heroínas no son estereotipos de la mujer pasiva tan típica de la literatura escrita por los varones de esa época, pues toman algunas decisiones y se resisten a otras.

Y aunque Jane Austen, en la *La abadía de Northanger*<sup>3</sup>, narrara una descarnada parodia de la novela de Radcliffe, señalando el desgaste de un género que se repitió a si mismo hasta el cansancio, hasta volverse una fórmula fija y por eso también un género literario masivo, el siglo XIX se encargará de revitalizarlo, en la figura de Mary Shelley, la mujer que creó el monstruo y que dominará el escenario hasta hoy.

---

<sup>3</sup> La novela fue escrita solo tres años después de la obra de Radcliffe, en 1797, pero publicada después de la muerte de su autora, recién en 1816, lo que la hace casi contemporánea de Frankenstein de 1817.

En esos años, 1816 ya estamos ante un movimiento cultural que es el Romanticismo con la supremacía de lord Byron. Además la revolución industrial, sus desequilibrios sociales así como los cambios tecnológicos que acontecen junto con una situación política insatisfactoria, provocan una reacción de rechazo en los intelectuales que plasman su frustración e inquietudes en sus obras de una manera novedosa al hacer hincapié en un profundo interés en la individualidad del poeta.

Es una época de escritoras, aun cuando la crítica no las reconoció hasta que lo hizo el feminismo, de modo que cuando nos enfrentamos al análisis no sólo de obras, sino también del papel que la mujer juega en la formación del discurso romántico, debemos centrar nuestra atención también en los diarios, las cartas y en los ensayos destinados a un público compuesto mayoritariamente por mujeres.

Pero, nada sabríamos de ellas sin una figura central para el feminismo del Siglo XX, Virginia Woolf. Ella las instó a «*matar al ángel de la casa*» y a enfrentarse a los demonios internos para exprimir al máximo los propios recursos y les abrió la puerta grande a la mujeres escritoras del Siglo XVIII y XIX. Por ella, hoy forman parte del canon, pero también por ella son leídas por el “lector común”, y sobre todo por ella son reconocidas como lectoras y escritoras de pleno derecho. También gracias a ella y al rescate de las lecturas feministas, se ha instalado hoy otro modo de leer esa narrativa. Lejos de menospreciarla por tratarse de relatos, como diría Walter Scott, “...*de eventos tan habituales que pueden ser susceptibles de análisis por la mayoría de las personas...*”<sup>4</sup>, Virginia les otorgó valor aunque mas no sea porque “... *las escribieron mujeres sin más experiencia de la vida de la que podía entrar en la casa de un respetable sacerdote; que las escribieron además en la sala de estar común de esta respetable casa y que estas mujeres eran tan pobres que no podían comprar más que unas cuantas hojas de papel para escribir...*” (2008:52).

También es cierto que el psicoanálisis freudiano hizo un aporte sustancial en cuanto a las proyecciones del gótico cuando nos enseñó a leer la novela gótica bajo el prisma de lo siniestro, y entonces el horror ya no quedó limitado a la estrategia narrativa, ni tampoco atado a los castillos, los bosques, los villanos y las jóvenes perseguidas, sino que se explicó

---

<sup>4</sup> Ver Sir Walter Scott sobre Jane Austen [De The Quarterly Review, Octubre, 1815] Emma; una Novela. Por la autora de Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, etc. 3 vols. 12mo. Londres. 1815. Disponible en <https://hablandodejaneausten.com/>

como una categoría antropológica que hace referencia al deseo humano y a sus presunciones fundamentales (Trias, 1982:157).

Radcliffe, Austen, Shelley tres nombres representativos de mujeres lectoras y escritoras que crearon otro modo de pensar el mundo y lo humano. Virginia Woolf, una mujer que les abrió la puerta al siglo XX.

## **EL MONSTRUO Y LA CIENCIA FICCIÓN**

Volvamos sobre Mary Shelley. Era hija de Mary Wollstonecraft, la reconocida autora de *Vindicación de los derechos de la mujer*, quien murió al nacer Mary. Su padre volvió a casarse y su madrastra no quiso que Mary recibiese educación así que se convirtió en una lectora incansable de toda la extensa biblioteca de su padre, William Godwin, un escritor que “mantuvo las opiniones más extraordinarios sobre muchos temas y sobre la relación de los sexos en particular...Había escrito que el matrimonio *es una ley y la peor de todas las leyes...el matrimonio es un asunto de propiedad y la peor de todas las propiedades*”<sup>5</sup>.

Si su madre fue una escritora y pensadora de avanzada, su padre no lo fue menos. Cuentan las anécdotas que la escritura y la lectura eran su refugio para escapar de la vida familiar. El cementerio era un lugar común para Mary, allí estaba la tumba de su madre, allí se encontraba con Percy Shelley cuando recién se conocieron. Cuando ya había quedado viuda, escribió Mary en su diario: “*El cementerio con la tumba sagrada, fue el primer sitio donde el amor brilló en tus ojos. Nos encontraremos de nuevo (...). Un día vamos a unirnos*”<sup>6</sup>.

Sus biógrafos coinciden en que Frankenstein se gestó en Suiza, en 1816, durante el famoso episodio de Villa Diodati, donde Mary y su marido se encontraron con sus amigos, Lord Byron y Polidori, compartieron una cabaña y rodeados de frío y nieve al calor de un hogar, se entretenían relatando cuentos de terror, de vampiros y de misterio.

Dice la autora en el prólogo a la edición de 1831 de *Frankenstein*: “*Cuando apoyé la cabeza sobre la almohada no pude dormir, tampoco podría asegurar que estuviese pensando. Mi imaginación, sin yo requerirlo, me poseyó y me guió, dotando a las imágenes que surgían en mi mente de una intensidad que estaba más allá de las fronteras del sueño.*”

---

<sup>5</sup> Citado en Woolf, Virginia. *El lector común*. Buenos Aire: Lumen, 2009, pág. 177

<sup>6</sup> Citado en Cross, Esther. *La mujer que escribió Frankenstein*. Buenos Aires: Emecé, 2013, pág.41

*Vi - con los ojos cerrados, pero a través de una aguda visión mental -, vi al pálido estudiante de artes diabólicas arrodillado al lado de aquella cosa que había conseguido juntar. Vi el horrendo fantasma de un hombre yacente, y entonces, bajo el poder de una enorme fuerza, aquello dio señales de vida y se agitó con un torpe, casi vital, movimiento. Era espantoso (...). La idea había tomado posesión de mi mente de tal manera que el miedo recorría todo mi cuerpo como un escalofrío y traté de cambiar las fantasmales imágenes de mi fantasía por la realidad que me circundaba. (...) Al día siguiente anuncié que había pensado una historia" <sup>7</sup>.*

En ese escenario surge la idea de Frankenstein de un sueño, de ese ambiente inmediato, pero también de sus lecturas y sobre todo de la época que le tocó vivir, cuando la ciencia desafiando los dogmas de la religión investigaba sobre el cuerpo humano, la medicina indagaba sobre los misterios de la enfermedad en los cadáveres que desenterraban de los cementerios, la naturaleza de la vida se había puesto en discusión y los experimentos de Darwin ya eran conocidos en el mundo intelectual. Era el tiempo de los ladrones de tumbas, que trabajaban clandestinamente para proveer de cuerpos a los médicos y de los familiares que hacían guardia para que no profanaran las tumbas de sus parientes.

Mary Shelly se define como una escritora consciente de sus propósitos y también del poder de su escritura. Sabía que su novela no era una más de las novelas góticas tan difundidas, ni tampoco pretendía ajustarse al realismo. Dice *“El hecho que hace despertar el interés por la historia está exento de las desventajas de un simple relato de fantasmas o encantamientos. Me vino sugerido por la novedad de las situaciones que desarrolla, y, por muy imposible que parezca como hecho físico, ofrece para la imaginación, a la hora de analizar las pasiones humanas, un punto de vista más comprensivo y autorizado que el que puede proporcionar el relato corriente de acontecimientos reales. Así pues, me he esforzado por mantener la veracidad de los elementales principios de la naturaleza humana, a la par que no he sentido escrúpulos a la hora de hacer innovaciones en cuanto a su combinación”<sup>8</sup>.*

---

<sup>7</sup> Disponible en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/item/38137.html>

<sup>8</sup>Shelley, Mary. Prólogo a Frankenstein o el moderno Prometeo. Disponible en <https://albalearning.com/audiolibros/shelley/frankenstein-pro.html>  
<https://www.youtube.com/watch?v=CvLEdqoFD8o>

Sin duda es en esa combinación donde se halla su genio y su trascendencia. Trascendencia que conduce a María Negroni a preguntarse *¿Es posible creer que Mary Shelley concibió su obra a partir de la morbosidad de su mente?* Escribió lo que veía desde su ventana, diría E. Cross, en tanto Negroni, responde que en la base de la ambientación gótica se encuentra el escenario desolado como el que amaban los poetas que había escuchado de niña en su casa familiar. Es decir que escribió lo que leyó y lo que esas lecturas le dieron a su imaginación. Luego, se pregunta *¿Quién es el sujeto de la morbosidad, el que la consume o el que la narra?* Para responder que son ambos porque la morbosidad era un humus de la época, había un horizonte de expectativa esperando por su escritura, había un lector deseoso de consumir esa literatura (Negroni: 1999).

Hoy prevalece una idea y es que aún estamos hablando de ella y de su creación, porque fue una visionaria. Se le reconoce ese mérito porque su novela nos invita a considerar tres cuestiones que tienen un alto impacto en la construcción del imaginario social del siglo XX. Una es que en ella se halla el origen de la ciencia ficción, porque creó una criatura hecha de partes de otros cuerpos, entonces nos muestra que el horror no hay que buscarlo en las leyendas sino que se halla allí al alcance de la mano en la propia ciencia.

La otra es su aporte al concepto de sujeto femenino ya que ese ser no nace de la madre sino del laboratorio, por lo tanto, libera a la mujer de esa responsabilidad y así, pone en discusión la condición ontológica de la vida humana, pero también crea una nueva figuración de lo femenino; transgrede los preceptos de la espiritualidad religiosa y sus mandatos acerca de la función reproductiva de la mujer.

Y la tercera es que su creación produjo una transformación en el campo de la estética porque, el monstruo es una figura de ficción que modifica la noción de lo sublime del arte: ya no solo lo bello sino también lo feo y lo intolerable forman parte de la creación artística. Esta nueva perspectiva resulta evidente en el siglo XX a través del cine y de la fotografía.

El itinerario que hemos recorrido hasta aquí nos plantea otro interrogante, *¿Cómo pensamos al monstruo en relación con el tema de la mujer que es motivo de esta contribución?*

Entendemos que el monstruo es *“pura cultura”*, es un cuerpo en el que se inscribe lo que la sociedad admite como lo anormal, lo peligroso. En él se halla una figuración de lo otro

---

diferente, y también de la potencia de los cuerpos para cambiar y desafiar a su propia especie (Giorgi: 2007). La mujer ha sido ese otro diferente con respecto a un sujeto dominante. Es por eso que la ciencia ficción feminista ofrece el terreno ideal para explorar “*las promesas del monstruo*”<sup>9</sup>.

¿Cuál sería entonces la importancia cultural de la ciencia ficción? Compartiremos con Rossi Braridotti la idea de que “*la ciencia ficción representa un desplazamiento de nuestra visión del mundo fuera del epicentro humano y que consigue establecer un continuum con el mundo animal, mineral, vegetal, extraterrestre y tecnológico. Apunta hacia un igualitarismo poshumano...*” (224, 2005). Es un género que heredado del gótico del siglo XIX ha alcanzado su máximo desarrollo en el siglo XX, pues en la sociedad postindustrial, es el cine el discurso cultural que ha perpetuado las diversas figuras del gótico y ha contribuido a afianzar su popularidad, una tradición a la que el gótico pertenece.

El nacimiento, la concepción, la maternidad han sido temas recurrentes, y son también una evidencia del nexo que une a las mujeres y a los monstruos, tal y como es representado en las películas en función de su relación con la reproducción humana. A continuación paso revista rápida a alguna de ellas que han marcado un hito en este sentido.

Hay películas en las que la ciencia manipula la reproducción, alumbrando humanos que son producidos por máquinas. El ejemplo clásico es la serie de películas de *Frankenstein*, donde el científico loco se rinde al impulso de jugar a ser Dios y a crear vida a su imagen y semejanza, en un proceso que únicamente produce una aberración. Este tipo de films evidencia una visión moderna de los poderes de la tecnología y de la ciencia, considerada como una amenaza para el espíritu humanista<sup>10</sup>.

Otra de las contribuciones de la ciencia ficción en el cine a la cuestión del género sexual se halla en la película *Metrópolis*<sup>11</sup>. Aquí la tecnología se encarna en un robot femenino creado como el doble de la protagonista, que lleva a los obreros a desmandarse y que, después, es quemada en la hoguera, y cuando su carne se despedaza se descubre que es un

---

<sup>9</sup> Para usar el sugerente título de Donna Haraway y sobre todo para pensar lo diferente no en un sentido peyorativo (Buenos Aires: Libros de la mala semilla, 2015).

<sup>10</sup> Se han producido diversas versiones de Frankenstein desde 1910 al 2015 y también ha sido recreado en la serie *Penny Dreadful*.

<sup>11</sup> Una película del año 1927 cuyo original fue hallado después de muchos años en el 2008 y finalmente proyectada en el 2010.

robot. Esa duplicación del cuerpo femenino se convierte en el símbolo del ambivalente futuro tecnológico del hombre frente a la procreación.

Un tercer ejemplo, en este caso sobre la cuestión de la concepción y la maternidad lo encontramos en *Alien*<sup>12</sup>. Aquí los cuerpos humanos son nidos para embriones de monstruos que nacen a través del estómago.

Estas películas exploran el interior de figuras femeninas, de seres extraños que parecen humanos y que son codificados como una fuente de un terror abyecto, reactivan lo siniestro, pero ahora se dirigen al imaginario social contemporáneo revelando, quizá más que ningún otro género, los miedos inconscientes y los deseos de ambos sujetos humanos: el temor de los hombres a perder el patriarcado y los miedos de las mujeres a la violencia.

La ciencia ficción también trata de metamorfosis sexuales y mutaciones. En la intersección entre lo queer<sup>13</sup> y lo monstruoso lo que produce miedo es el levantamiento de las fronteras categóricas entre los humanos y sus otros, los animales, los insectos, o los otros inorgánicos y tecnológicos.

En síntesis, el discurso del siglo XIX nos legó un Frankenstein, pero también un imaginario saturado con connotaciones referentes a la anormalidad, la desviación y la criminalidad, así como a lo abyecto y a la fealdad.

En respuesta a la pregunta que dio origen a estas reflexiones plantearemos que la conexión entre el monstruo y la proliferación de discursos sobre “lo femenino”, se halla en que ambos han sido signos de una diferencia negativa que revela relaciones de poder en las que el sujeto dominante determina la normalidad.

---

<sup>12</sup> Las diferentes versiones pertenecen a los años 1979-1986-1992-1997.

<sup>13</sup> La expresión “teoría queer” nació en 1990 como tema de un workshop que organicé en la Universidad de California en Santa Cruz. El término queer tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar. En las novelas de Charles Dickens, *Queer Street* denominaba una parte de Londres en la que vivía gente pobre, enferma y endeudada. En el siglo pasado, después del célebre juicio y posterior encarcelamiento de Oscar Wilde, la palabra queer se asoció principalmente con la homosexualidad como estigma. Fue el movimiento de liberación gay de la década de 1970 el que la convirtió en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política. Al igual que las palabras gay y lesbiana, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal. (De Laurentis, 2015:3) Lo queer permite hacer visibles e incorporar los cuerpos y las subjetividades anclados en la ambigüedad y la fronteras y que desafían los marcos binarios de inteligibilidad identitaria: transexuales, transgéneros, transexuales, intersexuales, bisexuales etc. Estas subjetividades vienen a desbaratar todos los constructos identitarios, no sólo aquellos derivados de la heterosexualidad compulsiva, sino también los que emergieron a partir de los movimientos feministas y gay-lésbicos (José Maristany, 2010).

Sin embargo, en un mundo dominado por la cibercultura las ciberfeministas juegan con las fronteras del cuerpo como una expresión relevante de las turbulencias internas que sacuden el lugar de la feminidad en la posmodernidad y que pertenecen al registro de lo irrepresentable (Braidotti: 2005).

En este contexto, lo *queer* ya no representa lo despreciable o extraño, sino que se ha convertido en un verbo que desestabiliza toda apelación a una identidad, incluso, y especialmente, a una identidad sexual específica.

### **VAMPIROS, VAMPIRESAS Y EL POLICIAL**

El siglo XIX nos dejó otro legado, el vampiro. Recordemos la obra homónima de Polidori, que pasó casi desapercibido aunque fue escrito también en el famoso encuentro en Villa Diodatti, y por supuesto, *Drácula* de Bram Stoker. Sin embargo, el mito pertenece a la cultura popular y viene de tiempos remotos, por lo que será la narrativa gótica la que recuperará el término que se usó en inglés por primera vez en el artículo de un diario publicado en marzo de 1732, el que anunciaba un sensacional descubrimiento en Hungría: cadáveres mataron a personas chupándoles la sangre.

La publicación en 1819 de la novela de Polidori implicó la incorporación del tema del vampiro en la cultura alta. Polidori modificó los relatos populares en los que el vampiro representaba lo vulgar y folklórico y las supersticiones sobrenaturales, para convertirlo en un seductor que pertenece a una cultura aristocrática y reside en una casa en la metrópolis. Se trata de un hombre noble que disimula su práctica de chupar sangre bajo el disfraz de conquistador, con tendencia a la perversión sexual, instigador del adulterio al conquistar esposas virtuosas e hijas inocentes para lo cual usa sus habilidades verbales.

En tanto, el modelo de sexualidad femenina comparte muchos rasgos con un histórico modelo misógino de la feminidad, que entiende que cada mujer disimula debajo de la virtud un oculto deseo sexual.

Mucho antes que Stoker publicara *Drácula*, se conoció la novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu. Se basó en la legendaria historia de la condesa Elisabeth Báthory, autora de los atroces asesinatos de más de 600 muchachas en la Hungría del siglo SXII. Este personaje se presenta como una dama perteneciente a la alta nobleza, con un elegante porte que roza la

melancolía, pelo muy largo, grandes y oscuros ojos felinos llenos de misterio, boca roja sensual y menuda, y dedos como agujas.

En el siglo XX, fue recreada por muchas películas, una serie, un comic. También inspiró el poema en prosa de Valentine Penrose, y a la escritora argentina Alejandra Pizarnik. En sus *Diarios* Pizarnik dice “La condesa sangrienta...*La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable. En realidad la tendencia al mal es común a todos*” (2010:397).

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que la figura de la vampira encuentra su máxima expresión cuando se la recrea como una “*mujer fatal*”, una figura que prevalece sobre todo en el relato policial, donde no falta la joven rubia y hermosa que desvía la investigación, ni tampoco la figura de la “viuda negra”. En síntesis, diríamos que mientras las historias de vampiros eran relatos de dominación las versiones femeninas serán relatos de seducción<sup>14</sup>.

El primer antecedente de incorporación del mito de la vampira en un cuento es *Berenice*, de Edgar Allan Poe. A partir de este cuento comienzan a adquirir entidad en sus relatos una serie de “vampiras” como Ligeia y Morella.

Poe crea caracteres que representan una recreación de la *mujer fatal* porque si bien todo su poder se halla en la seducción, sin embargo presenta una ambigüedad: no es una “dama”, y no justamente por su comportamiento inmoral, sino por el poder que ostenta y que hace tambalear el ego masculino, pero a la vez representa las fantasías del varón, que es por otra parte el narrador.

Y por este camino de reflexión, “*Llegue al film noir sin darme cuenta*” como diría Negroni (2015,247). También aquí están los tópicos recurrentes y entre ellos “el peligro rubio”, instalado en un triángulo que tiene diversas combinaciones (marido/ esposa/ amante o madre/hija/madrastra sexy). Lo sexual es explícito y el detective siempre está involucrado con la mujer seductora. Quien no recuerda por ejemplo *El cartero siempre llama dos veces* (1946-1981) o *Sed de mal* (1958).

---

<sup>14</sup> La publicación titulada *Vampiria De Polidori a Lovecraft*, editada en el año 2016 por Adriana Hidalgo reúne una importante colección de cuentos que ilustran la importante gravitación que ha tenido la figura del vampiro en la literatura y en la cultural.

Esta vez es el cine el que nos dice “*Bienvenidos a esta nueva versión del monstruo femenino. Una vez más, la viuda negra con sus largos guantes de seda, su escote, su corsé, sus tobilleras...transformada en máquina de matar*” (2015, 248).

Las derivaciones del “gótico femenino” alcanzaron otros formatos y alimentaron la creación artística para re-significar la estética del policial y consecuentemente dejar su huella en la cultura contemporánea.

### **MUJER GOTICA: NUEVAS FIGURACIONES**

Este itinerario nos ha demostrado que en los siglos XVIII y XIX las mujeres eran lectoras y escritoras de novelas de terror, de *best-sellers*, y fueron las instigadoras del género gótico. Un género subversivo, una “...grieta que en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento” (Negroni: 2010,9). Fueron personajes en sus propias historias, y también contadas por varones siempre fueron monstruos y vampiras, en un pensamiento anclado en la diferencia con sentido peyorativo. Sin embargo, la filosofía ha planteado otras figuraciones de la mujer centradas en la disolución del binomio Hombre/Mujer y en una relocalización de los cuerpos. Desde la famosa frase de Simone de Beauvoir “*Mujer no se nace se hace*” ha corrido mucha tinta feminista y sin duda los aportes de Teresa de Laurentis o de Judith Butler han representado un salto cualitativo en la reconsideración de la diferencia en la sociedad actual, tanto como el proyecto de Deleuze,<sup>15</sup> ya que nos ponen ante la evidencia de que lo femenino, o hablar de “la mujer” o “las mujeres”, resulta restrictivo en lo conceptual. Sin embargo, hoy aún no lo es en lo político. Basta con recordar los casos de violencia de género, los movimientos que ha generado y también las ficciones que, haciéndose cargo de la problemática, la han planteado a través de nuevas figuraciones de mujeres góticas.

Encontramos un ejemplo en el relato “*Las cosas que perdimos en el fuego*” de Mariana Enríquez, tan solo por mencionar un caso. El cuento se enfoca en casos policiales de mujeres que han sido quemadas por sus parejas y el punto culminante que concentra el horror, se halla en el enunciado “*-Las quemadas las hacen los hombres chiquita. Siempre nos*

---

<sup>15</sup> Recordemos los aportes de Teresa de Laurentis y su concepto de lo *queer*; de J. Butler y la performatividad del género; de Deleuze y su proyecto sustentado en el espacio del devenir como espacio de marginalidad dinámica que incluye a las minorías y por eso hable del devenir mujer.

*quemaron (...) Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir vamos a mostrar nuestras cicatrices” (192).*

Mariana Enríquez pertenece a una generación de escritoras para las que lo gótico forma parte de sus lecturas, y en el caso de Enríquez no es solo un gusto literario o una marca en su escritura sino que adhiere ella misma a esa estética y así construye su imagen de autora para los medios de comunicación, para lo audiovisual, escenario en el que se dirimen las identidades y se construyen los imaginarios y las nuevas figuraciones de la mujer.

Esta galería de mujeres que hemos revisitado puede ser una cartografía, un mapa que trazamos en el presente para reconocer y reconocernos en las diferentes figuraciones de la mujer gótica que la literatura y el cine han sabido construir.

## **BIBLIOGRAFIA**

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Cross, Esther. *La mujer que escribió Frankenstein*. Buenos Aires, 2013.

Ellis, Markman. *The history of gothic fiction*. Edinburgh University Press, 2000.

Giorgi Gabriel y Rodríguez Fermín (compiladores) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Maristany, José *Aquí no podemos hacerlo*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Negrón, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editor, 2015

*Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2010.

Pizzarnik, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires: Lumen, 2003

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Ariel, 1982

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008

*El lector común*. Buenos Aires: Lumen, 2009