

«VOY A ENSEÑARTE LO QUE NO PUEDES VER»:
FRANCESCA WOODMAN Y LA REESCRITURA
DEL FANTASMA

GEMA BAÑOS PALACIOS
Universidad Internacional de la Rioja
gema.b.palacios@gmail.com

Recibido: 24-06-2024

Aceptado: 30-01-2025



RESUMEN

En este artículo se revisará el motivo del fantasma como recurso de lo fantástico mediante el acercamiento al concepto freudiano de lo *unheimlich* en la serie *House* y *On being an angel* de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman, en las que refleja el escamoteo de su propia representación ante el espectador y una deliberada confusión con un ambiente decadente. En las líneas que siguen mostraremos cómo Woodman lleva a cabo una reescritura del fantasma como agente transformador «fruto simbólico de una violencia que quiere ser historia», en palabras de Sandra Gasparini (2020: 148), capaz de posibilitar la reparación de un trauma colectivo femenino como el encierro de las mujeres en el hogar reflejado por las escritoras victorianas y la tradición del «female gothic». La obra de Woodman cultiva una perspectiva artística que anhela ir más allá de los límites físicos y mentales que han relegado a las autoras al umbral del canon.

PALABRAS CLAVE: Autorretrato; fantasma; trauma; estudios de género; gótico femenino

«I'M GOING TO SHOW YOU WHAT YOU CAN'T SEE»: FRANCESCA WOODMAN AND THE REWRITING OF THE GHOST

ABSTRACT

This article will review the motif of the ghost as a resource of the fantastic by approaching the Freudian concept of the unheimlich in the series House and On being an angel by the American photographer Francesca Woodman, in which she reflects the concealment of her own representation before the viewer and a deliberate confusion with a decadent environment. In the following lines we will show how Woodman carries out a rewriting of the ghost as a transforming agent "symbolic fruit of a violence that wants to be history" in the words of Sandra Gasparini, capable of making possible the reparation of a collective female trauma such as the confinement of women in the home reflected by Victorian writers and the tradition of "female gothic". Woodman's work cultivates an artistic perspective that yearns to go beyond the physical and mental limits that have relegated women authors to the threshold of the canon.

KEYWORDS: Self-portrait; Ghost; Trauma; Gender Studies; Female Gothic



A veces llego a tener la impresión de que hay más mujeres ocultas tras el empapelado de la pared; pero luego me digo que no, que solo hay una, la de siempre, la que reptá velozmente alrededor de la pared, haciendo que se onduleen las bandas de papel.

CHARLOTTE PERKINS GILMAN, «El papel pintado amarillo»

1. INTRODUCCIÓN: DERIVAS DE UN AUTORRETRATO

El brevísimo recorrido artístico de la fotógrafa Francesca Woodman, nacida en Denver, Colorado, en 1958, difícilmente podría haber sido más fértil durante sus poco más de dos décadas de vida. Los avatares de su abrupto y descarnado fin, lejos de ensombrecer su arte, han proyectado una larga sombra propicia al reconocimiento y al estudio de su obra desde un abanico de perspectivas críticas. En este sentido, para quienes nos hemos interesado en abordar ese enigma rodeado de ambigüedades se ha vuelto necesario un acercamiento a un marco biográfico que, pese a que ha intentado darse a conocer a modo de esbozo por sus familiares y amigos cercanos, en gran medida todavía sigue siendo limitado. La existencia de algunos cuadernos de notas y dia-

rios de la artista que permanecen casi en su totalidad sin publicar —a excepción de algunos fragmentos presentados por su padre— así como de una parte de los negativos que albergan sus sorprendentes fotografías, dejan en suspenso una investigación que, si bien tiene una considerable proyección, continúa arrojando cierto regusto a renglón inacabado.

Resulta llamativo que uno de los rasgos que podría dar cuenta de la obra woodmaniana sea precisamente el de la huida de los límites propios del medio de la fotografía. La joven artista, ya desde sus primeros autorretratos, parece que desea plasmar una incomodidad latente y un deseo de traspasar las fronteras que impone el objetivo. De este modo, en sus imágenes a menudo encontramos no solo una búsqueda del dinamismo sino también una ruptura con el *memento mori* barthesiano.¹ Woodman, como postularemos en este artículo, sostiene una lucha cuerpo a cuerpo con sus creaciones, siempre al límite de lo experimental gracias a un trabajo en series que le permite adentrarse en aquellos aspectos que le dan una mayor libertad interpretativa. Su punto de partida no era otro que el de su propia representación, de manera que es más que oportuno leer sus imágenes desde la clave del autorretrato, pues en gran medida la propia artista evidencia un protagonismo que le lleva a estar tanto delante como detrás de la cámara.

Sin embargo, pese a la existencia de ese corazón aparentemente biográfico, cabe señalar otra pista interpretativa que en las líneas que siguen se considerará fundamental: los autorretratos de Woodman no ponen a dialogar a su autora, la propia artista, con el espectador, sino que más bien tratan de urdir un constante escamoteo y rechazo de la representación. En este artículo vamos a postular que Woodman parece mostrarse a sí misma en sus fotografías, pero lo hace desde un enfoque deliberadamente ambiguo, emborronado, que camufla su cuerpo y lo diluye con el espacio que le rodea. De este modo, consideramos oportuno proponer que en algunas series concretas dentro de su obra la artista ensaya una aproximación a la figura del fantasma en tanto ser a caballo entre dos mundos, a punto de aparecer o desaparecer. Este rasgo de su «presente ausencia» apunta hacia la extrañeza que provoca asistir como espectador a sus fotografías, una extrañeza que, desde nuestro punto de vista, debe ser entendida desde la noción de *Unheimliche* freudiana, pues conduce a una obligada reflexión sobre la convivencia entre lo siniestro y lo íntimo, lo

1 Roland Barthes enuncia esta idea en *La cámara lúcida* al referirse a la fotografía como ese momento sutil en el que «a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte: me convierto verdaderamente en espectro» (1990: 46).

inquietante y lo familiar. Por otro lado, y tal y como detallaremos, la figura del fantasma es ventajosa no solo por sus características formales y técnicas sino también por el significado político que adquiere, pues encarna la represión de un trauma y la búsqueda, si no de su reparación, al menos de su testimonio.

De este modo, se avanzará desde un primer esbozo biográfico de la artista hacia la profundización en algunas obras concretas de sus series *House* y *On being an ángel*,² en las que la artista se inscribe en un espacio doméstico que no resulta especialmente acogedor, sino todo lo contrario. Así revisaremos los nexos entre el espacio de la casa como ámbito tradicional de opresión femenino, la visión de la mujer como el Otro mediante las concepciones binarias de ángel del hogar o monstruo subversivo, la huella del fantasma y el trauma, así como su representación artística. También se resaltarán algunos estudios que han vinculado la obra fotográfica de Woodman con la de escritoras victorianas como Charlotte Perkins Gilman y su relato «El papel pintado amarillo» (1892), donde su autora da rienda suelta a los propios fantasmas a partir de un encierro que le es prescrito tras una depresión posparto. De este modo, partiremos de esta obra singular para profundizar en el análisis de las producciones woodmanianas.

2. FRANCESCA WOODMAN Y «LO FANTÁSTICO ENCARNADO»³

Si bien estas líneas tratan de un primer acercamiento a la obra de Francesca Woodman desde la lente de los estudios de lo fantástico y, más concretamente, sobre su especial atención hacia la figura del fantasma en algunas de sus series fotográficas, en una investigación anterior se había tenido la oportunidad de abordar un enfoque crítico a partir de uno de los motivos que considero fundamentales en su producción artística: la metamorfosis (Baños Palacios, 2021). Esa cualidad de transformación impregna no solo al cuerpo de la artista que protagoniza la gran mayoría de sus representaciones, sino que resulta muy significativo a la hora de visualizar los ambientes y atmósferas creados para cada montaje específico. Woodman no tomaba fotografías de una forma aleatoria, sino que trabajaba con la disposición escénica del lugar en el que deseaba llevar a cabo un determinado proyecto artístico.

2 En este artículo se ha decidido insertar a pie de página los enlaces de la fuente de la que se han extraído las fotografías de Woodman, cuyos derechos de autor limitan su reproducción.

3 Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* afirma que «lo fantástico encarnado podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro» (2001: 45).

A modo de breve reseña biográfica, Francesca Woodman comenzó a tomarse autorretratos con apenas trece años y desarrolló una obra compuesta por más de ochocientas fotografías en un periodo relativamente acotado, entre 1972 y 1981. Nacida en el seno de una familia de artistas en Denver, Colorado, en 1958, la joven se encamina muy pronto hacia su formación como fotógrafa en la escuela de diseño de Rhode Island (RISD) en Providence y, además, realiza una estancia en Roma entre 1977 y 1978 gracias a una beca. Tras este periodo se muda a Nueva York y comienza a interesarse por la fotografía de moda, un sector en el que no consigue abrirse camino. Se suicida a la prematura edad de veintidós años a comienzos de 1981 y antes de que su primera publicación viera la luz: *Some Disordered Interior Geometries*.

Chris Townsend en su estudio sobre la fotógrafa «Scattered in space and time» (2016) recupera las teorías de Abigail Solomon Godeau para señalar que la obra de Woodman difícilmente puede vincularse con la *straight photography*⁴ en auge en Estados Unidos durante los años 70; sería necesario ponerla en relación con otros artistas que se nutrieron del modernismo europeo y especialmente del bagaje surrealista, como Clarence John Laughlin o Duane Michals (2016: 13). En un artículo publicado en 2021 emparenté la obra de Woodman con la de dos fotógrafas del XIX, Julia Margaret Cameron y Clementina Hawarden, con quienes comparte el protagonismo de un retrato femenino en el que domina la atmósfera de fantasmagoría. Ya en ese artículo puse de relieve una característica que me parece muy interesante traer a colación: la expresión ambigua que transmiten los rostros femeninos capturados por las dos fotografías victorianas, que sin duda remiten a un cierto dolor y una sensación de pérdida y extrañeza (2021: 46). Frente al imperativo de la consagración femenina al ámbito doméstico, las artistas miraron de frente hacia eso que querían decir las mujeres y no podían: cuál era su trauma.

A modo de prólogo a esta aproximación de la fotografía de Woodman a los estudios de lo fantástico me parece relevante destacar que, por su origen etimológico, la palabra «fotografía» está muy vinculada con términos como fantasía o fantasma. Tal y como explica Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* el nacimiento del término «fotografía» surgió de un equívoco de William Henry Fox Talbot, que acuña el nuevo procedimiento utilizando el prefijo foto-, que deriva de «fos» y significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear «faos». Así se hubiera aproximado a términos como *faiein* y *fainein*, que deberían tra-

4 Townsend recoge que se trata de una tradición postulada por Krauss en la que se tipifica aquello que reclamaba Edward Weston: la no manipulación y la no escenificación con la intención de lograr una imagen natural, en la que se remarque la verdad en la fotografía.

ducirse como «aparecer» y no como «brillar», y que han originado palabras como fantasmas, fantasía o fenómenos. Esta lexicografía se ha vinculado con espectros, ilusiones y apariciones. De este modo, «fotografía» significa literalmente «escritura aparente», lo que conduce a una «escritura de las apariencias» (Fontcuberta, 2011: 115).

A su vez, también es necesario poner de relieve la distinción entre lo fantástico y lo fantasmagórico. Pere Parramon en su tesis doctoral *Arte fantástico: Estrategias visuales de lo imposible* subraya, siguiendo a Souriau, que «lo fantasmagórico es una categoría estética basada en la ambigüedad ilusionista entre lo material y lo inmaterial» (2021: 135). Tampoco debe olvidarse que lo fantástico pone su acento en la ruptura con la normalidad, mientras que en lo onírico y lo fantasmagórico o fantasmático resulta de vital importancia la inmaterialidad, la aparición y desaparición de lo imposible, que apunta a la inquietud (2021: 135 y 324). Por otro lado, David Roas remarca que la esencia de lo fantástico radica en que propone un conflicto entre lo real y lo imposible, de forma que para que se genere un efecto fantástico lo determinante es su condición de inexplicabilidad (2011: 30). A continuación, enfatiza algo que nos resulta muy relevante para este artículo, y es que el objetivo de lo fantástico —al igual que las fotografías de Woodman tal y como sostendremos aquí— es la desestabilización de los límites aparentemente seguros así como el cuestionamiento de las formas percepción de la realidad que se entienden como válidas (2011: 35). En las líneas que siguen veremos cómo la artista escogida pone en jaque la mirada del espectador así como los límites propios del medio de la fotografía.

3. ¿UN FANTASMA TRAS EL OBTURADOR?

El interés hacia el motivo fantasmal estuvo presente en la fotografía casi desde sus mismos inicios. La tradición de la llamada «fotografía de espíritus» fue una costumbre muy arraigada durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante las décadas de 1860 y 1870. Su auge se vincula al cultivo del ocultismo, así como el colecciónismo de reliquias y recuerdos. Pese a que se trataba de evidentes fraudes, los fotógrafos que se dedicaban a este tipo de montajes afirmaban poder capturar imágenes de los fantasmas con sus cámaras, de forma que lo que algunas fotografías captaban era el ectoplasma que se desprendía de los orificios de los médiums. En estas representaciones se pretendía mostrar que estas formas tenues, blancas y flotantes

eran emanaciones similares a los espíritus. Harvey en *Fotografía y espíritu* afirma que estas fotografías se usaban como pruebas «no tanto de que los muertos habían existido como de que seguían existiendo y recordatorios para los vivos no de su mortalidad sino de su inmortalidad» (2010: 68).

Con estos antecedentes en el seno de la propia fotografía no resulta extraño que Francesca Woodman se interesara por crear espacios de la ambigüedad y, como veremos a continuación, por la búsqueda en su fotografía de ese intersticio entre lo familiar y la domesticidad —prefiriendo ambientes interiores a exteriores— y, al mismo tiempo, lo siniestro, pues las habitaciones en las que toma sus fotografías suelen ser ambientes abandonados, espacios en ruinas con las paredes desconchadas, poco propicios para ser habitados. En este sentido, la joven artista parece que responde a ese impulso que anunciaba Susan Sontag según el cual «el fotógrafo está comprometido en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas» (2005: 117). La misma Sontag recuerda en su obra referente al olvidado fotógrafo de Nueva Orleans Clarence John Laughlin, un artista que fue descrito como «Edgar Allan Poe con una cámara», tal y como señala Timothy Jones (2018: 53). Sus obras, si bien desconocemos si Woodman pudo haberlas visto en el momento en el que estaba estudiando en la Rhode Island School of Design, poseen un gusto compartido por los ambientes abandonados y fantasmagóricos. En *Ghosts Along the Mississippi* Laughlin reunió fotografías y ensayos en torno a antiguas casas con plantaciones del sur estadounidense.



Figura 1. John Clarence Laughlin, *The repulsive bed*, 1941

Figura 2. John Clarence Laughlin, *Farewell to the past*, 1941

No existe hasta la fecha una comparativa crítica entre las creaciones de Laughlin y las de Woodman, aunque a buen seguro podría constituir un campo de estudio de gran interés, especialmente desde el punto de vista de la creación de los espacios de lo siniestro. En imágenes como *The Repulsive Bed* (Figura 1) o *Farewell to the past* (Figura 2), entre otras, se percibe la focalización en una figura femenina cuyos rasgos se desvanecen en un equilibrio entre luces y sombras dentro del espacio interior elegido, que en ambos casos muestra una habitación en estado de abandono. En otros montajes se sirve de una doble exposición como «*The apparition*» (1944), con la que consigue un efecto deliberadamente siniestro y ambiguo; la arquitectura se convierte en un elemento etéreo, fantasmal.

En este artículo no ahondaremos más por falta de espacio en otros referentes dentro del mundo de la fotografía que pudieron haber sido fértiles para la joven Woodman, pero más adelante sí trazaremos puntos de unión con influencias literarias a raíz del tema que nos hemos propuesto analizar: la irrupción de lo siniestro y de lo extraño en sus composiciones, así como la aparición del fantasma.

Pese a que se trata de un recurso extendido en los estudios sobre lo fantástico, resulta absolutamente imprescindible vincular el término de lo siniestro freudiano (*Das Unheimliche*) con las fotografías de Francesca Woodman, pues desde la definición de Schelling que inspiró al padre del psicoanálisis nos vemos obligados a situarnos frente a frente con algunas de las más célebres composiciones de la joven artista. Según Schelling lo *unheimlich* «es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» tal y como recoge Freud en su estudio «Lo ominoso» (1988: 225). En este punto recordamos la frase de Woodman con la que hemos decidido titular este artículo: «Voy a enseñarte lo que no puedes ver», es decir, la fotógrafa se propone penetrar en un terreno inaccesible, ese reino de lo oculto, para revelar dicho misterio al espectador, que de cualquier otra forma lo tendría vedado. En este sentido esos límites que Woodman desea sortear constituyen un precario equilibrio tal y como percibimos en sus fotografías, pues a menudo su deseo de dar a conocer ese universo personal —palacio de lo terrible, sin duda depositario de una gran belleza—, se ve truncado por el corsé que el propio medio de la fotografía le impone.

Creemos, siguiendo a Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, que una condición para que se dé el efecto estético en una obra es que lo siniestro también tenga cabida en ella, si bien debe permanecer en ese intersticio de lo oculto, en forma de una presencia que solo es posible acertar a intuir (2001: 27 y 28). En este sentido, las fotografías de Woodman poseen ese halo enigmático

según el cual la autora desearía trasladar una invitación al espectador de acercamiento a su puesta en escena, inserción dentro de ese escenario de lo insólito, pero se encuentra con una barrera que le impide penetrar en su territorio, pues la imagen woodmaniana es una suerte de fruta prohibida, un ensayo permanente de lo ambiguo.

En el estudio anteriormente citado Trías subraya la definición de lo siniestro freudiano (*das unheimliche*) como la «sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2001: 40) y la paradoja que envuelve a dicho término, pues la voz alemana *unheimlich* es antónimo de *heimlich*, que significa «propio de la casa, familiar, no extraño, íntimo, confidencial, que recuerda al hogar, perteneciente a la casa o a la familia», pero también alude a lo «secreto, oculto, algo que los extraños pueden advertir» (2001: 41). De este modo, resume Trías, lo *unheimlich* se trata de algo que «acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible» (2001: 42). La advertencia entonces parece clara: existe una brecha entre lo siniestro que subyace a la obra artística y aquello que sugiere cuando es mostrada, dentro de un complejo equilibrio a medio camino entre la revelación y la ocultación. Esa ambivalencia es precisamente lo que dota de fuerza a la obra, mediante la «presencia metaforizada» (2001: 52) que produce un efecto similar al de un velo: se percibe y puede llegar a intuirse, pero jamás se muestra en su totalidad. Un elemento axial en las fotografías de Woodman, especialmente cuando se produce un desdoblamiento de la figura principal, será la aparición de una suerte de velo o cortina, que se interpone en la visión del sujeto de la representación por parte del espectador.

Ya hemos hablado de algunos aspectos formales de las fotografías de Woodman, pero aún es preciso que nos detengamos en las dos series que hemos escogido por su especial relación con este cruce entre lo familiar y lo siniestro propio de lo *unheimlich*. Woodman realizó la serie *House* en Rhode Island entre 1975 y 1978, durante su periodo como estudiante de fotografía de la Escuela de Diseño de Rhode Island. Un ensayo de Carol Armstrong, «Francesca Woodman: a ghost in the house of the “woman artist”», sostiene que Woodman hace un uso especial del espacio de casas muy antiguas (habitadas por cuerpos muy jóvenes) y que este aspecto espacial de la obra de Woodman revela a la mujer como una figura de diferencia irruptora que ocupa un «espacio lúdico», donde el juego es un acto de autodefinición (2006: 350). En este sentido, Chris Townsend apunta a que Woodman se rebela ante la fijación del tiem-

po y el espacio propios del medio de la fotográfico, de modo que «sus imágenes equiparan la indeterminación espacial y temporal de los cuerpos y objetos representados con la inadecuación de la representación fotográfica» (2016: 27).

La artista plasma su deseo de transformación en la serie *On being an angel*, un conjunto de imágenes en las que la protagonista es la propia Woodman simulando ser un ángel. Si bien su estancia en Roma le permitió acceder al arte clásico de primera mano y esto pudo tener influencia en la elección de este tema me parece importante subrayar que el ángel representado por Woodman no se aproxima a la idealización estética femenina, sino que más bien parece querer sorprender al espectador con una imagen en la que belleza y monstruosidad se dan la mano. De este modo, en una de las fotografías de la serie (*On Being an Angel # 1, Providence, 1977*)⁵ parece suspendida en el aire debido a la disposición en la que se presenta su cuerpo, justo al revés, boca arriba y volviendo el rostro hacia atrás, en una postura esforzada que ofrece su rostro y su pecho en primer plano.

La luz procedente de un lateral acentúa solo una parte de sus rasgos, dejando otros en penumbra. Esta fotografía puede asemejarse a la propuesta de Man Ray en obras como *Anatomías* (Figura 3), que Rosalind Krauss destaca por su deconstrucción del aspecto familiar del cuerpo humano, que produce un efecto de desorientación al dibujar de nuevo un territorio «conocido» (2002: 172). Estas obras le sirven a Krauss para aludir a la maestría de los fotógrafos surrealistas en tanto «maestros de lo informe», que creaban gracias a una rotación del cuerpo, que da pie a una suerte de animalización del hombre por medio de la aplicación de técnicas como la inversión, el contrapicado, el recorte o el reencuadre.

Resultan muy interesantes las consideraciones de Maite Méndez Baines sobre la estrategia del camuflaje dentro de la tradición surrealista, de la que toma como ejemplo la colaboración entre Man Ray y Lee Miller para pensar en la transformación del cuerpo femenino como un objeto de fantasía y erotismo exacerbado a través del camuflaje y la ocultación (2007: 46). La historiadora subraya que en las obras de mujeres artistas se utiliza dicho camuflaje con fines tan distintos como la activación de discursos críticos sobre el cuerpo y su representación (2007: 89). Frente al dilema que supone para ellas bien despajar al propio cuerpo de una mirada estética o bien decantarse por la autorrepresentación para evitar ser cosificadas, las artistas a menudo optaron por estrategias que tienen que ver con el ocultamiento: convertirse en una huella —o en una presencia que es una ausencia, como la del fantasma—.

5 La fotografía puede consultarse en: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/exhibitions/being-angel>

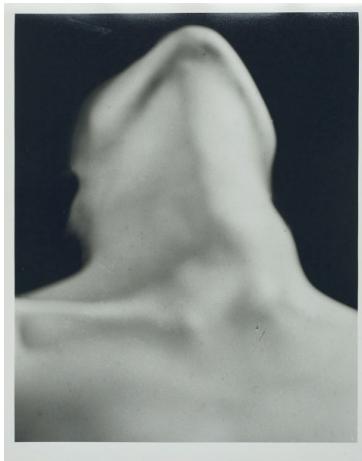


Figura 3. Man Ray, *Anatomías*, 1930

En otra fotografía perteneciente a la serie *On being an angel (From Angel series, Roma, 1977)*⁶ Woodman se fotografió en primer plano ataviada únicamente con una enagua blanca y medias negras. Su cuerpo adopta una postura tan grácil que parece estar suspendido en el aire, a punto de elevar el vuelo. La atmósfera creada resulta espectral gracias a la luz que entra por las grandes ventanas e incide sobre su cuerpo. Sobre el techo penden dos telas de color blanco que simulan ser unas alas. Este ángel terrible simulado por la artista, que ha prescindido de sus alas, posee una gran capacidad para la evocación y está estrechamente relacionado con la desmaterialización a la que apunta la serie *House*, cuyas fotografías examinaré a continuación.

Antes de abordar la segunda serie de Woodman me gustaría incidir, de cara a tratar de avanzar en pos de un significado sobre esta puesta en escena de lo fantástico en el arte de la joven fotógrafa, en la relación entre lo espectral y el trauma, que abre un campo de estudio cada vez más instaurado. María del Pilar Blanco y Esther Peeren en la introducción al monográfico *The spectrallities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory* ahondan precisamente en esta cuestión y subrayan que «la metáfora conceptual de la espectralidad está arraigada en el discurso de la pérdida, el duelo y la recuperación que delineó el proyecto multidisciplinar de los estudios sobre el trauma tal y como surgió en la década de 1980» (2013:11). Las editoras recuperan los estudios de Cathy Caruth acerca del trauma, que lo define como «estar poseído

⁶ La fotografía puede consultarse en: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/exhibitions/being-angel>

por una imagen o acontecimiento» situado en el pasado. Además, el trauma persigue la búsqueda de una respuesta, de manera que los fantasmas forman parte de una sintomatología del trauma ya que «se convierten tanto en objetos como en metáforas de una experiencia histórica herida» (2013:12).

Me parece especialmente fructífera esta última idea que vincula el fantasma con una suerte de duelo propio del trauma. Sandra Gasparini en *Las horas nocturnas* también ha puesto de relieve esta cuestión al señalar que el fantasma es una «figura huidiza, pero de presencia ominosa que remite a lo reprimido, la historia no contada, la materialidad ausente» (2020: 98). Así, el fantasma se encuentra fuera de lugar y de tiempo y es marca de una ausencia, memoria que se vuelve visible puesto que es «condensación simbólica de una violencia que quiere ser historia» (2020:148).

En todo el trabajo fotográfico de Francesca Woodman parece que subyace una violencia permanente, una suerte de lucha que desestabiliza la representación de la propia artista, que parece encontrarse siempre en el terreno de la transformación, de la metamorfosis. Sus obras resultan transgresoras a la mirada del espectador porque a menudo incomodan: el sujeto femenino se muestra a través del ocultamiento o del emborronamiento del cuerpo y de los límites. En la serie *Self-deceit* Woodman juega con un espejo. Se trata de un juego muy calculado porque lo que pretende es rehuir su propia imagen reflejada, es decir, simular ser un ente incorpóreo, una suerte de fantasma. En la última fotografía de la serie (*Self-Deceit # 7, Roma, 1978*)⁷—que desde mi punto de vista es aquella que posee un carácter más espectral— el cuerpo de la joven apenas puede diferenciarse de la pared ya que los límites entre la extensión de la piel y el espacio se han difuminado por completo. En el espejo parece que podemos distinguir las piernas de otra persona; sin embargo, el emborronamiento de los trazos y la incidencia de luz dificultan una vez más la visión.

De este modo, Woodman se apropiá de la incertidumbre frente a la percepción de la realidad y del yo, de forma que podemos afirmar que se inserta en una concepción artística próxima al relato fantástico, que según David Roas es precisamente aquel que aboga por la existencia de una realidad imposible que conduce a la duda acerca de nuestra realidad y nuestra existencia, de suerte que «lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irreabilidad» (2001: 9). El teórico defiende que la literatura fantástica «pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar» (2001: 9).

⁷ Imagen disponible en: <https://www.inglebygallery.com/exhibitions/626/works/image6/>

La figura del fantasma posee «una fuerza activadora de acciones que tiene una función política» en palabras de Sandra Gasparini (2020: 141). A continuación, nos detendremos en una vinculación que consideramos necesaria, la del trauma femenino en el ambiente doméstico, que tomó forma literaria a través de la narrativa de las escritoras victorianas y que es recuperado por la fotografía de Woodman en la serie *House*.

4. LA MIRADA EXTRAÑADA: A VUELTAS CON «LA LOCA DEL DESVÁN»

Antes de detenernos en las imágenes de la casa vistas a través de los ojos de Woodman queremos subrayar que en esta investigación partimos de la base de que la creación de un espacio de lo *unheimlich* en Francesca Woodman responde a un deseo por parte de la artista de movilizar una serie de imágenes asociadas tradicionalmente a la mujer tanto dentro de la historia del arte como de la literaria. Para llevar a cabo una consideración de las imágenes a las que nos referimos resulta indispensable recuperar el célebre volumen de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*, en el que se detienen a analizar la figura de la escritora en el XIX. Bajo su óptica, esta se hallaba «encerrada literal y figuradamente» dentro de una arquitectura social dominada por los hombres, puesto que «no solo tenía que habitar las mansiones ancestrales construidas por estos, sino que también estaba constreñida y limitada por los Palacios del Arte y las Casas de la Ficción que levantaron los escritores» (1998: 11).

Cabe recordar que en el siglo XIX surgen y se consolidan dos imágenes extremas femeninas, la del ángel y el monstruo, a las que se refirió la propia Virginia Woolf al hablar de que la escritura de las mujeres no puede encontrar su cauce si no es a través de un combate activo del ideal estético en las representaciones llevadas a cabo por los escritores (1942: 236). Al mismo tiempo, apunta a que las autoras deben enfrentarse no solo al ángel del hogar sino también a su reverso, el monstruo que lastra y encorseta su creación. Gilbert y Gubar destacaron que las autoras han tardado en afianzarse en las afueras de esos corsés fabricados por los hombres, de manera que «la imaginación femenina se ha percibido a través de un espejo» (1998: 32), es decir, mediante una dinámica de enfrentamiento con la otraidad. Jane Ussher en *La psicología del cuerpo femenino* pone de relieve que las mujeres comienzan a desafiar el papel que se les había prescrito —el del ángel del hogar— lo que conduce a una crisis que hace peligrar, por un lado, la imperativa función reproductiva, así como su equilibrio mental (1999: 21).

De esta forma, la institución de la «histeria» surge como explicación a las alteraciones en la conducta femenina y se convierte en un término que engloba «aquellos problemas femeninos atribuidos a la propensión de las mujeres modernas del siglo XIX a desafiar su naturaleza, poner en tela de juicio su papel de procreadoras y asumir los derechos de los hombres» (Ussher, 1999: 22). La «histeria» se convirtió en una diagnosis para neutralizar una amenaza para el orden social patriarcal. A lo largo del siglo XX fueron numerosos los casos de mujeres artistas que cayeron en la trampa del «encarcelamiento» a causa de su oposición clara a los dictados sociales patriarcales. En su famoso ensayo *Mujeres y locura* (1972) Phyllis Chesler ejemplifica el «enloquecimiento» de las escritoras que trataron de huir del rol atribuido a las mujeres que las conducía a una vida incompleta mediante el caso paradigmático de Sylvia Plath, que plasma en su novela autobiográfica *La campana de cristal* su experiencia biográfica de internamiento en un psiquiátrico, y anuncia en poemas como «Lady Lazarus» su propia muerte escogida (2019: 118).

De cara a comprender mejor este trauma vivido por las mujeres a raíz del encarcelamiento en sus hogares merece la pena recuperar los postulados de Beverly Gordon, para quien el periodo industrial del siglo XIX fue determinante ya que fue entonces cuando se produjo la fusión conceptual entre los cuerpos de las mujeres y los interiores domésticos. Si bien esta identificación ya existía desde el siglo XVII, dos siglos más tarde era parte de un orden natural dentro de la ideología que delimitaba dos esferas separadas: la de las mujeres, consideradas seres domésticos (*homebodies*) y la de los hombres, asociada a la economía (1996: 285). En sus palabras, «la mujer era vista como una corporización de la casa y, a la inversa, la casa se percibía como una extensión de ella» (1996: 285). Gordon señala un aspecto muy interesante: la pluma de Edith Wharton a menudo describió personajes de mujeres que comparten rasgos físicos con sus casas o que se cambian a sí mismos para encajar mejor en estos hogares. En ese sentido y en cierto modo, las habitaciones toman posesión de las mujeres que viven en ellas (1996: 282).

Hemos de señalar que este artículo no es el primer estudio que ha vinculado a Woodman con dos autoras que abordan la espectralidad a través del motivo de la casa abandonada. Valerie Pflaumer es autora de una disertación reciente (2022) titulada *Haunted Houses, Haunted Selves. Feminist Readings of Uncanny Domesticity: Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson and Francesca Woodman*. La investigadora señala que dentro del «female gothic» a menudo se ha reflejado en los textos el estado psicológico de los personajes, que en no pocas ocasiones proviene de la angustia de las mujeres confinadas dentro de

la casa (2022: 3). Pfaumer se refiere a la herencia de las mujeres escritoras de una serie de temas e imágenes de las mujeres victimizadas en sus casas, que utilizan esta metáfora de «la casa encantada» para expresar su crítica hacia estos límites —en ocasiones barrotes literales— que se les imponían por parte de un ideal doméstico patriarcal (2022: 24). Resulta especialmente interesante la forma que tiene de apuntar hacia el espacio como agente y catalizador del conflicto identitario de las protagonistas. La casa encantada, habitada por fantasmas, refleja ese conflicto interno femenino. Como ya hemos mencionado en el anterior apartado, la figura del fantasma posee una función política, que activa y hace detonar las convenciones de un discurso determinado. En este sentido Chris Townsend, autor de un relevante estudio sobre Woodman, destaca su papel activo que altera conscientemente el espacio dado que ella misma se inserta como una perturbación en el campo de la visión (2016: 30).

No podemos referirnos en esta breve investigación a varios referentes literarios por falta de espacio, pero sí resulta oportuno subrayar la importancia que para Woodman debió tener el acceso al relato de Charlotte Perkins Gilman «El papel pintado amarillo». Perkins Gilman había recibido educación en arte y diseño en la Rhode Island School of Design unos cien años antes que la propia artista. En «El papel pintado amarillo» la narradora le da cuerpo a una serie de experiencias traumáticas y aislantes que la recluyeron en su propia casa después de una depresión posparto. La «cura» que se le prescribe es peor que el padecimiento, pues su habitación se convierte en su celda y su única vía de escape reside en las visiones que le confiere la observación minuciosa, obsesiva, del papel de la pared pintado de amarillo. En algunas de sus fotografías más famosas Woodman parece estar representando literalmente esta obra literaria, pues dentro de la serie *House* nos encontramos con varias imágenes en las que la joven emerge detrás del papel desenchufado de una pared, dentro de una habitación en ruinas.

Para este artículo se han seleccionado dos fotografías pertenecientes a la serie *House*, en las que la artista pone en juego una verdadera mimesis con el ambiente decadente de la casa en la que toma las fotografías. En la primera de las imágenes (*House #3, Providence, 1975-1976*)⁸ es posible reconocer la figura de Woodman sentada al fondo de una estancia bajo una gran ventana que ilumina la escena. Parte de la luz roza su cabello, lo que permite intuir vagamente su rostro, que se encuentra muy difuminado, así como el resto de

8 La fotografía está disponible en el portal virtual de la Woodman Family Foundation: <https://woodmanfoundation.org/artworks/house-3> y en el de la Marion Goodman Gallery: <https://www.mariangoodman.com/artists/72-francesca-woodman/works/19558/>

su cuerpo. La fotografía está tomada usando una exposición larga que produce esos contornos borrosos que contribuyen a dar sensación de dinamismo. La habitación casi vacía produce una escena espectral; en el suelo destacan unos pedazos irregulares de algún objeto roto, así como lo que parece un papel hecho jirones. En la segunda fotografía (*From Space*², Providence, 1976)⁹ la artista utiliza unos grandes trozos del papel de la pared para cubrir su cuerpo. Con la mano derecha sostiene uno por encima de su cabeza, de manera que oculta su rostro, el pecho y parte del torso, y con la izquierda tapa el extremo inferior de su cuerpo a excepción de los pies y una parte de las piernas. Su vientre blanquecino, que permanece al descubierto, se confunde con la pared blanca sobre la que está apoyada. A raíz de esta imagen cabe preguntarse: ¿pretende Woodman desaparecer a través del recurso del mimetismo o acaso poner de relieve la posibilidad deemerger del papel y revitalizar un lugar abandonado, metáfora de la propia muerte? En este punto es importante recordar un vídeo perteneciente a sus *Selected video works*¹⁰ en el que la artista lleva a cabo una suerte de performance en la que escribe su nombre en un papel blanco para, a continuación, rasgarlo con su propio cuerpo. No olvidemos tampoco que el mimetismo fue una estrategia muy querida por los surrealistas, que emplearon a menudo en sus montajes fotográficos.¹¹

La serie *House* ha cosechado no pocas interpretaciones, algunas de las cuales queríamos recuperar de cara a nuestro fin de investigación. Nadine Marker postula que la artista se apropiá de este papel de la pared como si se tratara de una segunda piel y desde su punto de vista adopta una posición que posee una doble lectura: por un lado, oculta a la mujer detrás de lo doméstico, pero por otro lado, también puede ser entendido como un gesto de empoderamiento a través de la apropiación del espacio para habitarlo (2017: 34). Podemos decir que, de alguna extraña forma, Woodman inscribe su cuerpo en el espacio y, al mismo tiempo, reescribe este espacio, es decir, trata de abrir sus fronteras, aparentemente hostiles para las mujeres. Se ha hablado de

9 La fotografía está disponible en el portal virtual de la Woodman Family Foundation: <https://woodmanfoundation.org/artworks/from-space2>

10 El vídeo puede visualizarse en el siguiente enlace: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/232-francesca-woodman/works/artworks37744/>

11 Roger Callois se hizo eco del concepto de mimetismo en su célebre artículo «Mimétisme et psychastenie légendaire» publicado en la revista *Minotaure* en 1935. Fue provechoso para la fotografía surrealista tal y como explica Krauss, pues si «la vida de todo organismo depende de la posibilidad que posee de mantener su propia diferencia (...) el mimetismo representa la pérdida de esta “posesión de sí mismo” ya que el animal que se confunde con su entorno se ve desposeído, desrealizado, como si cediese a la tentación de la fusión, ejercida sobre él por la vasta exterioridad del propio espacio» (2002: 184). Los creadores surrealistas exploraron este efecto del mimetismo por el cual se produce una inscripción del espacio sobre el cuerpo.

que el tema principal de su trabajo es el cautiverio simbólico de los cuerpos femeninos y también se ha reconocido el espacio de la casa como un refugio, del que por un lado se desea huir y, por otro, permanecer. Dentro de las defensoras de la primera tesis encontramos a Margaret Sundell quien sitúa la obra de Woodman en una suerte de encrucijada entre la «pesadilla de la feminidad claustrofóbica» —en la que la mujer es engullida por su papel doméstico, tal y como se refleja en la novela de Charlotte Perkins Gilman a la que ya hemos aludido anteriormente— y «la figura de Alice», vinculada a una subjetividad que se halla en los límites entre la infancia y la adolescencia (1996: 435).

Partidaria de la segunda postura es, entre otras, la estudiosa Jui-Ch'i Liu, que percibe una esfera liberadora en el espacio doméstico creado por Woodman. Desde su punto de vista este no constringe su discurso, sino que lo libera del control patriarcal a través de connotaciones surrealistas (2004: 26-31). La investigadora percibe una distancia significativa con respecto a la atmósfera doméstica opresora de finales del XIX y postula como hipótesis, partiendo del concepto de lo *unheimliche* en Freud, que la casa en Woodman se convierte en el espacio metafórico del origen, el útero o vientre materno. No es la única que ha trazado paralelismos con las artistas surrealistas, pues la crítica Katharine Conley halla puntos en común con algunos cuadros como *Eine kleine Nachtmusik*¹² de Dorothea Tanning que refleja un deseo de huida de las mujeres jóvenes dentro de un ambiente que amputa su libertad (2009: 50).

Resulta revelador el hecho de que existan posturas interpretativas radicalmente opuestas dentro de los propios estudios feministas. Sin duda esto obedece a la existencia de ese terreno de la ambigüedad característico del trabajo de Woodman al que ya nos habíamos referido anteriormente y al vínculo con la noción de lo *unheimlich*, donde se dan cita lo familiar y lo extraño, así como lo bello y lo siniestro. Abigail Solomon Godeau también encuentra en estas fotografías en casas abandonadas una reproducción de la reclusión doméstica vivida por las mujeres victorianas, de manera que la casa se convierte en un espacio asfixiante que amenaza con devorarlas (2014: 25). Pese a que esta no es la única lectura que se desprende de sus series, este binomio mujer-casa (o «femme maison» como bautizó a sus esculturas Louise Bourgeois) sin duda está presente en la obra de Francesca Woodman y desde nuestro punto de vista no puede desvincularse del todo de la influencia de las autoras victorianas y del periodo gótico, pues, tal y como ha señalado Drew Sawyer (2020: 114), la joven se sentía influida por obras literarias decimonónicas como Jane Eyre y

12 El título alude a la Serenata n.º 13 para cuerdas en sol mayor, más conocida como «Pequeña serenata nocturna», K. 525 compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart en Viena el 10 de agosto de 1787.

admiraba a fotógrafas como Clementina Hawarden, que ya ha sido nombrada en este artículo. No obstante, pese a que existe un notable número de voces críticas feministas que apuntan hacia la semejanza entre la claustrofobia de las mujeres en el hogar y las series de Woodman, no resulta desdeñable señalar que muchas subrayan su postura subversiva: Solomon-Godeau argumenta que Woodman huye de la idealización de la forma femenina mediante la vinculación con las paredes y la casa en ruinas, lo que le lleva a utilizar su propio cuerpo como superficie. La teórica sitúa a Woodman en una trayectoria específica de género y afirma que «la obra de Woodman expresa la alienación radical de las mujeres del lenguaje y, de hecho, de todos los sistemas simbólicos en los que se representa la realidad de una cultura» (2014: 30).

De esta forma existe en Woodman una reescritura del cuerpo femenino en tanto signo codificado por la cultura patriarcal. Para echar por tierra esta construcción se convierte tanto en la modelo como en la fotógrafa, objeto y sujeto, jugando con una «doble mirada», tal y como apunta Elisabeth Bronfen apelando al concepto acuñado en los setenta por John Berger en su ensayo *Modos de ver* (2014: 15). Berger señaló que el espacio confinado por la mirada masculina en el que nace la mujer le impide desarrollarse plenamente y le conduce a un obligado desdoblamiento. También afirmó que las mujeres artistas deben comprometerse con esta doble mirada, pues se ven a sí mismas siendo miradas por otros, normalmente hombres. Una vez son conscientes de esto pueden manipular esa forma en la que son observadas y no solo no identificarse con esa mirada codificada masculina sino incluso ironizar sobre ella (2016: 46).

En este sentido Elisabeth Bronfen ha remarcado que no se atrevería a afirmar que la relación que Woodman establece con la casa en ruinas sea una respuesta crítica ante la reclusión, sino que apunta a que la casa «es un escenario para la creación de un yo en tensión con la desaparición de su cuerpo en el espacio y su inmortalización fotográfica». A continuación, apunta que «la habitación sirve como escenario para una performance del yo en la que Woodman posiciona su figura elusiva en el umbral entre la aparición y la desaparición» (2014: 26). Lo que Bronfen denomina una «performance del yo» resulta especialmente fértil a la hora de pensar en su proyecto artístico, en el que cada vez que nos aproximamos a sus series descubrimos una nueva faceta de Woodman, cuyo signo parece ser el de la metamorfosis. Esta posición personal de situar sus montajes dentro de un no-lugar que provoca extrañeza e inquietud se encuentra en consonancia con la búsqueda de una equiparación entre la «indeterminación espacial y temporal de los cuerpos y objetos repre-

sentados con la inadecuación de la representación fotográfica», en palabras de Chris Townsend (2016: 243). La propia Woodman afirmaba: «Estoy interesada en el modo en que las personas se relacionan con el espacio. La mejor manera de hacer esto es representar sus interacciones con los límites de estos espacios» (en Townsend, 2016: 244). Su exploración personal y su afinidad con los referentes victorianos le llevaron a crear un universo propio en el que parece claro que es posible rastrear la huella del trauma femenino de la reclusión, que la artista reescribe e interpreta a través del lenguaje elusivo del fantasma como signo de una posible desaparición.

5. CONCLUSIONES

Francesca Woodman fue una artista que anhelaba plasmar una ensoñación indecible en sus trabajos, una vivencia que pertenece al terreno de la fantasía. La capacidad y fuerza evocada en muchas de sus fotografías arrojan una visión de la artista como una suerte de hechicera, que ha sido señalada por varios críticos, entre ellos Philippe Sollers (1998: 13). La frase de su autoría rescatada para el título de este artículo, «Voy a mostrarte lo que no puedes ver, una fuerza interior del cuerpo», apunta hacia un umbral abierto al descubrimiento de un más allá, que no solo encontramos en las series fotográficas *House* y *On being an angel* sino en la gran mayoría de sus obras. Pere Parramon en su introducción al monográfico *Lo fantástico en las artes visuales* publicado en *Brumal* subraya que «el reto del arte fantástico es representar mediante imágenes lo imposible» (2016: 14), ambición que no parece lejana del anterior enunciado de Woodman. Cabe destacar que la figura del fantasma que hemos querido poner de relieve en estas líneas se encuentra vinculada a una estrecha atención hacia diferentes metáforas de la muerte. Por ejemplo, una de las primeras fotografías realizadas por Woodman se llevó a cabo en el cementerio de Boulder, Colorado, donde creció la artista. En una imagen (*Untitled*, Boulder, 1972-1975)¹³ descubrimos a la joven deslizándose a través de un agujero en la superficie de una lápida antigua. Sus rasgos se encuentran emborronados y no podemos distinguirlos, pero gracias a la existencia de otras fotografías de la serie sabemos que se trata de un autorretrato.

La vinculación de Woodman con aquello que está más allá de lo visible y lo terrenal está presente en las reflexiones de Peggy Phelan, autora de un

13 Imagen disponible en: <https://www.henricartierbresson.org/en/rencontres/discussion-on-francesca-woodman-discussion-on-oneself/>

temprano artículo sobre la artista que resultó polémico debido a que en él postuló que sus fotografías fueron una suerte de ensayo de su prematura muerte. En este ensayo la teórica destaca como un rasgo significativo en su obra su aproximación a algo que está más allá de lo humano y que se relaciona con «la física del espacio-tiempo y las ecuaciones entre la profundidad emocional y la planitud física» (2002: 789). A continuación, afirma que Woodman «no nos busca a nosotros», sino que su proyecto estaba dirigido hacia lo incierto, lo que le lleva a concluir: «Su salto de fe era que el propio tiempo podría hacer posible el desarrollo de las imágenes que ella misma podía componer, aunque nunca las viera por completo». Es decir, Phelan afirma que ella era conocedora del límite de su visión, pero pretendía acceder a un terreno más ambicioso a través de los ojos del espectador (2022: 995). De alguna extraña forma, estas imágenes en blanco y negro urdidas por la artista son una suerte de botella lanzada al mar dentro del océano infinito de las representaciones artísticas. «Dónde encajo yo en la extraña geometría del tiempo», escribió en una de sus fotografías la propia Woodman, a modo de rúbrica de sus dilemas creativos.

Otros críticos como Johannes Binotto han hablado de la atmósfera de no lugar creada por Woodman, que interpreta no como una representación de un espacio real sino más bien de un lugar otro, donde la experimentación del espacio es mediada por la aparición de su cuerpo, de forma que su «insistencia en el paradójico más allá hace que una imagen aparentemente sencilla como el plano de la esquina de una habitación sea profundamente desconcertante» (2014: 55). Woodman, como una hechicera de la ambigüedad, se abre paso en el territorio de lo *unheimlich* predominante en sus series fotográficas y deja tras de sí una estela de interpretaciones que apelan a una mirada constructiva por parte del espectador. Su «voy a mostrarte lo que no puedes ver» anuncia la huella de una encarnación que repite el eco de una voz femenina. Aquella que anhela huir del corsé impuesto por la tradición patriarcal y reescribirse a través de la transformación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG, Carol (2006): «Francesca Woodman: a ghost in the house of the “woman artist”», en Carol Armstrong y Catherine De Zegher (eds.), *Women artists at the millennium*, October Books and MIT Press, Cambridge, pp. 347-369.
- BAÑOS PALACIOS, Gema (2021): «El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 33, pp. 43-60. <<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.002>>

- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lícida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- BERGER, John (2016): *Modos de ver*, Editorial GG, Barcelona.
- BINOTTO, Johannes (2014): «Outside in. Francesca Woodman's rooms of her own», en Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (eds.), *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 51-62.
- BLANCO, María del Pilar, y Esther PEEREN (2013): *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*, Bloomsbury, Londres.
- BRONFEN, Elisabeth (2014): «Leaving an imprint: Francesca Woodman's photographic tableaux vivants», en Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (eds.), *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 11-32.
- CONLEY, Katharine (2009): «Safe as houses: anamorphic bodies in ordinary spaces: Miller, Varo, Tanning, Woodman», en Patricia Allmer (ed.), *Angels of anarchy: women artists and surrealism*, Prestel, Manchester Art Gallery, Munich / Londres / Nueva York, pp. 46-53.
- CHESLER, Phyllis (2019): *Mujeres y locura*, Continta Me Tienes, Madrid. [Women and madness (1972): Doubleday, Nueva York].
- FONTCUBERTA, Joan (2011): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Editorial GG, Barcelona.
- FREUD, Sigmund (1988): «Lo ominoso», en James Strachey y Anna Freud (eds.), *Obras completas. Vol. XVII, De la historia de una neurosis infantil (el caso del «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 215-251.
- GASPARINI, Sandra (2020): *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Editorial Argus-a, Buenos Aires.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- GORDON, Beverly (1996): «Womans domestic body: the conceptual conflation of women and interiors in the Industrial Age», *Winterthur Portfolio*, vol. 31, núm. 4, Gendered Spaces and Aesthetics, pp. 281-301. <<https://doi.org/10.1086/496697>>
- HARVEY, John (2010): *Fotografía y espíritu*, Alianza, Madrid.
- JONES, Timothy (2018): «Clarence John Laughlin's Ghosts along the Mississippi (1948): Southern Gothic», en Simon Bacon (ed.), *The Gothic: A Reader*, Peter Lang, Oxford, pp. 53-60. <<https://doi.org/10.3726/b13432>>
- KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- LIU, Jui-Ch'i (2004): «Francesca Woodman's self-images: transforming bodies in the space of femininity», *Woman's Art Journal*, vol. 25, núm. 1, pp. 26-31. <<https://doi.org/10.2307/3566495>>
- MARKER, Nadine (2017): *Francesca Woodman & Eija-Liisa Ahtila: on visuality and the presentation of emotions in the space of media art*, Unipress Graz Verlag, Graz.
- MÉNDEZ BAIGES, Maite (2007): *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid.
- PARRAMON, Pere (2021): *Arte fantástico: estrategias visuales de lo imposible*, tesis doctoral, Universitat de Girona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671539#page=1> [10-10-2024]

- (2016): «Presentación. Lo fantástico en las artes visuales (siglos XVIII-XXI)», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, núm. 2, pp. 9-15. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.377>>
- PERKINS GILMAN, Charlotte (2023): *El papel pintado amarillo*, Alpha Decay, Barcelona.
- PFAUMER, Valerie (2022): *Haunted houses, haunted selves. Feminist readings of uncanny domesticity: Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson and Francesca Woodman*, University of Postdam, Postdam.
- PHELAN, Peggy (2002): «Francesca Woodman's photography: Death and the image one more time», *Signs: Journal of Woman in Culture and Society*, vol. 27, núm. 4, pp. 979-1004. <<https://doi.org/10.1086/339640>>
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SAWYER, Drew (2020): «Seething with ideas: Francesca Woodman and photography circa 1975», en Nora Burnett Abrams (ed.), *Francesca Woodman. Portrait of a reputation*, Rizzoli Electa, Nueva York, pp. 110-199.
- SOLOMON GODEAU, Abigail (2014): «Body Double», en Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (eds.), *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 73-88.
- SOLLERS, Philippe (1998): «La Sorcière», en Hervé Chandès (ed.), *Francesca Woodman*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Zurich / Berlín / Nueva York, pp. 9-13.
- SONTAG, Susan (2005): *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid.
- SUNDELL, Margaret (1996): «Vanishing points: the photography of Francesca Woodman», en Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Institute of Contemporary Art / Whitechapel Art Gallery, Boston / Londres.
- TOWNSEND, Chris (2016): «Scattered in space and time», en Chris Townsend (ed.), *Francesca Woodman*, Phaidon, Londres, pp. 6-71.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.
- USSHIER, Jane (1999): *La psicología del cuerpo femenino*, Arias Montano, Madrid.
- WOOLF, Virginia (1942): *The death of the moth and other essays*, Harcourt, Nueva York.