

## *Las poetas canadienses y el gótico femenino*

Eulalia C. PIÑERO GIL  
Universidad Autónoma de Madrid

### ABSTRACT

This paper aims at establishing the literary characteristics of a gothic tradition in Canadian female poetry. These poets represent their marginal or colonized position in society through the construction of a gothic iconography with elements such as: reduplicating images, totemic animal imagery, ghosts, the *doppelgänger* motif, images of seclusion, the horrors of physical disintegration, the weird supernatural, graveyards, and monsters. It seems that gothic aesthetics involves the undermining of what is considered taboo by society. Likewise, gothic poetry allows these poets to represent their encounter with the forbidden, the unspeakable which has its room in liminal space. From this imaginary *locus*, goblins, corpses, and the living dead become the protagonists of nightmarish poems which take their material settings in graves, caves, haunting wildernesses and chambers of horrors. These writers transform themselves into imaginary possessors of a numinous and protective realm from where they subvert the symbolic order of society.

Trembling she rose  
and in her nakedness and terror  
tried to open that closed door  
but it was locked

Kay Smith (1978)

Ice may freeze them, fire may burn,  
Nonetheless they shall return,  
Wolfman, vampire —one is gone,  
Karloff, lacy skeleton.

Jay Macpherson (1974)

## 1. EL GÓTICO FEMENINO

El gótico femenino como género literario y modo de escritura ha sido teorizado con gran detalle en estudios ya clásicos por su influencia y capacidad descriptiva (Moers 1978, Gilbert & Gubar 1979, Leeuwen 1982, Fleenor 1983, Kahane 1985, Showalter 1994). No obstante, la literatura crítica dedicada al género gótico en general sobrepasa en cantidad al exiguo número de libros y artículos que tratan específicamente lo que denominamos gótico femenino.

El término “gótico” se ha aplicado a un gran número de obras que aparentemente no tienen nada en común, hecho éste que apunta a la gran variedad de formas y estilos que puede abarcar el género. Por lo tanto, más que hablar de un gótico se debería hacer hincapié en la existencia de muchos y diversos góticos.

Desde el punto de vista histórico, el vocablo gótico no gozaba de mucho reconocimiento público hasta que en 1764 la obra de Horace Walpole *The Castle of Otranto* fue un éxito absoluto y parece ser que allanó el terreno para que este género —relacionado con la imaginación popular, lo grotesco, lo sobrenatural, lo macabro y el mundo de lo oculto— gozara de gran reconocimiento público aunque no académico. *The Castle of Otranto* llevaba el subtítulo de “a gothic story” que, en alguna medida, definía su adscripción a un modo de fabular y ratificaba los inicios de un género literario que, sin duda, ha alcanzado sus mejores logros en el devenir de la industria literaria y cinematográfica del siglo XX.

Sin embargo, también tuvo sus momentos de crisis, o así lo han considerado críticos como Davendra P. Varma (1957: 58), quien señaló que, entre 1800 y 1820, el cuento gótico había perdido su influencia y que el género ya no tenía vigencia, aunque todavía se escribía este tipo de relatos.

Desde mi punto de vista, la literatura gótica, más que un género literario por se que adquirió su máximo apogeo durante primera mitad del siglo XIX, es un tipo de escritura que ha traspasado los límites temporales y genéricos y se ha convertido en una manera inquietante de (re)escribir la realidad. En este sentido, Ellen Moers (1978) también señala que la escritura gótica no se caracteriza por circunscribirse a un período histórico concreto, sino que lo que más define a este género son los efectos perturbadores que provoca en el lector:

In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite authorial intent: to scare. Not, that is, to reach down into the depths of the soul and purge it with pity and terror (as we say tragedy does), but to get to the body itself, its glands, muscles, epidermis, and circulatory system, quickly arousing and quickly allaying the physiological reactions to fear (91).

La visceralidad descriptiva de los cambios psicológicos que genera la literatura gótica va más allá de modas y de momentos de apogeo y está imbricada esencialmente con el hecho de que gravita entre dos espacios: el humano y el numinoso. En otras palabras, en el mundo gótico los personajes y sus fantasías se mueven libremente por el umbral de lo conocido y lo desconocido, entre el consciente y el inconsciente, el mundo real y el irreal.

Mary Shelley es un ejemplo paradigmático de lo que una escritora gótica pretendía generar en el lector al leer su sofisticado y aclamado *Frankenstein* (1818). Tal y como advierte en la introducción a su enigmático libro de fantasmas nocturnos, quería que el relato “would curdle the blood, and quicken the beatings of the heart” (1967: xiii). No cabe duda de que lo gótico —literatura y cine— genera terror, palpitaciones y ansiedad física que conmueven tanto al lector como al espectador. Pero realmente ¿qué es lo que provoca esos cambios fisiológicos tan llamativos? A mi modo de ver, la liminalidad es el elemento fundamental que causa entre los lectores ese efecto visceral al que alude Moers con tanta precisión. En otras palabras, todo aquello que desfamiliaza nuestras expectativas cotidianas situándose en el límite de lo explicable, lo extraño o lo que Freud denominó en su famoso ensayo lo inquietante, “Das Unheimlich” (1919). Es pues bastante obvio que el gótico es un género de márgenes, incluso en el aspecto de los sistemas literarios, ya que se nutre del cuento folklórico, el romance medieval y el género fantástico.

Desde el punto de vista de la producción del género gótico y del consumo, no es novedoso el hecho de que las mujeres sean las protagonistas fundamentales en todas las fases de todo aquello que concierne al proceloso mundo gótico. En efecto, las grandes novelas y relatos góticos han tenido como protagonistas a mujeres y han sido magistralmente escritas por mujeres, como Shelley, Austen, las Brontë, Radcliffe, Perkins Gilman, Lessing, Dinesen, McCullers, O'Connor, du Maurier, Carter, Morrison y Atwood, entre otras. Sin embargo, lo más llamativo es que hayan sido las mujeres las grandes consumidoras de la literatura gótica desde los salones burgueses dieciochescos hasta el consumo masivo de las estanterías de los supermercados modernos. Resulta pues, bastante obvio que la mujer sea la protagonista central de este mundo de la noche en todos los estadios principales: la creación, el protagonismo, hasta el último paso que es la recepción. Este hecho no es pura casualidad, sino que es un fenómeno íntimamente relacionado con la posición de la mujer en la sociedad, su identificación y representación con lo numinoso, y por último, su relación ancestral con la alteridad o “lo otro” de la naturaleza. En general, los temas que estas novelistas han representado tienen que ver con vivencias femeninas de conflictos con la sociedad patriarcal y las tensiones dialécticas generadas por estas luchas. Los temas que suelen predominar son la maternidad no deseada, el parto, la fragmentación del cuerpo, la especularidad, la fisiología y la sexualidad

femeninas, el adulterio, la relación madre-hija y, como derivación, la relación autora-texto. En muchos casos, estos conflictos generan la locura y el miedo de las protagonistas y como resultado su reclusión voluntaria o impuesta en celdas, calabozos, mazmorras, mansiones y castillos que simbolizan el espacio cerrado de máxima ansiedad y terror.

La crítica Juliann Fleenor en su introducción al libro *The Female Gothic* (1983) señala que una característica primordial de la escritura gótica femenina es el cuestionamiento de la narración y su subsecuente fragmentación:

It is essentially formless, except as a quest; it uses the traditional spatial symbolism of the ruined castle or an enclosed room to symbolize both the culture and the heroine; as a psychological form, it provokes various feelings of terror, anger awe, and sometimes self-fear and self-disgust directed toward the female role, female sexuality, female physiology, and procreation; and it frequently uses a narrative form which questions the validity of the narration itself (15).

Resulta muy llamativo el hecho de que un género caracterizado por su inestabilidad social, en el sentido de no gozar de una posición estable en el canon literario, socave las asunciones narrativas contribuyendo de este modo a desestabilizar su misma estructura narrativa. Las razones son múltiples, pero tienen que ver con la periferia de la consciencia y la representación laberíntica del inconsciente, la difusa frontera entre la vida y la muerte, o la posición liminal de la mujer que contribuyen a la inestabilidad de la narración lineal convencional.

De igual modo, como ya desarrollaremos en este ensayo, el lenguaje del texto gótico se convierte en un elemento de discusión, en ocasiones por la imposibilidad de encontrar uno adecuado para expresar las sensaciones extremas o los sufrimientos generados por vivir una situación límite. Un claro ejemplo lo constituye la escritora Sarah Perkins Gilman con sus fascinantes relatos "The Yellow Wallpaper" (1892) y "The Giant Wistaria" (1891) en los que la narración y el lenguaje sufren multitud de vacíos lógicos y silencios múltiples que se generan a consecuencia del exilio interior que sufre la narradora protagonista.

## 2. LA POESÍA GÓTICA FEMENINA

Tradicionalmente, en toda referencia a lo gótico se asume que la novela, el relato o en algunos casos el teatro, son los géneros literarios que han desarrollado los aspectos morfológico-temáticos de este modo de escritura. Por derivación, se podría decir que lo gótico se define a partir de los textos narrativos. El problema tiene una formulación muy sencilla, Emily Dickin-

son, Jay Macpherson y Margaret Atwood escriben poesía gótica, pero la descripción del género literario se hace siempre a partir de los rasgos comunes que muestran los géneros narrativos. En consecuencia, contamos con muy pocos textos críticos que hablen de poesía gótica o que incluyan a este género dentro de un marco teórico determinado, a pesar de que en las historias de la literatura inglesa se menciona a los "Graveyard Poets" Thomas Gray, Edward Young y Robert Blair como los poetas iniciadores de la estética gótica, que evocaron en sus obras los terrores de la corrupción del cuerpo y la insufrible soledad de la muerte. Sin embargo, hay pocas alusiones a su obra en el contexto de la génesis y el desarrollo del gótico<sup>1</sup>. Las razones pueden ser múltiples: desde el simple descuido, el prejuicio profesional, hasta el más llano desconocimiento de la poesía como parte de la historia de la literatura.

La excepción a este descuido por parte de los críticos, como en ocasiones anteriores, la constituye Ellen Moers que, una vez más, da muestras de una especial sensibilidad y erudición al abarcar la poesía dentro de su amplia y prolija definición del "Female Gothic". En su cuidada explicación sobre la historia y peculiaridades de la tradición gótica femenina, Moers habla de la poesía equiparándola a la prosa, sin hacer distinción alguna (1978: 100-107).

En referencia directa a la poesía gótica, que sin duda alguna existe, hay que mencionar *Goblin Market* (1862) de Christina Rossetti por ser un paradigma de la poesía gótica de mujeres. Esta obra modélica se caracteriza por su originalidad, frescura y audacia en el tratamiento de un tema tabú como es la sexualidad entre los jóvenes. En este alegórico poema la acción se desarrolla en un vecindario donde unos duendes animaloides venden frutas a las doncellas y las intoxican. La fruta prohibida se convierte en símbolo inequívoco de una fantasía victoriana sobre la experiencia sexual vedada:

Then sucked their fruit globes fair or red...  
 She never tasted such before....  
 She sucked and sucked and sucked the more  
 Fruits which that unknown orchard bore;  
 She sucked until her lips were sore. (906)

La historia de estos duendes malévolos enlaza con la tradición de los monstruos en la línea de las creaciones de Shelley o Carson McCullers que dramatizan el lado oscuro de la creación, la fealdad o la malignidad humanas. Esos malévolos monstruos reflejan en su configuración la dualidad del ser humano en su dimensión de sujeto y objeto. Es decir, esos seres liminales de existencia nocturna que son víctimas y verdugos al mismo tiempo, sufren y hacen sufrir en un movimiento circular donde los límites se confunden.

Otra poeta sugerente en cuanto al tratamiento gótico de ciertos temas como la muerte, la disolución del yo o la desintegración del cuerpo es Emily Dickinson. Aunque su nombre no ha sido relacionado con la escritura gótica, en aproximaciones recientes ya ha habido voces críticas que han estudiado seriamente el lado gótico de Dickinson <sup>2</sup>. No cabe duda de que en poemas como “I heard a Fly Buzz —when I died—”, “‘Twas like a Maelstrom, with a notch”, “‘Tis so appalling it exhilarates” o “I felt a Funeral in my Brain”, por nombrar sólo los más llamativos, constituyen un corpus poético donde se reconstruyen, con un detallismo absoluto, las distintas fases de la muerte. El miedo a experimentar imaginariamente un enterramiento, un funeral, o la presencia de una mosca como símbolo de la corrupción del cuerpo, constituyen dramatizaciones góticas de momentos de pesadilla. Las pequeñas historias que cuenta cada poema están impregnadas de imágenes, lugares, objetos y voces que representan estados mentales y físicos donde el umbral en el que se genera el terror constituye el foco absoluto del discurso poético.

En el siglo XX también hay que señalar como herederas de Dickinson, en cuanto a la representación gótica en la poesía, a voces tan señeras como las de Sylvia Plath, Adrienne Rich, Erica Jong y Anne Sexton que siguen explorando los terrores del umbral entre la vida y la muerte, el cuerpo femenino, la maternidad y otros temas que ya hemos señalado anteriormente.

### 3. LAS POETAS CANADIENSES Y EL ESPACIO GÓTICO DE LA NATURALEZA

A lo largo de este ensayo hemos intentado trazar las pautas generales de lo que se denomina gótico femenino y a la vez hemos puesto de manifiesto que si bien los textos góticos escritos por mujeres que han recibido atención crítica son mayoritariamente la novela y el relato, hay un corpus poético nada desdeñable que también constituye parte importante de esta tradición. Del mismo modo, es nuestra intención demostrar que en la poesía canadiense escrita por mujeres también existe una corriente gótica que se manifiesta en un número notable de escritoras desde los albores históricos de esa nación que parten de mediados del siglo XIX y recorren todo el siglo XX <sup>3</sup>. Como si se tratara de un hilo casi invisible una poeta nos va llevando a otra y así sucesivamente, debido al uso de imágenes que se repiten, temas y fantasías que son un vehículo para llevar a cabo viajes al mundo subterráneo, a las desoladas tierras del norte o sencillamente abrir la puerta cerrada que esconde nuestras más temidas pesadillas <sup>4</sup>.

El gótico canadiense tiene su origen en el gótico europeo, como es lógico, ya que los primeros escritores de la época colonial, tanto en el Canadá

como en los Estados Unidos, procedían de la metrópolis y traían consigo la herencia literaria británica. Sin embargo, la abrumadora fuerza de la naturaleza del norte canadiense pronto transformó las imágenes góticas arquitectónicas medievales del castillo encantado, como espacio cerrado de máxima ansiedad y terror, en desoladores espacios interminables de blancas nieves. Los territorios inexplorados se convirtieron en ámbitos desolados donde reinan seres extraños y espíritus malignos que atenazan la seguridad del hombre. Las extremas condiciones climatológicas del norte canadiense han mantenido estos territorios vírgenes e inexplorados y como resultado, se convirtieron en el *locus* imaginario del misterio romántico. Canadá era un territorio especialmente inquietante para la imaginación europea debido a las dimensiones, las categorías espaciales, las distancias, la fauna, la flora y los habitantes nativos de unas tierras abrumadoramente exuberantes que se transformaron en experiencia mítica de difícil definición. Pero como sucede en todos los mitos, la realidad y la magia de lo desconocido se funden en el tiempo, en una suerte de realismo mágico donde los límites se confunden. Y, como era lógico, estas imágenes míticas han permanecido en la literatura canadiense hasta nuestros días.

El crítico Northrop Frye, en sus conclusiones a la prolija *Literary History of Canada* (1965), elabora unas reflexiones ya clásicas sobre la visión de los poetas ante la naturaleza:

I have long been impressed in Canadian poetry by a tone of deep terror in regard to nature... It is not a terror of the dangers or discomforts or even mysteries of nature, but a terror of the soul at something that these things manifest. The human mind has nothing but human and moral values to cling to if it is to preserve its integrity or even its sanity, yet the vast unconsciousness of nature in front of it seems an unanswerable denial of those values (225).

Las apreciaciones de Frye son relevantes, en el sentido de que ponen de manifiesto la incapacidad del poeta de racionalizar con parámetros humanos el mundo inconsciente de la naturaleza. La representación del crítico canadiense apunta hacia la naturaleza como quintaesencia de la alteridad, lo desconocido, lo prohibido, el mundo circular que se encierra en el inconsciente humano siempre en lucha con el consciente. El habitat de la naturaleza es el hogar del indio, de espíritus impuros, de animales de la noche, de monstruos evasivos que sólo algunos iniciados han tenido el privilegio de ver fugazmente. De ahí parte el miedo atávico del ser humano a la obscuridad de los tiempos inmemoriales, cuando las bestias campaban por los bosques y el hombre tenía que buscar refugio porque al caer la noche dejaba de ser el dueño y señor de la naturaleza.

Margaret Atwood dedica en su obra *Survival* (1972) un capítulo titulado "Nature the Monster" a reflexionar sobre la representación de la naturaleza

en la poesía canadiense y llega a la conclusión de que ha habido una clara tendencia a representarla como un enemigo temible (1996: 45-67).

El panteísmo presente en el trascendentalismo norteamericano de Thoreau, Melville y Whitman, influenciados por la estética de lo bello y la objetivización del paisaje como manifestación divina de la perfección, está ausente de los textos canadienses. Las razones son obvias, la domesticación del paisaje inglés o del norteamericano, su goce intelectual y por ende la dominación humana de la naturaleza no fueron procesos sencillos en los helados parajes de Canadá. Más aún, en Canadá no hubo un Adán norteamericano que tomara posesión de las tierras y que construyera una nación a su imagen y semejanza. Las causas de esta diferencia se hallan en el devenir histórico de Canadá marcado por el largo período colonial que se extiende hasta 1867 en que se funda la confederación. En estas circunstancias la poesía surgió entre la primera oleada del nacionalismo canadiense y la aparición de los movimientos feministas. Es pues un hecho histórico que la eclosión de la poesía canadiense coincidió con el emergente protagonismo de la mujer en la sociedad y, por tanto, una consecuencia lógica es la presencia relevante de voces femeninas en la historia de la literatura de este país. Incluso se podría afirmar que la poesía y otros géneros literarios se feminizaron por la entrada casi masiva de escritoras de gran calidad que supieron articular la búsqueda de una identidad femenina y nacional.

A la luz de esta discusión sobre la tradición gótica en la poesía de mujeres, es importante considerar su aportación trascendental a la construcción de una literatura nacional. Desde esta perspectiva, S.M. Lipset aporta, en su análisis comparado sobre la identidad cultural canadiense y la norteamericana, unas conclusiones ciertamente significativas para nuestro análisis:

The assumption that Canadian experience can be more fruitfully explored in feminine rather than in masculine terms suggests an answer to the puzzle of why women writers occupy more central positions in Canadian Literature in both English and French than in the U.S. Perhaps it is because female voices have a special resonance for the culture as a whole that, in Canada, women writers have assumed such an important role in defining a reality that is not uniquely feminine but, rather, profoundly Canadian (120).

El papel fundamental que tienen las escritoras canadienses en la búsqueda y definición de su identidad femenina y de su posición en la nueva sociedad se ve claramente en las primeras descripciones de los territorios vírgenes del norte. Desde las originales impresiones narrativas de Susanna Moodie (1803-1885) en *Roughing It in the Bush, or Forest Life in Canada* (1852) o las meditaciones poéticas de "O Can You Leave Your Native Land?" (1864), ya se aprecia el pavor y el miedo a la naturaleza indómita que doblegaba a los más aguerridos exploradores. El lamento de aquéllos

que abandonaron las comodidades inglesas en busca de la aventura deja una profunda huella melancólica en el poema de Moodie que representa el bosque como un lugar sombrío, solitario y terrorífico:

Amid the shades of forests dark,  
 Our loved isle will appear  
 An Eden, whose delicious bloom  
 Will make the wild more drear—  
 And you in solitude will weep  
 O'er scenes belov'd in vain,  
 And pine away your life to view  
 Once more your native plain! (Sullivan 1989: 6)

Los relatos de Susanna Moodie no son un caso aislado, Isabella Valancy Crawford (1850-1887) irlandesa de nacimiento e inmigrante a la búsqueda del “Canadian Dream” también probó los rigores de la frontera canadiense y representó con estupor y angustia una naturaleza sobrecogedora e inabarcable para la mente humana:

Two hundred times have the wintry moons  
 Wrapped the dead earth in a blanket white;  
 Two hundred times have the wild sky loons  
 Shrieked in the flush of the golden light  
 Of the first sweet dawn, when the summer weaves  
 Her dusky wigwam of perfect leaves. (Sullivan 1989: 9)

Un siglo más tarde, Margaret Atwood, estudiosa consciente de la herencia histórica y poética de su país dedica un ciclo poético gótico a esta pionera romántica en *The Journals of Susanna Moodie* (1970) donde la escritora fantasea sobre todo lo que Moodie observó durante sus viajes, pero que, según Atwood, nunca llegó a contar. A lo largo de los poemas-diario se describe la infatigable lucha del hombre por dominar la naturaleza. El doblegamiento es difícil y costoso, se impone el poder civil, pero Susanna Moodie se deja invadir por la fuerza salvaje de la naturaleza que para ella se convierte en el inconfundible *locus* gótico por excelencia. La heroína de los poemas pierde la conciencia de sí misma, de su cuerpo, de su imagen a lo largo del viaje más tenebroso por una naturaleza que no hace concesiones, que captura a sus invasores y les hace perder la noción del tiempo y el espacio. Desde que la dama inglesa desembarca en Quebec ya anuncia la profecía de los rigores que se avecinan: “These vistas of desolation / long hills, the swamps, the barren sand, the glare / of sun on the bone-white / driftlogs, omens of winter” (Sullivan 1989: 62). Se trata de un gótico de la naturaleza o “Wilderness Gothic” donde el gran monstruo devorador son los elementos

que componen la fuerza de la naturaleza que aturden a la protagonista hasta llegar a perder la noción de su propia imagen, la de la realidad externa y la capacidad de encontrar un lenguaje que explique las dimensiones de aquellos parajes:

I need wolf's eyes to see  
the truth.  
I refuse to look in a mirror.  
Whether the wilderness is  
real or not  
depends on who lives there. (63)

Finalmente, la voz de Susanna Moodie se enfrenta al momento más temido: la desintegración física. La naturaleza reclama lo que le pertenece y la aventurera se entrega a la invasión de su cuerpo, "When I am dipped in the earth / I will be much smaller" (84). En los últimos y reveladores poemas de *The Journals*, "Thoughts from Underground", "Alternate Thoughts from Underground" y "Resurrection" la voz poética es cada vez más irónica sobre la posibilidad de una vida celestial, la celebración de la muerte y el caos gótico invaden las estrofas. Cabe constatar el parecido tan notable que existe entre los poemas góticos de Atwood y los de Dickinson, en especial, en algunos momentos visionarios del umbral imaginario entre la vida y la muerte. En concreto, en "Resurrection", el poema se inicia con el juego de palabras: "I see now I see / now I cannot see" (89); y el poema de Dickinson "I heard a Fly buzz —when I died—" (465) termina con el ambiguo verso "I could not see to see—" (223). Ambas poetas se enfrentan a la desintegración física y moral con la absoluta certeza de que la muerte, uno de los grandes tabúes sociales, es el inicio de otras formas de vida. El verbo "to see" en ambos textos está utilizado en el doble sentido de ver y de comprender. Del mismo modo, la muerte se convierte en un proceso temido, inevitable e indestructible en las dos obras.

La excepcional poeta Gwendolyn MacEwen escribió *Terror and Erebus* (1987) que es una dramatización poética emitida por la radio pública canadiense (CBC) en 1965, donde se detallaba la búsqueda en la que se embarcó Rasmussen para localizar los restos de la expedición Franklin a los territorios del noroeste. El título del drama en verso alude a los dos barcos que iniciaron la desoladora travesía por el hielo y que jamás regresaron a puerto. Los nombres parecen anunciar la espantosa vivencia por la que tuvieron que pasar Franklin y sus hombres que, en los últimos momentos, tuvieron que enfrentarse con la muerte, como si volvieran al seno materno: "And there, in the wombs, in the / wooden hulls, / died" (28). La imagen oximorónica de los hombres destrozados por las inclemencias que se introducen en el casco del barco para morir, nos retrotrae a la creación de la vida.

El desembarco de la tripulación de los barcos en la tierra helada tuvo consecuencias trágicas: la ceguera, la inanición severa y las quemaduras de la nieve. El escenario se convirtió en un infierno de canibalismo y de sufrimiento indescriptible, que es metaforizado como "White Asylum". La nieve es el símbolo supremo del mal, el oscuro mundo de la noche gótica se transforma en la luz más luminosa que habían imaginado:

My men fall back, blinded,  
 clutching their scorched eyes.  
 Whoever said that Hell was darkness?  
 What fool said that light was good  
 and darkness evil?  
 In extremes all things reverse themselves. (25)

El oxímoron irreconciliable de la nieve encarnando el infierno describe visualmente el carácter terrorífico del viaje de exploración que se torna en un lento, pero pertinaz, camino hacia muerte. En *Terror and Erebus* se desarrolla una profecía maléfica acerca del poder absoluto de la naturaleza sobre el hombre.

Igualmente, las alusiones dramáticas a la nieve y las múltiples leyendas de terror que ésta ha generado también están elaboradas poéticamente en otros interesantes poemas, como "Stories of Snow" (1946) de P.K. Page y en "Snow" (1960) de Margaret Avison.

#### 4. LA DUALIDAD: EL WENDIGO Y OTROS MONSTRUOS

En la fascinante experiencia de las mujeres en los extensos parajes nevados de los territorios del norte pronto aparecieron seres inquietantes, monstruos canadienses que, en su gran mayoría, tenían origen en las mitologías indias y esquimales. Entre el elenco de seres extraños destaca el "wendigo", un gigante caníbal de corazón de hielo perteneciente a la mitología de los indios algonquinos<sup>5</sup>. Este ser de las nieves, patrimonio natural del mundo de la alteridad, se transformó en la estrella de los relatos de la frontera canadiense.

El monstruo es uno de los símbolos que encarna la dualidad o *doppelgänger* en la literatura occidental. Es un tema recurrente en la literatura romántica y post-romántica que encarna el deseo por la alteridad o el otro, que se desarrolla literariamente en un desdoblamiento del personaje que dialoga con su álter ego. La representación de la dualidad coincide con el conocimiento del mundo del inconsciente y, por tanto, con el desterramiento de un yo sólido, sin fisuras y unívoco. El yo latente, esa vida no vivida es la alteridad temida, oculta y, en muchas ocasiones, rechazada por la sociedad.

La figura del monstruo de las nieves ha sido tratada por muchas poetas, la relación con este doble es de piedad, fascinación, repulsión o miedo. Si bien en algunos casos, el “wendigo” es un pretexto para reflexionar sobre la monstruosidad humana. Margaret Atwood también ha dedicado una línea al “wendigo” en las que señala que “es la personificación del invierno, el hambre o el egoísmo espiritual... es el recuerdo viviente de que el ser humano es un monstruo en potencia” (1995: 69-75).

La poeta Paulette Jiles recrea su visión propia del monstruo de las nieves en “Windigo” (1984), desde un punto de vista espiritual, sin elaborar en detalle la mítica imagen de voracidad e insaciabilidad del ser de las montañas:

His story is of one who reached starvation  
and death and did not make it through, not  
as you would recognize making it.  
People shoot the windigo, they  
do not pray for him, or it. (104)

El énfasis del poema está en presentar al “wendigo” como un ser errabundo, solitario, incompleto, fragmentario, un perdedor en busca de la aceptación. No cabe duda de que el “windigo” de Jiles tiene resonancias del celeberrimo monstruo de Víctor Frankenstein en todo lo que concierne a su empeño en contar con la tolerancia de la comunidad. Un monstruo similar al de Jiles, es el centro de atención del poema “Abominable Snowman” (1957) de Jay Macpherson. Este extraño ser habita los abismos y las cavernas más insondables del bosque en un eterno peregrinaje de soledad. Sin embargo, este “wendigo” de los confines del mundo helado es perseguido con voracidad por el ser humano: “Below the snowline flourish greedy tribes / who run with dogs to hunt him as a beast” (47). En este caso, el mito del “wendigo” es re-escrito y se transforma en víctima indefensa de la avaricia humana.

Como en ocasiones anteriores, P.K. Page es otra escritora que explora metafóricamente la dualidad y sus terrores, utilizando la imagen de una nieve inquietante que adopta formas antropomórficas al capricho de los cambios térmicos en los poemas “The Snowman” y “Nightmare”. En el primero, el hombre de nieve es el símbolo del nomadismo ancestral, de la incomunicación y del desamor. La nieve transforma su morfología amorfa en un hermoso muñeco o lo convierte en un ser leproso. En el segundo poema, mucho más espeluznante, se trata de una criatura que anida en simbiosis con la voz que cuenta la historia. Es una relación destructiva de canibalismo imaginario en la que una parte de la dualidad tiene más poder que la otra:

In the white bed  
 this too-dark creature nests,  
 litters her yelping young  
 upon my breasts.

Dreams are her thicket  
 in them wearing masks  
 of my familiar faces  
 she dissembles. (Mallinson 1977: 106)

La mujer como doble ha ocupado un lugar preeminente en el cuento folklórico, el romance y la literatura romántica: la virgen, la doncella, la seductora, la bruja, la *dame sans merci* y otras muchas figuras míticas que han consagrado a la mujer a una posición de alteridad en la sociedad. El doble siempre es una figura poderosa y numinosa que pertenece al mundo del otro, de lo desconocido y de la noche. En el poema “The Wereman” de Atwood, el marido de Susanna Moodie sufre una extraña transformación al entrar en el bosque. Su esposa atraída por lo desconocido se siente afectada por los efluvios del bosque y tiene dudas sobre su auténtica identidad. La morfología del monstruo se ha apoderado de ellos, en una especie de irónica respuesta a sus intentos de domesticar el mundo del bosque. Como en otras ocasiones, detrás de la puerta se ocultan las fantasías más temidas de los protagonistas de la noche:

He may change me also  
 with the fox eye, the owl  
 eye, the eightfold  
 eye of the spider

I can't think  
 what he will see  
 when he opens the door (66)

Uno de los monstruos más conocidos, el creado por Mary Shelley a través de su Dr. Frankenstein, es un ser fragmentario, *collage* viviente de otros cuerpos. La fantasía creadora de Atwood rememora, en su poema “Speeches for Dr. Frankenstein”, la pesadilla gótica de la creación del monstruo o álgter ego a través de una doctora omnímoda que reconoce que debe de dar cuerpo al monstruo que lleva dentro: “I must pursue / that animal I once denied / was mine” (55). Este monstruo canadiense tiene características del “wendigo”, es una especie de animaloide humano, víctima de su creador, pero a la vez verdugo del mismo. En “Speeches for Dr. Frankenstein”, Atwood juega con la dualidad creador/creado e invierte los papeles en un juego sadomasoquista, ya que la creadora termina por ser víctima de sí misma. El monstruo

reconstruye el discurso de su creadora y lo convierte en arma arrojada contra las pretensiones de dominación de su ama:

Doctor, my shadow  
shivering on the table,  
you dangle on the leash  
of your own longing;  
your need grows teeth.  
You slice me loose

and said it was  
Creation. I could feel the knife.  
Now you would like to heal  
that chasm in your side,  
but I recede. I prowl.

I will not come when you call. (56)

El monstruo se rebela y por fin la re-escritura del mito de Frankenstein lo hace libre, articulado, capaz de intuir los deseos de su creador. Atwood re-construye la narración en una suerte de juego irónico sobre el poder, la sumisión y la indefensión.

Las fantasías siempre llaman a la puerta de nuestra imaginación en cualquier situación. Si escuchamos una entrevista radiofónica a Drácula, quizás alguna oyente empiece a tener espejismos o ensoñaciones en las que el conde rumano se transforma en un amante exótico dispuesto a satisfacer en todo a su víctima-amante, y esto es lo que sucede en "Spots of Blood" (1980) de Phyllis Webb. La fusión entre lo cotidiano y lo fantástico es uno de los rasgos más atractivos de la poesía gótica y, de este modo, Webb construye una inquietante versión del monstruo diurno: "In the morning sun Count Dracula leans / against my throat with his own teeth. Breathing poppies. Thinking" (Sullivan 1989: 126).

El monstruo de la noche se metamorfosea en el amante diurno que satisface los deseos inconfesables de una amante lujuriosa y apasionada. Una vez más, la fantasía gótica es una vía para formalizar las aspiraciones y miedos de las protagonistas y de hacerlas realidad metafóricamente.

## 5. EL GÓTICO DOMÉSTICO: UN ESQUELETO EN EL ARMARIO

El gótico doméstico es, desde mi punto de vista, una especie de fantasía terrorífica sobre las vivencias de la mujer relacionadas con el miedo a la vida conyugal fracasada, el desamor, la incompreensión, la maternidad frus-

trada y la muerte. El hogar se convierte en una especie de tumba imaginaria donde el sufrimiento, la frustración y, en muchos casos, el odio se dan cita. La mujer recrea esas tensiones como auténticos episodios de encuentros con la muerte. El máximo terror se genera en los momentos en que la mujer imagina su muerte o bien la muerte del cónyuge o su desaparición, aunque siempre queda algo que recordará su existencia.

La escritora Kay Smith, en su poema "The Skeleton in the Closet" (1978), articula una dramática historia donde representa a una mujer que guarda un esqueleto en su armario con dedicación obsesiva y siembre bajo llave. Una tras otra, las pesadillas se suceden con la imagen repetitiva de que ese esqueleto toma cuerpo y yace con ella. En la delirante situación, la protagonista, atenazada por la angustia, empieza a cuestionar todo el espeluznante escenario:

Suddenly the dream shattered  
 the closet door was opening  
 how could it a locked door  
 the key hidden in her secret pocket  
     But the senses took what the mind rejected  
     she could feel its breath hear breathing  
     Its breathing? His? Some passing stranger's?  
     God present? the Devil perhaps? (Sullivan 1989: 64)

La fantasía terrorífica de Kay Smith se formula a partir del miedo al pasado, a los fantasmas de hechos inconfesables que siempre nos rondan y a la represión a la que nos somete la sociedad. Marjorie Pickthall, también escribe un breve, pero impactante poema, "The Wife" (1922), sobre una esposa subyugada al poder de su marido, que finalmente es capaz de verbalizar su opresión, aunque desde la inmovilidad de la tumba:

Living, I had no skill  
 To stay your tread,  
 Now all that was my will  
 Silence has said.  
 We are one for good and ill  
 Since I am dead. (Sullivan 1989: 38)

El mundo familiar es uno de los que más ansiedad genera por la intensidad afectiva de los conflictos. Es pues, un *locus* imaginario propicio para que las poetas representen, en ocasiones, la angustia, la falta de salidas que impiden la resolución de las disputas. Por lo tanto, en muchos poemas tenemos la sensación de encontrarnos ante mujeres que en una especie de masoquismo se encierran en casas que son auténticas tumbas de ansiedad. En los breves poe-

mas “Late Gothic” (1964) y en “Death’s Head” (1969) de Phyllis Gotlieb se mezclan las visiones de la familia con un mundo pasado decadente, pero fascinante al mismo tiempo. “Late Gothic” es la mirada de una nieta al mundo distante de sus abuelos. Es una acercamiento donde las texturas y los olores impregnan la memoria de sensaciones inquietantes: “My Grandmother was a golden / turbulence, my gold win, giver of all / lovehated vortex” (Sullivan 1989: 117). El espeluznante poema “Death’s Head” es una especie de delirio sobre los estertores finales de la muerte. La voz describe, paso a paso, las últimas sensaciones y pensamientos ante la proximidad del desenlace final:

I’ve heard the worms (take in a breath)  
 don’t really eat (give out a breath)  
 the coffin meat of human kind  
 and if they did I wouldn’t mind  
 that’s what I heard (take in a breath) (Sullivan 1989: 118)

Uno de los efectos más llamativos del poema es la inclusión de la respiración a intervalos que crea una sensación angustiosa, hasta que finalmente la agonía cesa con: “still my breath / goes in and out and nearer death / and yet I seem to get to sleep” (Sullivan 1989: 118).

Otra visión del gótico doméstico es la que nos ofrece Jay Macpherson en su ciclo de poemas *Welcoming Disaster* (1974), dedicado a explorar las dimensiones de lo oculto a través de un descenso imaginario al infierno. Con este fin, Macpherson se acompaña de un guía espiritual bastante inusual, que no es el omnipresente Caronte, sino un oso de peluche (teddy bear). Este objeto absolutamente familiar se convierte en una especie de amuleto doméstico con el que la voz poética se interna en un mundo de magos, vampiros, demonios necrófagos, laberintos, fantasmas y personajes del mundo del cine, como Boris Karloff o Nosferatu, “Learning from books how, back before our windows, / Mirrors, your dusty forks were where uncanny / Worlds faced each other” (1981: 79).

*Welcoming Disaster* es un viaje hacia el mundo de los muertos donde hay resonancias de pactos fáusticos con la obscuridad, relaciones vampíricas y juicios finales a los excesos humanos. Los poemas son breves, elípticos y complejos en cuanto a la referencialidad intertextual: la mitología clásica, la Biblia, las novelas góticas del XIX y los cuentos infantiles de los hermanos Grimm. Además, la poeta ha incluido en sucesivas ediciones unos grabados emblemáticos que acompañan los poemas en una suerte de *ut pictura poesis* o de explicación visual del contenido poético.

En *Welcoming Disaster*, Macpherson analiza el comportamiento humano a través de un auto-análisis feroz sobre la escritura, la adulación, la competencia y otros aspectos que la autora comenta irónicamente en “Palladia and Others”:

Come, *man of stone, of ivory, of glass, with*  
 Me just this one—to this sharp brink: peer over:  
 See, in their hell, in perfect circle lie the  
 Feeder, devourer. (1981: 78)

En síntesis, en estos poemas no hay dicotomías irreconciliables, sino dualidades inestables contenidas en todas las identidades. El discurso de Macpherson evita, en lo posible, caracterizar el mundo gótico de la alteridad como un *locus* aparte. Todos los mundos se encuentran en uno mismo y así lo pone de manifiesto en su poema “A Lost Soul”, en el que rememora la comodidad contemporánea, en muchos casos aséptica, donde no hay lugar para la diferencia, ni el deseo lúdico:

Having so much, how is it that we ache for  
 Those darker others?

Some days for them we could let slip the whole damn  
 Soft bed we’ve made ourselves, our selves in Heaven  
 Let slip away, buy back with blood our ancient  
 Vampires and demons. (1981: 76)

En *Welcoming Disaster* la poeta nos hace un guiño para reconciliarnos con el pasado, la muerte, los mitos, el lado más oscuro del pasado porque el encuentro con el tabú significa violar el silencio social. Para Macpherson la asunción de lo prohibido y lo silenciado no tiene por qué ser origen del desastre, sino que tal y como ya enuncia en el título, debe ser un desastre bienvenido que nos ayude a articular nuestra supervivencia de una manera más armónica.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este ensayo hemos puesto de manifiesto que la literatura canadiense fue feminizada desde su nacimiento —a mediados del siglo XIX— por la coincidencia histórica del nacionalismo y de los movimientos feministas. Canadá como nación colonizada por el imperio británico durante muchos siglos, también ha intentado por todos los medios evitar la colonización cultural y económica del vecino norteamericano. Quizás estos paralelismos históricos han marcado significativamente el devenir de la importante presencia de la mujer en la literatura canadiense y han influido en su capacidad para contar las historias de su país colonizado, al haber sido ellas mismas seres colonizados durante muchos siglos.

Las poetas canadienses han articulado la experiencia de la alteridad, del mundo de lo oculto y de las vivencias extremas a través de la apropiación

del lenguaje y de nuevas formas de representación. En el arduo viaje hacia la construcción de su identidad, la iconografía gótica les ha servido para enmascarar vivencias complejas y difíciles de representar a través de la dualidad y la fantasía que, a su vez, les ha permitido afrontar los aspectos considerados tabú por la sociedad. Asimismo, su actitud socavadora, al igual que en el caso de la estética gótica, las ha situado en los límites y márgenes del discurso y de la realidad social; aspectos éstos que han podido contribuir a que hayan sido objeto de muy pocos estudios serios por parte de la crítica canónica tradicional.

## NOTAS

\* El presente artículo es fruto de una beca de investigación otorgada por el Gobierno de Canadá durante el curso 96-97, para realizar estudios de especialización en ese país. Vaya desde estas líneas nuestro agradecimiento por el apoyo que este proyecto recibió en su día.

<sup>1</sup> Una honrosa excepción con respecto al tema de los "Graveyard Poets" en el contexto de la discusión de los orígenes del gótico es Fred Botting que en su libro introductorio al género, *Gothic* (1996), hace mención detallada a estos poetas. Sin embargo, no vuelve a mencionar la poesía gótica ni en el siglo XIX ni en el XX.

<sup>2</sup> Nos referimos al excelente libro de Daneen Wardrop *Emily Dickinson's Gothic. Goblin with a Gauge*, Iowa City: U. of Iowa Press, 1996. La autora abre una extensa y erudita vía de investigación muy bien planteada porque aborda en toda sus dimensiones lo gótico como manera de acercarse a hechos límites en la experiencia dickinsoniana. Joan Kirkby en *Emily Dickinson*, London: Macmillan, 1991, también dedica un breve capítulo al gótico en los poemas sobre la muerte de la autora. Gilbert y Gubar en su capítulo "A Madwoman —White: Emily Dickinson's Yarn of Pearl" apuntan que hay imágenes de locura, como la araña y el ser enterrada viva que son góticas.

<sup>3</sup> La poesía canadiense de mujeres ha sido muy poco estudiada. Una simple ojeada a las bibliografías sobre literatura canadiense da una idea sobre lo poco que se han dedicado los críticos a la extensa obra de estas escritoras. Sin embargo, la crítica se ha esmerado en explicar las distintas escuelas o grupos de poetas de los siglos XIX y XX —el grupo "Confederation", el McGill de principios del XX, el Preview de los cuarenta, el grupo Tish de los sesenta y los poetas LANGUAGE de los setenta y ochenta— quizás los debates generados entre las mismas corrientes han llamado más la atención a los críticos.

<sup>4</sup> En este trabajo tan sólo mencionamos algunas escritoras que escriben poemas góticos. Hay muchas más poetas que dedican sus esfuerzos creativos a la fantasía y a los sueños góticos. Entre ellas debemos hacer mención de las fantasías sadomasoquistas postmodernas de Evelyn Lau en su *In the House of Slaves* (1994). Asimismo, en la obra de las poetas Susan Musgrave, Mari di Michele, Margaret Avison, Elizabeth Brewster, Marilyn Bowering, Dorothy Livesay, Anne Wilkinson y Miriam Waddington hay poesía gótica muy reveladora que lógicamente no hemos comentado por limitaciones de extensión.

<sup>5</sup> Margaret Atwood dedica a este monstruo un capítulo titulado "Eyes of Blood, Heart of Ice: The Wendigo", en su libro *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford: Oxford U.P., 1995. Este texto es una colección de conferencias —"Clarendon Lectures"— que dictó la escritora en la universidad de Oxford durante el año 1994.

Universidad Autónoma de Madrid  
 Departamento de Filología Inglesa  
 28049 Madrid  
 e-mail: eulalia.pinero@uam.es

## BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, M. (ed.) (1983). *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*. Toronto: Oxford University Press.
- Atwood, M. (1990). *Selected Poems*. 1966-1984. Toronto: Oxford U.P.
- Atwood, M. (1995). *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Oxford U.P.
- Atwood, M. (1996). *Survival*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Dickinson, E. (1975). *The Complete Poems*. London: Faber & Faber.
- Fleener, J.E. (1983). Introduction. The Female Gothic. *The Female Gothic*. Montreal: Eden Press. 3-28.
- Freud, S. (1985). The Uncanny. *Art and Literature*. Ed. Albert Dickson. The Pelican Freud Library. Harmondsworth: Penguin, 14: 335-76.
- Frye, N. (1971). Conclusion to a *Literary History of Canada*. Reimpreso en *The Bush Garden*. Toronto: Anansi, 213-51.
- Gilbert, S. and Gubar, S. (1996). *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: London.
- Gilbert, S. and Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Jiles, P. (1984). *Celestial Navigation: Poems*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Kahane, Cl. (1985). The Gothic Mirror. *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Eds. Shirley N. Garner, Claire Kahane & Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell University Press, 334-351.
- Kirby, J. (1991). *Emily Dickinson*. London: Macmillan.
- Leeuwen, F. van (1982). Female Gothic: The Discourse of the Other. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 4.4: 33-44.
- Lipset, S.M. (1985). Canada and the United States: The Cultural Dimension. *Canada and the United States: Enduring Friendship, Persistent Stress*. Eds. Charles F. Doran and John Sigler. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 109-60.
- MacEwen, G. (1993). *El Terror y el Erebus*. Edición bilingüe. Traducción de Dulce Rodríguez. Madrid: Asociación Española de Estudios Canadienses.
- Macpherson, J. (1981). *Poems Twice Told*. Toronto: Oxford U.P.
- Mallinson, J. (1977). The Double in Twentieth Century Women's Poetry. *Atlantis* 2.2: 95-110.
- Moers, E. (1978). The Female Gothic. *Literary Women*. London: The Women's Press.

- Rossetti, Ch. (1862). *Goblin Market*. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Eds. Gilbert and Gubar. New York: Norton & Company, 1996. 903-915.
- Shelley, M. (1967). *Frankenstein*. New York: Bantam.
- Showalter, E. (1994). American Female Gothic. *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press. 127-144.
- Sullivan, R. (ed.) (1989). *Poetry By Canadian Women*. Toronto: Oxford University Press.
- Varma, D.P. (1966). *The Gothic Flame*. New York: Russell & Russell.
- Wardrop, D. (1996). *Emily Dickinson's Gothic. Goblin with a Gauge*. Iowa City: U. of Iowa Press.