

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***“LA ESCRITURA FEMENINA COMO EJERCICIO DE
SUBVERSIÓN EN DOS CUENTOS DE CHARLOTTE
PERKINS GILMAN”***

Tesina que presenta:

TANIA ROMERO MARTÍNEZ

***para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas
Modernas (Inglesas)***

Asesora: Dra. Irene Artigas A.

Agosto, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre por su ejemplo de fortaleza y dedicación, que razón tenías.

A mi madre por todo el tiempo que me dedicó y por su apoyo incondicional.

Angie por estar siempre que te necesito y por ser mi mejor amiga.

Xanath por todas las lecciones de vida.

Bernabé, sin ti no hubiera sido posible.

CM por enseñarme a creer que con fe y con esfuerzo se hacen realidad los sueños.

Irene, te agradezco toda tu paciencia.

Laura, tu ejemplo es parte importante en mi formación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
---------------------------	---

CAPÍTULO I:

La escritura femenina: “The Giant Wistaria” como ejercicio de subversión.....	14
--	----

CAPÍTULO II:

La escritura femenina: la mujer, lo gótico y “The Yellow Wallpaper”.....	33
---	----

CONCLUSIONES	47
---------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	49
---------------------------	----

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se centra en el análisis de algunos aspectos de dos cuentos de la escritora Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), “The Giant Wistaria” y “The Yellow Wallpaper” y su relación con el género gótico. “The Giant Wistaria” es un cuento escrito en 1896 y la historia se centra en una mujer a quien sus padres le arrebatan su hijo por ser “ilegítimo”. “The Yellow Wallpaper” 1892 es el cuento más conocido de la autora y ha sido analizado por Gilbert y Gubar a partir del recurso literario de la loca, del ángel monstruo. Su lectura me impresionó y quise compararlo con “The Giant Wistaria” porque creo que tienen muchas similitudes a partir del concepto de “zona paraxial”, que explicaré más adelante.

Al comienzo de la *Divina Comedia* vemos a Dante perdido sin rumbo en medio de una selva oscura y preso, por ello mismo, de una angustia descomunal:

En mitad del camino de la vida
me hallé en el medio de una selva oscura
después de dar mi senda por perdida.
¡Ay, cuánto el descubrir es cosa dura
esta senda salvaje, áspera y fuerte
que en el alma renueva la amargura!:
Amargura y pavor que es casi muerte;
mas, para hablar del bien allí encontrado,
diré de lo más que vi por suerte.¹

En este pasaje es inmediata la asociación entre el espacio físico adverso y el estado mental que resulta de estar hundido en él. Más aún, la desorientación geográfica (en este caso metáfora de una desorientación espiritual) es la causa de que Dante comience un camino de ascesis, tema de la *Divina Comedia*. Es el movimiento, la transformación por la que debe pasar el protagonista de cualquier aventura.² A propósito, siglos después oiríamos hablar en Alemania del *Bildungsroman*, “novela de aprendizaje”, novela en la

¹ D. Alighieri, *Divina Comedia*, Paraíso, vv.1-9.

² Al respecto dice Joseph Campbell: “Son típicos de las circunstancias de la llamada [a la aventura] el bosque oscuro, el gran árbol, la fuente que murmura y el asqueroso y despreciable aspecto del portador de la fuerza del destino.” *El héroe de las mil caras*, p. 55.

que el protagonista está, por así decirlo, “en proceso de elaboración”.³ En la literatura inglesa podríamos fijarnos en el caso de *Great Expectations*, en donde presenciamos la evolución del personaje de Pip desde que es niño hasta que se convierte en adulto. A propósito de la *Divina Comedia*, el *Bildungsroman* y de *Great Expectations* (podríamos mencionar muchos otros ejemplos) hay que recordar un rasgo muy importante de cualquier relato de ficción: el carácter emblemático que puede guardar un espacio bien definido. Así, para Dante, la selva es un sitio de oscuridad y desasosiego que motiva toda la acción de la *Divina Comedia*; para *Moll Flanders* de Daniel Defoe la ciudad, ese lugar donde circula el dinero y puede darse el ascenso social, es inseparable de la conducta de la protagonista, y finalmente, una de las personalidades que más impactan a Pip en *Great Expectations*, Miss Havisham, no podría desempeñar tal papel si no apareciera en la habitación oscura en que siempre la encontramos.⁴

La habitación de este personaje nos recuerda el género gótico, que floreció en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Al respecto, John Richetti afirma:

To be sure, the eighteenth-century British novel also records in popular subtypes such as the amatory novella, the sentimental, and the Gothic novel a clear and perennial protest against that rationalistic preference for the actual and the historical, with its exclusion from narrative of the improbable, the marvelous or the melodramatic.⁵

A partir de este comentario es de esperar que en textos pertenecientes al género gótico abunden elementos fantásticos que rompan con el proyecto racionalista de casi todo el siglo XVIII. Asimismo lo afirma James P. Carson, especialista en el tema:

³ “[...] aléas de la biographie d’un héros, généralement de sa première jeunesse à sa maturité. Le roman de formation montre donc comment une personnalité se construit, et construit ses valeurs, dans le heurt avec la réalité et avec autrui. [...]” M. Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, p. 376.

⁴ En los tiempos modernos, la asociación entre el espacio físico y sus efectos en la conformación de una cierta mentalidad en el personaje no ha sido dejada de lado. Al contrario, en *Heart of Darkness* Joseph Conrad describe la selva africana como “smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid or savage, and always mute with an air of whispering. Come and find out.” J. Conrad, *Heart of Darkness*, p. 1626.

⁵ J. Richetti, Introduction to *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Novel*, p. 3.

The Gothic Novel is usually defined by its stereotyped characters, or formulaic plots involving the usurpation of a title or an estate, a hidden crime, or a pact with the devil. However, we might equally well define this fictional form in terms of the almost mandatory prefatory justifications for combining a representation of the manners of real life and the imaginative appeal to the marvelous. In their prefaces, Gothic novelists frequently claim to have undertaken a quasi-scientific investigation into natural human responses when characters are confronted with situations of apparently supernatural stress.⁶

Por otra parte, en su libro *The Rise of the Gothic Novel* Maggie Kilgour hace la siguiente caracterización del género y destaca los siguientes aspectos:

- a) In general, the gothic has been associated with a rebellion against a constraining neoclassical aesthetic ideal of order and unity, in order to recover a suppressed primitive and barbaric imaginative freedom.⁷
- b) It seems easier to identify a gothic novel by its properties than by an essence, so that analysis of the form often devolves into a cataloguing of stock characters and devices which are simply recycled from one text to the next: conventional settings (one castle –preferably in ruins; some gloomy mountains –preferably the Alps; a haunted room that locks only on the outside) and characters (a passive and persecuted heroine, a sensitive and rather ineffectual hero, a dynamic and tyrannical villain, an evil prioress, talkative servants).⁸
- c) Recent criticism has often focused on the gothic’s fragmentation as a response to bourgeois models of personal, sexual and textual identity, seeing it as a Frankensteinian deconstruction of model ideology.⁹

Ellen Moers¹⁰ comenta que el género gótico tiene que ver tanto con la ansiedad de dar a luz como con un deseo de creatividad, es decir, dar a luz historias propias. Por otra parte, los psicoanalistas lacanianos han afirmado que el género gótico era una forma de escribir femenina, transgresora y revolucionaria. La crítica Julianne Fleenor, perteneciente a esta escuela, comenta:

The Gothic has been a form which has expressed women’s need for and fear of maternity. Women writers have used the Gothic to convey a fear of maternity and its consequent. Dependent mother/infant relationship as well as fear of the Mother and a quest for maternal approval.¹¹

⁶ James P. Carson, “Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction”, p. 257.

⁷ M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 3.

⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁹ *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁰ Moers, Ellen. “Female Gothic”, p. 32.

¹¹ Fleenor, Julianne, “The Gothic Prism” p. 175.

La exploración psicológica se da a través del contexto situacional de los personajes. Aunque este hecho no es privativo del género gótico, sí nos da una idea de la vigencia que tienen, hasta el día de hoy, los textos que incluyen “gloom, grotesqueness, mystery, and decadence, [...] such as Victor Hugo’s *The Hunchback of Notre Dame*.” A diferencia de *Moll Flanders*, por ejemplo, en este género la búsqueda de la respuesta humana ante el mundo la detona el encuentro con lo extraordinario. No en vano vemos definiciones de la novela gótica en estos términos: “GOTHIC NOVEL: A type of novel characterised by mystery, horror, and the supernatural, often with haunted castles, secret passageways, grisly visions, and all the paraphernalia of the tale of terror [...]”.¹² Pese a lo anticuado que un relato definido en estos términos pueda ser para nosotros, no hay que olvidar la intención primigenia del género según varios de sus autores representativos: las reacciones humanas ante condiciones extremas. Este factor legitima la escritura de textos góticos en épocas posteriores a la del naciente apogeo industrial, dos de cuyos ejemplos son “The Giant Wistaria” y “The Yellow Wallpaper”,¹³ que, como ya mencioné anteriormente, son los dos cuentos que analizaré en esta tesina.

Partiendo de la representación del mundo físico y su relevancia para el desenvolvimiento de los personajes, hemos llegado a ver cómo el mundo gótico tiene unas particularidades que, más o menos veladas, recuerdan al “más allá”, ese mundo que nos es extraño y que, acaso por ello, apela a nuestro ser más profundo. Si los textos de Charlotte Perkins Gilman arriba mencionados son góticos, ¿qué significa el hecho de que el mundo casi desolado, habitado por apenas un puñado de personajes, tenga como protagonistas a dos mujeres? ¿qué tiene que ver un medio físico adverso con la

¹² Morner, Kathleen and Ralph Rausch. *NTC’s Dictionary of Literary Terms*. p. 93.

¹³ Ambos textos se pueden encontrar en versión electrónica en el sitio “The Online Archive of Nineteenth-Century US Women’s Writings” (*sic*), www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/CPG/GW.html.

enfermedad y la desesperación? Estas son preguntas a las que intentaré responder en las siguientes páginas.

Que ambos textos son góticos está fuera de toda duda. Veamos algunas características de ambos que los asimilan a este género:

- A. En ambos predomina un ambiente cerrado. En el caso de “The Giant Wistaria” se trata de una casa cuyo máximo misterio se haya ocultado en un pozo ubicado justo en el centro de ésta. Aunque en “The Yellow Wallpaper” los espacios limítrofes son más amplios, estamos de cualquier manera en una casa que funciona como el espacio de confinamiento de la protagonista del cuento.
- B. El narrador o alguno de los personajes nos obliga a fijarnos en los objetos inanimados, como intentando establecer una atmósfera donde las personas están acompañadas por “otra realidad”. Apenas en el segundo párrafo de “The Giant Wistaria” ya nos fijamos en la “small carnelian cross” y muy pronto vemos que “the rising moon began to make faint shadows of the young vine leaves”. En “The Yellow Wallpaper”, la mujer protagonista afirma:

The paint and paper look as if a boy’s school had used it. It is stripped off –the paper– in great patches all around the head of my bed, about as far as I can reach, and in a great place on the other side of the room low down. I never saw a worse paper in my life.¹⁴

- C. Los personajes se enfrentan a situaciones límite (en un cuento se trata de la separación forzosa entre una madre y su hijo a manos del padre de aquélla y en el otro, del confinamiento obligatorio al que se ve sometida la esposa de un médico) y, respondiendo a ellas, nos dejan ver qué aspecto de su realidad personal está en juego o en dónde perciben un peligro. En un caso es la posible separación de una

¹⁴ Ch. Perkins Gilman, “The Yellow Wallpaper”, p. 32.

madre de su hijo de un mes de edad mientras que en el otro se trata de la desesperación en un estado de encierro.

Sin duda alguna los especialistas e interesados en el género gótico podrán encontrar más características de lo gótico en estos cuentos, pero para los propósitos de este ensayo bastará con señalar las anteriores, mismas que, dicho sea de paso, me parece que son las más relevantes.

El punto señalado en el inciso C nos lleva a intentar responder la primera pregunta que da origen a este ensayo. ¿Qué significa el hecho de que el mundo casi desolado, habitado por apenas un puñado de personajes, tenga como protagonistas a dos mujeres? Debemos, me parece, evitar la salida fácil que consiste en afirmar que porque un texto es escrito por una mujer necesariamente constituye una denuncia de la condición femenina.¹⁵ Si, como ya se mencionó más arriba, el mundo gótico retrata primeramente un ambiente físico desagradable o engañoso, esta situación se cumple a la perfección en los dos cuentos aquí estudiados. El confinamiento físico representa la opresión emocional de las protagonistas, es decir, la opresión de dos mujeres. ¿A manos de quién son oprimidas? A manos, en el primer cuento, del padre, en torno de quien está articulada toda una estructura represora: la madre y la sirvienta siguen el modelo impuesto por él. En “The Yellow Wallpaper” la opresión viene sobre todo de parte del esposo, pero también de la cuñada de la protagonista, quienes, como en el otro cuento, también erigen un sistema de confinamiento para la mujer, constituida de esta manera en su víctima. En ambos casos vemos, como por una pequeña cámara (la percepción femenina),¹⁶ el

¹⁵ Me permito un comentario pasajero. En un foro en el que participaron varias mujeres escritoras, Margo Glantz afirmó que ella, en el proceso de creación de sus obras, si bien estaba consciente de su identidad femenina, no podía limitarse a abarcar valores que sólo concernían a las mujeres: necesitaba sobre todo asumirse como un ser humano queriéndose comunicar con todos los demás seres humanos.

¹⁶ El adjetivo “pequeña” no es peyorativo. Es pequeña porque nos asomamos al mundo de los “grandes” asuntos, el mundo de los hombres, a través de la visión de seres a quienes éstos pretenden hacer a un lado.

espectáculo de la opresión familiar que controla la sexualidad y la movilidad de la mujer. Si en “The Giant Wistaria” se pretende obligar a la protagonista a que abandone a su hijo y a que se case con un hombre a quien ella rechaza, ¿adónde se traslada el amor maternal y la sexualidad de la mujer? ¿Se extingue y no queda rastro de ella? Precisamente ésta es la terrible situación puesta de manifiesto por el ambiente gótico del cuento; lo que desnudamos es la fuerza de la mujer y, pese a lo débil que nos parece al comienzo, al final llegamos a dos hallazgos: tuvo la fuerza para rehusarse a ser utilizada conforme a los planes de su padre a costa de su vida, vida que (y éste es el segundo hallazgo) se ha perpetuado en forma de una planta de glicina, presentada en estos términos:

A huge wistaria vine covered the whole front of the house. The trunk, it was too large to call a stem, rose at the corner of the porch by the high steps, and had once climbed its pillars; but now the pillars were wrenched from their places and held rigid and helpless by the tightly wound and knotted arms. (p. 3)

Ahora bien, si nos atenemos a la definición de *glicina*¹⁷ (nombre español de la *wistaria*), debemos destacar que la autora prefirió recurrir a las características de una planta sin un tronco rígido, pero que puede crecer mucho y dar hermosas flores. La glicina, en la cita que acabamos de leer, parece, además, capaz de concentrar la fuerza suficiente para derribar los pilares de la entrada de la casa; dichos pilares, testigos de los planes de sus padres, bien pueden constituir la rigidez de unos principios inanimados y muertos. No en vano, quizá, Glynis Carr anota: “[...] the house beneath ‘The Giant Wistaria’ is a symbol of patriarchal culture”.¹⁸

La situación de la protagonista de “The Yellow Wallpaper” se nos presenta de una manera menos abrupta. Si en el primer cuento asistimos desde el comienzo a un

¹⁷ “GLICINA: Planta leguminosa sarmentosa, que alcanza gran tamaño y da muy tempranamente en primavera flores azuladas o de color malva, en grandes racimos, que cubren por entero la planta.” *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

¹⁸ G. Carr, www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/CPG/Gwhead.html.

enfrentamiento que condiciona el futuro de la protagonista, aquí vamos conociendo poco a poco los pormenores de su situación. La mujer llega ya enferma a una casa de veraneo en la cual la sensación de encierro va incrementándose hasta que se vuelve loca. Desde el principio la protagonista se nos presenta como una mujer débil: “So I take phosphates or phosphites –whichever it is– and tonics and journeys, and air, and exercise, and I am absolutely forbidden to ‘work’ until I am well again.”¹⁹ Parece que su fortaleza no aflora sino a través de la parafernalia del lugar: “I remember what a kindly wink the knobs of our big, old bureau used to have, and there was one chair that always seemed like a strong friend”.²⁰ Sin embargo, no es sino en una construcción de su mente, un “yo” alterno de la protagonista, en donde se encarna la fortaleza que no puede sacar en su vida social: “Then in the very bright spots she [the woman behind the wallpaper] keeps still, and in the very shady spots she just takes hold of the bars and shakes them hard.”²¹ y, ya sumergida en la locura total, leemos: “‘I’ve got out at last,’ said I, ‘in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!’”²²

Líneas más arriba nos preguntamos qué significa el hecho de que las protagonistas de ambos cuentos hayan sido mujeres. Aparentemente, Charlotte Perkins Gilman ve en el género gótico la oportunidad propicia para hablar de la opresión de las mujeres. Si en los relatos góticos clásicos (*The Castle of Otranto*, por ejemplo) el ambiente solitario de la acción nos presenta a unos seres aislados que deben enfrentarse solos a lo desconocido, aquí Perkins Gilman nos dice que eso desconocido a lo que las mujeres se enfrentan es el mundo que de continuo las rodea y, rodeándolas, las aliena. Esto último nos conduce inevitablemente a responder a la segunda pregunta que planteamos casi al comienzo de

¹⁹ Ch. Perkins Gilman, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 50.

este ensayo: ¿qué tiene que ver un medio físico adverso con la enfermedad y la desesperación? Ya antes señalamos que uno de los propósitos de los autores de la novela gótica era realizar “a quasi-scientific investigation into natural human responses when characters are confronted with situations of apparently supernatural stress”. ¿Cuál es la respuesta de las protagonistas de estos cuentos y cuál es esta tensión sobrenatural? Si coincidimos con Glynis Carr en que la casa de “The Giant Wistaria” representa la cultura patriarcal, otro tanto podría decirse de “The Yellow Wallpaper”, en donde todo se amolda a los ordenamientos masculinos. Tanto es así que la protagonista debe fantasear hasta la locura para poder encontrar un espacio en el que pueda vivir sin constreñimientos; es en este estado de locura en el que su fortaleza se concentra, en el que consigue ser ella sin miramientos hacia su marido, su hermano o su cuñada. La lección de las protagonistas de los dos cuentos es que existe una fuerza, una voluntad y un espacio femeninos que inevitablemente buscan una manera de manifestarse. ¿Qué opciones quedan cuando todo el entorno dice “no” a la iniciativa de las mujeres? Refugiarse en ese espacio marginal (pero por ello mismo revolucionario) que es la locura para desde ahí recordarle a todo el mundo que hay una voz que no puede quedarse callada.

Esta voz que no puede quedarse callada debe remitirnos a un breve vistazo a la biografía de la autora. Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) denuncia, mediante la escritura, la opresión en la que vive y se convierte así en un eslabón más en la cadena de la tradición literaria femenina. Charlotte Perkins Gilman ha sido considerada una de las mujeres más representativas de la literatura escrita por mujeres, especialmente por el éxito que alcanzó su cuento “The Yellow Wallpaper”. En el cuento están plasmados sentimientos de desesperación, depresión y frustración, así como un espíritu de rebelión

en contra de una sociedad patriarcal y una constante búsqueda interna. Las obras que conocemos de Charlotte Perkins Gilman son las siguientes: “The Giant Wistaria”, “The Rocking Chair” y “The Yellow Wallpaper”, *Women and Economics* (1898), *Concerning Children* (1900), *The Home: Its Work and Influence* (1903), *Human Work* (1904), *What Diantha Did* (1910), *The Crux* (1911), *Moving the Mountain* (1911), *Mag-Marjorie* (1912), *Won Over* (1913), *Begnina Machiavelli* (1914), *Herland* (1915) y *With Her in Our Land* (1916).

La obra de Gilman me ha parecido una referencia importante por cuanto me ha llevado, personalmente, a realizar un cuestionamiento vital. Las preguntas que antes planteé no quedan agotadas sino que se actualizan junto con las muchas respuestas que podamos darles. Eso mismo intentaré hacer en los capítulos que siguen. El primero versa sobre “The Giant Wistaria” y el segundo sobre “The Yellow Wallpaper”. Lo primero que haré en el capítulo I será exponer la teoría de Rosemary Jackson plasmada en su libro *Fantasy. The Literature of Subversion* ilustrándola con ejemplos del cuento en cuestión. En el segundo capítulo, además del análisis del cuento “The Yellow Wallpaper”, intentaré ir creando los nexos que hacen de estas dos obras no sólo un ejemplo de literatura gótica sino un intento de subversión literaria.

CAPÍTULO I.

La escritura femenina: “The Giant Wistaria” como ejercicio de subversión

Según la crítica Rosemary Jackson, la literatura fantástica está vinculada tanto con la imaginación como con el deseo. Este hecho libera a los textos fantásticos de las formalidades realistas; de aquí que incurran en la ruptura de la secuencia lógica de las acciones, la representación unitaria de los personajes o la descripción racionalista de los lugares. Por ejemplo, en “The Giant Wistaria” podemos ver cómo convive la descripción realista del frente de la casa con una comparación “irracional” (en cursivas ésta última):

The parents were left alone together on the high square porch with its great pillars, and the rising moon began to make Saint shadows of the young vine leaves that shot up luxuriantly around them; moving shadows, *like little stretching fingers*, on the broad and heavy planks of the oaken floor. (p.1)

Las unidades de acción, tiempo, personaje y espacio son puestas en una tesitura que cuestiona su validez universal. Este trastocamiento implica la ruptura de los ejes sobre los que gira nuestra concepción del cosmos y permite que en los relatos fantásticos aparezcan seres mágicos, muertos vivientes, asesinatos, parricidios, seres fantasmagóricos, científicos que crean nuevas formas de vida, etc. En este sentido cobra relevancia el comentario de George acerca de su esposa Jenny en “The Giant Wistaria”: ‘Jenny makes much of her wistaria,’ said George, ‘because she’s so disappointed about the ghosts. She made up her mind at first sight to have ghosts in the house, and she can’t find even a ghost story!’” (p. 3).

¿Cuál es la razón de ser de estos textos? Jackson señala:

A more extensive treatment would relate texts more specifically to the conditions of their production, to the particular constraints against which the fantasy protests and from which it is generated, for fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and

loss.¹

La literatura fantástica es una expresión de deseo y una salida imaginativa a las limitaciones que nos son impuestas por la civilización, pero al mismo tiempo echa mano del mundo “real” circundante para crear la transgresión del mismo.² Por esto mismo, el punto clave de la literatura, según Rosemary Jackson, es “the basis upon which the cultural order rests”.³ Al cuestionar los límites entre el mundo “real” y el “fantástico” surge inevitablemente la pregunta ¿qué es “real”? ¿dónde termina? ¿quién ha decidido que esto y no lo otro sea lo “real”?⁴ Se trata, en más de un sentido, de una categorización arbitraria, como lo comenta un personaje de “The Giant Wistaria”: “And if we don’t find a real ghost, you may be sure I shall make one.”

El gran auge de la literatura gótica⁵ en el siglo XVIII dio paso a toda una producción de literatura fantástica en los siglos XIX y XX. Hay que subrayar –y de hecho así lo hace Jackson – que el “escape de la realidad” buscado por los primeros textos de esta época se basaba en una combinación entre situaciones “naturales” y situaciones “sobrenaturales”. El otro mundo (el de los muertos, los espíritus, fantasmas, vampiros, magos, hadas, etc.) era el que se encontraba del otro lado del límite de lo “real”. Paulatinamente, sin embargo, se dejó de ver lo sobrenatural como la alternativa de lo “real”. En “The Giant Wistaria”, por ejemplo, uno de los personajes considera que el espacio y los objetos tal y como aparecen frente a los protagonistas (antes de la aparición de elementos sobrenaturales) pueden ya ser considerados espectrales: “Such a place! Just

¹ R. Jackson, *Fantasy*, p. 3.

² Cfr. id.

³ Ibid., p. 4.

⁴ Id.: “The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture [...] Its introduction of the ‘unreal’ is set against the category of the ‘real’ –a category which the fantastic interrogates by its difference”. A lo largo de este texto emplearé las palabras “real”, “irreal”, “realidad” e “irrealidad” siempre entre comillas, pues la propia Rosemary Jackson así lo hace en su libro.

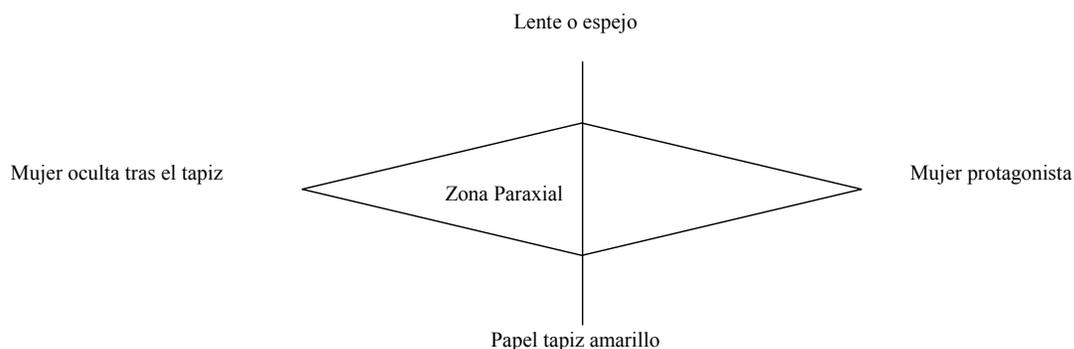
⁵ Rosemary Jackson incluye en la literatura fantástica la ciencia ficción, la literatura gótica y otros géneros. Los cuentos sobre los que estoy trabajando, por formar parte del género gótico (según quedó visto desde la introducción), son susceptibles de análisis a partir de la categorización que hace Jackson en *Fantasy. The Literature of Subversion*.

look at this great wisteria trunk crawling up by the steps here! It looks for all

the world like a writhing body—cringing—beseeking!” Los elementos de la “realidad” pueden ser reagrupados para dar la imagen de “irrealidad”, es decir, para presentar un orden distinto que, sin ser sobrenatural, es capaz de crear la sensación de miedo o extrañeza. Al respecto Rosemary Jackson afirma:

In a secular culture, fantasy has a different function. It does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something “other”. It becomes “domesticated”, humanised, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition.⁶

Un concepto fundamental para la explicación que da Jackson de la literatura fantástica moderna es el de *paraxis*. Si bien es cierto que la literatura fantástica ya no busca la huida al mundo de lo sobrenatural, también es cierto que la huida sigue siendo una de sus claves fundamentales. Así, por ejemplo, el mundo del deseo, de la otredad, eso que nuestra realidad circundante y civilizada (si se desea añádanse comillas) nos impide hacer u obtener, se traslada a lo que Jackson llama *zona paraxial*, que es la zona en que parecen converger los rayos de luz después de que se refractan en el lente o espejo: “In this area, object and image seem to collide, but in fact neither object nor reconstituted image genuinely reside there: nothing does”.⁷ La representación gráfica de la zona paraxial sería la siguiente:



⁶ Ibid., p. 17.

⁷ Ibid., p. 19.

Esta zona paraxial es de gran importancia: “this paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely “real” (object) nor entirely “unreal” (image), but is located somewhere indeterminately between the two.”⁸ No es casual, pues, que en la literatura fantástica se juegue, en términos de construcción, con ambigüedad en cuanto a la capacidad de confiar en los sentidos y en el lenguaje [“The fantastic problematizes vision (is it possible to trust the seeing ‘I?’) and language (is it possible to trust the recording, speaking ‘I?’)],⁹ mismos que, al menos desde la época del filósofo John Locke,¹⁰ son la base del conocimiento racional sobre el que, a su vez, pretende sustentarse el entramado social. Es a través del lenguaje mismo que los personajes de “The Giant Wistaria” parecen buscar un efecto, pues de otra manera no se quejarían: “O Jack, don’t be so horrid! Did you really? Is that all? What do you think it was?” [...] “You are too bad, Jack!” cried Jenny. “You take all the horror out of it. There isn’t a creep left among us.” El discurso “realista” (en su acepción amplia y sin limitarla sólo al campo del arte o la literatura) pretende una unión intrínseca entre lenguaje y objeto-referente: aquél designa a éste con completa fidelidad en una proporción uno a uno. Esto, sin embargo, deja fuera del lenguaje lo que la colectividad ha dejado fuera. ¿Dónde quedan el parricidio, la muerte, lo escatológico, el incesto, la locura, el deseo, etc.? Por estar más allá de lo permitido, están también más allá del lenguaje: “Structured upon contradiction and ambivalence, the fantastic traces in that

⁸ Id.

⁹ Ibid., p. 30.

¹⁰ A propósito de los órganos de los sentidos John Locke escribió en *An Essay Concerning Human Understanding* (II,ii,3): “(...) yet I, it is not possible to imagine, for anyone to imagine any other qualities in bodies, howsoever constituted, whereby they can be taken notice of, besides sounds, tastes, smells, visible and tangible qualities”. En la misma obra, a propósito del lenguaje (*language*) leemos: “To conclude this consideration of the imperfection, and abuse of language; *the ends of language in our discourse with others*, being chiefly these three: *first, to make known* one man’s thoughts or ideas to another. *Secondly*, to do it *with* as much ease and *quickness*, as is possible; and *thirdly*, thereby *to convey the knowledge* of things. Language is either abused, or deficient, when it fails of any of these three.” Itálicas en el original.

which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as ‘untrue’ and ‘unreal’”.¹¹

Siguiendo con el concepto de zona paraxial y de la confusión de los sentidos, Jackson procede a señalar la importancia de la topografía fantástica:

The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes –which see things myopically, or distortedly, or out of focus– to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar.¹²

A diferencia de la literatura “de lo maravilloso”¹³, la literatura fantástica no construye mundos alternativos, sino que juega con unas combinatorias que permiten crear el juego de la transgresión: “In fantastic art, objects are not readily appropriated through the look: things slide away from the powerful eye/I which seeks to possess them, thus becoming distorted, disintegrated, partial and lapsing into invisibility”.¹⁴

Aunado al espacio, las categorías temporales también son transgredidas: pasado, presente y futuro se combinan de manera indiscriminada violentando la secuencia histórica, lógica y racional de los hechos para crear la sensación de un eterno presente, de un no-tiempo. El esfuerzo por hacer presente lo extraño y remoto, de romper las coordenadas lógicas y las categorías secuenciales constituyen un esfuerzo por hacer visible lo invisible, de articular lo no-dicho. Para hacerlo se cuestionan las convenciones sobre las que se edifica la herencia cultural sobre la que descansa el entramado social; a este cuestionamiento no escapan tampoco nociones tan caras a la colectividad como las diferencias entre los géneros masculino y femenino o las diferencias entre seres minerales, vegetales, animales y humanos. Esta ambigüedad también la podemos

¹¹ Ibid., p. 37.

¹² Ibid., p. 43.

¹³ p. 24: “One [supernatural] economy introduces fiction as which can be termed ‘marvellous’, whilst the other [fantasy] produces the ‘uncanny’ or ‘strange’.”

¹⁴ Ibid., p. 45.

registrar en “The Giant Wistaria”, pues el estatus de seres no personales que tienen la casa y el árbol de glicina decrece en la medida en que se transforman en la personificación de otros elementos (de esta personificación se hablará en otra parte de este mismo trabajo): “O George, what a house! What a lovely house! I am sure it’s haunted!” (p. 2)

Este hecho constituye un salto mortal: siempre había ocurrido que el hombre estaba en medio de un universo bien definido y bien diferenciado de él: “The relation of the individual subject to the world, to others, to objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central to the modern fantastic”.¹⁵ Con base en este hecho, Jackson, siguiendo a Todorov, presenta una diferenciación de los contenidos de la literatura fantástica moderna: en primer lugar los temas del “yo” y luego los del “no-yo”. Los primeros se refieren a la relación del individuo con el mundo. La herencia cultural enseñaba que el individuo le daba coherencia al mundo al verlo, percibirlo e interpretarlo. El caos (lo fantástico) sobreviene cuando los sentidos no son confiables y el “yo” de la enunciación resulta ser distinto del yo que mira. Los contenidos del “no-yo”, por su parte, se refieren a problemas del deseo, de lo inconsciente, que suelen manifestarse a través de formas ilícitas (sadismo, necrofilia, incesto, etc.). Los mitos modernos, de los que echa mano la literatura fantástica, tienen su origen en esta distinción: *Frankenstein* y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* encarnan el conflicto centrado en el “yo”: “Too extreme an application of human will or thought creates a *destructive* situation, creates dangers, fears, terrors, which can be countered only by correcting the original ‘sin’ of overreaching, of the misapplication of human knowledge or scientific procedure.”¹⁶ Por su parte *Drácula* y *Don Juan* (en sus distintas versiones) hablan del miedo que se origina más allá de las capacidades o esfera de acción del individuo: “(...) the self suffers an attack of some sort which makes it part of the other.”¹⁷

¿Cuál es la razón de ser de la literatura fantástica? A diferencia de Todorov, quien

¹⁵ Ibid., p. 49.

¹⁶ Ibid., p. 58.

¹⁷ Id.

se pronunciaba por un estudio exclusivamente textual de estas obras, Jackson afirma: “On the contrary, the problem is one of examining ‘how the formal aspects of the fantastic are themselves in liaison with the workings and/or the configurations of the *unconscious discourse*’ (Bellemin-Noël, p. 117).”¹⁸ Esta alusión al inconsciente hace inevitable la referencia a los trabajos de Freud, en particular a los que versan sobre lo *uncanny* (término generalmente traducido al español como *lo siniestro* y al francés como *l'éclatante étrangeté*) y la constitución de la personalidad.

Según Jackson, la literatura fantástica moderna coincide con un movimiento cultural que ve lo *uncanny* ya no como un término asociado a lo sobrenatural sino al vacío que queda una vez que los seres humanos¹⁹ se dan cuenta que no pueden alcanzar el nivel de Dios ni quedarse sólo con su propio ser (Heidegger). Se trata, en cierta forma, de otra forma de vivir la zona paraxial: el hombre (objeto) nunca alcanzará a la trascendencia (imagen) y esta certidumbre que se va construyendo con el paso de los años lo deja en la zona paraxial: lo oculto de su mundo, lo prohibido, le sirve para recordar su alejamiento de Dios y de sí mismo. De aquí la complejidad del concepto *the uncanny*: es lo que causa extrañeza o miedo porque ahora aparecen en él características que antes quedaban ocultas. Es el proceso por el que pasan la casa y el árbol de glicina en “The Giant Wistaria”, al término del cual cada uno de estos objetos es más que el objeto mismo:

The old lilacs and laburnums, the spirea and syringa, nodded against the second-story windows. What garden plants survived were great ragged bushes or great shapeless beds. A huge wistaria vine covered the whole front of the house. The trunk, it was too large to call a stem, rose at the corner of the porch by the high steps, and had once climbed its pillars; but now the pillars were wrenched from their places and held rigid and

¹⁸ Ibid., p. 62 Itálicas en el original.

¹⁹ Es decir, la especie humana.

helpless by the tightly wound and knotted arms. (p. 3)

Así, según Jackson, “lo real”, por estar ausente, se vuelve una causa de angustia: lo “real” se vuelve “irreal”. Es un proceso parecido al de descubrir que la casa de *The Giant Wistaria* se ha desvanecido como centro de poder. Los intentos de acercamiento del hombre con lo otrora “real” se dan *a través de, más allá de*, etc., en un área que Freud llamó de deseo oculto y que Rosemary Jackson explica así:

What is encountered in this uncanny realm, whether it is termed spirit, angel, ghost, or monster, is nothing but an unconscious *projection*, projections being those ‘qualities, feelings, wishes, objects, which the subject refuses to recognize or rejects in himself [and which] are expelled from the self and located in another person or thing’ (Laplanche and Pontalis, p. 349)²⁰

Esta orfandad del hombre frente a Dios (es decir, la trascendencia) y frente a las fuerzas de naturaleza hace que, a lo largo de los siglos XIX y XX, los relatos en los que lo *uncanny* estaba dado por fantasmas o seres sobrenaturales, cedieran el paso a textos donde lo *uncanny* se finca sobre un mundo más bien caótico, “desnaturalizado” y “desfamiliarizado”, lo cual se traduce también como una pérdida de referente, una pérdida de significado. Es la orfandad ante el vacío, acaso muy parecida a la que sienten los personajes de *The Giant Wistaria* frente al pozo que será la clave para desentrañar el misterio del cuento:

The deep old cellar was so dark that they had to bring lights and the well so gloomy in its blankness that the ladies recoiled. “That well is enough to scare even a ghost. It’s my opinion you’d better let well enough alone!” quoth Jim. “Truth lies hid in a well, and we must get her out, said George. “Bear a hand with the chain?” (p. 7)

En un estado así, ¿cuál es la función del lenguaje? No hay manera de asir “eso otro” que no pertenece al lenguaje, pues, por definición, “eso otro” está fuera del cosmos

²⁰ Ibid., p. 66 Itálicas en el original.

organizado al cual pertenece el mismo lenguaje:

There can be no adequate linguistic representation of this “other”, for it has no place in life, and it is this contradiction which gives rise to the disjunction between signifier and signified which is at the centre of the fantastic. [...] The cultural, or countercultural, implications of this assertion of non-signification are far-reaching, for it represents a dissolution of a culture signifying practice, the very means by which it establishes meaning.²¹

Curiosamente esta pérdida de significado convierte a todo el universo lingüístico en un amasijo sin categorías: ya no importa ni lo “real”, ni lo “irreal”, ni lo “probable”, ni lo “deseable”, pues todo “es” en el mismo plano: “Fantasy, with its tendency to dissolve structures, moves toward an ideal of *undifferentiation*, and this is one of its defining characteristics.”²² Precisamente esta característica de la literatura fantástica es la que la asemeja a una etapa temprana del desarrollo de la personalidad en el ser humano. En cierta forma, la literatura fantástica constituye una regresión del individuo adulto, ya condicionado culturalmente, a una etapa de la infancia en la cual no se fijaban con precisión los límites entre las distintas categorías que, ya en la madurez, sirven para dar forma y definición a la confusión que es el mundo. De la misma manera que un niño muy pequeño no se da cuenta de que es un individuo distinto de las demás personas que lo rodean, la literatura fantástica recuerda y reitera esa misma ambigüedad: “It is important to understand the radical consequences of an attack upon unified “character”, for it is precisely this subversion of unities of “self” which constitutes the most radical transgressive function of the fantastic.”²³ Si el individuo como unidad queda cuestionado, junto con él también participa de este hecho todo el tinglado cultural construido en torno de esa unidad: ““Fantastic” character deformation suggests a radical refusal of the

²¹ Ibid., p. 69.

²² Ibid., p. 72.

²³ Ibid., p. 83.

structures, the “syntax” of cultural order”.²⁴

Hasta aquí hemos recorrido el camino de las reflexiones de Rosemary Jackson en torno de la literatura fantástica. Esto ha servido sobre todo para caracterizar al género fantástico, aunque también para señalarnos el camino a seguir en el análisis específico del cuento “The Giant Wistaria”. La labor a la que me abocaré en las siguientes páginas será el estudio de éste último.

En “The Giant Wistaria” encontramos al principio un retoño plantado en el jardín de una casa, retoño que, al correr de los años, se convertirá en un árbol no solamente llamativo a la vista sino tan grande que parece ser capaz de derribar las columnas de la casa. La glicina es una planta que existe en el tiempo, que parece incluso trascenderlo. En cierto sentido, su vida corre pareja con la de la mujer protagonista. Cuando las *young vines* del árbol están sujetas a la voluntad de los señores de la casa, también la mujer joven tiene que doblegarse ante lo que ellos digan. Para ambos seres, el árbol y la mujer, las columnas de la casa representan el principio de autoritarismo del que, de alguna manera, habrán de emanciparse. Esta emancipación no se da, no puede darse en el mismo plano temporal que el de los padres. La protagonista parece aferrarse en una resistencia contra el tiempo, volverse una con la glicina. Indicio de ello es que, a lo largo del cuento, ya no presenciemos lo que ocurre con la hija confinada a su recámara sino el increíble desarrollo que la glicina ha tenido. De ser un pequeño retoño, pasa a ser toda una mole:

The trunk, it was too large to call a stem, rose at the corner of the porch by the high steps, and had once climbed its pillars; but now the pillars were wrenched from their places and held rigid and helpless by the tightly wound and knotted arms. (p. 3)

²⁴ Ibid., p. 86.

¿Y la mujer? ¿Dónde está ella? ¿También se ha convertido en una mole? No lo sabemos. Al menos no todavía. El ambiente gótico se va construyendo con estos cambios asombrosos –el de la glicina– y las dudas que se van creando (lo último que supimos acerca de la mujer fue su confinamiento). Este acto de sumergir al lector en la incertidumbre es una manera de impedir las conclusiones del razonamiento lógico; este rasgo típicamente gótico es, al mismo tiempo, una manera de profundizar en lo que James P. Carson llama “the parallels between ethics and aesthetics upon which the eighteenth-century moral philosophers insisted”. En vista de que “The Giant Wistaria” plantea no solamente un problema estético (cómo contar una historia siguiendo el modelo gótico sin caer en el cliché de personajes sin profundidad psicológica) sino moral (el de la protagonista del cuento), entre más tiempo se tome el texto para construir una atmósfera gótica y entre más desprovisto mantenga al lector en cuanto a los posibles desenlaces, mayor será también el margen de duda sobre las dimensiones éticas que plantea la historia del cuento; en este sentido “The Giant Wistaria” es heredero de una tradición de pensamiento preocupada por la moral (en su sentido amplio) y por la estética.²⁵

Aunque ignoremos cómo y dónde se halla la mujer, una cosa nos queda clara: el porche de la casa, el lugar donde vimos al padre tomar sus grandes decisiones (aquí habló con su esposa acerca del futuro que había decidido para su hija), flanqueado por dos columnas tan fijas como su autoridad, ha sido rebasado por el poder de la glicina. Ahora las columnas (símbolo patriarcal) son sustituidas por la glicina (símbolo, en este cuento, de lo femenino). La glicina ha logrado lo que parecía imposible en otro momento: mostrar que la autoridad masculina no es invencible. Ha sido necesario, sin embargo, el

²⁵ Un libro excelente en el que se puede profundizar sobre las inquietudes éticas y estéticas del siglo XVIII es *La filosofía de la Ilustración* de Ernst Cassirer.

paso del tiempo para poder romper las coordenadas en las que se fundaba el poder patriarcal. En este tipo de ordenamiento social “las actitudes y los comportamientos que históricamente han sido atribuidos al género masculino son los predominantes y generales, mientras que el universo que tradicionalmente se ha considerado propio de las mujeres es visto como un universo particular, sin trascendencia para el conjunto de la sociedad” (Subirats, 1990).²⁶ Este tipo de cosmovisión se plantea a sí misma como un orden natural e inamovible. No en vano la autora, en un ejercicio de ironía, muestra que tal orden es perfectamente vulnerable al tiempo cuando presenta las dos columnas en estado de ruina y siendo sostenidas por el árbol enorme. Si al principio del cuento lo que teníamos era una planta joven y endeble, en la segunda parte contamos ya con un árbol que ha llegado a la madurez total: ha desarrollado toda su fuerza, conquistado la casa de la que alguna vez fue parte (ahora parece que la casa es parte del árbol), pero no deja de lucir una salud y belleza enormes. La duda persiste, ¿y la mujer?

La glicina tiende a convertirse en el sustituto de la mujer, un símbolo de ella a lo largo del cuento. Se originó en la casa, es determinada por ésta, crece, se vuelve más fuerte que la casa. En el caso de la protagonista, sabemos que, por ser la hija, *está obligada* a seguir el camino que sus padres le señalan, la reprimen por haber transgredido el plan de vida que le habían asignado, es confinada... ¿qué sigue? No lo sabemos hasta el final. Mientras llegamos a ese punto, podemos apuntar un paralelismo más entre la glicina y la mujer. Las descripciones que se dan de la casa y la glicina se revisten en momentos de un aura de misterio: “But I’m convinced there is a story, if we could only find it. You need not tell me that a house like this, with a garden like this, and a cellar

²⁶ Estoy citando la definición de “patriarcado” dada en un congreso pedagógico celebrado en 2001 y titulado “CONSTRUIR LA ESCUELA DESDE LA DIVERSIDAD Y PARA LA IGUALDAD: Sexo y género en la educación”. Para más detalles ver la página www.nodo50.org/igualdadydiversidad/grupos.htm

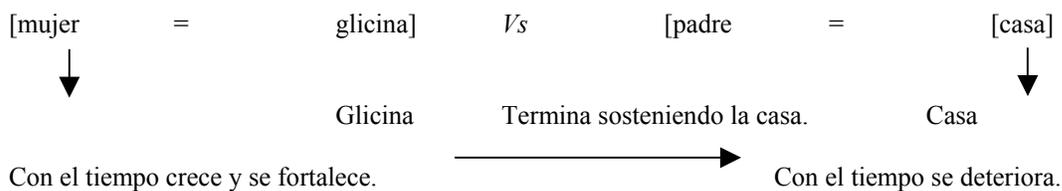
like this, isn't haunted.” (p. 3) El misterio queda aquí ligado con el suspenso. Éstos elementos, ineludibles en la literatura gótica por cuanto tienden a desbaratar nuestra noción cotidiana (racional) de tiempo a favor de la temporalidad *de otro mundo* (es decir, del de la zona paraxial), nos recuerdan que tanto la glicina como la rebelión de la protagonista se dan en un tiempo no medible por el orden patriarcal y que, más bien, ha de englobar a éste. Misterio y suspenso están ligados a la imagen, tanto de la casa como del árbol. El aspecto de la glicina, de hecho, fue la razón principal por la que Jenny presionó a George para que rentaran la casa. El solo aspecto misterioso de la glicina parece querer decir algo (“Look at that group of trees out there in the long grass –it looks for all the world like a crouching, haunted figure”, p. 4). La mujer que vivió ahí cerca de cien años antes también hace oír su voz: los fantasmas son su manera de hacerse conocer:

[...] There wasn't much wind, and the moonlight came through in my three great windows in three white squares on the black old floor, and those fingery wistaria leaves we were talking of last night just seemed to crawl all over them. And--O, girls, you know that dreadful well in the cellar?” A most gratifying impression was made by this, and Jenny proceeded cheerfully:

“Well, while it was so horridly still, and I lay there trying not to wake George, I heard as plainly as if it were rightin the room, that old chain down there rattle and creak over the stones! (p. 5)

Si la literatura gótica significa una subversión del ideal racional del siglo XVIII, bien podemos inferir que la presencia de fantasmas en pleno final del siglo XIX continúa el ideal de escandalizar al individuo que se complace en el *estatus quo* capitalista y patriarcal. Para todos es evidente la grandiosidad de la glicina, ese *alter ego* de la protagonista, pero nadie conoce el secreto que hay debajo, en el sótano de la casa. El pozo al que se dirigen las jóvenes parejas contiene el misterio de la casa y del cuento: el

cadáver del bebé de la protagonista yace muerto en el fondo en tanto que el cadáver de la mujer alimenta al árbol de glicina. Finalmente nos enteramos de que así como la glicina había trastocado el “orden” arquitectónico de la casa (“That’s the wistaria is about all that holds the thing up.” p. 5), la protagonista había subvertido el orden patriarcal, pues su muerte significa una rebelión contra los planes de sus padres. El proceso de rebelión de la protagonista podría quedar sintetizado en la siguiente fórmula:



El viaje en pos de la verdad es largo: tuvieron que pasar cien años para que el árbol de glicina creciera tanto como para ser capaz de llamar la atención de un grupo de jóvenes (particularmente de las mujeres); hubo que esperar hasta la noche para que el fantasma se manifestara, y hasta la mañana para proceder al descubrimiento de los cadáveres (del hijo y de la madre).

La oscuridad y la tierra esconden la historia de la mujer que está, en gran medida, ligada a la historia de la casa. Quizá no sea casual el que desde siglos antes se haya identificado a la tierra con una mujer: muchas otras deidades antiguas ostentan la capacidad de procreación, incluso sin la participación del elemento masculino²⁷ (por cierto, en este cuento siempre ignoramos quién es el padre del bebé). A la mujer también

²⁷ Al respecto se pueden consultar *Los mitos griegos* y *Los mitos hebreos* de Robert Graves, así como *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, entre otras muchas obras.

se la ha asociado con la luna, es decir con la noche, la oscuridad y el misterio. Suyo es también el misterio de la procreación. En cierto sentido, la matriz es un pozo oscuro y misterioso del que emana la vida, semejante por lo tanto a la oscuridad primigenia de la que brotó el universo. El pozo nos recuerda el regreso al origen, a lo misterioso, lo incoado, la madre tierra en su expresión más básica y rudimentaria.²⁸ No es casual la participación de todos estos elementos en el desenlace del cuento; antes bien debemos elogiar la manera en que esta caracterización se conjuga con las atmósferas impregnadas de misterio típicas de la literatura gótica. La casa, ese artificio que sirve para que el padre ejerza el autoritarismo sobre las mujeres, debe ceder ante un principio trascendente: la vitalidad de la diosa madre no tolera impedimentos. Si a lo largo del cuento la glicina ha sido metáfora de la protagonista, al final nos damos cuenta de que es más que eso, pues de hecho el árbol se nutre de ella. La tierra, el tiempo, el origen, la procreación, todo se integra en la armonía que reina entre el cadáver de la mujer y las raíces del árbol de glicina.

Sólo falta hacer una observación: ¿por qué, en la segunda parte, las mujeres parecen ser más sensibles al aspecto de la glicina, al fantasma (quizá con excepción de George) y al cadáver infantil? La respuesta inmediata es que, como la protagonista de la historia es una mujer, son los personajes femeninos quienes pueden, casi de manera inmediata, prestar atención a la voz que permea al cuento. Sin restarle méritos a esta posible explicación también cabe la posibilidad de que debamos ver a los personajes que llegan a habitar la casa como lectores.

²⁸ Cfr. *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, pp. 95-97.

Esto lo vemos en la historia que saben que hay y que Jenny quiere desentrañar (“But I’m convinced there is a story, if we could only find it.”)²⁹ y en que a la mañana siguiente de que apareció el fantasma hubo más de una historia en torno de la misma aparición.

La casa parece estar diciendo algo sobre alguien. La primera persona interesada en ella es Jenny; ella es la primera lectora interesada en el árbol de glicina y en los posibles fantasmas. Con excepción de George, a los hombres no les interesa afiliarse a una búsqueda de significados misteriosos. La búsqueda de ellos sigue otro paradigma. La cultura patriarcal en la que viven no se fija en los movimientos vitales que invaden esa casa donde reina la irracionalidad, pero entendida como un orden desconocido, no como caos.

¿Cómo ha procedido la autora de “The Giant Wistaria”? Desde mi punto de vista la autora ha aglomerado las descripciones en dos puntos nodales del cuento: el primero se ubica justo al principio y el segundo, cuando las parejas comienzan a pasar el verano en la casa. Estas descripciones de ciertos elementos a partir de su reiteración, constituyen (y construyen) el proceso de asignación de significados, tal como se muestra en el siguiente cuadro:

²⁹ J. Conrad, *Heart of Darkness*, p. 1626.

¿Qué ocurre en la historia?	Árbol de glicina	Casa (columnas)	Fantasma
La mujer es separada de su hijo.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>New vine</i> • <i>Young vine leaves</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>High square porch with its great pillars</i> 	
George y Jenny rentan la casa.		<ul style="list-style-type: none"> • <i>¡What a lovely house! [...] it's haunted!</i> • <i>The great central gate was rusted off its hinges [...] The front windows of the old mansion were blank, but in a wing at the back they found white curtains and open doors.</i> • <i>It was furnished throughout, old-fashioned enough, but good [...]</i> 	It's haunted!
Las tres parejas pasan el verano en la casa.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>What garden plants survived were great ragged bushes or great shapeless beds. A huge wistaria covered [...] the house.</i> • <i>The trunk, it was too large to call it a stem, rose at the corner of the porch by the high steps, and had nice climbed its pillars; but now the pillars were drenched from their places and held rigid and helpless by the tightly wound and knotted arms.</i> • <i>It fenced in [...] with a knitted wall of stem and leaf, [...] it shaded every window with heavy green; and the drooping, fragrant blossoms made a waving sheet of purple from roof to ground.</i> • <i>Did you ever see such a wistaria!</i> • <i>But I'm convinced there is a story [...] You need not tell me that a house like this, with a garden like this, and a cellar like this, isn't haunted!</i> • <i>"These timbers are clean rotted through, what ain't pulled out o' line by this great creeper. That's about all that holds the thing up."</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>They had explored the house from top to bottom, from the great room in the garret, with nothing in it but a rickety cradle, to the well in the cellar without a curb and with a rusty chain going down to unknown blackness below. They had explored the grounds, once beautiful with rare trees and shrubs, but now a gloomy wilderness of tangled shade.</i> • <i>What garden plants survived were great ragged bushes or great shapeless beds. A huge wistaria covered [...] the house.</i> • <i>[...] but now the pillars were drenched from their places and held rigid and helpless by the tightly wound and knotted arms.</i> • <i>But I'm convinced there is a story [...] You need not tell me that a house like this, with a garden like this, and a cellar like this, isn't haunted!</i> • <i>We found a plank here that yawns like a trap-door -big enough to swallow you [...]</i> • <i>[...] on the porch [...] carpenters [...] were tearing things to pieces generally. "These timbers are clean rotted through, what ain't pulled out o' line by this great creeper. That's about all that holds the thing up."</i> 	

<p>Las parejas cuentan historias de fantasmas.</p>		<ul style="list-style-type: none"> • <i>but that cellar is no joke by daylight, and a candle there at night is about as inspiring as a lighting-bug in the Mammoth Cave. [...] then I saw, right under my feet [...] a woman, hunched up under a shawl! She had hold of the chain, and the candle shone on her hands –white, thin hands,– on a little red cross that hung from her neck –vide Jack! [...] I spoke to her rather fiercely. She didn't seem to notice that, and I reached down to take hold of her, – then I came upstairs!"</i> • <i>It's my belief that she has no end of silver tankards, and jewels galore, at the bottom of the well [...]</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>[...] then I saw, right under my feet [...] a woman, hunched up under a shawl! She had hold of the chain, and the candle shone on her hands –white, thin hands,– on a little red cross that hung from her neck –vide Jack! [...] I spoke to her rather fiercely. She didn't seem to notice that, and I reached down to take hold of her, –then I came upstairs!"</i> • <i>It's my belief that she has no end of silver tankards, and jewels galore, at the bottom of the well [...]</i>
<p>Las parejas se dirigen al pozo que está en el sótano</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>And there, in the strangling grasp of the great wistaria, lay the bones of a woman, from whose neck still hung a tiny scarlet cross on a thin chain of gold.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The deep old cellar was so dark that they had to bring lights, and the web so gloomy in its blackness that the ladies recoiled.</i> • <i>That well is enough to scare even a ghost.</i> • <i>Truth lies hid in a well, and we must get her out.</i> • <i>And when at length the bucket appeared, rising slowly through the dark water, there was an eager, half-reluctant peering, and a natural drawing back.</i> • <i>There wasn't much wind, and the moonlight came through in my great windows in three white squares on the blank old floor, and those fingery wistaria leaves seemed to crawl over them. And –O, girls, you know that dreadful well in the cellar?</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>It was a female ghost, and I imagine she was young and handsome, but all those crouching, hunted figures of last evening ran riot in my brain, and this poor creature looked just liked them. She was all wrapped up in a shawl.</i>

Como queda manifiesto, me ha parecido que los tres objetos relevantes en este cuento han sido el árbol de glicina, la casa y el fantasma. Hay rasgos asociados a cada uno de ellos y son rasgos que, conforme avanza el cuento, se vuelven comunes a los tres. Así, por ejemplo, al comienzo la descripción de la casa no tiene nada que ver con la de la joven planta y el fantasma ni siquiera había aparecido en escena. Por el contrario, hacia el final, tanto el sótano como las hojas de glicina y mayormente el fantasma ya comparten

por igual lo que Rosemary Jackson llama *the demonic*.³⁰ Termino este ejercicio con el cuadro anterior porque muestra cómo, a lo largo de la historia, en una secuencia tradicional (lineal, con acciones sucesivas si bien insertando una elipsis),³¹ hay lo que desde el principio de este apartado se mencionó como un rasgo fundamental de la literatura fantástica: la trasgresión. Así, respetando una estructura lógica ya bien conocida en Occidente, se insertan, mediante las descripciones, elementos subversivos que colocan aquella en una tesitura que la cuestiona. Las descripciones de la glicina y la del fantasma (de hecho, la sola mención de éste) introducen en el texto ese carácter ambiguo y fluctuante que ya antes mencioné siguiendo las reflexiones de Rosemary Jackson: la zona paraxial. La descripción misma de la casa apoya este principio, pues, de comenzar teniendo “High square porch and great pillars” llega al final a ser relevante por “that *dreadful* well in the cellar”. Esta fluctuación entre lo “racional” y su negación es el rasgo que hermana “The Giant Wistaria” con “The Yellow Wallpaper”, como se verá en el siguiente capítulo.

³⁰ Hasta donde pude averiguar, demoníaco no existe en español y la palabra *demoniaco* está, desde mi perspectiva, sobrecargada de significado. “The demonic is not supernatural, but is an aspect of personal and interpersonal life, a manifestation of unconscious desire. Around such narratives, themes of the ‘I’ and the ‘not-I’ interact strangely, expressing difficulties of knowledge (of the ‘I’) (introducing problems of *vision*) and of guilt, over desire, (relation to the ‘not-I’) articulated in the narrative (introducing problems of *discourse*), the two intertwining with each other, as in *Frankenstein*. [...] From then onwards, fantastic narratives are clearly secularized: the ‘other’ is no longer designated as supernatural, but is an externalization of part of the self.” Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 55.

³¹ Cfr. L.A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.49.

CAPÍTULO II.

La escritura femenina: la mujer, lo gótico y “The Yellow Wallpaper”

El camino a la locura, les ocurre a mujeres cuyas condiciones de vida las separan del estereotipo elaborado por la sociedad; se fracturan, entran en crisis, no se identifican con ningún patrón ya definido y tampoco se adhieren a las formas ya establecidas de “ser mujer”. Aquí surge el problema de la incertidumbre: estas mujeres no entran en el deber ser femenino pero tampoco se identifican con lo masculino. El género gótico, al plantear una zona de incertidumbre entre el mundo racional y el sobrenatural —*zona paraxial* la hemos llamado en la sección anterior de este trabajo siguiendo las reflexiones de Rosemary Jackson—, parece constituirse en vehículo ideal de esta indeterminación, que se funda en una verdadera escisión de categorías. Tomando como punto de referencia a la protagonista del cuento, podríamos remitirnos al esquema que aparece en la página 15. Las distintas facetas del individuo pueden, de esta manera, desplegarse a través de una fantasmagoría que trasluce los contrastes entre el ser y el parecer.

En el caso de la protagonista anónima de “The Yellow Wallpaper” encontramos la locura de la madrepasa.¹ A primera vista, su posición social parece garantizarle una vida sin conflictos, un mundo en el que su misión es satisfacer maternal o conyugalmente.²

Es el mundo en el que impera un discurso “realista” en donde, como vimos en otra sección de este trabajo, se pretende una unión intrínseca entre lenguaje y objeto-referente:

¹ Término acuñado por M. Lagarde y que, de hecho, figura en el título de su obra *Los cautiverios de las mujeres: madrepasas, monjas, putas, presas y locas*.

² Aunque en “The Giant Wistaria” no vemos al marido “cariñoso” y “atento” que sí aparece en “The Yellow Wallpaper”, es un hecho que la “redención” de la protagonista era que tenía que casarse, ser buena esposa y nunca hablar de su “pasado vergonzoso”.

aquél designa a éste con completa fidelidad en una proporción uno a uno, de modo que no es concebible una separación entre el yo social y el yo interior. La protagonista vive, sin embargo, en un conflicto: se niega a cumplir con el papel que le es asignado, pero no sabe qué quiere ser; carece de referentes que le sirvan de guía. Quizá por esto, tanto en “The Yellow Wallpaper” como en “The Giant Wistaria”, la solución se da en términos sumamente abruptos: en uno la protagonista llega a la locura total; en el otro, mueren la transgresora y el bebé fruto de esa transgresión. A tal grado hay que llegar en una cultura patriarcal donde se reconoce como negativas a estas mujeres que no son capaces de asumir “su deber”, donde no se da margen a la transgresión, así sea parcial, de los papeles asignados.

En “The Yellow Wallpaper”, una joven esposa tiene que permanecer encerrada en una casa de campo y descansar de toda actividad, principalmente de las actividades intelectuales porque, según su médico y esposo, esto la agota. La protagonista, de cuyo nombre nunca nos enteramos, permanece lejos de su hijo recién nacido (del cual nunca sabemos nada). El papel tapiz amarillo que tanto la molesta significa mucho más que sólo confinamiento: significa, por el rechazo inicial de la protagonista, el encierro (una de las características del cuento gótico), pero también la victimización: la mujer atrapada se vuelve loca en el ámbito sofocante de una represión a la que podemos llamar doméstica y patriarcal. Alejada de la gente, de las multitudes, podemos ver cuál es el tipo de relaciones que más interviene en su vida: la presencia de un poder externo subyuga a tal grado a la protagonista que podemos compararla con la opresión mental³ que atormenta a otros personajes de relatos góticos. La angustia, aunque sea velada, ante lo real (el marido, el aislamiento, la habitación) no es muy distinta de la que se sufre ante lo

³ La angustia mental es un elemento más en la construcción de lo *demonic*, ya visto en otra sección de este trabajo.

sobrenatural; lo peculiar en este relato gótico, como hemos visto en otras secciones y como veremos posteriormente, es que la génesis de lo gótico no radica en elementos sobrenaturales sino en la superposición de elementos que, por sí mismos, caen en el mundo de la “normalidad”.

Como podemos ver, el elemento clave en este cuento es que la protagonista “se refleja” en el papel tapiz, pero lo que encuentra no es una figura idéntica a ella, sino una versión distorsionada del ser que “realmente” es. Se trata de una figura nueva, surgida de la protagonista mas no igual a ella; es un ser que habita en lo que Rosemary Jackson llama *zona paraxial*, que ya se ha mencionado anteriormente. Acorde con este hecho, asistimos a una deformación del sujeto. La mujer no ve su representación fiel, sino una deformación. ¿Cuál es el principio, sin embargo, que le da forma a esta nueva mujer que reptaba, que se esconde, que busca huir? No es un principio sobrenatural que llega del exterior para alterar el rumbo de la historia. No es un ángel, un duende, un hada, ni nada como esto. La génesis de toda la situación en la que participan el tapiz amarillo y la mujer escondida tras de él debe buscarse en la vida “real” de la protagonista. De esta vida “real” intentará huir y comenzará a poblar la zona paraxial con seres que, sin ser “reales”, no pueden asimilarse a lo sobrenatural, pues son tan reales que resultan cruciales para el cuento.

Tal como ocurre en un relato gótico clásico como *Frankenstein* de Mary Shelley, la protagonista de “The Yellow Wallpaper” está sola frente a sus retos. Ello revela un conflicto con la institución familiar. Aunque en “The Yellow Wallpaper” nunca se menciona a la madre de la protagonista ni a su suegra, sí aparecen marcas textuales que nos hablan de un fuerte entramado familiar. Su esposo, aunque tiene nombre, no presenta

tampoco una identidad muy clara; junto con los otros personajes que rodean a la protagonista, parece el carcelero de una enferma, de una mujer que ha sido recluida en un castillo (¿en un castigo?). Además, como la “libera” de cualquier tipo de actividad, queda reducida al papel de una niña rebelde (y rebelde porque se dedica a escribir cuando lo tiene ya bien prohibido). En cierto sentido, ella es el resultado de una matriz fundamental, la familia, pero, al mismo tiempo, su negación.

Los espacios de confinamiento revelan simultáneamente características suaves y agresivas. En “The Yellow Wallpaper”, los lugares son descritos con un encanto muy particular:

The most beautiful place! It is quite alone, standing well back from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are hedges and walls and gates that lock, and lots of separate little houses for the gardeners and people.

There is a delicious *garden*! I never saw such a garden –large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them.⁴

En medio de estas referencias a lo bello, parece que lo feo o grotesco tiene un lugar muy especial. Tanto es así que la belleza a la que se alude no hace sino resaltar algún elemento anárquico o anormal. En “The Yellow Wallpaper” la belleza del jardín y la de la habitación en el piso inferior (“I wanted one downstairs that opened on the piazza and had roses all over the window, and such pretty old-fashioned chintz hangings!”)⁵ sirven para señalar que algo anormal ocurre en la alcoba del piso superior, al menos en lo que concierne a la percepción que la protagonista tiene de ella:

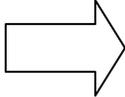
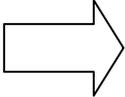
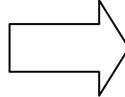
The paint and paper look as if a boy’s school had used it. It is stripped off –the paper– in great patches all around the head of my bed, about as far as I can reach and in a great place on the other side of the room low down. I never saw a worse paper in my life.⁶

⁴ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 30.

⁵ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

El conflicto representado tanto en “The Yellow Wallpaper” como en “The Giant Wistaria” se puede visualizar en el esquema siguiente:

RELACIONES DE LA PROTAGONISTA CON LOS ESPACIOS EN QUE ES CONFINADA.						
<p>ESPACIO DE CONFINAMIENTO:</p> <p>No es solamente físico. Dicho espacio se presenta como amable y agresivo a la vez (ej. el jardín).</p>		<p>La protagonista sufre dentro de ese espacio</p>		<p>Reacción en contra de ese espacio (locura y suicidio)</p>		<p>ATMÓSFERA GÓTICA, QUE PARECE SER LA SÍNTESIS ENTRE EL ESPACIO Y LA PROTAGONISTA.</p>

Al empezar a leer “The Yellow Wallpaper”, el lector podría pensar que la protagonista lo tiene todo: una buena posición económica, un esposo exitoso, un bebé y, además, que no tiene que esforzarse por nada más que descansar para restablecerse y estar en condiciones de cuidar a su recién nacido. Sin embargo, esta mujer que parece tenerlo todo no está conforme con su situación y se siente prisionera:

If a physician of high standing, and one’s own husband assures friends and relatives that there is really nothing the matter with one but temporary nervous depression –a slight hysterical tendency– what is one to do?⁷

La protagonista da por sentado que no puede hacer mucho en contra de las decisiones que se toman acerca de su persona: sólo debe obedecer lo que dice el médico-esposo porque las decisiones que él tome son para su exclusivo bienestar, sin importar lo que ella piense

⁷ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 29.

y mucho menos lo que ella quiera hacer. Se le recetó una cura de reposo, que consistía en separarse de su bebé, alimentarse muy bien y no realizar actividades intelectuales. La protagonista revela al lector que no estaba de acuerdo, pero cedía en todo, no podía romper con el papel social que le fue impuesto. Ella no soporta la cura impuesta por el médico-esposo y decide escribir, aunque sea a escondidas, y encerrarse en la habitación que tiene el papel tapiz amarillo. De esta manera deja de ser una esposa ideal, a la que quizá pudiéramos representar por medio de un ángel, para convertirse en una rebelde. La figura de la mujer, a la que estamos más cercanos porque ella es nuestra fuente de información y la única cuyas emociones conocemos, paradójicamente se ve disminuida cuando se habla de los demás personajes, engrandecidos a costa de ser poco conocidos. El misterio que los rodea, cual si fueran sólo sombras, los hace más temibles.

En los dos cuentos, el punto de conflicto es el papel creador de las mujeres: en “The Giant Wistaria”, como ya vimos, una mujer da a un luz un hijo “ilegítimo”, y en “The Yellow Wallpaper” la narradora, a quien se le ha prohibido escribir, “lee” el papel tapiz, crea figuras en las desgastadas superficies y encarna después a su propia creación. En estos dos cuentos la autora examina los conflictos que las protagonistas viven, todos ellos relacionados con la transgresión de los papeles asignados por el sexo dominante, y que de alguna manera implican el rompimiento con el orden patriarcal: en el primer caso se trata de la transgresión del ritual del matrimonio como paso previo a la procreación y, en el segundo, de transgredir, mediante la imaginación (la locura),⁸ el encierro en el que la protagonista está confinada.

En mi opinión, en “The Yellow Wallpaper” existe una ruptura entre el ser y el

⁸ IMAGINATION: “The image-making and synthesizing power of the human mind; the source of creative thinking. Valued in artists and poets, but feared in the insane [...]” K. Morner y R. Rausch, *op. cit.*, p. 105. Como se ve, de la imaginación a la locura no hay más que un salto, al menos cuando se trata de temas literarios.

deber ser de la mujer; aparece un monstruo (mujer rebelde) matando al ángel (mujer sumisa), a ese ser perfecto y dulce, pero el monstruo tiene algo que contar, algo diferente e inesperado. La protagonista de “The Yellow Wallpaper”, sin nombre, sin poder de decisión, sin posibilidades de encarar abiertamente a su esposo y a su hermano, vive una lucha interior todo el tiempo entre el deber ser y lo que de hecho es. Es, por esto mismo, una mujer escindida: “I get unreasonably angry with John sometimes. I am sure I never used to be sensitive. I think it is due to this nervous condition.”⁹ Desde el comienzo del cuento sentimos la inconformidad de la mujer sin nombre (se niega a alojarse en la habitación que le fue asignada, por ejemplo). Al ir avanzando y conforme nos adentramos en el cuento nos damos cuenta de que su malestar y desconcierto implican una lucha interior: es ella contra sí misma; poco a poco, la mujer se va desquiciando, algo que la sociedad califica como una “loca”.

Gilbert y Gubar demuestran cómo en el siglo XIX se interpretaba el “eterno femenino”: en paráfrasis de Torril Moi, “la mujer ideal es una criatura pasiva, dócil y sobre todo sin personalidad, es decir, no existe.”¹⁰ En palabras de Gilbert y Gubar: “No tener personalidad no es sólo ser noble, es estar muerto. Una vida sin historia [...] es una vida de muerte, es la muerte en vida. El ideal de “pureza contemplativa” evoca, tanto al cielo como al cementerio.”¹¹ Es evidente el eterno femenino en gran parte de “The Yellow Wallpaper”, donde nos encontramos al principio con una mujer aparentemente inexistente que sólo hace lo que dice John, su médico y marido, y que no tiene la fuerza para contradecirlo, aceptando así el vivir encerrada durante tres meses y alejada de su pequeño hijo. La protagonista permanece muerta en vida:

⁹ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ T. Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 68.

¹¹ S. M. Gilbert y S. Gubar, citadas en *id.*

John is a physician, and *perhaps* –(I would not say it to a living soul, of course, but this is dead paper and great relief to my mind)– *perhaps* that is one reason I do not get well faster.

You see, he does not believe I am sick!

And what can one do?

If a physician of high standing, and one's own husband, assures friends and relatives that there is really nothing the matter [...] ¹²

Sandra Gilbert y Susan Gubar afirman que “para la artista, el proceso esencial de autodefinición está complicado por todas las definiciones machistas que intervienen entre ella y su propio Yo”.¹³ Según ellas, la espantosa consecuencia de esta situación es que la escritora llega a padecer una ansiedad por convertirse en autora (creadora), y esta ansiedad la debilita. A propósito de esta aseveración, podemos ver que en el cuento “The Yellow Wallpaper” la protagonista vive un gran conflicto entre lo que piensa ella y lo que dice su esposo. En cuanto al monstruo que existe detrás del ángel,¹⁴ esta dualidad también está muy clara en los cuentos. Creo que el monstruo va apareciendo poco a poco, va cuestionándose más y más hasta que termina por tomar el control de la protagonista de “The Yellow Wallpaper”: pierde toda cordura y deja atrás el eterno femenino:

I tried to lift and push it until I was lame, and then I got so angry I bit off a little piece at one corner –but it hurt my teeth.

Then I peeled off all the paper I could reach standing on the floor. It sticks horribly and the pattern just enjoys it! All those strangled heads and bulbous eyes and wadding fungus growths just shriek with derision!

I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong even to try.¹⁵

De acuerdo con Gilbert y Gubar, la loca se convierte en una estrategia literaria emblemática y sofisticada que da a la novela de la mujer en el siglo XIX su lado revolucionario. No en balde estas autoras señalan que “la casa” es una metáfora empleada

¹² Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 29.

¹³ Citadas en T. Moi, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ Esta metáfora es también de S. M. Gilbert y S. Gubar. Vid. T. Moi, *op. cit.*, p. 70-73.

¹⁵ Ch. Perkins G., *op. cit.*, pp. 48-49.

recurrentemente por las escritoras del siglo XIX para expresar el deseo de la mujer de poder escapar de las condiciones sociales en las que vive. La casa se convierte, pues, en un equivalente de la prisión y mediante este recurso las escritoras reflejan su propia realidad de encierro.

It is very seldom that mere ordinary people like John and myself secure ancestral halls for the summer. A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height of romantic felicity-but that would be asking too much of fate!¹⁶

Algunos escritores también han empleado imágenes de encierro, como Poe o Dickens, quienes también le daban a la figura de “la casa” una connotación de confinamiento.¹⁷ Ha sido a través de estas imágenes que la mujer ha buscado escapar de las condiciones de opresión en que vive y que conforman los temas de la literatura fantástica, pues, según Rosemary Jackson,

The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes –which see things myopically, or distortedly, or out of focus– to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar.¹⁸

Esta es exactamente la relación que se vive entre la protagonista de “The Yellow Wallpaper” y el papel tapiz.

Líneas arriba señalé que la protagonista vive un gran conflicto entre lo que piensa y lo que dice su esposo. Se trata, de alguna manera, del contraste entre el mundo subjetivo de la protagonista y del mundo “objetivo” del esposo. Deseo subrayar que la objetividad a la que me refiero es sólo aparente, pues se trata más bien del *status quo*¹⁹ social impuesto por la tradición y que, por esto mismo, llega a ser visto como lo natural.

¹⁶ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Sólo para dar dos ejemplos recordemos “The Fall of the House of Husher” de Poe o, como ya mencioné la casa donde vivía Miss Havisham, personaje de *Great Expectations*.

¹⁸ R. Jackson, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ *status quo*: “En la diplomacia, estado de cosas en un determinado momento” DRAE, 2001. “The existent state or condition” *Random House Webster’s Collage Dictionary*, 2000.

El género gótico, como quedó apuntado en la introducción de este trabajo, ayuda como medio para confrontar estas dos visiones de la vida. Esto recuerda lo que en otra sección habíamos apuntado –nuevamente siguiendo a Rosemary Jackson– como los temas del “yo”, entendidos éstos como los que se refieren a la relación del individuo con el mundo.

El cuento “The Yellow Wallpaper” está narrado en primera persona (“Yo”, “I”), lo que implica ya una fuerte dosis de subjetividad, es decir, una gran cercanía con los sentimientos y pensamientos de la narradora.²⁰ Se trata, en términos narratológicos, de una focalización interna fija.²¹ Como el cuento está escrito y narrado en forma de diario, la protagonista puede confesar su decepción y a la vez expresar lo que realmente siente y lo que quisiera decirle a su esposo.²² Sin embargo, ella no puede dejar de obedecerlo a él y las descripciones que hace nos convierten, en cierta medida, en colaboradores suyos al completar los detalles de las descripciones que la narradora apenas esboza.²³

Los elementos descriptivos en “The Yellow Wallpaper” intensifican la percepción que el lector tiene de la locura que aflige a la narradora, ya sea porque ésta los viva (y comunique) como experiencia propia o porque nos revele la percepción de otros personajes (como es el caso en “The Giant Wistaria”). Las descripciones mantienen atento al lector:

But there is something else about that paper –the smell! I noticed it the moment we came into the Room, but with so much air and sun it was not bad. Now we have had a week of fog and rain, and whether the windows are open or not, the smell is here.²⁴

²⁰ Vid. L. A. Pimentel, *op. cit.*, cap. 4. “Employing a first-person point of view has several advantages. One of this is credibility. [...] Another one is intimacy. [...] But first-person narration also has disadvantages. The reader can see, hear, and know only what the narrator sees, hears, and knows. The reader’s perceptions of other characters are colored by the narrator’s predispositions, prejudices, and personal limitations. [...]” K. Morner and R. Rausch, *op. cit.*, p. 170-171.

²¹ Ocurre cuando en el relato está focalizado sistemáticamente en un personaje. *Cfr.* L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 99.

²² Que es una de las características de los diarios: la inmediatez de la percepción y de la reflexión.

²³ Por ejemplo, aunque cuando se habla de la hermana de John, Mary, sólo se dan algunos pocos detalles: “She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick!”, *ibid.* p. 36. A partir de estos pocos rasgos el lector debe imaginar toda la caracterización de Mary.

²⁴ Ch. Perkins G., *op. cit.*, p. 44.

En “The Yellow Wallpaper”, cuando la narradora-protagonista dice que hay “something strange” en la casa rentada, su descripción nos revela poco a poco que había sido usada para tratar a personas con problemas mentales; de ahí que hubiera barrotes en las ventanas, una jaula en la parte de arriba, anillos de acero en las paredes y el piso rasguñado. Cuando ella trata de expresarle a John, su esposo, los sentimientos que tiene acerca de la casa, podemos observar que él es muy reservado y no le presta mucha atención:

[...] there is something strange about the house –I can feel it.

I even said so to John one moonlight evening, but he said what I felt was a *draught*, and shut the window.

I get unreasonably angry with John sometimes. I’m sure I never used to be so sensitive. I think it is due to this nervous condition.²⁵

Como siempre, John se niega a prestar atención a los detalles que ella le comenta; sin embargo la reacción de la protagonista es reveladora: está enojada.

Por lo que la protagonista-narradora nos cuenta, sabemos que tiene dudas en cuanto a los métodos que utiliza su esposo para su curación. Si él le hace algún daño, ella da por sentado que no lo hace conscientemente y esto da pie a distintos comentarios irónicos: “He is very careful and loving, and hardly lets me stir without special direction.”²⁶ Resalta en todo el cuento que John no es cuidadoso y que sus acciones no son por amor. John es intransigente y hace que la joven mujer se encierre en sí misma y se sienta incomprendida.

En mi opinión, lo que Gilman trata de hacer en sus descripciones es despertar el interés del lector para que éste descubra qué hay detrás del tapiz o qué hay en el fondo del pozo. La narradora frecuentemente da al lector nuevos detalles descriptivos para

²⁵ Ibid., p. 31.

²⁶ Idem.

atraparnos más en la historia, cuyos detalles nos invitan a releer los pasajes para asegurar que no se nos vaya ninguna pista. En todas las descripciones encontramos presagios; poco a poco el narrador va anunciando lo que va a pasar. Recordemos que la incertidumbre es una manera de impedir conclusiones lógicas y que éste es un rasgo típicamente gótico y una forma en la que vuelve a aflorar lo que James P. Carson llama “the parallels between ethics and aesthetics upon which the eighteenth-century moral philosophers insisted”.²⁷ Tanto “The Giant Wistaria” como “The Yellow Wallpaper” plantean problemas estéticos y morales (la obediencia o rebeldía de las protagonistas del cuento).

Aunque sabemos que tiene que pasar algo, el narrador juega con el lector. Por ejemplo, cuando describe a la hermana de John, dice: “Such a dear girl as she is and so careful of me!”,²⁸ y continúa:

She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. I verily believe she thinks it is writing which made me sick!

But I can write when she is out, and see her a long way off from these windows.

There is one commands the road, a lovely shaded winding road, and one that just looks off over the country. A lovely country too, full of great elms and velvet meadows.

This wallpaper has a kind of sub-pattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then.

But in the places where it isn't faded and where the sun is just so- I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design.

There's sister on the stairs!²⁹

La “perfecta y entusiasta ama de casa” es la hermana de John. La afirmación de que la narradora puede observar a Jennie desde lejos a través de la ventana anticipa al lector que

²⁷ James P. Carson, “Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction”, p. 260.

²⁸ Gilman., *op. cit.*, p. 36.

²⁹ *Id.*

la protagonista verá por esa misma ventana a una mujer gateando y, después, a muchas otras mujeres. La asociación sugiere una conexión entre “la entusiasta ama de casa” y las mujeres imaginarias (que habitan en la zona paraxial). La ventana que da al espacio abierto sugiere una libertad que la protagonista no tiene, por lo que la protagonista habla de un “sub-pattern”, un modelo que se convertirá en una mujer detrás de los barrotes, que significa una proyección de cómo ella se siente detrás de los barrotes de la ventana. Estas asociaciones terminan cuando la hermana de John regresa. Esta vez es sólo la hermana y, con esta palabra, la narradora sugiere, acaso involuntariamente, que John y su hermana desempeñan el mismo papel. “But I don’t mind it a bit- only the paper. There comes John’s sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! must not let her find me writing.”³⁰ Este párrafo nos avisa que hay una relación entre el tapiz y los barrotes de la ventana por los que la protagonista mira y que detrás de ese papel de feliz ama de casa se encuentra al acecho una mujer que no lo está, lo que sería el “sub-pattern”.

La vista de la ventana sugiere un tipo de libertad que la mujer detrás de la ventana no tiene. Gilman astutamente usa imágenes centrales (la ventana, el tipo de papel tapiz figurando barrotes, la mujer) para crear un modelo de asociaciones que revela el encierro de la narradora. De cierta manera, entendemos que está atrapada completamente.

En el trágico final, ella destruye dos cosas, el papel tapiz y su identidad de mujer obediente: ahora ella se convierte en la mujer atrapada en el papel tapiz. Sin embargo, aún sigue sin poder expresar sus sentimientos y ahora actúa de una forma humillante. Lorelee MacPike³¹ sugiere que la mujer finalmente consiguió su libertad. Sin embargo, esto es cierto sólo en parte porque ella permanece encerrada en la misma habitación. Ella

³⁰ Ch.Perkins G.,op cit., p.36.

³¹ Lorelee MacPike. “Environment as Psychopathological Symbolism in The Yellow Wallpaper”, p.286-288.

sólo ha destruido la parte superficial del tapiz, quedando atrapada en la cárcel de la locura.

Hélène Cixous decía:

Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text –as into the world and into history– by her own movement.³²

Para Charlotte Perkins Gilman escribir es ser activo, es ser el sujeto y la creadora de una misma. Creo que estos cuentos representan el deseo de escapar del mundo “femenino” tal como ha sido impuesto en la sociedad patriarcal. Son el conflicto de las mujeres entre lo que quiere y lo que debe ser, donde hay una necesidad de ser ellas mismas y de crear sus propios patrones, de no seguir los que le han sido impuestos. Las escritoras reflejan su propia realidad de encierro, pero secretamente trabajan en sus creaciones literarias para definir sus propias vidas. Gilbert y Gubar dicen que el deseo de las mujeres es escapar de las condiciones sociales. En “The Yellow Wallpaper” y “The Giant Wistaria” hay ciertamente mujeres que, con tal de escapar, sacrifican su salud mental o la propia vida.

³² Hélène Cixous, “Writing the silence”, *The Yellow Wallpaper*, p.264.

CONCLUSIONES

Concluir esta tesina afirmando que “The Giant Wistaria” y “The Yellow Wallpaper” son cuentos transgresores significaría concluir con una frase tan común como un cliché. Más sincera me parece la opinión de varios –y que yo comparto– de que el confinamiento y el ambiente enfermizo de las protagonistas, en cuanto común denominador de ambos cuentos, son el punto clave para incursionar en una realidad nueva: la realidad que se esconde detrás del papel tapiz y también hundida en un pozo. Esta nueva realidad, libre del constreñimiento racional, social, patriarcal representa el mundo de la creatividad: creatividad de las protagonistas, de los personajes que giran a torno a ellas y de los mismos cuentos como formas subversivas de una autora audaz.

Charlotte Perkins Gilman, como sus antecesoras de otras épocas (Mary Shelley, entre otras), incursiona en una escritura delineada cuidadosamente, donde ningún elemento es gratuito y donde todo gira en torno a una intención precisa: la búsqueda en el interior del sujeto femenino, búsqueda que ocurre como encuentro con lo extraordinario. En este mundo donde los objetos cotidianos están organizados de una manera que subvierte las formas tradicionales de organización surge “otra realidad” (zona paraxial). En este último terreno, que va de la imaginación a la locura, el sujeto femenino despliega sus potencialidades liberando el deseo, que adopta la forma de deseo creador como muestra de emancipación. La locura representa, hay que señalar una vez más, ese terreno al que no pueden doblegar los cánones patriarcales por cuanto ella representa la negación de las formas de ideología masculina: es, por lo mismo, el mundo de la subversión.

A través del estudio de la zona paraxial pudimos ver cómo las protagonistas incursionaron en un mundo alterno al que las oprimía, a la manera de Alicia en *Alice in Wonderland*.

Termino esta tesina solidarizándome con la lucha de las mujeres (ficticias o reales) que, a la manera de las protagonistas de estos cuentos, han buscado una manera de trascender los confinamientos a que se han visto sujetas por esos poderes establecidos y que pretenden ser omnipresentes. En cierto sentido, es una lucha de todos, hombres y mujeres, por alcanzar un estatus de libertad (creativa, política, sexual, etc.) en contra de poderes que, silenciosa o públicamente, buscan encajonar al individuo en categorías que limitan sus potencialidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Trad. en verso de Abilio Echeverría. Madrid, Alianza Editorial, 2000 (El libro de bolsillo, 5569).
- Barret, Michéle (ed). *Virginia Woolf: Women and Writing*. Londres, The Women's Press, 1989.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trad. de Pablo Palant. México, Alianza Editorial, 1992.
- _____. *The second sex*. Traducción y edición por H. M. Parshley. Toronto, Bantam, 1964.
- Berrier-Evelin. "El discurso de la medicina y de la ciencia", en *Historia de las mujeres, 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. de Marco Aurelio Galmarimi. Madrid, Taurus, 2000, pp. 385-431
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Carr, Glynis. "Gilman's 'The Giant Wistaria': Another Haunted Patriarchal House" en The Online Archive of Nineteenth-Century US. Women's Writings (*sic*), www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/CPG/GWhead.html. Ed. Glynis Carr. Online. Internet. Publicado: Otoño 1998.
- Carson, James P. "Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction", en *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 255-276.
- Castañeda, Marina. *La experiencia homosexual*. México, Paidós, 2001 (Contextos, 64).
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press, 1978.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness* en *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II* New York, Oxford University Press, 1973.
- Deutsch, Helen. *The Psychology of Women*. Nueva York, Bantam Books, 1945.

- Evans, Richard. *Las feministas*. Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Freud, Sigmund. *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic. The Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale, Yale University Press, 1979.
- _____. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Nueva York, Norton and Company, 1985.
- Gilman, Charlotte. *Charlotte Perkins: Her Progress Toward Utopia With Selected Writings*. Nueva York, Syracuse University, 1995.
- _____. *Building Domestic Liberty*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1988.
- _____. "The Giant Wistaria" in The Online Archive of Nineteenth-Century US Women's Writings (sic), www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/CPG/GW.html. Ed. Glynis Carr. Online. Internet. Posted: otoño 1998.
- _____. "The Yellow Wallpaper", en *The Yellow Wallpaper*. Editado y con introducción por Thomas L. Erskine y Connie L. Richards. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1993.
- _____. *Women and Economics*. Nueva York, Dover Publications, 1998.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. Londres, Routledge, 1988.
- Jarrety, Michel (dirigé par). *Lexique de termes littéraires*. Paris, Gallimard, 2001 (Le livre de poche, 4664).
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres, Routledge, 1995.
- Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, putas, monjas, presas y locas*. México, UNAM, 1987 (Colección Posgrado).
- Moers, Ellen. "Female Gothic", "Traveling Heronism: Gothic for Heroines", en *Literary Women*. Nueva York, Oxford University Press, 1985, p.p. 90-110.
- Moi, Torril. *Crítica literaria feminista*. Trad. de Amia Bárcena. Madrid, Cátedra, Madrid, 1987.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2001.
- Morner, Kathleen y Ralph Rausch. *NTC's Dictionary of Literary Terms*. Lincolnwood (Illinois), National Textbook Company, 1994.

Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México, El Colegio de México, México, 1993.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

Richetti, J. "Introduction" en *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 1-8.

Szegedy-Maszák, Mihaly. "'El texto como estructura y construcción'", en Angenot, Marc *et al. Teoría literaria*. Trad. de Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI, 1993, pp. 209-250.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1977.

_____. *Sister's Choice. The American Gothic*. Chicago, University Press of Chicago, 1979.

_____. *The New Feminist Criticism*. Nueva York, Pantheon Books, 1985.

Woolf, Virginia. "Professions for Women" en *The Death of the Moth and other Essays*. Londres, The Hogarth Press, 1942.