De las locas del desván a Lisbeth Salander: Paradigmas de la violencia de género en la narrativa gótica y fantástica anglonorteamericana del siglo XIX[1]

Dr. Antonio Ballesteros González
Doctor en Filología Inglesa
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

El presente artículo estudia algunos paradigmas relevantes de la violencia de género a través de la tradición gótica y fantástica anglonorteamericana. Tomando como punto de partida ejemplos significativos de narraciones góticas "clásicas" (desde *El castillo de Otranto* a *Frankenstein*), y teniendo en cuenta los principales exponentes del gótico victoriano, se intenta analizar sucintamente modelos decimonónicos de violencia contra lo femenino, tal y como se reflejan en los textos literarios, demostrando las omnímodas agresiones ideológicas, psicológicas y físicas a través de las cuales los personajes femeninos (y, en última instancia, las mujeres) se convierten en víctimas de represivos poderes patriarcales. Así, las "locas del desván" (Gilbert y Gubar, 1979) reflejadas tanto en la narrativa gótica inglesa como en la norteamericana, devienen en precursoras de heroínas de ficción contemporáneas como la Lisbeth Salander de Stieg Larsson, sujetas a la amenaza potencial y real de "hombres que no aman a las mujeres".

1. El presente artículo se ha llevado a cabo con la ayuda del proyecto de investigación FFI2011-27426, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, institución cuya colaboración agradezco encarecidamente.

Fernando Vicente
Lisbeth Salander
(2009)

La literatura gótica, antecedente de la detectivesca, es uno de los géneros, junto con el romance, más entroncados con lo femenino a lo largo y ancho de la tradición literaria. Desde que surgiera allá por 1764 con la publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, lo gótico, impregnado de elementos fantásticos que se oponían y contrastaban con los desgastados preceptos de la Razón dieciochesca, se convirtió pronto en uno de los cauces narrativos por los que discurrió de manera prolífica la escritura femenina, hasta entonces muy limitada y embrionaria en Inglaterra. El vínculo de lo gótico con lo femenino constituye desde una perspectiva simbólica un espacio de doble rebeldía —la utilización del universo fantástico, la "literatura de la subversión", como la llamara Rosemary Jackson (1981), unida al afán de la mujer escritora por encontrar una voz narrativa y un lugar en el mercado editorial— frente a los cánones establecidos, pese a que escritoras pioneras como Clara Reeve o Sophia Lee, autoras respectivamente de *The Old English Baron* (1777-78) y *The Recess* (1795), respondieron a las desenfrenadas quimeras de *Otranto* con un rechazo a lo irracional y una reivindicación de los valores de la clase media, por una parte, y, por la otra, mediante reinvenciones de la historia pasada (Ballesteros González 2003, 2005).

Sea como fuere, lo cierto es que estas obras, unidas a las de Charlotte Smith (*The Old Manor House*, 1793) y Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian*, 1797), imitadas hasta la saciedad por una pléyade de mujeres que reiteraron una y otra vez el patrón de la sufriente heroína enfrentada a un opresivo universo patriarcal dominado por sucesos extraños y sobrenaturales (luego explicados racionalmente o no), coinciden en un aspecto fundamental con las escritas por los cultivadores masculinos de la forma gótica como Matthew Lewis (*The Monk*, 1795): todas ellas, como ya lo había hecho *The Castle of Otranto*, presentan a los personajes femeninos como víctimas propiciatorias de la violencia de género patriarcal, contra la que tendrán que enfrentarse para lograr sus objetivos de vivir en un mundo en el que habitan villanos de corte feudal como Manfred, Montoni o Schedoni, refinados torturadores psicológicos y antagonistas de todo aquello que suponga un intento de la mujer por alcanzar una posición más igualitaria —por muy anacrónico que pueda resultar este concepto en las postrimerías del siglo XVIII—en la sociedad de la época. Aun despojadas de la capacidad para vengarse de sus fieros verdugos —facultad última que quedará en manos de sus pretendientes masculinos—, caracteres como Emily St Aubert y Ellena son los primeros que, siguiendo el ejemplo de la Pamela y la Clarissa de Samuel Richardson, defensoras a ultranza de su virtud en novelas de corte sentimental, se atreven a desafiar los postulados de una sociedad patriarcal que las aboca a convertirse en meros objetos de deseo masculino dirigido hacia una vertiente económica y sexual, metáfora de la relación de poder ejercida de una manera violenta y represiva. Sin ir más lejos, en el personaje itinerante y transgresor de Emily St Aubert, perseguida por el maquiavélico Montoni y tildada de loca o desequilibrada, se trazan los incipientes esbozos de una Lisbeth Salander prerromántica, envuelta en una trama que no carece en

absoluto de tintes detectivescos, como acontece en la exitosa trilogía "Millennium" de Stieg Larsson (2008, 2009), protagonizada por la estrambótica heroína.

La brutalidad contra lo femenino se representa con ecos climáticos, y hasta paroxísticos, en la obra que pasa por ser la cumbre de la novela gótica "clásica" (así denomino a la que va desde *Otranto* hasta 1820, año de publicación de *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin), que no es otra que *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). En esta narración magistral, la hija de la gran pionera del feminismo liberal —Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)— refleja cómo, en la encarnizada disputa entre creador y criatura, todo lo que constituye un repositorio de lo femenino (Elizabeth Lavenza, la preceptora Justine Moritz, el monstruo hembra cuya gestación queda abortada, la propia naturaleza…) es objeto de la violencia patriarcal más despiadada. Sólo la naturaleza, contra la que transgredió Victor Frankenstein al crear al monstruo, parece salir finalmente triunfante merced a su condición inexorable, explícita en la imagen postrera del barco del narrador Walton —uno de los dobles de Victor (Ballesteros González, 1998)— atrapado entre los hielos, y en la desaparición de creador y criatura (sólo ambiguamente apuntada en este último caso) en el marco sublime del Polo Norte. En ese trasunto metafórico del desván victoriano que es el improbable laboratorio de Frankenstein en una solitaria isla del archipiélago de las Orcadas, queda desmembrada la que iba a ser pareja del monstruo, destruida por el potencial sexual que el científico le atribuye en una hiperbólica fantasía que revela un desmesurado terror a las facultades naturales de creación femenina.

A partir de la novela gótica, y a lo largo de todo el siglo XIX, la violencia de género aparece retratada de manera recurrente en la narrativa fantástica británica y estadounidense. En América, la violencia reflejada en el seno familiar en la desasosegante *Wieland* (1798) de Charles Brockden Brown —obra que, a su vez, inspiraría la composición de *Frankenstein* y que explora los mecanismos de los estados perturbados de la mente— se plasma de manera más enfática en las narraciones de Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. El primero explora con singular afán alegórico los límites de los excesos patriarcales en relatos como "Rappaccini's Daughter" (en el que el científico del título convierte a su hija en una mujer ponzoñosa, encerrada inexorablemente en el laberinto del jardín doméstico, irónico trasunto edénico), "Young Goodman Brown" (donde se subraya el miedo masculino a la mujer-bruja en la atmósfera claustrofóbica del bosque ancestral), o "The Birthmark" (en el que de nuevo un científico —médico en este caso— inmola a su bellísima esposa en el quirófano al intentar extirparle la marca de nacimiento que percibe como único signo de imperfección en su agraciada anatomía). A nivel simbólico, el final de esta última narración no difiere demasiado de la conclusión de "The Oval Portrait", donde Poe, maestro del género fantástico, muestra cómo un pintor obsesionado por retratar la belleza de su amada se torna en testigo de su muerte al dar la

última pincelada al cuadro que la representa. Poe ofrece en muchos de sus cuentos imágenes ambiguas de mujeres ensoñadas y evocadas por narradores trastornados, algunos de los cuales, como el que protagoniza "Berenice" —tan fascinado por los dientes de su amada cataléptica como para llegar al cruento extremo de arrancárselos—, atentan salvajemente contra lo femenino, si bien otros hallan el contrapunto de personajes como Ligeia, Morella o Madeline Usher, emblemas del retorno de lo reprimido freudiano, que regresan de otro plano de la existencia, sobreponiéndose a la muerte física y, de manera irónica, contraviniendo el propio *dictum* poeniano que señalaba que el tópico literario más atrayente del mundo era la muerte de una mujer hermosa.

En todo caso, será en el periodo victoriano donde, de manera paralela a los modelos realistas, la literatura fantástica (o la compuesta parcialmente por elementos fantásticos) eclosione, retomando y reformulando los antiguos paradigmas góticos. De la transición y coexistencia entre una y otra forma literaria dan fe obras como las de las hermanas Brontë, en las que la violencia de género se refleja de manera enfática, revelando las tensiones sexuales predominantes en la época. Así, en *Wuthering Heights* (1847) Emily Brontë pone de manifiesto de un modo fehaciente cómo la violencia masculina no es el dominio privado de una clase social determinada: todos los personajes masculinos de la novela, sin excepción, hacen gala de un comportamiento brutal contra lo femenino en el contexto al mismo tiempo localista y universal de los páramos de Yorkshire. El ejemplo más relevante es Heathcliff, de cuya climática vesania nos despojan sistemáticamente las versiones cinematográficas de la obra, que sólo toman como referente la primera parte de ésta, en la que el enigmático arquetipo masculino de alteridad se inviste de una suerte de halo romántico luego desconstruido a lo largo y ancho de la segunda parte de la trama, en la que muestra su denodada crueldad y salvajismo en el seno del ámbito doméstico. De manera análoga, con su particular peculiaridad en cada caso, lo mismo le sucede al resto de personajes masculinos de la novela: Lockwood, Edgar Linton, Hindley, Hareton y Linton Heathcliff (éste con especial mención, acaso por aunar las pulsiones más negativas de las dos familias implicadas en la narración) desarrollan una conducta violenta y abusiva contra lo femenino. De hecho, es significativo hacer notar cómo todos los personajes femeninos, en algún instante de la trama, se convierten en prisioneras de los masculinos, quienes dirimen sus diferencias y venganzas personales sirviéndose de las mujeres. El ejemplo más evidente es el de Catherine Earnshaw/Linton, Ophelia decimonónica, escindida y conducida hacia la esquizofrenia por la tensión a la que la someten las disputas entre su esposo, Edgar, y Heathcliff, junto a sus imposibles fantasías de unión entre dos personajes masculinos irremediablemente antagónicos. Catherine es una "loca del desván" patriarcal, encerrada en su cuarto, sin poder abrir puertas y ventanas de la que debería ser su propia casa para contemplar sus amados páramos y regresar al hogar que la vio nacer. Sólo podrá hacerlo en su espectral forma infantil, reflejada en la espeluznante experiencia onírica de Lockwood al comienzo de la novela. El

final de la narración resulta, en cualquier caso, significativo: la cálida imagen de Cathy enseñándole a escribir y leer a Hareton, con el que contraerá matrimonio en breve, es a todas luces elocuente en términos sexuales, pues evidencia de manera simbólica que sólo una educación igualitaria y un mutuo respeto basado en el afecto genuino constituyen los instrumentos mediante los cuales puede subvertirse la violencia doméstica.

Sería en última instancia la hermana de Emily, Charlotte, la que en *Jane Eyre* (1847) transformaría, seguramente sin ser consciente de ello, a la loca del desván en un modelo de alteridad de elevada riqueza metafórica, representando a la mujer sin voz, reprimida y encerrada por razones más que cuestionables. Entre otras adscripciones, a Bertha Mason, habitante del lóbrego ático de la mansión de Thornfield, se la ha considerado incluso trasunto de la mujer escritora a la que le estaba vedada la posibilidad de expresarse mediante el ejercicio de la literatura (Gilbert y Gubar, 1979). Bertha Mason, tildada de lunática y enclaustrada en la casa de la que debería ser señora, es descrita por el arrogante Rochester, quien cuenta un relato que se presenta cuanto menos ambivalente para los lectores y lectoras de nuestro tiempo, y para otras escritoras que han querido dar voz al malhadado personaje, como es el caso de Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea* (1966). La loca del ático, portadora del fuego, a modo de moderno Prometeo femenino, al igual que los demás personajes con los que establece una relación dual y especular, le sirve a Jane Eyre como advertencia de que el exceso de pasión y de asertividad sexual puede propiciar el desastre en un mundo omnímodamente patriarcal que atormenta y castiga a las mujeres "diferentes" o que se ubican más allá de las normas sexuales, raciales y sociales establecidas. A la conclusión de la obra, Jane, convertida en rica heredera, desposará ("Reader, I married him") al empobrecido y mutilado Rochester, acto impropio y escandaloso para gran parte del público lector de la época, debido a las diferencias sociales entre el señor (por muy venido a menos que se hallara) y la institutriz. En los resquicios de la novela se sitúa la sombra enigmática de la lunática Bertha, consumida por el fuego, víctima de la violencia de género más atroz: aquella que coadyuva a que a la mujer se la acuse, sin prueba alguna, de loca, convirtiéndose su esposo en juez implacable de su triste destino.

Conforme avanza la segunda mitad del siglo XIX, la narrativa gótica victoriana, vía de escape en un marco dominado por el puritanismo religioso y el énfasis en lo económico impulsado por los excesos del imperialismo, el colonialismo y la Revolución Industrial, se poblará de figuras femeninas epítomes de alteridad, como la mujer espectral o la vampira, personajes que deben ser exorcizados y erradicados de una sociedad "sana", utilizando métodos violentos si fuera preciso. Así sucede, sobre todo, en relatos de autores masculinos como Joseph Sheridan Le Fanu, autor de destacables narraciones de fantasmas y de "Carmilla" (1872), uno de los más inquietantes y terroríficos relatos vampíricos jamás escritos, protagonizado por una sensual vampira lésbica a la

que terminarán por sojuzgar las fuerzas vivas del patriarcado. En los cuentos de cultivadoras del género fantástico, como Elizabeth Gaskell o Margaret Oliphant, esta radiografía de la violencia masculina adquiere tintes más ambiguos en su representación de personajes femeninos transgresores que, como ellas mismas en su faceta de escritoras en un contexto hostil, desafían las convenciones socio-sexuales de la época. El germen de rebeldía de Lisbeth Salander se atisba en dichos personajes, al igual que en la propia Jane Eyre y, cómo no, en la Bertha Mason empeñada en quemar su propia prisión para así vengarse de los que la han vejado impunemente.

Tampoco el terreno de la fantasía infantil, tan recurrente en el periodo victoriano en autores como Lewis Carroll, Charles Kingsley y, años más tarde, James Barrie (autor de *Peter Pan*), se vería libre de la representación de la violencia de género. A modo de ejemplo, piénsese en la crueldad y el salvajismo que, en este sentido, impera en el mundo del otro lado del espejo en *Alice Through the Looking Glass* (1872), donde la ingenua Alicia sufre la actitud prepotente, impregnada de huera sabiduría, de Humpty Dumpty, o el ataque feroz e histérico de la propia Reina Roja: por mucho que a Lewis Carroll le hubiera horrorizado la comparación, hoy es difícil sustraerse a la idea de que sus escritos reflejan esa otra realidad de una Inglaterra imperialista, violenta y escindida, donde incluso los niños de familias acomodadas son víctimas, por no extenderse en los de familias menesterosas, sometidos a la espantosa realidad de padres alcoholizados y embrutecidos, y a la tiranía de los precarios trabajos derivados, paradójicamente, del auge de la Revolución Industrial, aspecto destacado en las obras tanto "realistas" como fantásticas de, por ejemplo, Charles Dickens. A la evidencia de un crecimiento tecnológico sin precedentes hasta el momento que engendra pobreza, sufrimiento e injusticia social, se le opone en Inglaterra la proliferación de fenómenos de corte espiritualista y esotérico como, entre otros, el espiritismo y la teosofía, cuya huella, directa o indirecta, sobre la literatura de la época resulta indiscutible.

Por otro lado, la violencia de género se patentiza en narraciones tardovictorianas cuyo común denominador es la especulación acerca de la monstruosidad en un contexto dual, principalmente el Londres finisecular, testigo de las celebraciones imperiales, pero también de las más execrables miserias. En *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson da un paso más allá que Mary Shelley en su representación de lo monstruoso, incardinando de manera más intrínseca al científico creador (obsérvese lo reiterado de la crítica de la ciencia como apropiación masculina que genera violencia) y a su criatura, que no son sino un mismo individuo desdoblado. En un apenas disimulado juego lingüístico, Jekyll es "el que mata al yo", mientras que "Hyde" es el lado oculto o "escondido" de nuestra personalidad que no debe reprimirse, sino encauzarse y corregirse para que no resulte nocivo ni autodestructivo para el ser humano. De la certeza por parte de Jekyll de que "Man is not truly one, but truly two" —y la intuición resultante

de que la personalidad se puede desdoblar todavía mucho más— al nacimiento de las modernas teorías psicoanalíticas no hay más que un paso. La narración de Stevenson es en esencia una fantasía post-darwinista habitada por representantes claustrofóbicamente masculinos de las profesiones liberales más prestigiosas, como la medicina o la abogacía (Smith, 2004). Desconocemos cuáles son las indescriptibles e ilícitas acciones de Hyde y, en general, lo que esto supondría desde una perspectiva de la violencia de género, pues el texto apenas aporta datos acerca de la cuestión. Pero en ese "apenas" cabe una importante excepción, que además aparece al comienzo de la obra, donde observamos la crueldad de Jekyll al tropezarse con una niñita al doblar una esquina y pisarla con alevosía cuando está tendida en el suelo, despertando la lógica animadversión de los testigos de tan depravado proceder. El asunto se zanja al extraer Hyde de su bolsillo una libreta de cheques con la firma de Edward Hyde, lo que, tras diversas vicisitudes, propiciará el detonante para que se dé a conocer, aunque sea en un círculo limitado, la trágica historia del doctor y su alter ego. Esta explosión de violencia gratuita por parte de Hyde —la única en su escalada de maldades que se describe con detalle— es significativa en tanto en cuanto Stevenson —siguiendo los pasos de Mary Shelley— parece estar denunciando la violencia que desencadena un mundo carente del afecto encarnado por lo femenino.

La huella de *Jekyll y Hyde* es perceptible en otras fantasías finiseculares victorianas relacionadas con la violencia de género y, funestamente, en la plasmación de sus manifestaciones en la propia realidad del instante. Recuérdese que del llamado "Otoño de terror" de 1888 datan los tristemente célebres crímenes de Jack el Destripador (cuya identidad ha permanecido oculta o "hidden" hasta la fecha, pese a las numerosas teorías que se han vertido sobre ella) en el East End londinense, de los que fueron víctimas varias prostitutas. Es significativo destacar que nada más y nada menos que un tercio de las mujeres londinenses ejercían la prostitución en las calles en una época en la que la mujer bien era considerada como el "ángel del hogar" que Coventry Patmore había retratado con tintes idílicos en su poema homónimo, bien como la puta que satisfacía las fantasías sexuales de una sociedad lastrada por la hipocresía y el puritanismo (Auerbach, 1982; Dijkstra, 1986; Showalter 1990). A Jack el Destripador le corresponde el dudoso honor de ser el primer asesino múltiple moderno de la historia y, si por un lado sus nefandos asesinatos se entroncan con la trama de *Jekyll y Hyde*, por el otro son varias las obras que, consecuentemente, como ya he apuntado, reciben una influencia del relato de Stevenson, al tiempo que, sin citarlo explícitamente, se dejan impregnar por la atmósfera creada por el caso (de nuevo la palabra detectivesca) del Destripador. Así acontece en *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890-1) y en *Dracula* de Bram Stoker (1897).

La novela citada en primer lugar coincide con *Jekyll y Hyde* en varios puntos importantes, como el universo claustrofóbicamente masculino

que contextualiza la trama —aquí dotado además de connotaciones homoeróticas—, la duplicidad del Londres victoriano, el enfoque en los oscuros placeres derivados de una doble vida, un personaje monstruoso (que, en este caso, es aún más peligroso y equívoco al tratarse de un ser de extremada belleza) y la autodestrucción del protagonista. También contiene rasgos de violencia de género, sobre todo en el tratamiento que Dorian concede a Sibyl Vane, la actriz que pierde su talento artístico por amor, y en el asesinato del pintor Basil Hallward. En el trasfondo del argumento, al igual que en el de *Jekyll y Hyde*, planea la indeterminación acerca de los crímenes cometidos por Gray, muchos de ellos —se sugiere— de naturaleza sexual, causantes de que su retrato, por un misterioso pacto nunca explicitado, refleje la transformación del hermoso efebo en un monstruo de maldad, mientras que Dorian Gray permanece joven y bello hasta que, al acuchillar el cuadro guardado en el desván, al que se halla intrínsecamente unido, se destruye a sí mismo. Salvando las lógicas distancias, Dorian es al victorianismo finisecular lo que Patrick Bateman, el irónico y truculento "serial killer" protagonista de *American Psycho* de Brett Easton Ellis, contrapunto *avant la lettre* de Lisbeth Salander, ha constituido desde una perspectiva literaria para nuestra propia contemporaneidad.

Por último, en *Dracula* se documentan de manera simbólica muchas de las tensiones sexuales inherentes a la época tardovictoriana, muchas de ellas conducentes a la violencia de género. La rivalidad entre el Conde, proveniente del este de Europa —emblema de las pesadillas y miedos motivados por el colonialismo británico—, y el grupo de personajes masculinos en torno a la figura de Van Helsing supone, en primera instancia, y como el propio Drácula la describe, una pugna por poseer a las mujeres para, mediante ellas, conquistar el mundo patriarcal gobernado por los hombres (Ballesteros González, 2000). Que la sexualmente asertiva Lucy Westenra —que se lamenta de manera juguetona en una carta de la imposibilidad de que una mujer contraiga matrimonio con tres hombres que le atraen, y que conecta con el otro plano de la realidad a través de su lunático sonambulismo— se convierta con cierta facilidad en víctima propiciatoria del ataque del vampiro —ayudado por las torpes transfusiones de Van Helsing, mitad científico-mitad sacerdote— es ya de por sí una circunstancia lo suficientemente amenazante para una sociedad regida por valores e ideales masculinos de índole puritana y ultraburguesa. Pero que Mina Harker, secretaria eficiente, esposa, ama de casa y mujer tan "perfecta" que es digna de ser elogiada por Van Helsing como poseedora de una "mente masculina" convenientemente complementada por un corazón femenino, sucumba a la poderosa atracción sexual de Drácula, establece un motivo supremo de alarma, pues este hecho remueve todos los precarios cimientos de la estructura de poder patriarcal. La vampira, anti-madre y promiscua, arquetipo de subversión de todas las fantasías sobre el ángel del hogar, como se pone de manifiesto en la seducción de Jonathan Harker por las tres acólitas de Drácula en el impresionante comienzo de la novela, supone así la amenaza sexual culminante que debe ser erradicada

a cualquier precio, incluso sirviéndose de los métodos más violentos y agresivos contra el cuerpo femenino, según demuestra el cruel episodio del exorcismo de Lucy, traspasada por la estaca patriarcal, con todas las connotaciones metafóricas que dicho acto lleva consigo. A las tres vampiras que residen en el castillo de Drácula les aguardará idéntico destino. Por su parte, domesticada y purificada de sus tímidos devaneos con el ideal de la "New Woman", y despojada de su vínculo transgresor con el Conde, Mina se convertirá en madre de un hijo que porta los nombres de todo el círculo masculino y burgués que la rodea, manteniendo así el equilibrio sexual de poder preconizado y defendido por una sociedad patriarcal que demuestra albergar un grado mucho mayor de histeria que aquellas mujeres, universal e ilícitamente acusadas de dicho trastorno.

En definitiva, tal y como ilustran los fragmentarios exponentes aquí sugeridos, en la literatura gótica y fantástica anglonorteamericana decimonónica se constata la presencia de la violencia de género que, por desgracia, todavía asola nuestro mundo contemporáneo. En su inextricable vínculo con la vida, la literatura no hace sino mostrar las realidades que nos circundan. La reiteración de imágenes de cuerpos lacerados y mentes fragmentadas en las obras aludidas por culpa de unas estructuras sociales y unas conductas violentas, pese a las débiles mejoras conseguidas en nuestro entorno actual, no hace sino anticipar y recordarnos que seguimos residiendo en un mundo agresivo e injusto, gobernado por la barbarie de comportamientos psicópatas, esos contra los que se alza la controvertida figura de Lisbeth Salander, heredera directa de otros personajes femeninos precedentes dotados de escaso margen de actuación contra la brutalidad sexual ejercida por "hombres que no aman a las mujeres", cuyo éxito popular, basado en motivaciones que conviene analizar y contextualizar adecuadamente, debe hacernos reflexionar todavía más si cabe acerca de ese grave estigma que es la violencia de género.

Referencias Bibliográficas:

- Auerbach, Nina 1982. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ballesteros González, Antonio 1998. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- — 2000. *"Vampire Chronicle": Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- — 2003. "Breve esplendor de mal distinta lumbre: las novelistas góticas". *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*. Eds. Silvia Caporale Bizzini y Asunción Aragón Varo. Salamanca: Colegio de España (Almar-Anglística), pp. 65-93.
- — 2005. *Escrito por brujas. Lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*. Madrid: Oberon.

- Brontë, Charlotte 1996 (1847). *Jane Eyre*. Ed. María José Coperías. Trad. Elizabeth Power. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Jane Eyre*. Ed. Q. D. Leavis. Harmondsworth: Penguin, 1985].
- Brontë, Emily 1989 (1847). *Cumbres Borrascosas*. Ed. Paz Kindelán. Trad. Rosa Castillo. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Wuthering Heights*. Ed. Graham Handley. London: Macmillan, 1985].
- Carroll, Lewis 1992 (1872). *Alicia en el País de las Maravillas; A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Ed. Manuel Garrido. Trad. Ramón Buckley. Madrid: Cátedra [edición original: *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Ed. Martin Gardner. Harmondsworth: Penguin, 1986].
- Dijkstra, Bram 1994 (1986). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate [edición original: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986].
- Ellis, Bret Easton 2000 (1991). *American Psycho*. Barcelona: Bruguera [edición original: New York: Vintage].
- Gaskell, Elizabeth 2000. *Gothic Tales*. Ed. Laura Kranzler. Harmondsworth: Penguin.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan 1984. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer [edición original: *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979].
- Hawthorne, Nathaniel 2009. *Cuentos contados dos veces*. Trad. Marcelo Cohen. Madrid: Acantilado [edición original de los principales relatos del autor norteamericano: *Short Stories*. Ed. Newton Arvin. New York: Vintage Books, 1946].
- Jackson, Rosemary 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Larsson, Stieg 2008, 2009 (2005, 2006, 2007). *Trilogía Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres*, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* y *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Trad. de Martín Lexell y Juan José Ortega Román. Madrid: Ediciones Destino.
- Le Fanu, Joseph Sheridan 1999 (1872). "Carmilla", en *Vampiras*. Madrid: Valdemar [edición original: "Carmilla", en *In a Glass Darkly*. Gloucester: Alan Sutton, 1990].
- Oliphant, Margaret 2000. *A Beleaguered City and Other Tales of the Seen and the Unseen*. Ed. Jenni Calder. Edinburgh: Canongate Classics.
- Poe, Edgar Allan 1970. *Cuentos*. Trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial [edición original de los mejores escritos poenianos: *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. New York: Norton, 2004].
- Rhys, Jean 2009 (1966). *Ancho Mar de los Sargazos*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Barcelona: Lumen [edición original: *Wide Sargasso Sea*. Ed. Judith L. Raiskin. New York: Norton, 1999].

- Shelley, Mary W. 1996 (1818, 1831). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Ed. Isabel Burdiel. Trad. María Engracia Pujals. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original de 1818: *Frankenstein*. Ed. Antonio Ballesteros y Silvia Caporale. Salamanca: Colegio de España (Almar-Anglística), 1999. Edición original de 1831: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Ed. M. K. Joseph. Oxford: OUP (Oxford Classics), 1969].
- Showalter, Elaine 1990. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking.
- Smith, Andrew 2004. *Victorian Demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-de-Siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- Stevenson, Robert Louis 1995 (1886). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Ed. Manuel Garrido. Trad. Carmen García Trevijano. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Ed. Roger Luckhurst. Oxford: Oxford University Press, 2006].
- Stoker, Bram 1993 (1897). *Drácula*. Ed. y trad. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Dracula*. Ed. Nina Auerbach y David J. Skal. New York: Norton (Norton Critical Edition), 1997].
- Wilde, Oscar 1998 (1891). *El cuadro de Dorian Gray*. Ed. y trad. Manuel Francisco Míguez. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Joseph Bristow. Oxford: Oxford University Press, 2006].