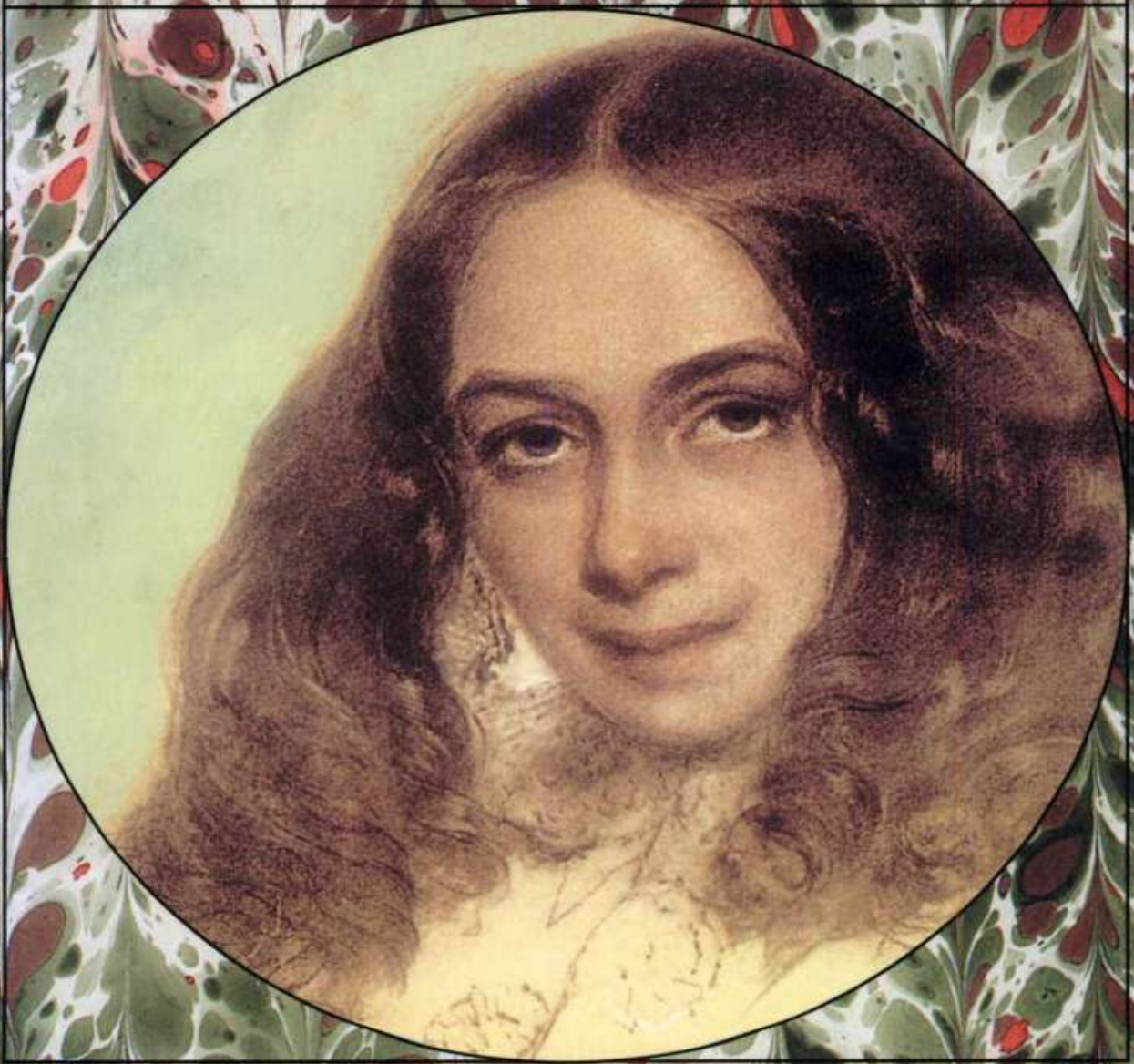
Sandra M. Gilbert y Susan Gubar

La loca del desván

La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX



FEMINISMOS

La loca del desván

La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar

La loca del desván

La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX

EDICIONES CÁTEDRA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
INSTITUTO DE LA MUJER

Feminismos

Consejo asesor:

Giulia Colaizzi: Universitat de València
María Teresa Gallego: Universidad Autónoma de Madrid
Isabel Martínez Benlloch: Universitat de València
Mary Nash: Universidad Central de Barcelona
Verena Stolcke: Universidad Autónoma de Barcelona
Amelia Valcárcel: Universidad de Oviedo
Instituto de la Mujer

Traducción de Carmen Martínez Gimeno

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

N.I.P.O.: 207-98-080-0
© 1979 by Yale University
© 1984 by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar
© Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 43.288-1998
I.S.B.N.: 84-376-1668-9
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Este libro es tanto para Edward, Elliot y Roger,
como para Kathy, Molly, Sandra, Simone, Susan y Susanna.

La lucha del pensamiento, acusando y disculpando, comenzó de nuevo y cobró ferocidad. El alma de Lilith yacía desnuda ante la tortura de la penetración pura de la luz en su interior. Comenzó a gemir y a lanzar profundos suspiros, luego a murmurar como si estuviera manteniendo un coloquio con un yo distinto: su reinado ya no era un todo, sino que se había dividido en sí mismo. [...] Al fin inició lo que parecía un relato sobre sí misma, en una lengua tan extraña y con unas formas tan impalpables que sólo pude comprender un poco de aquí y allá.

GEORGE MACDONALD, *Lilith*

Al principio no tenía claro lo que yo era exactamente, salvo que era alguien obligado a hacer ciertas cosas por alguien más, que en realidad era yo misma: siempre la he llamado Lilith. Y, sin embargo, los actos eran míos, no de Lilith.

LAURA RIDING, «Eve's Side of It»

Prólogo

El comienzo de este libro fue un curso sobre la literatura escrita por mujeres que impartimos juntas en la Universidad de Indiana durante el otoño de 1974. Al leer lo que escribieron las mujeres, de Jane Austen y Charlotte Brontë a Emily Dickinson, Virginia Woolf y Sylvia Plath, nos sorprendió la consistencia de temas e imágenes que encontramos en las obras de escritoras con frecuencia distantes unas de otras geográfica, histórica y psicológicamente. Incluso cuando estudiamos sus logros en géneros radicalmente diferentes, descubrimos lo que comenzó a parecer una tradición literaria manifiestamente femenina, una tradición abordada y apreciada por muchas lectoras y escritoras, pero que aún nadie había definido en su totalidad. Imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes: estos modelos reaparecían a lo largo de toda esta tradición, junto con las descripciones obsesivas de enfermedades como la anorexia, la agorafobia y la claustrofobia.

Para tratar de comprender las ansiedades de las que debió de originarse esta tradición, emprendimos un estudio riguroso de la literatura producida por mujeres en el siglo XIX, porque nos pareció que era la primera época en la que la autoría femenina dejó de ser hasta cierto punto anómala. Sin embargo, a medida que fuimos explorando esta literatura, nos encontramos una y otra vez frente a dos asuntos separados pero relacionados: en primer lugar, la posición social en la que se hallaron las escritoras del siglo XIX y, en segundo lugar, las lecturas que hicieron. Comprobamos que, tanto en la vida como en el arte, las artistas que estudiamos estaban encerradas literal y figuradamente. Encerradas en la arquitectura de una sociedad aplastantemente dominada por los hombres, estas literatas tampoco pudieron eludir verse atrapadas en los constructos literarios específicos de la que Gertrude Stein iba a denominar «poética patriarcal». Porque

una escritora del siglo XIX no sólo tenía que habitar las mansiones (o casitas de campo) ancestrales poseídas y construidas por los hombres, sino que también estaba constreñida y limitada por los Palacios del Arte y las Casas de la Ficción que escribieron los escritores. Así pues, decidimos que la sorprendente consistencia que apreciamos en la literatura escrita por mujeres podía explicarse por un impulso femenino común hacia la lucha para liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad.

Como sugiere la alusión de nuestro título a *Jane Eyre*, iniciamos nuestra propia definición de estas redefiniciones con lecturas rigurosas de Charlotte Brontë, quien parecía proporcionarnos el paradigma de muchas ansiedades y aptitudes claramente femeninas. De este modo, aunque hemos intentado mantener un orden cronológico aproximado en las autoras que aparecen a lo largo del libro, esta novelista del siglo XIX, a la que a menudo no se aprecia lo suficiente, ocupa una posición central en nuestro estudio, ya que mediante el análisis detallado de sus novelas esperamos mostrar nuevas vías para interpretar las obras escritas por las mujeres del siglo XIX. Sin embargo, como indica nuestro índice, acabamos pensando que teníamos que diversificarnos, aunque sólo fuera para comprender a Brontë de forma más completa. Porque en el proceso de investigación de nuestro libro nos dimos cuenta de que, como otras muchas feministas, estábamos tratando de recuperar no sólo una importante (y despreciada) literatura femenina, sino toda una historia femenina (despreciada).

A este respecto, la obra de historiadoras sociales como Gerda Lerner, Alice Rossi, Ann Douglas y Martha Vicinus no sólo nos ayudó, sino que nos hizo recordar cuánto de la historia de las mujeres se ha perdido o malentendido. Con todo, resultaron aún más útiles para nuestro proyecto las demostraciones recientes de Ellen Moers y Elaine Showalter de que las literatas del siglo XIX *sí* tuvieron tanto una literatura como una cultura propias; en otras palabras, que ya en el siglo XIX existía una subcultura literaria femenina rica y claramente definida, una comunidad en la que las mujeres leían las obras de las demás y se relacionaban entre sí conscientemente. Como Moers y Showalter han trazado con tanta precisión la historia general de esta comunidad, hemos podido centrarnos en unos cuantos textos del siglo XIX que consideramos cruciales para esta historia, y en un futuro volumen planeamos aportar lecturas similares de textos clave para el siglo XX. Estas piedras de toque nos han proporcionado modelos para comprender la dinámica de la respuesta literaria femenina a la afirmación y coacción literarias masculinas.

Una de nuestras principales observaciones ha sido que los textos literarios son coactivos (o al menos convincentemente persuasivos), porque, así como las mujeres han sido definidas repetidas veces por los autores varones, parece que como reacción les ha resultado necesario representar en sus propios textos las metáforas masculinas como si trataran de comprender sus implicaciones. Así pues, nuestra metodología literaria se ha

basado en la premisa bloomiana de que la historia literaria consta de una acción fuerte y una reacción inevitable. Es más, al igual que críticos fenomenológicos tales como Gaston Bachelard, Simone de Beauvoir y J. Hillis Miller, hemos intentado describir tanto la experiencia que genera la metáfora como la metáfora que crea la experiencia.

Al leer las metáforas de este modo experimental, ha sido inevitable que acabáramos leyendo nuestras propias vidas a la par de los textos que estudiamos, por lo cual el proceso de escribir este libro ha sido tan transformador para nosotras como lo fue el de «probar la pluma» para tantas de las mujeres que estudiamos. Y gran parte de la euforia de la escritura ha provenido del hecho de trabajar juntas. Como la mayoría de los colaboradores, hemos dividido las responsabilidades: Sandra M. Gilbert esbozó la sección sobre «Las hijas de Milton», los ensayos sobre *The Professor* y *Jane Eyre* y los capítulos sobre la «Estética de la renuncia» y sobre Emily Dickinson; Susan Gubar esbozó la sección sobre Jane Austen, los ensayos sobre *Shirley* y *Villette* y los dos capítulos sobre George Eliot; y cada una de nosotras ha esbozado partes de la exploración introductoria de una poética feminista. No obstante, hemos intercambiado y discutido continuamente nuestros borradores, así que creemos que nuestro libro no representa sólo un diálogo, sino un consenso. Al redefinir la que hasta ahora ha sido la historia literaria definida por los hombres del mismo modo que las escritoras han revisado la «poética patriarcal», hemos descubierto que el proceso de colaboración nos ha proporcionado el apoyo esencial que necesitábamos para completar un proyecto tan ambicioso.

Sin embargo, además de nuestra amistad, hemos tenido la fortuna de contar con mucha ayuda adicional de colegas, amigos, alumnos, maridos e hijos. Muchos nos ofrecieron útiles sugerencias, como Frederic Amory, Wendy Barker, Elyse Blankley, Timothy Bovy, Moneera Doss, Robert Griffin, Dolores Gros Louis, Anne Hedin, Robert Hopkins, Kenneth Johnston, Cynthia Kinnard, U. C. Knoepflmacher, Wendy Kolmar, Richard Levin, Barbara Clarke Mossberg, Celeste Wrigth y, sobre todo, Donald Gray, cuyos comentarios detallados resultaron cruciales a menudo. También estamos agradecidas a muchos otros. El aliento de Harold Bloom, Tillie Olsen, Robert Scholes, Catharine Stimpson y Ruth Stone nos ayudó en importantes sentidos, y queremos dar particularmente las gracias a Kenneth R. R. Gros Louis, cuyo interés en este proyecto nos ha permitido enseñar juntas varias veces en Indiana y cuya buena voluntad nos ha animado continuamente. A este respecto, deseamos mostrar de un modo especial nuestra gratitud a las instituciones a las que pertenecemos, la Universidad de Indiana y la Universidad de California en Davis, que también nos alentaron proporcionándonos dinero para los viajes, ayudas para la investigación y becas durante el verano, cuando ningún otro organismo de financiación lo hubiera hecho.

Asimismo, hemos de dar las gracias a las personas relacionadas con

Yale University Press que hicieron posible este libro. En particular, Garrett Stewart, elegido como asesor externo por la editorial, fue un lector ideal, cuyo entusiasmo y agudeza resultaron importantes para nuestro trabajo; Ellen Graham fue la editora perfecta, cuya paciencia ejemplar contribuyó a guiar el proyecto hasta su terminación; y Lynn Walterick fue un soberbio y comprensivo corrector, cuyas diestras preguntas nos ayudaron de forma invariable a encontrar mejores respuestas. Sin embargo, sin la dedicación de Edith Lavis en la preparación del manuscrito, sus esfuerzos habrían sido en vano, así que también queremos darle las gracias a ella, a la vez que lo hacemos a la señora Virginia French por su devoto cuidado de nuestros hijos, sin el cual el acto de la composición habría sido imposible; a Tricia Lootens y Roger Gilbert por contribuir a la indización, y a Eileen Frye y Alison Hilton por sus útiles sugerencias. Cuando este libro se entrega a la prensa, queremos señalar también que Hopewell Selby ocupa un lugar especial en nuestros pensamientos. Por último, deseamos reconocer sobre todo lo que ha sido profundamente importante para nosotras dos: el consejo y el consentimiento de nuestros maridos, Elliot Gilbert y Edward Gubar, y de nuestros hijos, Roger, Kathy y Susanna Gilbert, y Molly y Simone Gubar, todos los cuales nos han proporcionado unas vidas que da gusto leer.

PRIMERA PARTE

HACIA UNA POÉTICA FEMINISTA

1

El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria

> Y sólo se veía a la señora de la casa cuando aparecía en cada habitación, según la naturaleza del señor de la habitación. Nadie la veía en su integridad, nadie sino ella misma. Porque la luz que ella era, era tanto su reflejo como su cuerpo. Nadie podía hablar de su totalidad, nadie sino ella misma.
>
> LAURA RIDING

> ¡Ay! De una mujer que prueba la pluma,
> De semejante intrusa en los derechos de los hombres,
> De semejante presuntuosa criatura se opina
> Que ninguna virtud puede redimir su falta.
>
> ANNE FINCH, condesa de Winchilsea

> En cuanto a todo ese disparate del que hablaban Henry y Larry, la necesidad de «yo soy Dios» para crear (supongo que querían decir «yo soy Dios, no una mujer»). [...] este «yo soy Dios», que hace de la creación un acto de soledad y orgullo, esta imagen de Dios solo creando el cielo, la tierra, el mar, es esta imagen la que ha confundido a la mujer.
>
> ANAÏS NIN*

---

* *Epígrafes*: «In the End», en *Chelsea* 35, pág. 96; introducción a *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, ed. Myra Reynolds, Chicago, University of Chicago Press, 1903, págs. 4 y 5; *The Diary of Anaïs Nin, Vol. Two, 1934-1939*, ed. Gunther Stuhlmann, Nueva

¿Es la pluma un pene metafórico? Parece que Gerard Manley Hopkins así lo pensaba. En una carta a su amigo R. W. Dixon escrita en 1886, le confiaba un rasgo crucial de su teoría sobre la poesía. Declaraba que «la cualidad más esencial del artista» es la «ejecución magistral, que es una especie de don masculino y distingue fundamentalmente a los hombres de las mujeres, es el engendramiento del pensamiento propio sobre el papel, en verso o como sea». Además, señalaba que «considerándolo mejor, me asombra que la maestría de la que hablo no sea en la mente más que una pubertad en la vida de esa cualidad. La cualidad masculina es el don creativo»[1]. En otras palabras, la sexualidad masculina no es sólo analógica, sino realmente la esencia de la fuerza literaria. La pluma del poeta es en cierto sentido (incluso más que de forma figurada) un pene.

Pese a su excentricidad y oscuridad, Hopkins estaba enunciando un concepto central para esa cultura victoriana de la que en este caso era un ciudadano varón representativo. Pero, por supuesto, la noción patriarcal de que el escritor «engendra» su texto del mismo modo que Dios engendró al mundo ha tenido y tiene un gran calado en la civilización literaria occidental, tanto que, como ha expuesto Edward Said, la metáfora se ha incorporado a la misma palabra *autor,* con la cual se identifican el autor, la deidad y el *pater familias.* Merece la pena citar toda la meditación en miniatura de Said sobre la palabra *autoridad* porque resume en buena medida lo que resulta pertinente aquí:

> *Autoridad* me sugiere una constelación de significados ligados: no sólo, como el diccionario nos dice, «poder para obligar a la obediencia» o «poder derivado o delegado» o «poder para influir la acción» o «poder para inspirar una creencia» o «una persona cuya opinión es aceptada»; no sólo todos éstos, sino además una conexión con *autor,* es decir, una persona que origina o da existencia a algo, un engendrador, iniciador, padre o antecesor, una persona también que expone declaraciones escritas. Queda otro grupo de significados: *autor* está unido al participio pasado *auctus* del verbo *augere;* por lo tanto, según Eric Partridge, literalmente es un reproductor y, por consiguiente, un fundador. *Auctoritas* es producción, invención, causa, además de significar derecho de posesión. Por último, significa continuidad, o un causante de continuar. Tomados en su conjunto, todos estos significados se basan en las nociones siguientes: 1) la del poder de un individuo para iniciar, instituir, establecer, en pocas palabras, para comenzar; 2) que este poder y su producto son un aumento sobre lo que ya había; 3) que el individuo, al ejercer este poder, controla su flujo y lo que se deriva de él; 4) que la autoridad mantiene la continuidad de su curso[2].

York, The Swallow Press and Harcourt, Brace, 1967, pág. 233. [En esp.: *Diario,* 4 vols., Barcelona, Plaza & Janés, 1993.]

[1] *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon,* ed. C. C. Abbott, Londres, Oxford University Press, 1935, pág. 133.

[2] Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method,* Nueva York, Basic Books, 1975, pág. 83.

En conclusión, Said, que está analizando «la novela como intención inicial», señala que «las cuatro abstracciones [últimas] pueden utilizarse para describir el modo en que una ficción narrativa se afirma psicológica y estéticamente mediante los esfuerzos técnicos del novelista». Pero, por supuesto, también pueden utilizarse para describir al autor y la autoridad de cualquier texto literario, punto para cuya elaboración parece haberse ideado la teoría sexual/estética de Hopkins. En efecto, el mismo Said observa más adelante que una convención de la mayoría de los textos literarios es «que la unidad o integridad del texto se mantiene mediante una serie de conexiones genealógicas: autor-texto, comienzo, mitad, final, texto-significado, lector-interpretación, y así sucesivamente. *Debajo de todo esto están las imágenes de sucesión, de paternidad o jerarquía*» (las cursivas son nuestras)[3].

En un sentido, la noción misma de paternidad es, como lo expresa Stephen Dedalus en *Ulysses,* una «ficción legal»[4], un relato que requiere imaginación cuando no fe. Después de todo, un hombre no puede verificar su paternidad mediante su sentido o razón; que su hijo es *suyo* es en cierto modo un cuento que se cuenta a sí mismo para explicar la existencia del niño. Resulta obvio que la ansiedad implícita en esa narración del cuento necesita urgentemente no sólo las reafirmaciones de la superioridad masculina que implica la misoginia patriarcal, sino también ficciones compensatorias del Verbo como las encarnadas en las imágenes genealógicas que Said describe. Así pues, es posible trazar la historia de estas imágenes compensatorias, a veces expuestas a las claras y a veces ocultas, que amplían lo que Stephen Dedalus denomina el «estado místico» de la paternidad[5] mediante las obras de muchos teóricos de la literatura además de Hopkins y Said. Definir la poesía como un espejo puesto ante la naturaleza, la estética mimética que comienza con Aristóteles y desciende a través de Sidney, Shakespeare y Johnson, implica que el poeta, como un Dios menor, ha hecho o engendrado un espejo-universo alternativo en el que realmente parece encerrar o atrapar las sombras de la realidad. De

---

[3] Ibid., pág. 162. Para un empleo análogo de dichas imágenes de la paternidad, véase el prefacio del traductor de Gayatri Chakravorty Spivak a Jacques Derrida, *Of Grammatology,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, pág. xi: «para utilizar una de las metáforas estructurales de Derrida, [un prefacio es] el hijo o la semilla [...] originada o engendrada por el padre (texto o significado)». Véase también su análisis de Nietzsche donde considera el «estilo masculino de posesión» atendiendo al «punzón, el estilete, las espuelas», pág. xxxvi.

[4] James Joyce, *Ulysses,* Nueva York, Modern Library, 1934, pág. 205.

[5] Ibid. El conjunto de este pasaje extraordinariamente importante desarrolla más esta noción: «La paternidad, en el sentido de engendramiento consciente, es desconocida para el hombre», señala Stephen. «Es un estado místico, una sucesión apostólica sólo del engendrador al engendrado. Sobre este misterio y no sobre la madona que el astuto intelecto italiano arrojó a la plebe de Europa, se fundó la iglesia de modo inamovible porque, como el mundo, el macrocosmo y el microcosmo, estaba fundada sobre el vacío. Sobre la incertidumbre, sobre la imposibilidad. El *amor matris,* genitivo subjetivo y objetivo, puede que sea lo único verdadero de la vida. La paternidad puede ser una ficción legal» (págs. 204 y 205).

forma similar, el concepto romántico de Coleridge de la «imaginación humana o poder esemplástico» es de una fuerza generativa y viril que evoca «el acto eterno de la creación en el YO SOY infinito», mientras que la «Imaginación Penetrativa» de sonido fálico de Ruskin es una «facultad de toma de posesión» y una «imaginación verbal [...] penetrante» que domina, recorta y llega a la raíz de la experiencia para «revelar qué nuevos brotes hay»[6]. En todas estas estéticas, el poeta, como Dios Padre, es un gobernante paternalista del mundo ficticio que él ha creado. Shelley lo denomina «legislador». Keats señala, hablando de los escritores, que «los antiguos eran emperadores de vastas provincias», mientras que «cada uno de los modernos» sólo es un «Elector de Hannover»[7].

En la filosofía medieval, la red de conexiones existente entre las metáforas sexuales, literarias y teológicas es igualmente compleja: Dios Padre engendra el cosmos y, como Ernst Robert Curtius señala, escribe el Libro de la Naturaleza: ambos tropos describen un único acto de creación[8]. Además, el poder escatológico supremo del Autor Celestial se pone de manifiesto cuando, como el *Liber Scriptus* de la misa de réquiem tradicional indica, escribe el Libro del Juicio. Más recientemente, artistas hombres como el conde de Rochester en el siglo XVII y Auguste Renoir en el XIX han definido sin ambages la estética basada en el deleite sexual masculino. «Yo [...] nunca rimé más que con el pito [pene]», declara el ingenioso Timon de Rochester[9], y (según la pintora Bridget Riley) de Renoir «se supone que ha dicho que pintaba sus cuadros con la picha»[10]. Es evidente que ambos artistas creían, con Norman O. Brown, que «el pene es la cabeza del cuerpo» y también estarían de acuerdo con la sugerencia de John Irwin de que la relación «del yo masculino con la obra femenina-

---

[6] Coleridge, *Biographia Literaria,* cap. 13. John Ruskin, *Modern Painters,* vol. 2, *The Works of John Ruskin,* ed. E. T. Cook y Alexander Wedderburn, Londres, George Allen, 1903, págs. 250, 251. Aunque Virginia Woolf señalaba en *A Room of One's Own* que Coleridge pensaba que una «gran mente es andrógina», añadía secamente que «sin duda, no quería decir [...] que sea una mente que tenga una simpatía especial por las mujeres» (*A Room of One's Own,* Nueva York, Harcourt Brace, 1929, pág. 102. [En esp.: *Una habitación propia,* Barcelona, Seix Barral, 1992.] Ciertamente, el poder imaginativo que Coleridge describe no parece «masculino-femenino» en el sentido de Woolf.

[7] Shelley, «A Defense of Poetry», Keats a John Hamilton Reynolds, 3 de febrero de 1818 [en esp.: *En defensa de la poesía,* Barcelona, Ed. 62, 1986]; *The Selected Letters of John Keats,* ed. Lionel Trilling, Nueva York, Doubleday, 1956, pág. 121.

[8] Véase E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages,* Nueva York, Harper Torchbooks, 1963, págs. 305, 306. Para más comentarios sobre «The Symbolism of the Book» de Curtius y la misma metáfora del «Book of Nature», véase Derrida, *Of Grammatology,* págs. 15-17.

[9] «Timon, A Satyr», en *Poems by John Wilmot Earl of Rochester,* ed. Vivian de Sola Pinto, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1953, pág. 99.

[10] Bridget Riley, «The Hermaphrodite», *Art and Sexual Politics,* ed. Thomas B. Hass y Elizabeth C. Baker, Londres, Collier Books, 1973, pág. 82. Riley dice que ella misma «interpretaría este comentario como la expresión de su actitud hacia su obra como una celebración de la vida».

masculina es asimismo un acto autoerótico [...] una especie de onanismo creativo en el cual mediante el uso de la pluma fálica en el "espacio puro" de la página virgen [...] se gasta y derrocha continuamente el yo[11].» Es más, no hay duda de que por todas estas razones los poetas han usado tradicionalmente un vocabulario derivado de la «novela familiar» patriarcal para describir sus relaciones mutuas. Como ha apuntado Harold Bloom, «de los hijos de Homero a los hijos de Ben Jonson, se ha descrito la influencia poética como una relación filial», una relación de *hijos varones.* La feroz lucha entablada en el centro de la historia literaria, dice Bloom, es una «batalla entre iguales fuertes, padre e hijo como rivales poderosos, Layo y Edipo en la encrucijada»[12].

Aunque muchos de estos escritores emplean la metáfora de la paternidad literaria de modos diferentes y para fines distintos, todos parecen estar de acuerdo en que un texto literario no es sólo un discurso encarnado de modo bastante literal, sino también poder puesto de manifiesto misteriosamente, hecho carne. Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es sólo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho, como, en la paráfrasis que hace Said de Partridge, «un reproductor y, por lo tanto, un fundador». A este respecto, la pluma es sin duda más poderosa que su homóloga fálica la espada y en el patriarcado posee más resonancia sexual. El escritor no sólo responde a la excitación cuasi sexual de su musa con una efusión de energía estética que Hopkins denominó «el bello deleite que pensaron los padres» —un deleite vertido seminalmente de la pluma a la página—, sino que, como autor de un texto duradero, el escritor se reserva la atención del futuro exactamente igual que un rey (o padre) «posee» el homenaje del presente. Ningún general blandiendo la espada podría gobernar tanto tiempo o poseer un reino tan vasto.

Por último, el hecho de que dicha noción de «posesión» esté imbuida en la metáfora de la paternidad conduce a otra implicación más de esta compleja metáfora. Porque si el autor/padre es el dueño de su texto y de la atención de su lector, también es dueño/poseedor de los sujetos de su texto, es decir, de esas figuras, escenas y hechos —esas criaturas de la mente— que ha encarnado en blanco y negro y «encuadernado» en tela o cuero. Así pues, como es un *autor,* «un hombre de letras», es simultánea-

---

[11] Norman O. Brown, *Love's Body,* Nueva York, Vintage Books, 1968, pág. 134; John T. Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge,* Baltimore, John Hopkins University Press, 1975, pág. 163. Irwin habla del «poder fálico generativo de la imaginación creativa», pág. 159.

[12] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence,* Nueva York, Oxford University Press, 1973, págs. 11, 26.

mente, como su semejante divino, un padre, un señor o gobernante y un dueño: el tipo espiritual de un patriarca, tal y como entendemos ese término en la sociedad occidental.

* * *

¿Dónde deja a la mujer literata una teoría de la literatura implícita o explícitamente patriarcal? Si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué órgano generarán los textos las mujeres? La pregunta puede parecer frívola, pero como indica nuestro epígrafe de Anaïs Nin, tanto la etiología patriarcal que define a un Dios Padre solitario como el único creador de todas las cosas, como la metáfora masculina de la creación literaria que se basa en dicha etiología, han «confundido» durante mucho tiempo a las mujeres literatas, a las lectoras y a las escritoras. Porque ¿qué pasa si ese Autor cósmico orgullosamente masculino es el único modelo legítimo para todos los autores terrenales? O, peor aún, ¿qué pasa si el poder generativo masculino no es sólo el único poder legítimo, sino el único poder que existe? Sin duda, el hecho de que los teóricos de la literatura, de Aristóteles a Hopkins, parecieran creerlo así impidió que muchas mujeres siquiera «probaran la pluma» —por emplear la expresión de Anne Finch— y produjo una enorme ansiedad en generaciones de mujeres que fueron lo bastante «presuntuosas» como para atreverse a hacerlo. La Anne Elliot de Jane Austen minimiza el caso cuando observa decorosamente casi al final de *Persuasion (Persuasión)* que «los hombres siempre nos han aventajado en contar sus relatos. La educación ha sido suya en mucho mayor grado; la pluma ha estado en sus manos» (II, cap. 11)[13]. Porque, como sugiere la queja de Anne Finch, la pluma ha sido definida no sólo de forma accidental, sino esencial, como una «herramienta» masculina y, por lo tanto, no sólo es inapropiada para las mujeres, sino que les es realmente ajena. Carente de la recatada ironía de Austen, la protesta apasionada de Finch se acerca tanto al centro de la metáfora de la paternidad literaria como la carta de Hopkins al canónigo Dixon. No sólo es «una mujer que prueba la pluma», una intrusa y una «criatura presuntuosa», sino que es absolutamente irredimible: ninguna virtud puede contrarrestar la «falta» de su presunción porque ha cruzado grotescamente los límites dictados por la Naturaleza:

> Nos dijeron que confundimos nuestro sexo y lugar;
> Los buenos modales, la distinción, el baile, los aderezos y la música
> Son las perfecciones que deberíamos desear;
> Escribir, o leer, o pensar, o indagar
> Empañarían nuestra belleza y consumirían nuestro tiempo,

---

[13] Todas las referencias a *Persuasion* pertenecen al volumen y capítulo del texto editado por R. W. Chapman, reimpreso con una introducción de David Daiches, Nueva York, Norton, 1958. [En esp.: *Persuasión*, Barcelona, Alba, 1996.]

E interrumpirían las conquistas de nuestra plenitud;
Mientras sostienen algunos que el tedioso gobierno de una casa servil
Es nuestro mayor arte y empleo[14].

Este pasaje implica que, debido a que son por definición actividades masculinas, escribir, leer y pensar no sólo son ajenas, sino enemigas, de las características «femeninas». Cien años después, en una famosa carta a Charlotte Brontë, Robert Southey reformulaba la misma noción: «La literatura no puede ser el propósito de la vida de una mujer, y no debería serlo»[15]. No puede serlo, implica la metáfora de la paternidad literaria, porque es imposible tanto psicológica como sociológicamente. Si la sexualidad masculina se asocia íntegramente con la presencia afirmativa del poder literario, la sexualidad femenina se asocia con la ausencia de dicho poder, con la idea —expresada por el pensador del siglo XIX Otto Weininger— de que «la mujer no tiene parte en la realidad ontológica». Como veremos, una implicación más de la metáfora de la paternidad/creatividad es la noción (implícita tanto en Weininger como en la carta de Southey) de que las mujeres sólo existen para que actúen sobre ellas los hombres, tanto como objetos literarios cuanto como objetos sensuales. De nuevo, uno de los poemas de Anne Finch explora las asunciones ocultas en tantas teorías literarias. Dirigiéndose a tres poetas varones, exclama:

¡Dichosos vosotros tres! ¡Dichosa Raza de Hombres!
Nacida para informar o corregir la Pluma
Para provechos, placeres, libertad y mando
Mientras nosotras, a vuestro lado, sólo somos Ceros
Para incrementar vuestros Números y engrosar la suma
De vuestros deleites proporcionados por nuestros encantos
Y esta distinción enseña tristemente
Que desde la Caída (causada por nuestra seducción)
Nuestra es la mayor pérdida, como vuestra es la mayor falta[16].

Puesto que las hijas de Eva han caído mucho más bajo que los hijos de Adán, este pasaje expresa que *todas* las mujeres son «Ceros» —nulidades, vacuidades— que sólo existen, haciendo un juego de palabras, para incrementar los «Números» masculinos (ya sean poemas o personas), deleitando los cuerpos o las mentes de los hombres, sus penes o sus plumas.

---

[14] Anne Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea*, págs. 4 y 5.

[15] Southey a Charlotte Brontë, marzo de 1837. Citado en Winifred Gérin, *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius*, Oxford, Oxford University Press, 1967, pág. 110.

[16] Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea*, pág. 100. Otto Weininger, *Sex and Character*, Londres, Heinemann, 1906, pág. 286. [En esp.: *Sexo y carácter*, Barcelona, Ed. 62, 1985.] Esta frase es parte de un extraordinario pasaje en el que Weininger afirma que «las mujeres no tienen existencia ni esencia; no son, no son nada», todo ello porque «la mujer no tiene relación con la idea [...] no es moral ni antimoral», pero «toda existencia es moral y existencia lógica».

Sin embargo, en este caso, desprovista de lo que Richard Chase denominó «el *élan* masculino» y rechazando implícitamente incluso los consuelos serviles de su «feminidad», una mujer literata es doblemente un «Cero», ya que en realidad es un «eunuco», por emplear la llamativa figura que Germaine Greer aplicó a todas las mujeres en una sociedad patriarcal. Así, Anthony Burgess ha declarado recientemente que las novelas de Jane Austen fallan porque su escritura «carece de la fuerte confianza masculina», y William Gass se ha lamentado de que a las mujeres literatas «les falta ese impulso genital de sangre congestionada que vigoriza todo gran estilo»[17]. Las asunciones que subyacen en sus afirmaciones fueron expresadas hace más de un siglo por el editor-crítico decimonónico Rufus Griswold. En la presentación de una antología titulada *The Female Poets of America,* Griswold esbozó una teoría de los papeles sexuales literarios que estructura y clarifica esas siniestras implicaciones de la metáfora de la paternidad literaria.

> Es menos fácil afirmar el carácter genuino de la capacidad literaria de las mujeres que de la de los hombres. La naturaleza moral de las mujeres, en su desarrollo más exquisito y rico, comparte algunas de las cualidades del genio; al menos llega a parecerse a la que en los hombres es la característica o acompañamiento del más elevado grado de inspiración mental. Por lo tanto, corremos el peligro de confundir con la energía floreciente de la inteligencia creativa lo que sólo es la exuberancia de «sentimientos personales desocupados». [...] La susceptibilidad más exquisita de espíritu y la capacidad de reflejar en una variedad deslumbrante los efectos que las circunstancias o las mentes circundantes excitan, quizás no vayan acompañadas del *poder para originar, ni siquiera, en su propio sentido, para reproducir.* [Las cursivas son nuestras[18].]

Puesto que Griswold ha reunido una recopilación de poemas escritos por mujeres, no cree que todas carezcan siempre del poder literario reproductivo o generativo. Sin embargo, sus definiciones basadas en el género implican que cuando dicha energía creativa aparece en una mujer puede que sea anómala, caprichosa, porque como característica «masculina» es esencialmente «afemenina».

---

[17] Richard Chase habla del «*élan* masculino» a lo largo de «The Brontës, or Myth Domesticated», en *Forms of Modern Fiction,* ed. William V. O'Connor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948, págs. 102-113. Para una exposición sobre «el eunuco femenino», véase Germaine Greer, *The Female Eunuch,* Nueva York, McGraw Hill, 1970. Véase también Anthony Burgess, «The Book Is Not For Reading», *New York Times Book Review,* 4 de diciembre de 1966, págs. 1, 74, y William Gass, sobre Norman Mailer, *Genius and Lust, New York Times Book Review,* 24 de octubre de 1976, pág. 2. Por último, a este respecto, es interesante (y deprimente) considerar que Virginia Woolf sin duda se definía a *sí misma* como «un eunuco». (Véase Noel Annan, «Virginia Woolf Fever», *New York Review,* 20 de abril de 1978, pág. 22.)

[18] Rufus Griswold, prefacio a *The Female Poets of America,* Filadelfia, Carey & Hart, 1849, pág. 8.

Lo contrario a estas definiciones explícitas e implícitas de «feminidad» también puede ser válido para quienes desarrollan teorías literarias basadas en el «estado místico» de la paternidad: si una mujer carece de poder literario generativo, un hombre que pierde dicho poder o abusa de él se convierte en un eunuco, o en una mujer. Cuando al Marqués de Sade, encarcelado, se le negó «todo uso de lápiz, tinta, pluma y papel», declara Roland Barthes, se le castró figuradamente, porque «el esperma escritural» ya no podía fluir y «sin ejercicio, sin una pluma, Sade se *hinchó,* [se convirtió en] un eunuco». De forma similar, cuando Hopkins quiso explicar a R. W. Dixon las consecuencias estéticas de la *falta* de maestría masculina, adoptó una explicación que desarrollaba el paralelo implícito entre mujeres y eunucos, declarando que «si la vida» no se «transporta a la obra [...] y se muestra allí [...] el producto es uno de esos *huevos de gallina* que son buenos para comer y parecen vivos, pero que nunca se empollan» (las cursivas son nuestras)[19]. Y cuando, pasados los años, trató de definir su propio sentido de la esterilidad, su bloqueamiento como escritor, se describió (en el soneto «The Fine Delight That Fathers Thought») como un eunuco y como *una mujer,* específicamente como una mujer abandonada por el poder masculino: «la viuda de un suspiro perdido» que sobrevive en un «mundo invernal» degradado a la que le falta por completo «la resonancia, la elevación, la canción, la creación» del poder generativo masculino, cuya «fuerte/Espuela» está fálicamente «viva y penetra como la llama del soplete». Y, una vez más, algunos versos de una de las quejumbrosas protestas de Anne Finch contra la hegemonía literaria masculina parecen apoyar la imagen de Hopkins de la mujer artista impotente y estéril. Al subrayar en la conclusión de la introducción a sus poemas que las mujeres tienen que «ser tontas/Esperadas y destinadas», no repudia dichas expectativas, sino que, por el contrario, se amonesta a sí misma, con agria ironía, que *sea* tonta:

> Sé prudente entonces, Musa mía, y retírate callada;
> No sea que te desprecien queriendo ser admirada;
> Y conociendo tus faltas, con el ala encogida,
> A unos pocos amigos, para tu pesar, cantes;
> Porque los bosques de Laurel nunca fueron de tu incumbencia;
> Sé oscura como tu sombra y conténtate con ello[20].

Aislada de la energía generativa, en un mundo oscuro e invernal, Finch parece estarse definiendo aquí no sólo como un «Cero», sino como «la viuda de un suspiro perdido».

* * *

---

[19] Roland Barthes, *Sade/Fourier/Loyola,* traducción de Richard Miller, Nueva York, Hill & Wang, 1976, pág. 182 [en esp.: *Sade, Fourier, Loyola,* Madrid, Cátedra, 1997]; Hopkins, *Correspondence,* pág. 133.

[20] Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea,* pág. 5.

La aceptación desesperada (si bien irónica) por parte de Finch de las expectativas y designios masculinos resume en un único episodio el poder coactivo no sólo de las limitaciones culturales, sino de los textos literarios que las encarnan. Porque es tanto de la literatura como de la «vida» de donde las mujeres literatas aprenden que tienen que «ser tontas/Esperadas y destinadas». Como lo expresa Leo Bersani, «el lenguaje escrito no sólo describe la identidad, sino que produce realmente la identidad moral e incluso quizás la física. [...] Hemos de tener en cuenta una especie de disolución o al menos elasticidad del ser inducida por una inmersión en la literatura[21]». Siglo y medio antes, Jane Austen hizo que el interlocutor de Anne Elliot, el capitán Harville, insistiera en un planteamiento relacionado en *Persuasión*. Sosteniendo la inconstancia de las mujeres sobre las ardientes objeciones de Anne, señala que «todas las historias están en tu contra: todos los relatos, en prosa y verso. [...] En un momento, podría darte cincuenta citas en apoyo de mi argumento y no creo haber abierto nunca un libro en mi vida que no dijera algo sobre la inconstancia de las mujeres» (II, cap. 11). A ello Anne responde, como hemos visto, que la pluma ha estado en manos masculinas. En el contexto del discurso de Harville, su observación implica que las mujeres no sólo han estado excluidas de la autoría, sino que además han sido sometidas a (y sujetos de) la autoridad masculina. Así pues, con la astuta comadre de Bath de Chaucer, Anne podría preguntar: «¿Quién pintó el león, dime quién?» Y como la de la comadre, su propia respuesta a la pregunta retórica subrayaría la confusión histórica que hay en nuestra cultura de autoría literaria con autoridad patriarcal:

> Por Dios que si las mujeres tuvieran relatos escritos
> Como los clérigos tienen dentro de sus oratorios,
> Habrían escrito de los hombres más iniquidades
> Que toda la marca de Adán pudiera reparar.

En otras palabras, lo que Bersani, Austen y Chaucer dan a entender es que, precisamente porque el escritor «engendra» su texto, sus creaciones literarias (como ya hemos señalado) son sus posesiones, su propiedad. Al haberlas definido en el lenguaje y, de este modo, generado, las posee, las controla y las encierra en la página impresa. Al describir su primer sentimiento de la vocación de escritor, Jean-Paul Sartre recordaba en *Les Mots* su creencia infantil de que «escribir era grabar nuevos seres en [las Tablas infinitas de la Palabra] o [...] capturar cosas vivientes en la trampa de las frases»[22]. Pese a lo ingenua que pueda parecer esta noción, no es «una ilusión completa, porque es su verdad [de Sartre]», como observa

---

[21] Leo Bersani, *A Future for Astynax*, Boston, Little, Brown, 1976, pág. 194.

[22] Jean-Paul Sartre, *The Words*, trad. de Bernard Frechtman, Greenwich, Conn., Braziller, 1964, pág. 114. [En esp.: *Las palabras*, Madrid, Alianza, 1982.]

una comentarista[23] y, en efecto, es la «verdad» de todo escritor, una verdad que ha solido llevar a los autores masculinos a asumir los derechos patriarcales de posesión sobre los «personajes» femeninos que graban en las «Tablas infinitas de la Palabra».

Por supuesto, los autores masculinos también han generado personajes masculinos sobre los cuales parecieran haber tenido similares derechos de propiedad. Pero implícita en la metáfora de la paternidad literaria aparece la idea de que cada hombre, al llegar a lo que Hopkins denominaba la «pubertad» de su don creativo, posee la capacidad, incluso quizás la obligación, de replicar a los demás hombres generando sus propias ficciones alternativas. Al carecer de pluma/pene que les permitiría igualmente rebatir una ficción con otra, las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a *meras* propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos porque sólo se generaron, como observan Anne Elliot y Anne Finch, por las expectaciones y designios masculinos.

Al igual que la metáfora de la paternidad literaria, esta noción corolaria de que la principal criatura que el hombre ha generado es la mujer posee una historia larga y compleja. Después de todo, a partir de Eva, Minerva, Sofía y Galatea, la mitología patriarcal define a la mujer como creada por, desde y para el hombre, las hijas de los cerebros, costillas e ingenio masculinos. Para Blake, el eterno femenino era cuando mucho una Emanación del principio creativo masculino. Para Shelley, era una epipsique, un alma nacida del alma del poeta, cuyo principio se equiparaba en un plano espiritual a los nacimientos más consistentes de Eva y Minerva. Es más, a lo largo de la historia de la cultura occidental, las figuras femeninas aparentemente distintas engendradas por los hombres, como Pecado de Milton, Cloe de Swift y Jane la loca de Yeats, han encarnado la ambivalencia masculina no sólo hacia la sexualidad femenina, sino hacia su propia cualidad física (masculina). Al mismo tiempo, los textos masculinos, elaborando continuamente la metáfora de la paternidad masculina, han proclamado una y otra vez que, en las ambiguas palabras de Honoré de Balzac, «la virtud de la mujer es la mayor invención del hombre»[24]. Un comentario condensado y profético de Norman O. Brown resume a la perfección las asunciones sobre las que se basan todos estos textos:

> Poesía, el acto creativo, el acto de la vida, el acto sexual arquetípico. La sexualidad es poesía. La dama es nuestra creación o estatua de Pigmalión. La dama es el poema; Laura [de Petrarca] es en realidad poesía[25].

---

[23] Marjorie Grene, *Sartre*, Nueva York, New Viewpoints, 1973, pág. 9.

[24] Citado por Cornelia Otis Skinner en su obra de teatro de 1952, *Paris'90*.

[25] Norman O. Brown, «Daphne», en Joseph Campbell (ed.), *Mysteries, Dreams, and Religion*, Nueva York, Dutton, 1970, pág. 93.

Sin duda, este complejo de metáforas y etiologías refleja no sólo la estructura ferozmente patriarcal de la sociedad occidental, sino también el apuntalamiento de la misoginia sobre el que se ha levantado ese severo patriarcado. Después de todo, las raíces de la «autoridad» nos dicen que si la mujer es propiedad del hombre, éste ha de haberla escrito, del mismo modo que nos dicen que si la ha escrito, tiene que ser de su propiedad. Es más, como una creación «escrita» por el hombre, la mujer ha sido «acorralada» o «encerrada»*. El hombre ha pronunciado una especie de «sentencia», ella ha sido «sentenciada»: predestinada, encarcelada, porque la ha «redactado» y «acusado»**. Como un pensamiento que él ha formulado, ella ha sido «enmarcada» (encerrada) en sus textos, glifos, gráficos e «incriminada» (declarada culpable, declarada deficiente) en sus cosmologías. Porque como Humpty Dumpty dice a Alicia en *Through the Looking Glass (A través del espejo)* el «señor» de las palabras, dichos, expresiones, propiedades literarias, «puede disponer la suerte de todas ellas»[26]. La etimología y etiología de la autoridad masculina son, según parece, casi necesariamente idénticas. Sin embargo, para las mujeres que se sintieron algo más, en todos los sentidos, que propiedades de textos literarios, el problema planteado por dicha autoridad no era metafísico ni filológico, sino (como el dolor expresado por Anne Finch y Anne Elliot indican) psicológico. Puesto que tanto el patriarcado como sus textos subordinan y aprisionan a las mujeres, antes incluso de que puedan probar esa pluma de la que se las aparta con tanto rigor, deben escaparse de esos mismos textos masculinos que, al definirlas como «Ceros», les niegan la autonomía para formular alternativas a la autoridad que las ha aprisionado e impedido probar la pluma.

La circularidad viciosa de este problema ayuda a explicar la curiosa pasividad con la que Finch respondió (o pretendió responder) a las expectativas y designios masculinos, y ayuda a explicar también el largo silencio de siglos de tantas mujeres que deben de haber tenido talentos comparables al de Finch. Una paradoja final de la metáfora de la paternidad literaria es el hecho de que del mismo modo que un autor genera y aprisiona a sus criaturas de ficción, las silencia privándolas de autonomía (es decir, del poder de un discurso independiente) aun cuando les da la vida. Las silencia y, como sugiere la «Ode on a Grecian Urn» («Oda sobre una urna griega») de Keats, las apaga, o —insertándolas en el mármol de su arte— las mata. Como expresa claramente Albert Gelpi, «el artista mata la experiencia para convertirla en arte, porque la experiencia temporal sólo puede escapar de la muerte muriendo en la "inmortalidad"

---

* Juego de palabras en inglés entre «penned» (escrita), «penned up» (acorralada) y «penned in» (encerrada) que se pierde en español. *[N. de la T.]*

** Juego de palabras en inglés entre «indited» (redactada) e «indicted» (acusada) que se pierde en español. *[N. de la T.]*

[26] Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, cap. 6, «Humpty Dumpty». [En esp.: *A través del espejo*, Madrid, Cátedra, 1992.]

de la forma artística». La fijación de la "vida" en el arte y la fluidez de la "vida" en la naturaleza son incompatibles»[27]. Por lo tanto, la pluma no es sólo más poderosa que la espada, también es *como* la espada en su poder —su necesidad incluso— de matar. Y, una vez más, este último atributo de la pluma parece ligarse por asociación con su masculinidad metafórica. Simone de Beauvoir ha comentado que la «transcendencia» de la naturaleza humana de los hombres está simbolizada por su capacidad de cazar y matar, del mismo modo que la identificación humana de las mujeres con la naturaleza, su papel como símbolo de inmanencia, se expresa por su participación central en ese proceso de nacimiento dador de vida pero involuntario que perpetúa la especie. Así pues, la superioridad —o autoridad— «se ha otorgado en la humanidad no al sexo que da la vida, sino al que mata»[28]. En palabras de D. H. Lawrence, «los Señores de la Vida son los Dueños de la Muerte» y, por lo tanto, según implica la poética patriarcal, son los amos del arte[29].

Por supuesto, los comentaristas de la subordinación femenina, de Freud y Horney a De Beauvoir, Wolfgang Lederer y, más recientemente, Dorothy Dinnerstein, han explorado otros aspectos de la relación entre los sexos que también llevaron a los hombres a desear figuradamente «matar» a las mujeres. Lo que Horney denominó «temor» masculino a lo femenino es un fenómeno al que Lederer ha dedicado un libro extenso y erudito[30]. Elaborando la afirmación de De Beauvoir de que como madre de la vida «la primera mentira de la mujer, su primera traición [parece ser] la de la vida misma, vida que, aunque ataviada con las formas más atractivas, siempre está infestada por los fermentos de la vejez y la muerte», Lederer subraya la propia tendencia de las mujeres de «matarse» en el arte para «atraer al hombre»:

> A partir del Paleolítico, tenemos pruebas de que la mujer, mediante el cuidadoso tocado, mediante el adorno y el maquillaje, trataba de acentuar el modelo eterno más que el yo mortal. Dicho maquillaje, en África o Japón, puede alcanzar el grado algo extraño para nosotros de una máscara carente de vida y, sin embargo, ése es precisamente su objetivo: donde nada parece vivo, nada habla de la muerte[31].

Una razón más entonces por la cual no es de extrañar que las mujeres hayan dudado probar la pluma a lo largo de la historia. Escrita por un

---

[27] Albert Gelpi, «Emily Dickinson and the Deerslayer», en *Shakespeare's Sisters*, ed. Sandra Gilbert y Susan Gubar, Bloomington, Indiana University Press, 1979, págs. 122-134.

[28] Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Nueva York, Knopf, 1953, pág. 58. [En esp.: *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1998.]

[29] D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, cap. 23, «Huitzilopochtli's Night».

[30] Véase Wolfgang Lederer, *The Fear of Women*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968; también H. R. Haays, *The Dangerous Sex*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1964; Katharine Rogers, *The Troublesome Helpmate*, Seattle, University of Washington Press, 1966; y Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur*, Nueva York, Harper & Row, 1976.

[31] Lederer, *Fear of Women*, pág. 42.

Dios masculino y por un hombre deiforme, muerta en una imagen «perfecta» de sí misma, cabría decir que la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres. Al principio, allí sólo vería aquellos contornos fijados sobre ella como una máscara para ocultar su lazo terrible y sangriento con la naturaleza. Pero mirando el tiempo suficiente, mirando con la intensidad suficiente, vería —como la narradora de «The Other Side of the Mirror» de Mary Elizabeth Coleridge— a una prisionera enfurecida: ella misma. El poema que describe esta visión es central para la poética feminista que tratamos de construir:

Me senté delante del espejo un día
  E invoqué una visión desnuda,
En vez de las apariencias alegres y gozosas
  Que en otro tiempo se reflejaban en él,
Encontré la visión de una mujer, enfurecida
  Por algo más que una desesperación femenina.

Su cabello se apartaba a cada lado
  De un rostro despojado de encanto.
No tenía ahora necesidad de ocultar
  Lo que otrora ningún hombre en la tierra pudo adivinar.
Ello formaba la espinosa aureola
  De una cruel aflicción impía.

Sus labios estaban abiertos, pero ningún sonido
  Provenía de las separadas líneas rojas.
Cualquiera que fuera, la espantosa herida
  En silencio y secreto sangraba.
Ni un suspiro aliviaba su mudo pesar,
  No tenía voz para expresar su temor.

Y en sus refulgentes ojos brillaba
  La llama agonizante del deseo de la vida,
Enloquecida porque su esperanza se había desvanecido,
  Y prendido en el fuego danzante
De la celosa y feroz venganza,
  Y una fuerza que no podía cambiar ni agotarse.

Espectro de una sombra en el espejo,
  ¡Libera la superficie de cristal!
Pasa como las más bellas visiones pasan
  Y nunca más regreses para ser
El fantasma de una hora confusa,
Al que oí susurrarme: «Yo soy ella»[32].

---

[32] Mary Elizabeth Coleridge, «The Other Side of a Mirror», en *Poems by Mary E. Coleridge*, Londres, Elkin Mathews, 1908, págs. 8 y 9.

Lo que este poema sugiere es que, aunque la mujer que está prisionera del espejo/imágenes del texto no «tiene voz para expresar su temor», aunque «ni un suspiro» interrumpe «su mudo pesar», posee un sentimiento invencible de su autonomía, de su propia interioridad; tiene un sentido, por parafrasear a la comadre de Bath de Chaucer, de la autoridad de su propia experiencia[33]. El poder de la metáfora, dice el poema de Mary Elizabeth Coleridge, sólo puede extenderse hasta ahí. Por último, ninguna criatura humana puede ser completamente silenciada por un texto o una imagen. Del mismo modo que los relatos tienen la notoria costumbre de «huir» de sus autores, los seres humanos, desde el Edén, han tenido por costumbre desafiar la autoridad, tanto divina como literaria[34].

Una vez más, el debate en el que se enzarzan la Anne Elliot y el capitán Harville de Austen resulta pertinente aquí porque sin duda no es por accidente que la cuestión que estos dos personajes estén discutiendo sea la «inconstancia» de la mujer, es decir, su negativa a ser fijada o «muerta» por un autor/dueño, su terca insistencia a seguir su camino. El hecho de que los autores masculinos la reprendan por esta negativa aun cuando ellos mismos generan personajes femeninos que (como veremos) muestran perversamente una autonomía «monstruosa», es una de las ironías del arte literario. Sin embargo, desde una perspectiva femenina, dicha «inconstancia» sólo puede ser alentadora porque —al implicar duplicidad— sugiere que las mujeres tienen el poder de crearse a sí mismas como personajes, incluso quizás el poder de llegar hasta la mujer atrapada al otro lado del espejo/texto y ayudarle a saltar fuera.

* * *

Sin embargo, antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su «in-

---

[33] Véase el Prólogo de la Comadre, versos 1 a 3: «Bastaríame la experiencia, si ninguna autoridad hubiera en este mundo al respecto, para hablar de los males que en tal estado se encierran.» Véase también Arlyn Diamond y Lee Edwards, eds., *The Authority of Experience,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1977, una antología de crítica feminista que toma su título de la exposición de la comadre.

[34] En reconocimiento de un punto similar a éste, a la definición de Edward Said de «autoridad» le sigue una definición de un concepto complementario, esencialmente relacionado, el de «fastidio», por el que entiende «que ningún novelista ha dejado de darse cuenta nunca de que su autoridad, prescindiendo de lo completa que sea, o la autoridad de un narrador, es una impostura» *(Beginnings,* pág. 84). Para una fascinante exposición del modo en que una mujer se veía impulsada a tratar de desafiar la autoridad literaria/patriarcal masculina, véase Mitchell R. Breitweiser, «Cotton Mather's Crazed Wife», en *Glyph 5.* Esta loca des-continuaba literalmente el poder de su esposo «fastidiando»: ¡emborronando y robando sus manuscritos!

constancia» como —identificándola con los «modelos eternos» que ellos mismos han inventado— para poseerla más completamente. De forma específica, como trataremos de mostrar, una mujer escritora ha de examinar, asimilar y transcender las imágenes extremas de «ángel» y «monstruo» que los autores masculinos han generado para ella. Antes de que las mujeres puedan escribir, declaró Virginia Woolf, debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido «matadas» para convertirnos en arte[35]. Y, de modo similar, todas las mujeres escritoras deben matar al opuesto y doble necesario del ángel, al «monstruo» de la casa, cuyo rostro de Medusa también mata la creatividad femenina. Sin embargo, para nosotras, como críticas feministas, el acto woolfiano de «matar» tanto ángeles como monstruos debe comenzar con la comprensión de la naturaleza y origen de esas imágenes. Luego, en este punto de nuestra construcción de una poética feminista, debemos disecar para asesinar. Y en particular debemos hacerlo con el fin de comprender la literatura escrita por las mujeres porque, como expondremos, las imágenes de «ángel» y «monstruo» han sido tan ubicuas a lo largo de toda la literatura escrita por los hombres que también han calado lo escrito por las mujeres hasta tal punto que pocas de ellas han «matado» de forma definitiva ambas figuras. Más bien la imaginación femenina se ha percibido, como si dijéramos, oscuramente a través de un espejo: hasta hace bastante poco, la escritora ha tenido que definirse (aunque sólo fuera de forma inconsciente) como una criatura misteriosa que reside dentro del ángel o monstruo o imagen de ángel/monstruo que vive en lo que Mary Elizabeth Coleridge denominó «la superficie de cristal».

Por supuesto, para todos los artistas literarios, la autodefinición precede necesariamente a la autoafirmación: el «Yo Soy» creativo no puede enunciarse si el «yo» no sabe qué es. Pero para la artista femenina el proceso esencial de autodefinición se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma. Desde la Ardelia de Anne Finch que lucha por escapar de los designios masculinos en los que se siente enredada, hasta «Lady Lazarus» de Sylvia Plath, que dice a «Herr Doktor... Herr Enemigo» que «Yo soy tu obra, / yo soy tu objeto de valor»[36], la mujer escritora reconoce con dolor, confusión y rabia que lo que ve en el espejo suele ser un constructo masculino, la «niña de oro macizo» de los cerebros masculinos, una hija reluciente y completamente artificial. Es más, con Christina Rossetti, se da cuenta de que el artista masculino suele «alimentarse» del rostro de su sujeto femenino «no como ella es, sino como cumple sus sueños»[37]. Por último, como expresa

---

[35] Virginia Woolf, «Professions for Women», *The Death of the Moth and Other Essays*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1942, págs. 236-238.

[36] Plath, *Ariel*, Nueva York, Harper & Row, 1966, pág. 8. [En esp.: *Ariel*, Madrid, Hiperión, 1989.]

[37] Christina Rossetti, «In an Artist's Studio», en *New Poems by Christina Rossetti*, ed. William Michael Rossetti, Nueva York, Macmillan, 1896, pág. 114.

«A Woman's Poem» de 1859, la mujer escritora insiste en que «Vosotros [los hombres] hacéis los mundos en los que os movéis. [...] Nuestro mundo (¡ay! también lo hacéis vosotros)» y en sus estrechos confines, «encerradas entre cuatro paredes vacías [...] nosotras representamos nuestros papeles»[38].

Aunque los papeles de las mujeres altamente estilizados a los que este último poema alude no son en definitiva más que variaciones de los de ángel y monstruo, parecen bastante variados en su aspecto superficial debido a las muchas máscaras inventadas para las mujeres que reflejan una tipología tan elaborada. Un pasaje crucial de *Aurora Leigh* de Elizabeth Barrett Browning sugiere tanto la mixtificación de la mortalidad como la misteriosa variedad que las artistas femeninas perciben en las imágenes masculinas de las mujeres. Contemplando un retrato de su madre que, lo que es significativo, se realizó una vez muerta (de tal modo que es una especie de máscara de la muerte, una imagen de una mujer muerta metafóricamente para convertirse en arte), la joven Aurora medita sobre la iconografía de la obra. Al señalar que la doncella de su madre había insistido en que se hiciera pintar a su señora muerta en la «seda roja y tiesa» de su vestido de corte más que con una «mortaja al estilo inglés», aprecia que el efecto de este vestido desacostumbrado era «muy extraño». Mientras la hija miraba fijamente la pintura, «la blanca vida sobrenatural de cisne» de su madre parecía mezclarse con «todo lo último que había leído, oído o soñado» y, de este modo, en su belleza carismática, la imagen de su madre se convertía

> por momentos en
> Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu;
> Una Musa intrépida que contempla un Destino terrible;
> Una Psique amorosa que pierde de vista al Amor;
> Una Medusa inmóvil con suave frente lechosa,
> Toda cuajada y vestida de serpientes
> Cuya baba cae tan de prisa como el sudor; o luego
> Nuestra Señora de la Pasión, con espadas clavadas
> Donde el Niño mamaba; o Lamia en su primera
> Palidez de luz de luna, antes de encogerse y parpadear,
> Y estremeciéndose retorcerse en lo inmundo;
> O mi propia madre, dejando su última sonrisa
> En su último beso en la boca infantil
> Que mi padre acercó a la cama con ese fin;
> O mi madre muerta, sin sonrisa ni beso,
> Enterrada en Florencia[39].

---

[38] «A Woman's Poem», *Harper's Magazine*, febrero de 1859, pág. 340.

[39] Elizabeth Barrett Browning, *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, Nueva York, Crowell, 1891, págs. 3 y 4.

Las formas femeninas que Aurora ve en el cuadro de su madre muerta son extremas, melodramáticas, góticas —«Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu»— porque, como nos dice, sus lecturas se mezclan con lo que ve. Sin embargo, ello implica no sólo que Aurora esté destinada a habitar las máscaras y trajes definidos por los hombres, como hizo su madre, sino que las máscaras y trajes definidos por los hombres habitan *en ella* de forma inevitable, alterando su visión. El desarrollo de Aurora como poeta es el tema central del *Bildungsroman* de Barrett Browning, escrito en verso, pero si va a ser poeta, debe deconstruir el yo muerto que es una «obra» masculina y descubrir un yo vivo «inconstante». En otras palabras, debe reemplazar la «copia» por la «individualidad», como una vez dijo Barrett Browning que pensaba que ella había hecho en su arte maduro[40]. Sin embargo, resulta significativo que, en definitiva, los yoes «copia» descritos en el retrato de la madre de Aurora representen, una vez más, los extremos morales de ángel («ángel», «hada» y quizás «espíritu») y monstruo («fantasma», «bruja», «demonio»).

En su brillante e influyente análisis de la pregunta «¿Es lo femenino a lo masculino lo que la naturaleza es a la cultura?», la antropóloga Sherry Ortner señala que en toda sociedad, «el modo psíquico asociado con las mujeres parece encontrarse tanto en la base como en el vértice de la escala de modos humanos de relación». Intentando descifrar esta «ambigüedad simbólica», Ortner explica «tanto los símbolos femeninos subversivos (brujas, mal de ojo, contaminación menstrual, madres castradoras) como los símbolos femeninos transcendentes (diosas madres, administradoras clementes de salvación, símbolos femeninos de la justicia)», señalando que las mujeres «puede parecer, desde ciertos puntos de vista, que se encuentran por encima y por debajo (pero en realidad están simplemente fuera) de la esfera de la hegemonía de la cultura»[41]. Ello es así precisamente porque a una mujer se le niega la autonomía —la subjetividad— que representa la pluma, no sólo es excluida de la cultura (cuyo emblema muy bien pudiera ser la pluma), sino que también se convierte en una encarnación de los extremos de la Otredad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión. Como «fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu», media entre el artista masculino y lo Desconocido, enseñándole pureza e instruyéndolo en la

---

[40] En una carta a John Kenyon de agosto de 1844, Barrett Browning declaraba que la diferencia entre sus primeros poemas derivados (como su «Essay on Mind») y su obra de madurez no era «sólo la diferencia entre dos escuelas, ni siquiera la diferencia entre inmadurez y madurez, sino [...] la diferencia entre lo muerto y lo vivo, entre una copia y la individualidad, entre lo que soy yo misma y lo que no es yo misma» (*The Letters of Elizabeth Barrett Browning,* ed. Frederic G. Kenyon, Nueva York, Macmillan, 1899, vol. 1, pág. 187.

[41] Ortner, «Is Female to Male as Nature Is to Culture?», en *Woman, Culture, and Society,* ed. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphère (Stanford, Stanford University Press, 1974, pág. 86.

degradación de forma simultánea. ¿Pero qué pasa con su propio desarrollo artístico? Como este desarrollo ha sido restringido radicalmente desde hace tanto tiempo mediante la imagen de ángel y monstruo, la mujer literata ve en el espejo del texto escrito por el hombre que cierta comprensión de dicha imagen es un preliminar esencial para todo estudio de la literatura escrita por las mujeres. Como señaló recientemente Joan Didion, «escribir es una agresión» precisamente porque es «una imposición [...] una invasión del espacio más privado de otra persona»[42]. Al igual que la observación de Leo Bersani de que «se induce una elasticidad al ser mediante una inmersión en la literatura», su apreciación posee un significado especial a este respecto. Un estudio exhaustivo de los constructos masculinos que han invadido «el espacio más privado» de innumerables literatas requeriría cientos de páginas —de hecho, se han dedicado a este tema diversos libros excelentes[43]—, pero aquí sólo intentaremos realizar una breve revisión de los extremos fundamentales de ángel y monstruo para demostrar el rigor de la «imposición» de los textos masculinos sobre las mujeres.

* * *

La mujer ideal que los autores masculinos sueñan con generar siempre es un ángel, como sugería el comentario de Norman O. Brown sobre Laura/poesía. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de Virginia Woolf, el «ángel de la casa» es la imagen más perniciosa que los autores masculinos hayan impuesto nunca sobre la mujer literata. ¿Dónde y cómo se originó esta imagen ambigua, sobre todo el trivializado ángel de la casa victoriano que tanto perturbó a Woolf? Por supuesto, en la Edad Media, la gran maestra de pureza de la humanidad era la Virgen María, una diosa madre que encajaba perfectamente en el papel femenino que Ortner define como «administradora clemente de salvación». Sin embargo, para el siglo XIX más secular, el modelo eterno de pureza femenina no fue representado por una madona del cielo, sino por un ángel de la casa. No obstante, existe una línea clara de descendencia literaria de la Virgen al ángel doméstico, pasando por (entre muchos otros) Dante, Milton y Goethe.

Al igual que la mayoría de los neoplatónicos del Renacimiento, Dante declaró conocer a Dios y a la doncella de la Virgen al conocer a la ayudante virgen de la Virgen, Beatriz. De forma similar, Milton, a pesar de su innegable misoginia (que examinaremos más adelante), habla de que se le había concedido una visión de «mi difunta santa esposa», quien

---

[42] Susan Braudy, «A Day in the Life of Joan Didion», *Ms* 5, 8 de febrero de 1977, página 109.

[43] Véase, por ejemplo, Rogers, *The Troublesome Helpmate;* Kate Millett, *Sexual Politics,* Nueva York, Avon, 1971. [En esp.: *Política sexual,* Madrid, Cátedra, 1995.]

Llegó vestida toda de blanco, pura como su mente.
Su rostro estaba velado, pero para mi gustosa mirada
Amor, dulzura y bondad brillaban en su persona
Tan nítidas como en ningún otro rostro con mayor delicia.

En otras palabras, en la muerte, la esposa humana de Milton ha tomado tanto el resplandor celestial de María como (puesto que ha sido «lavada de la mancha de la contaminación del sobreparto») la pureza virginal de Beatriz. De hecho, si podía ser resucitada en cuerpo y carne, debía ser ahora un ángel de la casa, interpretando los misterios luminosos del cielo a su esposo maravillado.

La famosa visión del «Eterno femenino» (*Das Ewig-Weibliche)* con que concluye el *Fausto* de Goethe presenta a las mujeres, de las prostitutas arrepentidas a las vírgenes angelicales, justo en este papel de intérpretes o intermediarias entre el Padre divino y sus hijos humanos. El alemán del «Coro Místico» de *Fausto* es extraordinariamente complicado de traducir en verso, pero la paráfrasis de Hans Eichner sugiere fácilmente el modo en que la imagen que presenta Goethe de las intercesoras femeninas parece ser casi una revisión de la «santa esposa difunta» de Milton: «Todo lo que es transitorio es puramente simbólico; aquí (es decir, en la escena ante ti) lo inaccesible es retratado (simbólicamente) y lo inexpresable es puesto (simbólicamente) de manifiesto. El eterno femenino (esto es, el principio eterno simbolizado por la mujer) nos arrastra a esferas más elevadas». Además, meditando sobre la naturaleza exacta de este eterno femenino, Eichner comenta que para Goethe el «ideal de la pureza contemplativa» es siempre femenino, mientras que «el ideal de la acción significativa es masculino»[44]. Por lo tanto, una vez más, puesto que las mujeres son definidas como plenamente pasivas, completamente vacías de poder generativo (como «Ceros»), se convierten en sobrenaturales para los artistas masculinos. Porque en la vacuidad metafísica su «pureza» significa que, por supuesto, *carecen de yo*, con todas las implicaciones morales y psicológicas que esa palabra sugiere.

Desarrollando más el eterno femenino de Goethe, Eichner proporciona un ejemplo de la culminación de la «cadena de representantes de la "femineidad más noble"» de Goethe: Makarie en la tardía novela *Los viajes de Guillermo Meister.* Su descripción de ésta resume el bagaje filosófico del ángel de la casa:

---

[44] Hans Eichner, «The Eternal Feminine: An Aspect of Goethe's Ethics», en Johann Wolfgang van Goethe, *Faust*, Norton Critical Edition, trad. de Walter Arndt, ed. Cyrus Hamlin, Nueva York, Norton, 1976, págs. 616, 617. Resulta significativo que aun cuando el hablar (y no el silencio) se considera específicamente femenino, «sólo» es hablar y no acción, como implica el lema *Fatti maschi, parole femmine:* Los hechos son masculinos; las palabras, femeninas.

> Ella [...] lleva una vida de contemplación casi pura [...] en considerable aislamiento en una finca en el campo [...] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario [...] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y consuelo. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y de pureza de corazón[45].

Ella no tiene historia propia, pero da «consejo y consuelo» a los demás, escucha, sonríe, se apiada: tales características muestran que Makarie no es sólo la descendiente de las vírgenes enclaustradas de la cultura occidental, sino también la antecesora directa del ángel de la casa de Coventry Patmore, la heroína epónima del que quizás haya sido el más popular libro de poemas de mediados del siglo XIX.

Dedicado a «la memoria de ella, por quien y para quien me convertí en poeta», *The Angel in the House* de Patmore es una sucesión de versos que loan las alabanzas y narran el noviazgo y matrimonio de Honoria, una de las tres hijas de un deán rural, una muchacha cuya gracia, gentileza, sencillez y nobleza generosas revelan que no sólo es un modelo de dama victoriana, sino casi literalmente un ángel en la tierra. Sin duda, su espiritualidad interpreta lo divino para su esposo-poeta, de tal modo que

> No pido puesto más feliz que éste,
> Vivir su galardón toda mi vida.
> En alas del amor alzado libre,
> Y engrandecido por su gentileza,
> Enseñaré cuán noble debo ser
> Para igualar a una compañera tan encantadora[46].

En otras palabras, la virtud esencial de Honoria es que su virtud hace «grande» a su *hombre.* En sí misma no es grande ni extraordinaria. De hecho, Patmore aduce muchos detalles para acentuar el carácter ordinario, casi patético, de su vida: coge violetas, pierde los guantes, da de comer a sus pájaros, riega su macizo de rosas y viaja a Londres en un tren con su padre el deán, llevando en su regazo un volumen de Petrarca que le ha prestado su amado, pero completamente ignorante de que el libro, según éste nos dice, «vale su peso en oro». En pocas palabras, como la Makarie

---

[45] Ibid., pág. 620. Obviamente, las virtudes de Makarie presagian (además de las de la Honoria de Patmore) las de la señora Ramsay de Virginia Woolf en *To the Lighhouse,* porque la señora Ramsay es también una especie de «faro» de compasión y belleza. [En esp.: *Al faro,* Madrid, Alianza, 1993.]

[46] Coventry Patmore, *The Angel in the House,* Londres, George Bell & Son, 1885, página 17.

de Goethe, Honoria no tiene historia, salvo una especie de antihistoria de inocencia desinteresada basada en la noción de que «Al hombre debe agradársele; pero agradarle / Es el placer de la mujer»[47].

Resulta significativo que, cuando el joven amante-poeta visita por primera vez el deanato donde su Honoria le aguarda como la Bella Durmiente o Blancanieves, una de sus hermanas le pregunta si, ya que ha dejado Cambridge, «se le han quedado pequeños» Kant y Goethe. Pero si su peán de alabanza al *Ewig-Weibliche* en la Inglaterra rural sugiere que en todo caso no ha superado al último de los dos, es porque para los hombres de letras victorianos Goethe representaba no la inmadurez colegial, sino la madurez moral. Después de todo, las palabras culminantes de *Sartor Resartus*, la más influyente obra maestra de la sagacidad victoriana, eran «Cierra tu *Byron;* abre tu *Goethe*»[48], y aunque Carlyle no estaba pensando específicamente en lo que acabó denominándose «la cuestión de la mujer», su canonización de Goethe significó, entre otras cosas, un nuevo énfasis sobre el eterno femenino, la mujer ángel que Patmore describe en sus versos, Aurora Leigh percibe en el cuadro de su madre y Virginia Woolf tiembla al recordar.

Por supuesto, a partir del siglo XVIII habían proliferado los libros de conducta para las damas, encomiando a las jóvenes el sometimiento, la modestia y la abnegación; recordando a todas las mujeres que debían ser angelicales. Hay un camino largo y transitado desde *The Booke of Courtesye* (1497) hasta las columnas de «Dear Abby», pero los historiadores sociales han explorado plenamente su papel en la creación de esas virtudes del «eterno femenino» de la modestia, la gracia, la pureza, la delicadeza, la urbanidad, la docilidad, la discreción, la castidad, la amabilidad y la cortesía, todas las cuales forman parte de los buenos modales que contribuían a la inocencia angelical de Honoria. Los escritores de dichos libros de conducta aseguraban a las damas que «Hay reglas para todas nuestras acciones, incluso para echarse a dormir con un buen talante», y se les decía que este buen talante era un deber de la mujer hacia su esposo porque «si la esposa debe su ser a la comodidad y provecho del hombre, es muy razonable que sea cuidadosa y diligente en contentarlo y agradarlo»[49].

Las artes de agradar a los hombres, en otras palabras, no son sólo características angelicales; en términos más mundanos, son los actos apropiados de una dama. «¿Qué haré para complacerme a mí misma o para ser admirada?» no es la pregunta que formula una dama al levantarse, declaraba la señora Sarah Ellis, la más importante preceptora de moral y modales femeninos en la Inglaterra victoriana de 1844. No, porque ella es «el

---

[47] Ibid., pág. 73.

[48] «The Everlasting Yea», *Sartor Resartus,* libro 2, cap. 9.

[49] Abbé d'Ancourt, *The Lady's Preceptor,* 3.ª ed., Londres, J. Walts, 1745, pág. 8.

menos ocupado de todos los miembros de la casa», y una mujer de sentido justo debe dedicarse al bien de los demás[50]. Y debe hacerlo en silencio, sin llamar la atención sobre sus esfuerzos porque «todo lo que tienda a apartar sus pensamientos de los otros y a fijarlos en sí misma debe ser evitado como un mal para ella»[51]. De modo similar, John Ruskin afirmaba en 1865 que el «poder de las mujeres no es para gobernar ni para la batalla, y su intelecto no es para la invención o la creación, sino para las dulces órdenes» de la vida doméstica[52]. Llanamente, ambos escritores quieren decir que, encerrada dentro de su hogar, una mujer-ángel victoriana debía convertirse en el refugio sagrado para su esposo de la sangre y el sudor que inevitablemente acompañan «una vida de acción significativa», así como, en su «pureza contemplativa», en un *memento* viviente de la otredad de lo divino.

Sin embargo, a veces, en la severidad de su abnegación, así como en el extremismo de su enajenación de la vida carnal ordinaria, esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte no sólo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori* o, como Alexander Welsh ha señalado, en un «Ángel de la Muerte». Al tratar de las heroínas de Dickens en particular y de la que denomina la «angeología» victoriana en general, Welsh analiza los modos en los que una heroína espiritualizada como Florence Dombey «ayuda en el traslado del agonizante a un estado futuro», no sólo oficiando en el lecho del enfermo, sino también recibiendo maternalmente al sufriente «desde el otro lado de la muerte»[53]. Pero si la mujer-ángel de un modo algo curioso habita a la vez tanto este mundo como el siguiente, existe un sentimiento de que, además de atender al agonizante, en sí misma, ella ya está muerta. Welsh reflexiona sobre «la aparente reversibilidad del papel de la heroína, por la cual los actos de morir y de salvar a alguien de la muerte parecen confundidos», y señala que en realidad Dickens describe a Florence Dombey dotada de la serenidad sobrenatural de alguien que está muerto[54]. Mensajero espiritual, intérprete de los misterios para los hombres admirados y devotos, el ángel del *Ewig-Weibliche* se convierte, finalmente, en un mensajero de la otredad mística de la muerte.

Como ha mostrado hace poco Ann Douglas, el culto decimonónico a tales ángeles de la muerte como la pequeña Eva de Harriet Beecher Stowe o la pequeña Nell de Dickens dieron como resultado una verdadera «do-

---

[50] Sarah Ellis, *The Women of England,* Nueva York, 1844, págs. 9 y 10.

[51] Señora Ellis, *The Family Monitor and Domestic Guide,* Nueva York, Charles E. Merrill, 1899, pág. 23.

[52] John Ruskin, «Of Queens' Gardens», *Sesame and Lilies,* Nueva York, Charles E. Merrill, 1899, pág. 23.

[53] Alexander Welsh, *The City of Dickens,* Londres, Oxford University Press, 1971, página 184.

[54] Ibid., págs. 187, 190.

mesticación de la muerte», produciendo tanto una iconografía convencionalizada como una hagiografía estilizada de la mujer y los hijos agonizantes[55]. Por ejemplo, al igual que la muerta viviente Florence Dombey de Dickens, la agonizante Beth March de Louisa May Alcott es una santa del hogar, y el lecho de muerte al que se abandona por el cielo es el santuario final de los misterios de la mujer-ángel. Al mismo tiempo, además, el culto estético hacia la fragilidad elegante y la belleza delicada —sin duda asociado con el culto moral a la mujer-ángel— obligó a las mujeres «refinadas» a «matarse» (como observó Lederer) para convertirse en objetos de arte: seres esbeltos, pálidos, pasivos cuyos «encantos» recordaban de manera inquietante la nívea inmovilidad de porcelana de los muertos. Encorsetarse, ayunar, beber vinagre y otros excesos cosméticos y alimentarios similares formaban parte de un régimen físico que ayudaba a las mujeres a fingir una debilidad mórbida o realmente a «decaer» en una enfermedad real. Así pues, la hermosa y elegante hermana Amy de Beth March es, a su modo artero, tan pálida y frágil como su hermana tísica y, juntas, estas dos heroínas constituyen las mitades complementarias de la «mujer hermosa» emblemática cuya *muerte,* pensaba Edgar Allan Poe, «es sin lugar a dudas el tema más poético del mundo»[56].

Sin embargo, ya se convierta en un objeto de arte o en una santa, es la entrega de su yo —de su comodidad personal, sus deseos personales o ambos— el acto clave de la bella mujer-ángel, mientras que es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo. Porque ser abnegada no es sólo ser noble, es estar muerta. Una vida que carece de historia, como la vida de la Makarie de Goethe, es realmente una vida de muerta, una muerta en vida. Por último, el ideal de la «pureza contemplativa» evoca tanto el cielo como la tumba. Luego, para regresar al catálogo de Aurora Leigh —su visión de «Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu» en el retrato de su madre—, existe un sentimiento de que como «ángel» celestial, la madre de Aurora es también un «fantasma», algo siniestro, porque luce el rostro de la mujer victoriana espiritualizada que, habiendo muerto para sus propios deseos, su propio yo, su propia vida, lleva una existencia póstuma en su misma vida.

Pero, como también nos recuerda Douglas, la domesticación victoriana de la muerte no sólo representa la conformidad con ella por parte de la abnegada, sino también un esfuerzo secreto por lograr el poder por parte de la impotente. Señala que «la lápida es el símbolo sagrado en el culto de las relegadas»[57]. Exorcizado de la vida pública, negados los pla-

---

[55] Ann Douglas, *The Feminization of American Culture,* Nueva York, Knopf, 1977, «The Domestication of Death», págs. 200-226.

[56] «The Philosophy of Composition», *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with Selections from his Critical Writings,* ed. A. H. Quinn, Nueva York, Knopf, 1951, vol. 2, pág. 982.

[57] Douglas, *The Feminization of American Culture,* pág. 202.

ceres (aunque no los dolores) de la existencia sensual, al ángel victoriano de la casa se le permitía dominar al menos sobre un reino más allá de su hogar: el reino de la muerte. Pero si, como enfermera y confortadora, guía espiritual y mensajera mística, una mujer gobernaba sobre los agonizantes y los muertos, ¿no habrían de temer a veces sus admiradores que, además de morir o facilitar la muerte, pudiera *llevar* la muerte? Como lo expresa Welsh, «el poder de un ángel para salvar implica, aun cuando lo niegue, el poder de la muerte». Al hablar de la angelical Agnes Wickfield (en *David Copperfield*), añade una pregunta siniestra pero ingeniosa: «¿Quién, en el lenguaje de la ficción policiaca, fue la última persona que vio a Dora Copperfield viva?»[58].

Ni Welsh ni Dickens hacen más que insinuar el potencial pernicioso de la mujer-ángel. Pero en este contexto, una palabra es suficiente para el avisado, porque dicha insinuación ayuda a explicar las metamorfosis fluidas por las que pasa la figura de la madre de Aurora. Sus imágenes de «Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu», comenzamos a ver, están entrelazadas inextricablemente unas con otras, cada una con su opuesta. Sin duda, aprisionada en la forma de ataúd de un ángel de la muerte, una mujer podría anhelar huir como un demonio. Además, si como ángel de la muerte la mujer sugiere a una madre providencialmente abnegada que lleva el alma masculina de un reino a otro, el mismo poder maternal de la mujer implica también el espantoso cautiverio de la mortalidad en el que cada madre pare a sus hijos. Por último, el hecho de que la mujer ángel manipule su esfera mística/doméstica para asegurar el bienestar de aquéllos confiados a su cuidado revela que *puede* manipular; puede intrigar; puede urdir: tanto historias como estrategias.

Las maquinaciones del ángel victoriano, su carnalidad mortal y su capacidad reprimida (y, por lo tanto, de lo más aterradora) de rabia explosiva suelen reconocerse sutilmente, incluso en los textos más brillantes de los «angelógrafos» masculinos. Por ejemplo, la Honoria de Patmore demuestra ser mucho más artera de lo que parecía a primera vista. «A la dulce insensatez de la paloma», admite su amante-poeta, «añade la astucia de la serpiente». Por supuesto, el narrador muestra que su astucia se ejercita en una «buena» causa: «afianzar y exaltar su amor». Sin embargo,

> Su modo de candor es artificio;
> Y lo que piensa de lo que dice
> (Si bien nunca la llamaría mentirosa)
> Dista tanto como Escocia de Catay[59].

El poeta está reconociendo a las claras el potencial de su amada para lo que el capitán Harville de Austen denominaba «inconstancia», es decir,

---

[58] Welsh, *City of Dickens*, págs. 182 y 183.

[59] Patmore, *Angel in the House*, págs. 175 y 176.

su terca autonomía e inescrutable subjetividad, traducidas en el inextirpable egoísmo que subyace incluso en su angelical renuncia al yo.

De modo similar, al explorar tensiones análogas entre carne y espíritu en una versión más de la mujer-ángel, Dante Gabriel Rossetti sitúa a su «Bendita damisela» tras «barreras de oro» en el cielo, pero luego observa que sigue teniendo encarnación humana. Las barras sobre las que se recuesta están singularmente calientes; su voz, su cabello, sus lágrimas son extrañamente reales y sensuales, quizás para resaltar la imposibilidad de toda mujer de alcanzar una espiritualidad completa. Esta «vida en la muerte» de la «damisela», en todo caso, sigue siendo física en cierto sentido y, por lo tanto (paradójicamente), emblemática de la mortalidad. Pero aunque Rossetti escribió «The Blessed Damozel» en 1846, dieciséis años antes del suicidio de su esposa y modelo Elizabeth Siddal, las secretas ansiedades que dicha imagen expresaba salieron a la superficie mucho después de la muerte de Lizzie. En 1869, para recuperar un manuscrito de poesía que había enterrado sentimentalmente con esta amada mujer cuyo rostro «llena[ba] sus sueños» —enterrada como si mujer y obra de arte fueran necesariamente inseparables—, Rossetti hizo exhumar el ataúd de Lizzie y el Londres literario zumbó de rumores acerca de que su cabello había «continuado creciendo después de su muerte hasta hacerse tan largo, tan bello y tan exuberante como para llenar el ataúd con su oro»[60]. Como si simbolizara la indomable terrenalidad a la que ninguna mujer, a pesar de ser angelical, podía renunciar por completo, el cabello de Lizzie Siddal de Rossetti salta como una metáfora de las monstruosas energías sexuales femeninas desde el ataúd literal y figurado en el que su esposo-artista la encerró. Para Rossetti, este resplandor afirmativo hacía parecer a Lizzie muerta aterradoramente física y ferozmente sobrenatural. «Entre la mutación, en medio de la noche inmutable, / Se extiende todo ese cabello dorado que la muerte no ha opacado», escribió[61].

* * *

Si decimos de una mujer como la esposa muerta de Rossetti que es indomablemente terrenal pero de algún modo sobrenatural, la estamos definiendo como bruja o como monstruo, una criatura mágica del mundo subterráneo que es una especie de imagen especular antitética de un ángel. Como tal, sigue estando, en las palabras de Sherry Ortner, «por encima y por debajo (pero en realidad sólo fuera) de la esfera de la hegemonía de la

---

[60] Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Frederick Muller, 1949, pág. 417.

[61] Citado en Doughty, pág. 418. Para un examen extenso, desde otra perspectiva, de la belleza/terror ambiguos de la mujer muerta, véase Mario Praz, *The Romantic Agony*, Londres, Oxford, 1970, sobre todo «The Beauty of the Medusa», págs. 23-45.

cultura». Pero ahora, como representante de la otredad, encarna la mortal otredad de la carne más que la inspiradora otredad del espíritu, expresando que —por emplear las palabras de Anne Finch— los hombres toman en cuenta sus deseos «presuntuosos» más que la humildad y «estupidez» angelicales para las que fue designada. En efecto, si volvemos a las definiciones literarias de «autoridad» con las que comenzamos esta exposición, veremos que la mujer-monstruo, amenazando con reemplazar a su hermana angelical, encarna la autonomía femenina intransigente y, de este modo, representa tanto el poder del autor para aliviar «sus» ansiedades insultando a su fuente con malas palabras (bruja, zorra, demonio, monstruo) como, de forma simultánea, el misterioso poder del personaje que se niega a permanecer en su «lugar» ordenado del texto y, por lo tanto, genera una historia que «escapa» de su autor.

Debido a que, como ha propuesto Dorothy Dinnerstein, las ansiedades masculinas sobre la autonomía femenina puede que alcancen hasta a la infancia de cada uno dominada por la madre, los textos patriarcales han solido sugerir que toda Blancanieves angelicalmente abnegada debe ser cazada, cuando no embrujada, por una Madrastra malvadamente asertiva: para todo resplandeciente retrato de mujeres dóciles encerradas en la domesticidad, existe una imagen negativa igualmente importante que encarna la perversidad sacrílega de lo que William Blake denominó la «Voluntad Femenina». Así pues, mientras los escritores suelen alabar la sencillez de la paloma, castigan de forma invariable la astucia de la serpiente, al menos cuando esta astucia se ejercita en su propio beneficio. De modo similar, la resolución, la agresividad —características todas de una vida masculina de «acción significativa»— son «monstruosas» en las mujeres precisamente por ser «afemeninas» y, por lo tanto, inapropiadas para una vida suave de «pureza contemplativa». De forma significativa, meditando sobre «la hija de Eva», el narrador-poeta de Patmore señala que

> El genio demasiado suave de la mujer
> Marchita mi amor, que explora ligeramente
> El resto, y acepta en ella
> Todas sus faltas, pero ninguna de los hombres[62].

Por suerte, su Honoria no tiene esos malos defectos; su astucia de serpiente, como ya hemos señalado, se concentra por completo en complacer a su amado. Pero repetidas veces, a lo largo de la mayor parte de la literatura escrita por los hombres, a una dulce heroína del interior del hogar (como Honoria) se le opone una zorra depravada del exterior.

Por ejemplo, detrás de la angelical y dócil Amelia Sedley de Thackeray —una Honoria cuya carrera se traza con detalles más sombríos que

---

[62] Patmore, *Angel in the House,* pág. 91.

la del ángel de Patmore— acecha la obstinada y autónoma Becky Sharp de *Vanity Fair,* un «encanto» independiente a quien el novelista, en un determinado momento, llega a describir como una hechicera monstruosa y viperina:

> Al describir a esta sirena, cantando y sonriendo, halagando y engatusando, el autor, con orgullo modesto, pregunta a todos sus lectores si alguna vez ha olvidado las leyes de la cortesía y ha mostrado la cola repugnante del monstruo que se encuentra bajo el agua. ¡No! Quienes quieran pueden atisbar bajo las olas que son bastante transparentes y verla retorcerse y enroscarse, diabólicamente repugnante y babosa, aleteando entre huesos o serpenteando en torno a cadáveres; pero por encima de la línea del agua, pregunto, ¿no ha sido todo apropiado, agradable y decoroso?[63].

Como sugiere este extraordinario pasaje, el monstruo no sólo puede que esté oculto *detrás* del ángel, sino que quizás resulte que realmente vive *dentro* (o en la parte inferior) del ángel. Así pues, según da a entender Thackeray, todo ángel de la casa —«apropiado, agradable y decoroso», «halagando y engatusando» a los desafortunados hombres— quizás sea en realidad un monstruo, «diabólicamente repugnante y baboso».

«Una mujer en forma de monstruo», observa Adrienne Rich en «Planetarium», «un monstruo en forma de mujer / los cielos están llenos de ellos»[64]. Debido a que los cielos *están* llenos de ellos, aun cuando nos centremos sólo en esos monstruos femeninos directamente relacionados con la sirena serpentina de Thackeray, descubriremos que dichos monstruos han habitado desde hace mucho tiempo los textos masculinos. Símbolos de sucia materialidad, entregadas sólo a sus propios fines particulares, estas mujeres son accidentes de la naturaleza, deformidades destinadas a repeler, pero en su misma monstruosidad poseen energías insanas, artes poderosas y peligrosas. Además, en la medida en que encarnan el temor masculino a las mujeres y, de forma específica, el desprecio masculino hacia la creatividad femenina, dichos personajes han afectado drásticamente las imágenes de sí mismas de las mujeres escritoras, reforzando de modo negativo los mensajes de docilidad transmitidos por sus hermanas angelicales.

El primer libro de *The Faerie Queene* de Spenser presenta un monstruo femenino que sirve como prototipo para toda la estirpe. *Error* es mitad mujer, mitad serpiente, «De lo más repulsiva, sucia, repugnante y llena de vil desdén» (1.1.126). Procrea en un cubil oscuro donde su cría mama

---

[63] Thackeray, *Vanity Fair,* ed. Geoffrey y Kathleen Tillotson, Boston, Houghton Mifflin, 1963, pág. 617. [En esp.: *Feria de las vanidades,* Madrid, Sopena, 1975.]

[64] Adrienne Rich, *Poems, Selected and New, 1950-1974,* Nueva York, Norton, 1975, pág. 146.

de sus pezones venenosos o repta hasta su boca a la vista de la odiada luz, y en batalla contra el noble Caballero de la Cruz Roja, vomita un torrente de libros y papeles, ranas y sapos. Simbolizando el peligroso efecto del aprendizaje mal dirigido y no digerido, su inmundicia anuncia la de otras dos poderosas féminas del libro 1, Duessa y Lucifera. Pero como estas otras mujeres pueden crear apariencias falsas para ocultar sus naturalezas viles, son aun más peligrosas.

Al igual que Error, Duessa es deforme de cintura para abajo, como si anunciara el verso de *Lear*: «Si hasta el cinturón obra la herencia de los Dioses, / Por debajo todo es de los demonios». Cuando, como todas las brujas, debe hacer penitencia al llegar la luna nueva bañándose con hierbas utilizadas tradicionalmente por otras brujas tales como Escila, Circe y Medea, sus «partes más bajas» se revelan como «malformadas, monstruosas»[65]. Pero resulta significativo que Duessa engañe y atrape a los hombres asumiendo la forma de Una, la bella y angelical heroína que representa el cristianismo, la caridad y la docilidad. De modo similar, Lucifera vive en lo que parece ser una mansión agradable, una Casa del Orgullo construida con engaños, cuyos débiles cimientos y ruinosos aposentos posteriores se ocultan con cuidado. Ambas mujeres emplean sus artes de engaño para atrapar y destruir hombres, y la fealdad secreta y vergonzosa de ambas está estrechamente asociada con sus genitales ocultos, es decir, con su feminidad.

Descendiendo de misóginos de la patrística como Tertuliano y san Agustín a través de la literatura del Renacimiento y la Restauración —mediante la Cecropia de Sidney, Lady Macbeth, Goneril y Regan de Shakespeare, y Pecado de Milton (e incluso, como veremos, su Eva)—, el monstruo femenino puebla las obras de los escritores satíricos del siglo XVIII, una compañía de artistas masculinos cuyas visiones virulentas deben de haber alarmado sobre todo a las lectoras en una época en la que las mujeres acababan de comenzar a «probar la pluma». Estos autores atacaron a las mujeres literatas en dos frentes. Primero, y de forma más obvia, mediante la construcción de figuras caricaturescas como la señora Malaprop [Desatino] de Sheridan, la señora Slipslop [Disparate] de Fielding y Tabitha Bramble de Smollett, dieron a entender que el mismo lenguaje era casi literalmente ajeno a la lengua femenina. En las bocas de las mujeres, el vocabulario pierde el sentido, las oraciones se disuelven, los mensajes literarios se distorsionan o destruyen. Al mismo tiempo, de forma más sutil pero quizás por esta razón más significativa aún, dichos autores idearon antirromances elaborados para mostrar que el «ángel» femenino era en realidad un «demonio» femenino, el dechado de dama, un monstruo sin nada de ésta. Así pues, mientras que la *bluestocking** Anne Finch se vería

---

[65] *King Lear,* 4.4.142-143; *The Faerie Queene,* 1.2.361.

* Recibieron este nombre las miembros de un círculo literario londinense de mediados

directamente caricaturizada (por Pope y Gay) como un personaje afligido por el «picor poético» igual que Phoebe Clinket en *Three Hours After Marriage*[66], muy bien se podría haber sentido atacada de forma indirecta pero más profunda por la famosa observación de Johnson de que una mujer predicadora era como un perro que se ponía de pie sobre sus patas traseras, o por la sugerencia —incorporada en obras de Swift, Pope, Gay y otros— de que *todas* las mujeres eran inexorable e inevitablemente monstruos, tanto en la carne como en el espíritu. Por último, en un comentario como el efectuado por Horace Walpole de que Mary Wollstonecraft era «una hiena con enaguas», los dos tipos de ataques misóginos se funden de forma definitiva[67].

Por lo tanto, resulta significativo que la aversión hacia las mujeres monstruosas que pueblan tantos versos suyos parezca haber sido causada de forma específica por el fracaso inexorable del arte femenino. Como el asqueado Gulliver, que regresa a Inglaterra sólo para preferir el establo al salón, sus caballos a su esposa, Swift proyecta su horror al tiempo, su temor a la condición física, en otra hedionda criatura: la mujer degenerada. Probablemente el ejemplo más famoso de esta proyección aparece en sus denominados poemas sucios. En estas obras escudriñamos debajo de la fachada de la mujer ángel para descubrir, por ejemplo, que la idealizada «Caelia, Caelia, Caelia, ¡caga!». Descubrimos que la aparentemente intachable Cloe debe «evacuar o reventar», y que el «espacio interior» femenino de la «Reina del Amor» es como un asqueroso orinal[68]. Aunque algunos críticos han sugerido que la misoginia implícita en las caracterizaciones que hace Swift de estas mujeres es meramente irónica, lo que surge de sus poemas más furiosos de este tipo es un horror hacia la carne femenina y una revulsión hacia la incapacidad —la impotencia— de las artes femeninas para redimir o transformar la carne. Así pues, para Swift la sexualidad femenina equivale a degeneración, enfermedad y muerte, mientras que las artes femeninas son intentos triviales de prevenir un final inevitable.

Es significativo que, como si definiera la tradición de duplicidad en la que incluso el narrador amoroso de Patmore sitúa a su heroína, Swift dedique muchos poemas a realizar un examen del papel que desempeña el engaño en la creación de una ficción redentora pero inadecuada de la feminidad. En «A Beautiful Young Nymph», una prostituta maltrecha se

---

del siglo XVIII debido a su atuendo informal, sobre todo porque algunas utilizaban medias de lana azules en lugar de medias de seda negras. En la actualidad la palabra significa mujer literata, pedante o sabihonda. *[N. de la T.]*

[66] John Gay, Alexander Pope y John Arbuthnot, *Three Hours After Marriage*, Painesville, Ohio, Lake Erie College Press, 1961, pág. 22.

[67] Walpole a Hannah More, 24 de enero de 1795.

[68] *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams, 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1937, vol. 2, pág. 383, v. 67, 68.

quita la peluca, el ojo de cristal, la dentadura y los rellenos al acostarse, por lo cual a la mañana siguiente debe emplear todas sus «Artes» para reconstruir sus «Partes esparcidas»[69]. Sin embargo, tal como son, sus artes sólo contribuyen a su sufrimiento o al de los otros, y lo mismo es aplicable a Diana en «The Progress of Beauty», que amanece como una masa mezclada de suciedad y sudor, con los labios agrietados, los dientes asquerosos y los ojos legañosos para pasar cuatro horas reconstruyéndose arteramente. No obstante, como está podrida sin remedio, Swift declara que todas las formas acabarán fracasando porque «el arte ya no puede prevalecer / cuando los materiales han desaparecido»[70]. Las estrategias de Cloe, Caelia, Corinna y Diana —artistas frustradas todas— no tienen éxito, demuestra Swift, salvo en evitar temporalmente la disolución, porque, como en «Sex of Queens» de Pope, las mujeres de Swift están compuestas de lo que Pope denominó «materia demasiado suave» y, por lo tanto, sus artes siempre resultan inadecuadas[71].

No es de extrañar, por lo tanto, que el augusto escritor satírico ataque a las escritorzuelas con tanta virulencia, reforzando el sentimiento compungido de Anne Finch de que para una mujer probar la pluma es monstruoso y «presuntuoso», porque debe ser «una tonta / esperada y destinada». Reflejando al menos en parte las ansiedades de los artistas masculinos hacia la aceptabilidad de sus *propias* artes, las escritoras son calumniadas como fracasos en la sátira del siglo XVIII debido precisamente a que no pueden transcender las limitaciones de su encarnación femenina: no pueden *concebirse* en términos que no sean los reproductivos. La pobre Phoebe Clinket, por ejemplo, es tanto una caricatura de la misma Finch como un prototipo de la burra que demuestra que la creatividad literaria en las mujeres es simplemente el resultado de la frustración sexual. Al alimentar amorosamente el «tema» sobrenatural de su musa porque da fe de la «fertilidad y disposición» de su imaginación, Phoebe es tan sensual e indiscriminada en sus pulsiones poéticas como Lady Townley en sus insaciables anhelos eróticos[72]. Como madres de descendencia ilegítima o deforme, las escritoras no producen lo que deben, declaran los escritores satíricos, de tal modo que una dama novelista libertina es, justamente, el primer premio en el concurso urinario de *The Dunciad,* mientras que se galardona con un orinal al segundo clasificado.

En su mayoría, los escritores satíricos del siglo XVIII limitaron sus descripciones del monstruo femenino a vulgares equivalentes imitativos como Phoebe Clinket o las coquetas corrosivas de Swift. Pero hubo varias encarnaciones importantes de la mujer monstruo que conservaron la ana-

---

[69] «A Beautiful Young Nymph», vol. 2, pág. 583, v. 67, 68.

[70] Swift, «The Progress of Beauty», vol. 1, pág. 228, v. 77, 78.

[71] «Epistle II. To a Lady», *The Poems of Alexander Pope,* ed. John Butt, New Haven, Yale University Press, 1963, pág. 560, v. 219, v. 3.

[72] *Three Hours After Marriage,* págs. 14, 54-56.

tomía alegórica de sus precursoras más fantásticas. En *The Battle of the Books,* por ejemplo, la «Diosa de la Crítica» de Swift simboliza claramente la desaparición del ingenio y el saber. Devorando volúmenes incontables en un cubil tan oscuro como el de Error, está rodeada por parientes como Ignorancia, Orgullo, Opinión, Ruido, Impudicia y Pedantería, y ella misma está tan deformada alegóricamente como cualquiera de las mujeres de Spenser.

> La misma diosa tenía zarpas como un gato; su cabeza, orejas y voz recordaban las de un asno; le faltaban los dientes de delante; sus ojos estaban vueltos hacia dentro, como si sólo se mirara a sí misma; su dieta era el rebosamiento de su propia hiel: su bazo era tan grande que sobresalía como una ubre de primera clase y tampoco carecía de excrecencias en forma de tetillas de las cuales una manada de feos monstruos chupaba glotonamente; y lo que es maravilloso de concebir, el volumen del bazo aumentaba más de prisa de lo que podía disminuirlo la succión[73].

Como Error de Spenser y Pecado de Milton, Crítica se vincula mediante sus procesos de reproducción, comida, vómito, alimentación y redevoramiento a los ciclos biológicos que los tres poetas consideraban destructivos para una vida intelectual transcendente. Es más, puesto que todas sus excreciones son tanto su alimento como su armamento, cada madre forma con su prole un sistema cerrado en sí mismo, canibalista y solipsista: la creatividad del mundo hecha carne es aniquiladora. Al mismo tiempo, la diosa productora de bazo y esplénica no está muy lejos de la Diosa del Bazo en *The Rape of the Lock* de Pope y —debido a que es una diosa madre— también tiene mucho en común con la Diosa de la Estupidez que aparece en *The Dunciad* de Pope. Madre de los «vapores y el ingenio femenino», el «ataque *histérico* o *poético*», la Reina del Bazo gobierna sobre todas las mujeres que tienen entre quince y cincuenta años y, de este modo, como una suerte de patrona del ciclo sexual femenino, se la asocia con la misma anticreación que caracteriza a Error, Pecado y Crítica[74]. De forma similar, la Diosa de la Estupidez, madre nutricia adorada por una sociedad de burras, simboliza el fracaso de la cultura, el fracaso del arte y la muerte del escritor satírico. Hija inmensa del Caos y la Noche, mece al galardonado en su amplio regazo mientras reparte premios y bebidas embriagadoras a sus hijos estúpidos. Reina del Lodo, cuya apatía comenta la idealizada Reina del Amor, inclina la cabeza y toda la

---

[73] Jonathan Swift, *A Tale of a Tub, to Wich Is Added the Battle of the Books and the Mechanical Operations of the Spirit,* ed. A. C. Guthekich y D. Nichol Smith, Oxford, Clarendon Press, 1920, pág. 240.

[74] Pope, *The Rape of the Lock,* canto 4, v. 58-60, en *The Poems of Alexander Pope,* página 234.

Naturaleza queda dormida, destruida su luz por el estupor que esparce por toda la tierra en su «bondad»[75].

En todas estas encarnaciones —de Error a Estupidez, de Goneril y Regan a Cloe y Caelia— el monstruo femenino es una sorprendente ilustración de la tesis sostenida por Simone de Beauvoir de que la mujer ha sido creada para representar todos los sentimientos ambivalentes del hombre sobre su propia incapacidad de controlar su existencia física, su nacimiento y su muerte. Como el Otro, la mujer ha llegado a representar la contingencia de la vida, vida que se ha creado para ser destruida. «Es el horror de su propia contingencia carnal», señala De Beauvoir, «el que [el hombre] proyecta sobre [la mujer]»[76]. Además, como Karen Horney y Dorothy Dinnerstein han expuesto, el temor masculino hacia las mujeres y, de forma específica, el temor hacia la autonomía materna, se ha objetivado en la difamación de las mujeres, mientras que la ambivalencia masculina acerca de los «encantos» femeninos subyace en las imágenes tradicionales de brujas-diosas tan terribles como la Esfinge, Medusa, Circe, Kali, Dalila y Salomé, todas las cuales poseen las artes engañosas que les permiten tanto seducir como robar la energía generativa masculina[77].

La náusea sexual asociada con todas estas mujeres monstruos ayuda a explicar por qué tantas mujeres reales han expresado aversión (o al menos ansiedad) durante tanto tiempo hacia sus cuerpos inexorablemente femeninos. La «muerte» de una misma para convertirse en un objeto de arte: los recortes y acicalamientos, la locura del espejo y la preocupación por los olores y el envejecimiento, con el cabello que invariablemente es demasiado rizado o lacio, con los cuerpos demasiado delgados o gruesos, todo ello atestigua los esfuerzos que las mujeres tienen que realizar no sólo para tratar de ser ángeles, sino para tratar de *no* convertirse en monstruos femeninos. Sin embargo, más significativo para nuestros propósitos, el fenómeno femenino es y ha sido una poderosa imagen coercitiva y controladora para las mujeres que deseaban en secreto probar la pluma, una imagen que ayudó a hacer respetar las órdenes de silencio implícitas también en el concepto del *Ewig-Weibliche.* Si convertirse en *autor* significaba equivocar «el sexo y modo propios», si significaba convertirse en «asexual» o mujer sexuada contra toda lógica, entonces significaba convertirse en un monstruo o fenómeno, un vil Error, una Lady Macbeth grotesca, una repugnante diosa de la Estupidez o (por nombrar a unas cuantas bru-

---

[75] Pope, *The Dunciad in Four Books* (1743), canto 1, v. 311-318 en *The Poems of Alexander Pope*, pág. 734.

[76] Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, pág. 138.

[77] Karen Horney, «The Dread of Woman», en *Feminine Psychology*, Nueva York, páginas 133-146; Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur*, págs. 124-154. Para diversas explicaciones del «Complejo de Medusa» y sus mensajes misóginos, véanse también Philip Slater, *The Glory of Hera*, Boston, Beacon, 1968, y R. D. Laing, *The Divided Self*, Londres, Penguin Books, 1965.

jas posteriores) una Lamia asesina, una siniestra Geraldine. Luego quizás no deba hacerse de ningún modo el esfuerzo «presuntuoso». Sin duda, el relato de Lilith, una mujer monstruo más —de hecho, según la mitología hebrea, tanto la primera mujer *como* el primer monstruo—, conecta de forma específica la presunción poética con la locura, la rareza, la monstruosidad.

Creada no de la costilla de Adán sino, igual que él, del polvo, Lilith fue la primera esposa de Adán, según la sabiduría popular apócrifa judía. Como se consideraba su igual, se opuso a yacer debajo de él; así que, cuando éste trato de obligarla a someterse, entró en cólera y, pronunciando el Nombre Inefable, huyó a las orillas del mar Rojo para residir con los demonios. Amenazada por los emisarios angélicos de Dios, que le dijeron que si no regresaba perdería cada día hasta la muerte cien de sus hijos demonios, Lilith prefirió el castigo al matrimonio patriarcal y se vengó de Dios y Adán enfermando a los niños, sobre todo varones, a quienes tradicionalmente se consideró más vulnerables a sus ataques. Lo que su historia sugiere es que en la cultura patriarcal, el discurso femenino y la «presunción» femenina —es decir, la revuelta airada contra la dominación masculina— están inextricablemente unidos y son inevitablemente demoniacos. Excluida de la comunidad humana, incluso de las crónicas semidivinas de la Biblia, la figura de Lilith representa el precio que se ha dicho a las mujeres que deben pagar por intentar definirse. Y es un precio terrible: maldita tanto porque es un personaje que «huyó» como porque osó usurpar la autoridad esencialmente literaria implícita en el acto de nombrar, Lilith está encerrada en una venganza (matar niños) que sólo puede acarrearle más sufrimiento (la muerte de sus propios hijos). E incluso la naturaleza de su revolución de una sola mujer resalta su impotencia y aislamiento, ya que su protesta toma la forma de una negación y una partida, una huida para escapar más que una rebelión activa como, digamos, la de Satanás. Luego, como paradigma tanto de la «bruja» como del «demonio», del «Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu» de Aurora Leigh, Lilith revela qué difícil es para las mujeres incluso probar la pluma. Y desde George MacDonald, el fantasioso victoriano que la retrató en su asombrosa *Lilith* como un paradigma de la mujer asertiva que se atormenta a sí misma, hasta Laura Riding, quien la dibujó en «Eve's Side of It» como una Creadora arquetípica, el problema que representa se ha asociado con los problemas de la autoría femenina y la autoridad femenina[78]. Aun cuando no hayan estudiado su leyenda, las literatas como Anne Finch, al lamentarse del doble aprieto en el que las imágenes mu-

---

[78] Para discusiones sobre Lilith, véase *A Dictionary of the Bible,* ed. James Hustings, Edimburgo, 1950; también Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews,* Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1961, págs. 65 y 66; y T. H. Gaster, *Orientalia* 11, 1942, págs. 41-79. Véase también George MacDonald, *Lilith,* y Laura Riding, «Eve's Side of It».

tuamente dependientes de ángel y monstruo les han dejado, deben haber captado el mensaje que Lilith encarna: una vida de sumisión femenina, de «pureza contemplativa», es una vida de silencio, una vida que no tiene pluma ni historia, mientras que una vida de rebelión femenina, de «acción significativa», es una vida que debe ser silenciada, una vida cuya monstruosa pluma cuenta un relato terrible. De cualquier modo, las imágenes de la superficie del espejo, en la que la artista femenina escudriña en busca de su *yo*, le advierten que es o debe ser un «Cero» enmarcado e incriminado, redactado y acusado*.

* * *

Como muestra la leyenda de Lilith, y como han observado los psicoanalistas a partir de Freud y Jung, los mitos y los cuentos de hadas suelen expresar e imponer los axiomas de la cultura con mayor precisión que los textos literarios más complejos. Si el relato de Lilith resume la génesis del monstruo femenino en una útil parábola única, el cuento de Grimm de «La pequeña Blancanieves» dramatiza la relación esencial pero equívoca entre la mujer-ángel y la mujer-monstruo, una relación que también está implícita en las confusas especulaciones de Aurora Leigh sobre su madre muerta. «La pequeña Blancanieves», que Walt Disney tituló «Blancanieves y los siete enanitos», en realidad debería llamarse Blancanieves y su malvada madrastra, porque la acción central del cuento —de hecho, su única acción real— surge de la relación entre estas dos mujeres: una, bella, joven, pálida, la otra, igual de bella, pero mayor, más cruel; una, hija, la otra, madre; una, dulce, ignorante, pasiva, la otra, artera y activa; una, una especie de ángel, la otra, una bruja innegable.

Resulta significativo que el conflicto entre estas dos mujeres se libre en buena medida en los recintos transparentes en los que, como el resto de las imágenes de mujeres que hemos expuesto aquí, han sido encerradas: un espejo mágico, un ataúd de cristal encantado y encantador. Aquí, blandiendo como armas las herramientas que el patriarcado sugiere que han de utilizar las mujeres para matarse y convertirse en arte, las dos mujeres tratan de matarse literalmente una a otra con sus artes. La sombra combate a la sombra, la imagen destruye a la imagen en la prisión de cristal, como si el «demonio» del retrato de la madre de Aurora conspirara para destruir al «ángel» que es otro de sus yoes.

El relato comienza en pleno invierno, con una reina sentada y cosiendo, enmarcada por una ventana. Como en tantos cuentos, se pincha el dedo, sangra y, de este modo, se asume que entra en el ciclo de la sexuali-

---

* En inglés, «a "Cypher framed" and framed up, indited and indicted», juego de palabras que se pierde en la traducción. *[N. de la T.]*

dad que William Blake denominó el reino de la «generación», dando a luz «poco después» a una hija «tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del marco de la ventana»[79]. Todos los motivos presentados en este primer párrafo introductorio —costura, nieve, sangre, reclusión— se asocian con temas clave en las vidas femeninas (y, por ello, en la escritura femenina) y, de este modo, son temas que estudiaremos a lo largo de este libro. Pero para nuestros objetivos presentes, el comienzo del cuento *es* meramente introductorio. El relato real empieza cuando la reina, convertida en madre, también se metamorfosea en bruja, es decir, en una «madrastra» malvada: «[...] cuando nació la niña, la reina murió» y «cuando hubo pasado un año, el rey tomó otra esposa».

Cuando nos encontramos por primera vez con esta «nueva» esposa, está enmarcada en un espejo mágico, justo como su predecesora —es decir, su yo anterior— había estado enmarcada por una ventana. Sin embargo, estar capturada y atrapada en un espejo en lugar de estarlo en una ventana es ser impulsada hacia dentro, estudiando obsesivamente imágenes propias como si se buscara un yo viable. La primera reina parece que aún tenía perspectivas; al no haber caído todavía en la sexualidad, miraba hacia afuera, aunque sólo hubiera nieve. La segunda reina está condenada a la búsqueda interior que psicoanalistas como Bruno Bettelheim definen censurándola como «narcisismo»[80], pero que (como «The Other Side of the Mirror» de Mary Elizabeth Coleridge sugería) se necesita en un estado desde el cual se han retirado todas las perspectivas exteriores.

Que las perspectivas exteriores se *han* retirado —o perdido o disuelto— se sugiere no sólo por la obsesión con el espejo que muestra la reina, sino por la ausencia del rey del relato según se cuenta en la versión de Grimm. El marido de la reina y el padre de Blancanieves (por cuyas atenciones, según Bettelheim, las dos mujeres batallan en una lucha edípica feminizada) nunca aparece realmente en este relato, hecho que resalta la intensidad casi sofocante con la que el cuento se concentra en el conflicto en el espejo entre madre e hija, mujer y mujer, yo y yo. Al mismo tiempo, sin embargo, existe claramente al menos un modo en el que el rey *está* presente. Sin duda, suya es la voz del espejo, la voz patriarcal del juicio que rige la valoración propia de la reina y de toda mujer. Él es quien decide, primero, que su consorte es «la más bella de todas», y luego, cuando se vuelve loca, rebelde, como una bruja, que ha de ser reemplazada por su hija angelical, inocente y obediente, una muchacha que, por lo tanto, es definida como «más bella aún» que la reina. Luego, en la medida en que el rey, y sólo el rey, constituía las perspectivas de la pri-

---

[79] «Little Snow White». Todas las referencias corresponden al texto que aparece en *The Complete Grimm's Fairy Tales,* Nueva York, Random House, 1972.

[80] Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales,* Nueva York, Knopf, 1976, págs. 202, 203.

mera reina, ya no necesita aparecer más en el cuento porque, una vez asimilado el significado de su propia sexualidad (y, por lo tanto, habiéndose convertido en la segunda reina), la mujer ha interiorizado las reglas del rey: su voz reside ahora en su espejo, su propia mente.

Pero si Blancanieves es «realmente» hija de la segunda reina tanto como de la primera (esto es, si las dos reinas son la misma persona), ¿por qué la odia tanto? La explicación tradicional —que la madre está tan amenazada por la «sexualidad incipiente» de su hija como la hija lo está por la «posesión» del padre por parte de la madre— es útil, pero no parece del todo adecuada, considerando la profundidad y ferocidad de la furia de la reina. Es cierto, por supuesto, que en el reino patriarcal del texto estas mujeres que habitan la vida de la reina pueden ser puestas en peligro literal por la belleza de su hija y también que (como veremos a lo largo de este estudio), dada la vulnerabilidad femenina que tales peligros implica, la vinculación femenina es extraordinariamente difícil en el patriarcado: de forma casi inevitable, las mujeres se vuelven contra las mujeres porque la voz del espejo las enemista entre sí. Pero, más allá de todo esto, parece como si cobrara sentido que la intensa desesperación con que la reina realiza sus rituales de autoabsorción cause (o sea causada por) su odio hacia Blancanieves. Inocente, pasiva y desinteresadamente libre de la locura del espejo que consume a la reina, Blancanieves representa el ideal de renuncia del que la reina ya ha desistido al comienzo del relato. Así pues, Blancanieves está destinada a reemplazar a la reina *porque* la reina la odia, en lugar de al contrario. En otras palabras, el odio de la reina hacia Blancanieves existe antes de que el espejo haya proporcionado una razón obvia para éste.

Porque la reina, como llegaremos a apreciar con mayor claridad en el curso del relato, es una conspiradora, una creadora de tramas, una intrigante, una bruja, una artista, una imitadora, una mujer de una energía creativa casi infinita, ingeniosa, astuta y absorta en sí misma como todos los artistas suelen estar. Por otra parte, en su castidad absoluta, su inocencia gélida, su dulce nulidad, Blancanieves representa precisamente el ideal de «pureza contemplativa» que ya hemos expuesto, un ideal que podía, de forma bastante literal, matar a la reina. Ángel en la casa del mito, Blancanieves no es sólo una niña, sino (como siempre lo son los ángeles femeninos) infantil, dócil, sumisa, la heroína de una vida que *carece de historia.* Pero la reina, adulta y demoniaca, desea llanamente una vida «de acción significativa», por definición una vida «afemenina» de relatos y narración. Y, por lo tanto, en la medida en que Blancanieves, como hija suya, es parte de sí misma, desea matarla en *sí misma*, matar al ángel que mantendría hechos y dramas fuera de su propia casa.

La primera trama de muerte que la reina inventa es el relato franco e ingenuo de un asesinato: ordena a uno de sus cazadores que mate a Blancanieves. Pero, como Bruno Bettelheim ha expuesto, el cazador es en realidad un sustituto del rey, una figura paternal —o, más específicamente— patriarcal «que domina, controla y somete a las bestias salvajes y feroces»

y que, de este modo, «representa el sometimiento de las tendencias animales, asociales y violentas del hombre»[81]. Luego, en cierto sentido, la reina ha pedido neciamente a su dueño patriarcal que actúe para ella realizando el acto subversivo que desea hacer en parte para conservar poder sobre él y en parte para robarle su poder. Es evidente que no lo hará. Como hija angelical del patriarcado, Blancanieves es, después de todo, *su* hija y debe salvarla, no matarla. De ahí que mate a un jabalí en su lugar y lleve su pulmón e hígado a la reina como prueba de que ha asesinado a la niña. Así pues, pensando que está devorando a su enemiga de hielo puro, la reina consume en su lugar los órganos del jabalí; es decir, hablando de forma simbólica, devora su propia furia bestial y se enfurece aún más (por supuesto).

Cuando se entera de que su primera trama ha fallado, la narración de la reina se encoleriza más y se vuelve más inventiva, más sofisticada, más subversiva. Resulta significativo que cada uno de los tres «cuentos» que narra —es decir, cada una de las tres tramas que inventa— dependa de un uso venenoso o paródico de un recurso manifiestamente femenino como arma mortal y en cada caso refuerza el comentario sardónico sobre la «feminidad» que dicho armamento realiza asumiendo la personalidad de una «sabia», una «buena» madre o, como Ellen Moers lo expresaría, una «heroína educadora»[82]. Como una «suerte» de anciana buhonera, se ofrece a ajustar «como es debido» el corsé de Blancanieves una vez siquiera y entonces la sofoca con un juego de lazadas apretadas muy victoriano. Como otra anciana sabia, experta en belleza femenina, promete peinar el cabello de Blancanieves «como es debido» y luego la ataca con un peine envenenado. Por último, como saludable esposa de un granjero, da a Blancanieves una «manzana muy venenosa» que ha preparado en «una habitación completamente secreta y aislada, a donde nadie va nunca». La muchacha acaba cayendo muerta, según parece, por las artes femeninas de la cosmética y la coquetería. Sin embargo, paradójicamente, aunque la reina ha utilizado de forma subversiva artimañas femeninas tales como el peine de las sirenas y la manzana de Eva para destruir a la angelical Blancanieves de modo que (la reina) pueda afirmarse y engrandecerse, estas artes han tenido en su hija un efecto contrario de los pretendidos. Fortaleciendo a la casta doncella en su pasividad, la han convertido precisamente en el objeto de arte eternamente bello e inanimado que la estética patriarcal desea que sea una muchacha. Desde el punto de vista de la reina loca y autoasertiva, las artes femeninas convencionales *matan*. Pero desde el punto de vista de la dócil y abnegada princesa, dichas artes, aun cuando maten, confieren la única medida de poder disponible para la mujer en una cultura patriarcal.

---

[81] Bettelheim, pág. 205.

[82] Véase Ellen Moers, *Literary Women*, Nueva York, Doubleday, 1976, págs. 211-242.

Sin duda, cuando el bondadoso cazador-padre salvó su vida abandonándola en el bosque en los límites de su reino, Blancanieves descubrió su propia impotencia. Aunque se le había permitido vivir porque era una «buena» chica, tenía que encontrar su modo taimado de resistir los ataques de la enloquecida reina, tanto dentro como fuera de su yo. A este respecto, los siete enanitos puede que representen sus propios poderes diminutos, su individualidad atrofiada, porque, como señala Bettelheim, poco pueden hacer para salvar a la muchacha de la reina. Al mismo tiempo, sin embargo, su vida con ellos es una parte importante de su educación en la feminidad sumisa, porque al servirlos aprende lecciones esenciales de servicio, de abnegación, de domesticidad. Por último, el hecho de que en este punto Blancanieves sea un ángel ama de casa en un hogar *diminuto* conduce la disposición del relato hacia «el mundo de la mujer y el trabajo de la mujer»: el reino de la domesticidad es un reino miniaturizado en el que la mejor de las mujeres no es sólo como un enano, sino como la sirvienta de un enano.

¿La ironía y amargura consiguientes a tal percepción llevan a Blancanieves a algunos pequeños actos de desobediencia? ¿O Blancanieves habría acabado rebelándose de todos modos, debido precisamente a que es la hija verdadera de la reina? Por supuesto, el relato no responde a tales preguntas, pero parece implicarlas, ya que su momento crucial proviene de la significativa buena gana con la que Blancanieves se deja tentar por los «regalos» de la reina, pese a las advertencias de los enanos. De hecho, el único indicio de interés propio que muestra a lo largo de todo el relato aparece en su deseo «narcisista» por el corsé, el peine y la manzana que la asesina disfrazada le ofrece. Como señala Bettelheim, ello «sugiere cuánto se aproximan las tentaciones de la madrastra a los deseos interiores de Blancanieves»[83]. En efecto, sugiere que, como ya hemos apuntado, la reina y Blancanieves son en cierto sentido una: mientras que la reina lucha por liberarse de la pasiva Blancanieves dentro de sí, Blancanieves debe luchar para reprimir a la reina asertiva dentro de sí. Que ambas mujeres coman de la misma manzana mortal en el tercer episodio de la tentación simplemente aclara y dramatiza este punto. El arte solitario de la reina le ha permitido inventar un fruto de dos caras —una «mejilla» blanca y una roja— que representa su relación ambigua con esta muchacha angelical que es tanto su hija como su enemiga, su yo y su opuesto. Su intención es que la muchacha muera por la mitad roja envenenada de la manzana —roja con su energía sexual, su deseo asertivo de hechos de sangre y triunfo—, mientras ella misma quedará indemne por la pasividad de la mitad blanca.

Pero aunque al principio parece ocurrir así, el efecto de la manzana acaba siendo del todo diferente. Después que la astucia de la reina ha matado a Blancanieves para convertirla en arte, la muchacha se vuelve aún

---

[83] Bettelheim, pág. 211.

más peligrosa para la autonomía de su madrastra que antes, debido a que se le opone más tanto en mente como en cuerpo. Porque muerta y abnegada en su ataúd de cristal, es un objeto para ser expuesto y deseado, un «opus» de mármol del patriarcado, la decorativa y decorosa Galatea con quien todo gobernante quisiera adornar su salón. Así pues, cuando el príncipe ve por primera vez a Blancanieves en su ataúd, pide a los enanos que se la den como un regalo, «porque no puedo vivir sin ver a Blancanieves. La honraré y valoraré como mi posesión más preciosa». Un «objeto», una posesión, Blancanieves se ha convertido en una imagen idealizada de sí misma, una mujer en un retrato como la madre de Aurora Leigh, y, como tal, se ha probado a sí misma definitivamente que es la mujer ideal del patriarcado, la candidata perfecta para reina. En este punto, por lo tanto, regurgita la manzana envenenada (cuya furia se había atascado en su garganta) y se levanta de su ataúd. La más bella de la tierra se casará con el más poderoso de la tierra; invitada a su boda, la reina conspiradora, egoísta y asertiva, se convertirá en una reina pasada, danzando hasta la muerte con zapatos de hierro calentados al rojo.

¿Qué guarda el futuro para Blancanieves? Cuando su príncipe se convierta en rey y ella en reina, ¿cómo será su vida? Entrenada en la vida doméstica por sus instructores enanos, ¿se sentará en la ventana, contemplando el bosque silvestre de su pasado, y suspirará, coserá y se pinchará el dedo y concebirá una niña blanca como la nieve, roja como la sangre, negra como la madera de ébano? Sin duda, la más bella de todas, Blancanieves ha cambiado un ataúd de cristal por otro, rescatada de la prisión donde la reina la puso sólo para ser encarcelada en el espejo desde el cual la voz del rey le habla a diario. Después de todo, no existe modelo femenino para ella en este cuento, salvo la «buena» madre (muerta) y su encarnación viviente, la «mala» madre. Y si Blancanieves escapó de su primer ataúd de cristal por su bondad, su pasividad y docilidad, su única escapatoria del segundo ataúd de cristal, el espejo aprisionador, sin duda tendrá que ser a través de la «maldad», a través de tramas y relatos, planes arteros, sueños desordenados, ficciones furiosas, personificaciones locas. El ciclo de su destino parece inexorable. Al renunciar a la «pureza contemplativa», debe embarcarse ahora en esa vida «de acción significativa» que, para una mujer, se define como una vida de bruja debido a que es tan monstruosa, tan innatural. Grotesca como Error, Duessa, Lucifera, practicará artes falsas en su habitación secreta y aislada. Suicida como Lilith y Medea, se convertirá en asesina resuelta a su propia muerte implícita en sus atentados asesinos contra la vida de su propia hija. Por último, con zapatos ardientes que parodian los trajes de la feminidad del mismo modo que el peine y el corsé que ella misma ideó, efectuará una danza de la muerte terrible y silenciosa para salir del relato, el espejo, el ataúd transparente de su propia imagen. Su único hecho, implicará esta muerte, sólo puede ser un hecho de muerte; su única acción, la acción perniciosa de su autodestrucción.

A este respecto, parece especialmente significativo que la danza de la muerte de la reina sea silenciosa. En «El enebro», una versión de «La pequeña Blancanieves» en la cual la madre de un *muchacho* trata de matarlo (por razones diferentes, por supuesto), el muchacho muerto se transforma no en un objeto de arte silencioso, sino en un furioso pájaro dorado que canta una canción de venganza contra su asesina y acaba matándola aplastada con una piedra de molino[84]. El progreso del muchacho hacia la edad adulta es un crecimiento hacia la autoafirmación y la autoexpresión, según implica «El enebro», un desarrollo del *poder* del discurso. Pero la muchacha debe aprender las artes del silencio ya sea siendo ella misma una imagen callada inventada y definida por el espejo mágico del texto escrito por los hombres o una danzante silenciosa de su propia aflicción, una danzante que representa en lugar de expresar. Así pues, de la ultrajada Procne a la solitaria señora de Shallott, se ha dicho a las mujeres que su arte, como la danza de la bruja en «Blancanieves», es un arte de silencio. Procne debe recordar sus sufrimientos con lo que Geoffrey Hartman denomina «la voz de la lanzadera» porque cuando fue raptada le cortaron la lengua[85]. La Señora de Shallott debe tejer su relato porque está aprisionada en una torre tan inquebrantable como un ataúd de cristal, condenada a escaparse sólo a través de la locura autoaniquilante del amor romántico (del mismo modo que la reina está condenada a escapar sólo mediante la locura autoaniquilante de su danza de la muerte) y su última obra de arte es su propio cuerpo muerto flotando corriente abajo en un bote. E incluso cuando estas artistas enloquecidas o grotescas emiten sonidos, en su mayor parte, dicen los teóricos patriarcales, son absurdos, grotescos o lastimosos. Por ejemplo, la hermana de Procne, Filomela, habla con una voz de pájaro ininteligible (a diferencia de la voz del héroe de «El enebro»). Y cuando Gerard Manley Hopkins, con quien comenzamos esta meditación sobre plumas y penes y reyes y reinas, escribió sobre ella en un epigrama «On a Poetess», expresó lo siguiente:

> La señorita M. es un ruiseñor. Me parece bien
> Conservar tu símil.
> Así obra Filomela
> Canta mientras otros duermen[86].

---

[84] Véase «El enebro», en J. y W. Grimm, *Cuentos de niños y del hogar,* vol. I, Madrid, Anaya, 1995.

[85] Geoffrey Hartman, «The Voice of the Shuttle», en *Beyond Formalism,* New Haven, Yale University Press, 1970, págs. 337-355.

[86] *The Poems of Gerard Manley Hopkins,* ed. W. H. Gardner y N. H. MacKenzie, Oxford, Oxford University Press, 1970, pág. 133.

Incluso la Filomela de Matthew Arnold, concebida con mayor compasión, expresa «un dolor salvaje, inextinguido, profundo, antiguo como el mundo» que surge de los remordimientos de un «cerebro confuso»[87].

No obstante, como sugería el ansia de Mary Elizabeth Coleridge por ese yo cuerdo y serio oculto en el otro lado del espejo —y como la queja de Anne Finch y la protesta de Anne Elliot nos expresan también—, las mujeres escritoras, al anhelar probar la pluma, anhelaban escapar de los ataúdes de cristal de muchas caras de los textos patriarcales, de los cuales ellas son propiedades según insisten los autores masculinos. Al tender la mano al yo severo y autodeterminante de detrás del retrato del espejo de su madre, pasando esas imágenes grotescas y obstructivas de «Fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu», Aurora Leigh, como todas las artistas cuyas carreras rastrearemos en este libro, trata de excavar su yo real enterrado debajo de los yoes «copias». De forma similar, Mary Elizabeth Coleridge, al mirar fijamente en un espejo donde su boca aparece como «una herida espantosa» sangrando «en silencio y en secreto», anhela una «voz para poder expresar su temor».

En los intentos de huida que la pluma femenina les ofrece desde la prisión del texto masculino, mujeres como Aurora Leigh y Mary Elizabeth Coleridge comienzan, como veremos, por definirse a sí mismas de forma alternativa como mujeres-ángeles o mujeres-monstruos. Al igual que Blancanieves y la malvada reina, sus primeros impulsos, como también veremos, son ambivalentes. O se inclinan a inmovilizarse con corsés apretados y sofocantes en los ataúdes de cristal del patriarcado, o están tentadas a destruirse bailando tarantelas feroces y suicidas para salir del espejo. No obstante, pese a los obstáculos presentados por las imágenes gemelas de ángel y monstruo, pese a los temores a la esterilidad y las ansiedades por la autoría que han padecido las mujeres, *han* sido posibles generaciones de textos de escritoras. A finales del siglo XVIII —y es el fenómeno más importante que veremos a lo largo de este volumen— las mujeres ya no sólo estaban intentando escribir: estaban concibiendo mundos de ficción en los que las imágenes y convenciones patriarcales se revisaban de forma severa y radical. Y cuando las mujeres con concepción propia, de Anne Finch y Anne Elliot a Emily Brontë y Emily Dickinson, surgieron del ataúd de cristal de los textos escritos por los hombres, cuando hicieron añicos el espejo de la reina para salir de él, la antigua y silenciosa danza de la muerte se convirtió en una danza de triunfo, una danza dentro del discurso, una danza de autoridad.

---

[87] Véase Matthew Arnold, «Philomela», en *Poetry and Criticism of Matthew Arnold*, ed. A. Dwight Culler, Boston, Houghton Mifflin, 1961, pág. 144, v. 7.

2

El contagio en la frase: la mujer escritora y la ansiedad por la autoría

El hombre que no conoce mujeres enfermas no conoce a las mujeres.

S. WEIR MITCHELL

Trato de describir esta larga limitación, esperando que con un poder como el que ahora poseo y con un uso del lenguaje como el que hay dentro de ese poder, convenceré a cualquiera que le importe de que esta «vida» mía había transcurrido bajo una pesada desventaja. [...]

CHARLOTTE PERKINS GILMAN

La Palabra dejada con descuido en la Página
Puede avivar el ojo
Cuando doblado en arruga perpetua
El Hacedor Ajado yace

El contagio en la frase se incuba
Podemos inhalar la Desesperación
A distancia de Siglos
De la Malaria—

EMILY DICKINSON

Me pongo en el círculo
en la ciudad muerta
y me ato los zapatos rojos
[...]

No son míos,
son de mi madre,
de su madre antes,
heredados como una reliquia
pero escondidos como cartas vergonzosas.

ANNE SEXTON*

¿Qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de la autoridad literaria son, como hemos visto, franca y encubiertamente patriarcales? Si las vejadas y vejantes polaridades de ángel y monstruo, dulce tonta Blancanieves y reina loca y feroz, son las principales imágenes que la tradición literaria ofrece a las mujeres, ¿cómo influyen en los modos en que éstas prueban la pluma? Si el espejo de la reina habla con la voz del rey, ¿cómo afectan estas perpetuas advertencias reales a la propia voz de la reina? Puesto que suya es la voz principal que oye, ¿trata la reina de sonar como el rey, imitando su tono, sus inflexiones, sus expresiones, su punto de vista? ¿O le «responde» con su propio vocabulario, su propio timbre, insistiendo en su punto de vista propio? Creemos que son preguntas básicas que la crítica literaria feminista —tanto teórica como práctica— debe contestar y, en consecuencia, son preguntas a las que volveremos una y otra vez no sólo en este capítulo, sino en todas nuestras lecturas de la literatura del siglo XIX escrita por mujeres.

Que los escritores asimilan y luego, consciente o inconscientemente, afirman o niegan los logros de sus predecesores es, por supuesto, un hecho central de la historia de la literatura, un hecho cuyas implicaciones estéticas y metafísicas han sido expuestas con detalle por teóricos tan diversos como T. S. Eliot, M. H. Abrams, Erich Auerbach y Frank Kermode[1]. Más recientemente, algunos teóricos literarios han comenzado a explorar lo que cabría denominar la psicología de la historia de la literatura: las tensiones y ansiedades, hostilidades y deficiencias que sienten los escritores cuando se enfrentan no sólo a los logros de sus predecesores, sino a las tradiciones de géneros, estilos y metáforas que heredan de dichos «an-

---

* *Epígrafes: Doctor on Patient,* Filadelfia, Lippincott, 1888, citado en Ilza Veith, *Hysteria: The History of a Disease,* Chicago, University of Chicago Press, 1965, págs. 219, 220; *The Living of Charlotte Perkins Gilman,* Nueva York, Harper & Row, 1975; publicado por primera vez en 1935, pág. 104; J. 1261 en *The Poems of Emily Dickinson,* ed. de Thomas Johnson, 3 vols., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1955: todas las referencias siguientes son a esta edición [en esp.: Emily Dickinson, *Poemas,* ed. bilingüe de Margarita Ardanaz, Madrid, Cátedra, 1997]; «The Red Shoes», *The Book of Folly,* Boston, Houghton Mifflin, 1972, págs. 28 y 29.

[1] En «Tradition and the Individual Talent», Eliot considera estos temas; en *Mimesis* Auerbach investiga los modos en los que los realistas incluyen lo que antes había sido excluido del arte; y en *The Sense of an Ending,* Frank Kermode muestra cómo los poetas y novelistas ponen al descubierto la literariedad de las formas de sus predecesores para explorar la disonancia entre ficción y realidad.

tepasados». Estos críticos estudian cada vez más los modos en que, como lo ha expresado J. Hillis Miller, un texto literario «es habitado [...] por una larga cadena de presencias, ecos, alusiones, huéspedes, fantasmas parásitos de textos anteriores»[2].

Como también señala el mismo Miller, el primer y más importante estudioso de dicha psicohistoria de la literatura ha sido Harold Bloom. Aplicando estructuras freudianas a las genealogías literarias, Bloom ha postulado que la dinámica de la historia literaria surge de la «ansiedad hacia la influencia» que siente el artista, su temor de que no es su propio creador y de que las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá de él, asumen una prioridad esencial sobre sus propios escritos. De hecho, como apuntamos en nuestra exposición sobre la metáfora de la paternidad literaria, el paradigma de Bloom sobre la relación histórica consecutiva entre los artistas literarios es la relación de padre e hijo, de forma específica, la relación tal y como la definió Freud. Así pues, Bloom explica que un «poeta fuerte» debe entablar una guerra heroica con su «precursor» porque, comprometido como está en una lucha edípica literaria, un hombre sólo puede convertirse en poeta invalidando de algún modo a su padre poético.

El modelo de historia de la literatura de Bloom es intensamente (incluso exclusivamente) masculino y patriarcal por necesidad. Por esta razón ha parecido, y sin duda continuará pareciendo, ofensivo y sexista a algunas críticas feministas. Después de todo, no sólo describe la historia de la literatura como la guerra crucial de padres e hijos, sino que considera al Satanás caído ferozmente masculino de Milton *el* tipo de poeta de nuestra cultura y define el proceso poético desde el punto de vista metafórico como un encuentro sexual entre un poeta masculino y su musa femenina. ¿Dónde encaja entonces la poeta femenina? ¿Quiere aniquilar a un «antepasado» o a una «antepasada»? ¿Qué pasa si no encuentra modelos ni precursoras? ¿Tiene musa, cuál es su sexo? Tales preguntas son inevitables en toda consideración femenina de la poética bloomiana[3]. Y, no obstante, desde una perspectiva feminista, su inevitabilidad quizás sea lo importante; es decir, puede llamar nuestra atención no hacia lo que hay equivocado en la conceptuación de Bloom de la dinámica de la historia de la literatura occidental, sino hacia lo que es acertado (o al menos sugerente) en su teoría.

Porque la historia literaria occidental *es* abrumadoramente masculina —o, de forma más precisa, patriarcal— y Bloom analiza y explica este hecho, mientras que otros teóricos lo han pasado por alto, precisamente,

---

[2] J. Hillis Miller, «The Limits of Pluralism, III: The Critic as Host», *Critical Inquiry*, primavera de 1977, pág. 446.

[3] Para una discusión sobre la escritora y su lugar en la historia de la literatura bloomiana, véase Joanne Feit Diehl, «"Come Slowly—Eden": An Exploration of Women Poets and their Muse», *Signs*, 3, núm. 3, primavera de 1978, págs. 572-587. Véanse también las respuestas a Diehl en *Signs*, 4, núm. 1, otoño de 1978, págs. 188-196.

suponemos, porque asumen que la literatura tiene que ser masculina. Al igual que Freud, cuyos postulados psicoanalíticos calan los psicoanálisis literarios que hace Bloom de la «ansiedad hacia la influencia», este último ha definido los procesos de interacción que sus predecesores no se molestaron en considerar porque, entre otras razones, ellos mismos estaban atrapados en dichos procesos. También al igual que Freud, Bloom ha insistido en hacer conscientes asunciones que los lectores y escritores no suelen examinar. Al hacerlo ha aclarado las implicaciones de los contextos psicosexuales y sociosexuales que rodean a todo texto literario y, de este modo, los significados de los «huéspedes» y «fantasmas» que habitan los textos. Hablando de Freud, la teórica feminista Juliet Mitchell ha subrayado que «el psicoanálisis no es una recomendación *para* una sociedad patriarcal, sino el análisis de ésta»[4]. El mismo tipo de afirmación podría realizarse sobre el modelo de historia de la literatura de Bloom, que no es una recomendación para la poética patriarcal (y las ansiedades concomitantes) que subyace en los principales movimientos literarios de nuestra cultura, sino su análisis.

Sin embargo, para nuestros propósitos presentes, el constructo histórico de Bloom resulta útil no sólo debido a que ayuda a identificar y definir el contexto psicosexual patriarcal en el que se escribió gran parte de la literatura occidental, sino también porque puede contribuir a distinguir las ansiedades y logros de las escritoras de las ansiedades y logros de los escritores. Si volvemos a la pregunta formulada antes —¿dónde «encaja» una mujer escritora en la historia de la literatura abrumadora y esencialmente masculina que Bloom describe?—, descubrimos que hemos de responder que una escritora *no* «encaja» en ella. En efecto, a primera vista parece ser anómala, indefinible, alienada, una intrusa estrafalaria. Al igual que en las teorías del desarrollo psicosexual masculino y femenino de Freud no existe simetría entre el crecimiento de un niño y una niña (digamos que con el «complejo de Edipo» masculino equilibrado con un «complejo de Electra» femenino), la teoría de orientación masculina de Bloom sobre la «ansiedad hacia la influencia» no puede transponerse o invertirse para explicar la situación de la mujer escritora.

Sin duda, si aceptamos el modelo patriarcal bloomiano, podemos estar seguras de que la poeta no experimenta la «ansiedad hacia la influencia» del mismo modo que lo haría su homólogo masculino, por la simple razón de que debe enfrentarse a precursores que son casi exclusivamente masculinos y, por lo tanto, significativamente diferentes de ella. Estos precursores no sólo encarnan la autoridad patriarcal (como nuestra exposición sobre la metáfora de la paternidad literaria sostenía), sino que intentan encerrarla en sus definiciones sobre su persona y su potencial que, al reducirla a estereotipos extremos (ángel, monstruo), entran en un con-

---

[4] Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Nueva York, Vintage, 1975, pág. xiii.

flicto drástico con su propio sentido del yo, es decir, de su subjetividad, su autonomía, su creatividad. Así pues, por una parte, los precursores masculinos de la mujer escritora simbolizan la autoridad; por otra, pese a su autoridad, no logran definir los modos en que experimenta su propia identidad como escritora. Es más, la autoridad masculina con la cual construyen sus personajes literarios, así como las feroces luchas de poder en las que participan en sus esfuerzos de autocreación, a la mujer escritora le parece que contradicen los términos de su definición de género propia. Así pues, la «ansiedad hacia la influencia» que un poeta experimenta es sentida por una poeta como una «ansiedad hacia la autoría» aún más primaria: un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una «precursora», el acto de escribir la aísle o la destruya.

Esta ansiedad se exacerba, por supuesto, por su miedo a que no sólo no puede combatir a un precursor masculino en los términos de «éste» y vencer, sino a que no puede «engendrar» arte sobre el cuerpo (femenino) de la musa. Como señala Juliet Mitchell, en un resumen conciso de las implicaciones que la teoría de Freud sobre el desarrollo psicosexual ha tenido para las mujeres, tanto el niño como la niña «cuando aprenden a hablar y a vivir dentro de la sociedad, quieren ocupar el lugar del padre [en la terminología de Bloom, el precursor] y *sólo al niño se le permitirá hacerlo un día*. Además, ambos sexos nacen al deseo de la madre y como, a través de la herencia cultural, lo que la madre desea es el falo vuelto niño, *ambos* niños desean ser el falo para la madre. De nuevo, *sólo el niño puede reconocerse plenamente en el deseo de su madre*. Así pues, *ambos* sexos repudian las implicaciones de la femineidad», pero la niña aprende (en relación con su padre) «que su sometimiento a la ley del padre supone que se convierta en la representante de la "naturaleza" y la "sexualidad", un caos de creatividad espontánea e intuitiva»[5].

Luego, a diferencia de su igual masculino, la artista femenina debe combatir primero contra los efectos de la socialización que hace que el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos) parezca indeciblemente absurdo, fútil o incluso —como en el caso de la reina en «Blancanieves»— autoaniquilante. Y al igual que la lucha del artista masculino contra su precursor adopta la forma de lo que Bloom denomina desviaciones, huidas, malinterpretaciones, la batalla de la escritora en pos de la autocreación la implica en un proceso de revisión. Sin embargo, su batalla no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor (masculino), sino contra su interpretación de *ella*. Para definirse como autora, debe redefinir los términos de la socialización. Por lo tanto, su lucha revisionista suele convertirse en una lucha por lo que Adrienne Rich ha denominado «Revisión: el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica [...] un acto

---

[5] Ibid., págs. 404, 405.

de supervivencia»[6]. Además, con frecuencia sólo puede iniciar dicha lucha buscando activamente una *precursora* que, lejos de representar una fuerza amenazante que haya que negar o matar, pruebe mediante el ejemplo que es posible una revuelta contra la autoridad literaria patriarcal.

Por esta razón, así como por las sólidas razones psicoanalíticas que Mitchell y otros aducen, sería absurdo encerrar a la mujer artista en un modelo de Electra que se emparejara con la estructura edípica propuesta por Bloom para los escritores masculinos. La mujer escritora —y veremos a mujeres haciéndolo una y otra vez— busca un modelo femenino no porque quiera observar obedientemente las definiciones masculinas de su «femineidad», sino porque debe legitimar sus esfuerzos rebeldes. Al mismo tiempo, como la mayor parte de las mujeres en la sociedad patriarcal, la escritora experimenta su género como un obstáculo doloroso o incluso como una insuficiencia debilitadora; en otras palabras, como la mayoría de las mujeres condicionadas por el patriarcado, es la víctima de la que Mitchell denomina «la psicología inferiorizada y "alternativa" (segundo sexo) de las mujeres bajo el patriarcado»[7]. Así pues, la soledad de la artista, sus sentimientos de enajenación de los predecesores masculinos, emparejada con su necesidad de precursoras y sucesoras hermanadas, su sentido urgente de necesitar un público femenino, junto con su miedo al antagonismo de los lectores masculinos, su timidez condicionada por la cultura ante la autodramatización, su temor a la autoridad patriarcal del arte, su ansiedad ante la impropiedad de la invención femenina, todos estos fenómenos de «inferiorización» marcan la lucha de la escritora por la autodefinición y diferencian sus esfuerzos de creación propia de los de su igual masculino.

Como veremos, esta diferenciación sociosexual significa que, como Elaine Showalter ha sugerido, las escritoras participan en una subcultura literaria completamente diferente de la habitada por los escritores, una subcultura que tiene su propia tradición literaria distintiva, incluso —aunque se define *en relación con* la «principal» cultura literaria dominada por los hombres— una historia distintiva[8]. Cuando mucho, la separación de esta subcultura femenina ha sido estimulante para las mujeres. En los años recientes, por ejemplo, mientras que los escritores parecen cada vez más agotados por la necesidad de revisionismo que la teoría de Bloom sobre la «ansiedad hacia la influencia» describe con precisión, las escritoras se han considerado pioneras en una creatividad tan intensa como quizás sus pares masculinos no hayan experimentado desde el Renacimiento o al

---

[6] Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», en *Adrienne Rich's Poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi, Nueva York, Norton, 1975, pág. 90.

[7] Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, pág. 402.

[8] Véase Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

menos desde la etapa romántica. Hijo de muchos padres, el escritor actual se siente perdidamente tardío; hija de demasiado pocas madres, la escritora actual siente que está ayudando a crear una tradición viable que surge al fin.

Sin embargo, hay un lado más oscuro en esta subcultura literaria femenina, sobre todo cuando las luchas de las mujeres por la autocreación literaria se consideran en el contexto psicosocial descrito por las teorías freudianas de Bloom sobre la herencia literaria patrilineal. Como ya hemos señalado, la mujer sustituye la «ansiedad hacia la influencia» por la «ansiedad hacia la autoría», una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo. Debido a que se basa en el sentido de su propia biología determinado por la sociedad, esta ansiedad hacia la autoría es completamente distinta de la ansiedad hacia la creatividad que podría investigarse en escritores tales como Hawthorne o Dostoievski. De hecho, en la medida en que forma uno de los lazos únicos que vinculan a las mujeres en lo que cabría denominar la hermandad secreta de su subcultura literaria, dicha ansiedad constituye en sí misma una marca crucial de esa subcultura.

Sin embargo, en comparación con la tradición «masculina» de un fuerte combate padre-hijo, esta ansiedad femenina hacia la autoría es profundamente debilitadora. Heredada no de una mujer a otra, sino de los severos «padres» literarios del patriarcado a todas sus descendientes «inferiorizadas», es en muchos sentidos el germen de una enfermedad o, por lo menos, una desafección, una alteración, una desconfianza que se extiende como una mancha a lo largo del estilo y la estructura de gran parte de la literatura escrita por mujeres, sobre todo —como veremos en este estudio— a lo largo de la literatura escrita por mujeres antes del siglo XX. Porque si las mujeres contemporáneas sí prueban ya la pluma con energía y autoridad, sólo son capaces de hacerlo porque sus antepasadas de los siglos XVIII y XIX lucharon en un aislamiento que sintieron como enfermedad, una enajenación que sintieron como locura, una oscuridad que sintieron como parálisis, para superar la ansiedad de la autoría que era endémica en su subcultura literaria. Así pues, aunque el reciente acento feminista en los modelos de papeles positivos sin duda ha ayudado a muchas mujeres, no debemos pasar por alto las terribles condiciones contra las que hubo de luchar para establecerse una subcultura creativa femenina. Lejos de reforzar los estereotipos sexuales socialmente opresivos, sólo una consideración plena de dichos problemas puede revelar la fortaleza extraordinaria de los logros literarios de las mujeres en los siglos XVIII y XIX.

La aguda observación de Emily Dickinson acerca del «contagio en la frase» citada en nuestros epígrafes, resuena de varios modos diferentes para las mujeres escritoras, dado el concepto especial que poseen éstas de su lugar en la psicohistoria literaria. Para comenzar, las palabras parecen indicar la clara conciencia de Dickinson acerca de que, en el más puro

sentido bloomiano o milleriano, «huéspedes» y «fantasmas» perniciosos habitan en todos los textos literarios. Para cualquier lector, pero sobre todo para uno que también sea escritor, todo texto puede convertirse en una «sentencia» o arma en una especie de guerra bacteriológica metafórica. Sin embargo, más allá de esto, el hecho de que «el contagio en la frase se *incuba*» sugiere el reconocimiento de Dickinson de que los textos literarios son coercitivos, aprisionadores, inductores de fiebre; que, puesto que la literatura usurpa la interioridad del lector, es una invasión de la intimidad. Es más, dada la propia definición de género de Dickinson, la ambigüedad sexual del «Hacedor Ajado» de su poema es significativa. Porque, mientras, por una parte, «nosotras» (sobre todo las mujeres escritoras) «podemos inhalar la Desesperación» proveniente de todos esos textos patriarcales que pretenden negar la autonomía y autoridad femeninas, por la otra, «nosotras» (sobre todo las mujeres escritoras) «podemos inhalar la Desesperación» proveniente de todas esas «antepasadas» que han traspasado franca y encubiertamente su tradicional ansiedad hacia la autoría a sus confusas descendientes femeninas. Por último, dicha ansiedad tradicional, metafóricamente matrilineal, asegura que incluso el hacedor de un texto, cuando es una mujer, puede sentirse aprisionado dentro de los textos, doblado y «ajado» por sus páginas y, de este modo, atrapado en sus «arruga[s] perpetua[s]» que perpetuamente le dicen cómo se *siente.*

Aunque las escritoras contemporáneas están relativamente libres del contagio de esta «Desesperación» que Dickinson define (al menos en comparación con sus precursoras del siglo XIX), una anécdota relatada hace poco por la poeta y ensayista estadounidense Annie Gottlieb resume nuestro punto de vista sobre los modos en los que, para todas las mujeres, «el contagio en la frase se incuba»:

> Cuando comencé a disfrutar de mis poderes como escritora, ¡soñé que mi madre me había hecho esterilizar! (Incluso en sueños seguimos culpando a nuestras madres de las elecciones punitivas a las que nos obliga nuestra cultura.) Iba tras la figura de la madre en mi sueño, blandiendo un largo cuchillo; estaba escribiendo en su hoja. Grité: «¿Sabes lo que estás haciendo? ¡Estás destruyendo mi feminidad, mi *poder femenino,* que es importante para mí *debido a ti!*»[9].

Al buscar precursoras maternas, dice Gottlieb como si evocara a Dickinson, puede que la escritora sólo encuentre contagio, debilitamiento. No obstante, debe seguir buscando, pero no para subvertirlo, su *«poder femenino,* que es importante» para ella debido a su matrilineado literario perdido. A este respecto, las propias palabras de Dickinson acerca de las madres resultan reveladoras, porque de forma alternativa declara que «Nunca

---

[9] Annie Gottlieb, «Feminists Look at Motherhood», *Mother Jones,* noviembre de 1976, pág. 53.

tuve una madre», que «de niña, siempre corría a casa en busca de Sobrecogimiento. [...] Él era una Madre horrible, pero me gustaba más que nadie» y que «una madre [era] un milagro»[10]. No obstante, como veremos, su propia ansiedad hacia la autoría era una «Desesperación» inhalada no sólo de los contagios padecidos por su propia madre física enfermiza y sus muchas madres literarias atormentadas, sino de los padres literarios que le hablaron —incluso le «mintieron»— a veces próximos, a veces a «distancias de Siglos», desde los espejos reprobadores de los textos literarios.

* * *

Es debilitador ser *una* mujer en una sociedad donde se advierte a las mujeres que si no se comportan como ángeles, deben ser monstruos. De hecho, hace poco científicas e historiadoras sociales como Jessie Bernard Phyllis Chesler, Naomi Weisstein y Pauline Bart han comenzado a estudiar los modos en que la socialización patriarcal hace enfermar a las mujeres, tanto física como mentalmente[11]. La histeria, la enfermedad con la cual Freud comenzó con tanta fama sus investigaciones sobre las conexiones dinámicas entre *psique* y *soma*, es por definición una «enfermedad femenina», no tanto porque deba su nombre a la palabra griega para útero, *hyster* (el órgano que en el siglo XIX se suponía el «causante» de esta alteración emocional), sino porque la histeria apareció sobre todo entre las mujeres de la Viena de finales de siglo y porque a lo largo de todo el siglo XIX se pensó que esta enfermedad mental, como muchos otros desórdenes nerviosos, era causada por el sistema reproductivo femenino, como si se hubiera elaborado la noción aristotélica de que la condición femenina era en sí misma una deformidad[12]. Y, en efecto, enfermedades de des-

---

[10] *The Letters of Emily Dickinson,* ed. Thomas Johnson, 3 vols., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1958, vol. 2, pág. 475; vol. 2, pág. 518.

[11] Véanse Jessie Bernard, «The Paradox of the Happy Marriage», Pauline B. Bart, «Depression in Middle-Aged Women», y Naomi Weisstein, «Psychology Constructs the Female», todos en Vivian Gornick y Barbara K. Moran, ed., *Woman in Sexist Society,* Nueva York, Basic Books, 1971. Véanse también Phyllis Chesler, *Women and Madness,* Nueva York, Doubleday, 1972, y para un resumen de todos estos temas, Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness,* Old Westbury, The Feminist Press, 1973.

[12] En *Hints on Insanity* (1861), John Millar escribió que «suele aparecer desorden mental en las mujeres jóvenes debido a la amenorrea, sobre todo en aquellas que poseen una vigorosa predisposición hereditaria para la locura», añadiendo que «un baño de asiento ocasional o la aplicación de sanguijuelas al pubis serán seguidos [...] de una recuperación mental completa». En 1873, Henry Mauldsey escribió en *Body and Mind* que «la actividad mensual de los ovarios [...] tiene un efecto notable sobre la mente y el cuerpo; por lo tanto, puede convertirse en una causa importante de desorden mental y físico». Véanse sobre todo las opiniones médicas de John Millar, Henry Maudsley y Andrew Wynter en *Madness and Morals:*

ajuste con el entorno físico y social tales como la anorexia y la agorafobia afectaron y afectan a un número desproporcionado de mujeres. Quienes padecen anorexia —pérdida de apetito, ayuno— son sobre todo las adolescentes. Las víctimas de la agorafobia —temor a lugares abiertos o «públicos»— suelen ser mujeres, con mayor frecuencia amas de casa de mediana edad, al igual que las víctimas de la incapacitante artritis reumatoide[13].

Dichas enfermedades son causadas por la socialización patriarcal de diversos modos. Obviamente, por supuesto, es probable que cualquier chica, pero sobre todo las vivaces o imaginativas, experimente su educación en la docilidad, sometimiento y abnegación como algo en cierto sentido enfermizo. Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud, ya que el primer y más fuerte impulso del animal humano es su *propia* supervivencia, placer, afirmación. Además, cada una de las «asignaturas» en las que se educa a una chica puede ser enfermante de un modo específico. Al aprender a convertirse en un objeto bello, la niña aprende la ansiedad —quizás incluso la aversión— hacia su propia carne. Al escudriñar obsesivamente los espejos reales y metafóricos que la rodean, desea literalmente «reducir» su propio cuerpo. En el siglo XIX, como ya hemos señalado, este deseo de ser bella y «frágil» llevó a ceñirse con corsés y a beber vinagre. En nuestra época ha generado innumerables dietas y «ayunos» controlados, así como el extraordinario fenómeno de la anorexia adolescente[14]. De forma similar, parece inevitable que las mujeres educadas para unas vidas de retiro, reserva y domesticidad, y condicionadas por ellas, puedan desarrollar miedos patológicos a los lugares públicos y espacios ilimitados. Como el peine, el corsé y la manzana que en «Blancanieves» utiliza la reina como armas contra su odiada hijastra, aflicciones tales como la anorexia y la agorafobia lo único que hacen es transportar las definiciones patriarcales de la «feminidad» hasta extremos absurdos y, de este modo, funcionan como parodias esenciales o al menos ineludibles de las prescripciones sociales.

Ideas on Insanity in the Nineteenth Century, ed. Vieda Skultans, Londres y Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, págs. 230-235.

[13] Véanse Marlene Boskind-Lodahl, «Cinderella's Stepsisters: A Feminist Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia», *Signs,* 2, núm. 2, invierno de 1976, págs. 342-356; Walter Blum, «The Thirteenth Guest» (sobre la agorafobia), en *California Living, The San Francisco Sunday Examiner and Chronicle,* 17 de abril de 1977, págs. 8-12; Joan Arehart-Treichel, «Can Your Personality Kill You?» (sobre la artritis reumatoide femenina, entre otras enfermedades), *New York,* 10, núm. 48, 28 de noviembre de 1977, pág. 45: «Según estudios realizados en los últimos años, cuatro de cada cinco víctimas reumatoides son mujeres, y por buenas razones: la enfermedad parece surgir en las descontentas con el tradicional papel femenino-sexual».

[14] Las discusiones más recientes sobre la etiología y el tratamiento de la anorexia se ofrecen en Hilde Bruch, *The Golden Cage: The Enigma of Anorexia Nervosa,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978, y en Salvador Minuchin, Bernice L. Rosman y Lester Baker, *Psychosomatic Families: Anorexia Nervosa in Context,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978.

En el siglo XIX, sin embargo, el complejo de prescripciones sociales que estas enfermedades parodian no sólo impulsó a las mujeres a actuar de unos modos que les harían caer en la enfermedad, sino que además la cultura decimonónica parece haberlas exhortado realmente a que *estuvieran* enfermas. En otras palabras, las «enfermedades femeninas» que padecieron las mujeres victorianas no siempre fueron productos derivados de su educación en la feminidad: eran la meta de dicha educación. Como Barbara Ehrenreich y Deirdre English han expuesto, a lo largo de gran parte del siglo XIX, «las mujeres de clase alta y clase media-alta eran [definidas] como "enfermas" [frágiles, enfermizas]; las mujeres de la clase obrera eran [definidas] como "enfermadas" [contagiosas, afectadas]». Al hablar de la «dama», prosiguen señalando que «la sociedad estaba de acuerdo en que era frágil y enfermiza» y, en consecuencia, se desarrolló «un culto a la invalidez femenina» en Inglaterra y los Estados Unidos. Para los productos de dicho culto, como escribió la doctora Mary Putnam Jacobi en 1895, se «consideraba natural y casi encomiable descomponerse bajo todas las variedades concebibles de tensiones: una disipación invernal, una casa llena de sirvientes, una pelea con una amiga, por no hablar de razones más legítimas. [...] Considerando constantemente sus nervios, impulsadas a hacerlo por consejeros bien intencionados pero cortos de miras, [las mujeres] se convirtieron bastante pronto en un puñado de nervios solamente»[15].

Dada esta epidemia de enfermedades femeninas condicionadas por la sociedad, no resulta sorprendente descubrir que el ángel de la casa de la literatura sufría con frecuencia no sólo miedo y temblores, sino enfermedades literales y figuradas que la llevaban a la muerte. Aunque su madrastra hiperactiva se va bailando hasta la tumba, después de todo la bella Blancanieves apenas acaba de recobrarse de un trance catatónico en su ataúd de cristal. Y si volvemos a la Makarie de Goethe, la mujer «buena» de *Los viajes de Guillermo Meister* a quien Hans Eichner ha descrito como la encarnación del ideal de su autor de la «pureza contemplativa», descubrimos que este «modelo de abnegación y de pureza de corazón [...] esta encarnación del *Ewig-Weibliche,* padece migrañas»[16]. Al suponer una autosupresión implacable, ¿el «eterno femenino» implica necesariamente enfermedad? Si es así, puede que hayamos encontrado otro significado más a la afirmación de Dickinson de que «el contagio en la frase se incuba». La desesperación que «inhalamos» incluso «a distancias de siglos» puede ser la desesperación de una vida como la de Makarie, una vida que «*no tiene historia*».

Sin embargo, al mismo tiempo, la desesperación de la mujer-monstruo es también real, innegable y contagiosa. La loca tarantela de la reina

---

[15] Citado por Ehrenreich y English, *Complaints and Disorders,* pág. 19.

[16] Eichner, «The Eternal Feminine», Norton Critical Edition of *Faust,* pág. 620.

es claramente malsana y, desde el punto de vista metafórico, el resultado de demasiada narración. Como temían los poetas románticos, demasiada imaginación puede ser peligrosa para cualquiera, hombre o mujer, pero para las mujeres en particular, la cultura patriarcal siempre ha dado por supuesto que los ejercicios mentales tendrían terribles consecuencias. En 1645, John Winthrop, gobernador de la colonia de la Bahía de Massachusetts, señalaba en su periódico que Anne Hopkins «ha caído en una triste debilidad, la pérdida de su entendimiento y razón, que ha ido aumentando durante varios años, debido a que se entregó por completo a la lectura y la escritura, y había escrito muchos libros», añadiendo que «si hubiera atendido a los asuntos de su casa y a las cosas propias de mujeres [...] habría conservado su juicio»[17]. Y como ha apuntado Wendy Martin,

> en el siglo XIX este temor a la mujer intelectual se hizo tan intenso que el fenómeno [...] fue recogido en los anales médicos. Una mujer pensante era considerada tal quebrantación de la naturaleza que un doctor de Harvad informó que durante su autopsia de una graduada de Radcliffe descubrió que su útero se había consumido hasta el tamaño de un guisante[18].

Luego si, como Anne Sexton sugiere (en un poema del que también hemos usado parte como epígrafe), los zapatos rojos que se heredaban furtivamente de mujer a mujer son los zapatos del arte, los zapatos de baile de la reina, es tan enfermante ser una reina que los usa como ser una Makarie angelical que los repudia. Varios pasajes del poema de Sexton expresan lo que hemos definido como «ansiedad hacia la autoría» en la forma de un temor febril hacia la tarantela suicida de la creatividad femenina:

> Todas esas chicas
> que llevaban zapatos rojos
> cogieron un tren que no pararía.
> .....
> Se arrancaron las orejas como si fueran imperdibles.
> Se les cayeron los brazos y se convirtieron en sombreros.
> Sus cabezas rodaron y cantaron por la calle.
> Y sus pies —oh, Dios, sus pies en el mercado—
> ... los pies siguieron andando.
> Los pies no pudieron parar.
> .....

---

[17] John Winthrop, *The History of New England from 1630 to 1649,* ed. James Savage, Boston, 1826, vol. 2, pág. 216.

[18] Wendy Martin, «Anne Bradstreet's Poetry: A Study of Subversive Piety», *Shakespeare's Sisters,* ed. Gilbert y Gubar, págs. 19-31.

No pudieron escuchar.
No pudieron parar.
Lo que hicieron fue la danza de la muerte.

Lo que hicieron acabaría con ellas.

Sin duda, el contagio se incuba en estas frases, y la desesperación: el arte femenino, sugiere Sexton, posee una tradición «oculta» pero crucial de locura incontrolable. Quizás fuera su percepción semiconsciente de esta tradición la que produjo a Sexton un «miedo secreto» a ser «una reencarnación» de Edna Millay, cuya reputación parecía basada en la novela romántica. En una carta a DeWitt Snodgrass confesaba «un miedo a escribir como escribe una mujer», añadiendo: «Me gustaría ser un hombre: preferiría escribir como lo hace un hombre»[19]. Después de todo, bailando la danza de la muerte, «todas esas chicas / que llevaban zapatos rojos» desarman sus propios cuerpos, como las anoréxicas al renunciar al peso culpable de su carne femenina. Pero si sus brazos, orejas y cabezas se les caen, quizás también sus úteros se «consumirán» hasta «el tamaño de un guisante».

A este respecto, un pasaje de *Lady Oracle* de Margaret Atwood actúa casi como una glosa del conflicto existente entre creatividad y «feminidad» que la violenta imagen de Sexton incorpora (o desincorpora). Resulta significativo que la protagonista de la novela de Atwood sea una escritora del tipo de ficción que recientemente se ha denominado «gótico femenino» y aún más significativo que también proyecte sus ansiedades hacia la autoría en la metáfora de cuento de hadas de los zapatos rojos. Al pisar cristal, ve sangre en sus pies y de repente siente que ha descubierto

> los zapatos rojos verdaderos, los pies castigados por bailar. Podías bailar y podías obtener el amor de un hombre bueno. Pero tenías miedo de bailar porque sentías ese temor antinatural de que si bailabas te cortarían los pies para que ya no fueras capaz de hacerlo [...] Finalmente superaste tu miedo y bailaste, y te cortaron los pies. El hombre bueno también se marchó, porque querías bailar[20].

En otras palabras, sea un ángel pasivo o un monstruo activo, la escritora se siente literal o figuradamente lisiada por las alternativas debilitantes que su cultura le ofrece, y los efectos lisiantes de su condicionamiento a veces parecen «incubarse» como sentencias/frases de muerte en los zapatos sangrientos que hereda de sus antepasadas literarias.

---

[19] «The Uncesored Poet: Letters of Anne Sexton», *Ms.* 6, núm. 5, noviembre de 1977, pág. 53.

[20] Margaret Atwood, *Lady Oracle*, Nueva York, Simon and Schuster, 1976, pág. 335.

Rodeada como está por imágenes de enfermedad, tradiciones de enfermedad e invitaciones tanto a la enfermedad como al malestar, no es de extrañar que la escritora haya sostenido tantos espejos ante las incomodidades de su propia naturaleza. Como veremos, la noción de que «el contagio en la frase se incuba» ha sido una verdad tan central para las literatas que las grandes obras artísticas de las novelistas y poetas del siglo XIX, de Austen y Shelley a Dickinson y Barrett Browning, tratan a menudo tanto literal como figuradamente de la enfermedad, como si quisieran destacar el esfuerzo con el cual se obtuvieron la salud y la integridad desde los «vapores» contagiosos de la desesperación y la fragmentación. Al rechazar las manzanas envenenadas que su cultura le ofrece, a menudo la escritora se vuelve en cierto sentido anoréxica, cerrando resueltamente la boca en silencio (ya que —en palabras del Henry Tilney de Jane Austen— «el único poder de una mujer es el poder de negarse»[21]), aun cuando se queje de inanición. Así pues, Charlotte y Emily Brontë describen los afanes de heroínas anoréxicas muertas de hambre o famélicas, mientras que Emily Dickinson declara de un tirón que «ha tenido hambre todos los Años» y en otro verso opta por la «Privación Suntuosa». De forma similar, Christina Rossetti representa su ansiedad hacia la autoría en la división entre una heroína que anhela «chupar y chupar» la fruta de los duendes y otra que aprieta sus labios en un gesto de silencio y rechazo apasionado. Además, muchas de estas literatas se convierten de un modo u otro en agorafóbicas. Educadas en el retiro, temen la apertura vertiginosa del mercado literario y con Emily Dickinson razonan que «la publicación —es la Subasta / de la Mente del Hombre» o, peor aún, confiesan, haciendo un juego de palabras, que la «Creación parecía un poderoso Estallido— / Para hacerme visible»[22].

Como también veremos, otras enfermedades y desasosiegos acompañan a los dos síntomas clásicos de la anorexia y la agorafobia. La claustrofobia, por ejemplo, la opuesta paralela y complementaria de la agorafobia, es una alteración que nos encontraremos una y otra vez en las mujeres que escribieron a lo largo del siglo XIX. Es más, los «problemas» oculares parecen abundar en las vidas y obras de las literatas, con Dickinson señalando que su ojo se le «cegó», George Eliot describiendo la Roma patriarcal como «una enfermedad de la retina», Jane Eyre y Aurora Leigh casándose con hombres ciegos, Charlotte Brontë escribiendo deliberadamente con los ojos cerrados y Mary Elizabeth Coleridge escribiendo sobre la «Ceguera» que llegó porque «Absolutos y Brillantes, / Los rayos solares

---

[21] Véase *Northanger Abbey,* cap. 10: «Me concederás que en ambos [el matrimonio y el baile], el hombre tiene la ventaja de la elección, la mujer sólo el poder de negarse» [en esp.: *La abadía de Northanger,* Barcelona, Alba, 1996].

[22] Véase Dickinson, *Poems,* J. 579 («Había estado hambrienta todos los Años»), J. 709 («La Publicación —es la Subasta») y J. 891 («A mi oído alerta las Hojas conferían»); véase también Christina Rossetti, «Goblin Market».

me golpearon hasta que enmascararon al Sol»[23]. Por último, la afasia y la amnesia —dos enfermedades que representan (y parodian) simbólicamente la especie de incapacidad intelectual que la cultura patriarcal ha requerido tradicionalmente de las mujeres— aparecen y reaparecen en los escritos femeninos en formas expuestas sin ambages o encubiertas. En las novelas de Jane Austen, los personajes de mujeres «tontas» (la señorita Bates en *Emma*, por ejemplo) expresan la confusión malapropiana [desatinada] del lenguaje, mientras que el monstruo de Mary Shelley tiene que aprender el lenguaje desde el principio y la misma Emily Dickinson pregunta puerilmente el significado de las palabras inglesas más básicas: «¿Habrá realmente una "Mañana" / ¿Existe algo que sea un "Día"?»[24]. Al mismo tiempo, muchas escritoras consiguen dar a entender que la razón de tal ignorancia del lenguaje —así como la razón de su profundo sentido de enajenación y su ineludible sentimiento de anomia— es que han *olvidado* algo. Privadas del poder que ni siquiera sus plumas parecen conferir, estas mujeres recuerdan a las heroínas de Doris Lessing, que han de combatir su interiorización de las censuras patriarcales para tener siquiera un tenue recuerdo de aquello en lo que podían haberse convertido.

«¿Dónde están las canciones que yo conocía, / ¿Dónde están las notas que solía cantar?», escribe Christina Rossetti en «The Key-Note», un poema cuyo título indica su significado para ella. «He olvidado todo / Lo que conocía desde hace tanto tiempo»[25]. Como si quisiera abundar en lo mismo, la Lucy Snowe de Charlotte Brontë «olvida» convenientemente su propia historia e incluso, según parece, el nombre cristiano de uno de los personajes centrales de su relato, mientras que la huérfana Jane Eyre parece haber perdido (u «olvidado» simbólicamente) su herencia familiar. También, de forma similar, el Heathcliff de Emily Brontë «olvida» o le hacen olvidar quién y qué era; el monstruo de Mary Shelley «nace» sin memoria ni historia familiar; y la Aurora Leigh de Elizabeth Barrett Browning es separada muy pronto de su «tierra natal», Italia, y, de este modo, se la induce a «olvidar». Sin embargo, como sugiere este último ejemplo, lo que en realidad todos estos personajes y sus autoras temen haber olvidado es precisamente ese aspecto de sus vidas que les ha sido ocultado por la poética patriarcal: su herencia matrilineal de fortaleza literaria, su «poder femenino» que, como Annie Gottlieb escribió, es importante para ellas *debido* (no pese) a sus madres. Por consiguiente, para comprender no sólo los modos en los que «el contagio en la frase se incuba» para las mujeres, sino también para saber cómo han salido adelante

---

[23] Véase Dickinson, *Poems*, J. 327 («Antes de que pudiera quitar la vista»), George Eliot, *Middlemarch*, libro 2, cap. 20 [en esp.: *Middlemarch*, Madrid, Cátedra, 1993], y M. E. Coleridge, «Doubt», en *Poems by Mary E. Coleridge*, pág. 40.

[24] Véase Dickinson, *Poems*, J. 101.

[25] *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 2 vols., Boston, Little, Brown, 1909, vol. 2, pág. 11.

de la enfermedad para llegar a la salud artística, debemos comenzar por redefinir las definiciones seminales de Bloom sobre la «ansiedad hacia la influencia» revisionista. Al hacerlo también recorreremos los difíciles caminos por los que las mujeres del siglo XIX superaron su «ansiedad hacia la autoría», repudiaron las prescripciones patriarcales debilitadoras y recuperaron o volvieron a recordar a las antepasadas perdidas que podían ayudarlas a encontrar su poder femenino distintivo.

* * *

Para comenzar, aquellas mujeres que se encontraron entre las primeras de su sexo en probar la pluma fueron sin duda contagiadas o enfermadas por los sentimientos de duda, insuficiencia e inferioridad que su educación en la «feminidad» casi parece haber sido ideada para inducir. El opuesto necesario a la metáfora de la paternidad literaria, como hemos señalado en nuestro análisis de dicho fenómeno, era la creencia en la esterilidad literaria femenina, una creencia que hizo que literatas como Anne Finch consideraran con honda ansiedad la posibilidad de que ellas fueran «Ceros», impotentes eunucos intelectuales. Además, estas mujeres se vieron muy afectadas por el conjunto de asunciones subyacentes en una afirmación como la de Rufus Griswold de que al leer los escritos de las mujeres «estamos en peligro [...] de confundir con la energía floreciente de la inteligencia creativa lo que sólo es la exuberancia de "sentimientos personales desocupados"»[26]. Aun cuando no fuera tan absurdo para una mujer tratar de escribir, según este comentario implica, quizás fuera algo insano o lo que hoy día denominaríamos «neurótico». «Vivimos en el hogar, calladas, recluidas, y nuestros sentimientos hacen presa de nosotras», dice la Anne Elliot de Austen al capitán Harville, no mucho antes de embarcarse en el debate sobre la pluma masculina y su descripción de la «inconstancia» femenina que ya hemos expuesto. Habla con la que Austen describe como «una voz baja y llena de sentimiento», y sus comentarios y modales sugieren su conformidad y la de la autora con la noción de que las mujeres pueden ser más vulnerables que los hombres a los peligros y enfermedades de los «sentimientos ociosos»[27].

Por lo tanto, no resulta sorprendente que uno de los poemas mejores y más apasionados de Finch sea una ambiciosa oda pindárica titulada «The Spleen». En ella, en lo que podría ser casi una respuesta a la caracterización de Pope de la Reina del Bazo en *The Rape of the Lock,* Finch confiesa y explora su ansiedad ante la enfermedad «vaporosa» cuya fuerza, teme, gobernaba su vida y su arte. Su examen de conciencia es particularmente interesante no sólo debido a su honradez rigurosa, sino porque esta honradez la obliga a revelar cuán severamente ha sido influida

---

[26] Griswold, *The Female Poets of America,* pág. 7.

[27] Austen, *Persuasión,* cap. 23.

por la variedad de censuras misóginas sobre los «sentimientos ociosos» de las mujeres que Pope había insertado en *su* poema. Así, Pope insiste en que la «Reina díscola» del Bazo gobierna «el sexo de los quince a los cincuenta años» —es decir, gobierna a las mujeres durante toda la «plenitud» de la sexualidad femenina— y, por consiguiente, es la «progenitora» tanto de la histeria como de la poesía (femenina), y Finch parece estar en parte de acuerdo, porque señala que «En la Imperiosa *Esposa* tú eres Vapores». Es decir, las mujeres insubordinadas son meramente, como el mismo Pope habría pensado, mujeres neuróticas. «El *Hombre* altanero nace para el Dominio Imperial», dice Finch, pero es vencido por la mujer esplénica; él «Compone la Paz [...] Y la *Mujer,* armada con el *Bazo,* Obedece servilmente». Al mismo tiempo, sin embargo, Finch admite que siente los efectos más perniciosos del Bazo dentro de ella y de forma específica dentro de ella *como artista,* y se queja de estos efectos de manera bastante conmovedora, sin la autocensura que parecería venir a cuento después de su visión anterior de la insubordinación femenina. Dirigiéndose al Bazo, escribe que

> Sobre mí, ay, tú prevaleces demasiado:
> Siento tu fuerza, mientras te denuesto;
> Siento descomponerse mi Verso y mis Números contraídos fallan.
> A través de tu negra Displicencia todos los Objetos veo,
> Tan Negros y Terribles como a ti,
> Mis Líneas despreciadas y considerado mi Empleo
> Una inútil locura o una presuntuosa Falta[28].

¿Es algo loco, neurótico, esplénico querer ser escritora? En «The Spleen» Finch admite que teme que así sea, sugiriendo, por lo tanto, que la representación que de ella hace Pope como la enloquecida y neurótica Phoebe Clinket la había conducido —lo que no resulta sorprendente— a una Cueva del Bazo en su propia mente.

Cuando las escritoras de los siglos XVIII y XIX —e incluso algunas del XX— no confesaban pensar que quizás realmente fuera una locura suya querer probar la pluma, solían indicar que en cierto sentido sentían que debían disculparse por un pasatiempo tan «presuntuoso». Como ya hemos visto, la misma Finch advierte a su musa que sea prudente «y se retire callada», añadiendo que lo más que podía esperar hacer como escritora era cantar «con el ala encogida, / A unos pocos amigos, para tu pesar». Aunque su advertencia modesta rezuma ironía, también es seria y práctica. Como Elaine Showalter ha expuesto, hasta finales del siglo XIX se suponía que la escritora debía ocupar un segundo lugar ante sus hermanos y padres literarios[29]. Si se negaba a ser modesta, a despreciarse, a ser

---

[28] Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea,* pág. 250.

[29] Véase Showalter, *A Literature of their Own,* «The Double Critical Standard and the Feminine Novel», págs. 73-99.

servil, si se negaba a presentar sus producciones artísticas como meras insignificancias ideadas para divertir y distraer a los lectores en momentos de ociosidad, podía esperar que se hiciera caso omiso de ella o que se la atacara (a veces insidiosamente). Anne Killigrew, quien imploraba a la «Reina del Verso» que calentara su alma con «el fuego poético», fue recompensada por su ambición con acusaciones de plagio. «Yo escribí y los juiciosos alabaron mi pluma: / ¿Podría alguien dudar que seguiría la gloria entonces?», señala, detallando como parte del relato de su humillación las expectativas que hubieran sido de lo más razonables en un artista masculino. Pero en lugar de ello, «Lo que debía haberme proporcionado honor, me proporcionó vergüenza»[30]. Su contemporánea estadounidense, Anne Bradstreet, evoca las frustraciones y disgustos expresados aquí en una exposición de la recepción que cabría esperar que tuvieran *sus* poemas publicados:

> Estoy expuesta a cada lengua mordaz
> Que diga que en mi mano mejor cuadra una aguja,
> La pluma de poeta todos desdeñan, así que debo haber errado,
> Porque tal inquina arrojan sobre el ingenio femenino:
> Si lo que hago resulta bueno, no ascenderé,
> Dirán que es robado o también que fue casual[31].

Este análisis es tan preciso en su hartazgo y su conocimiento del mundo que, sobre todo en el contexto de la experiencia de Killigrew, ninguna escritora sensata podría pasar por alto la advertencia implícita: ¡sé modesta o atente a las consecuencias! ¡Sé oscura como tu sombra y conténtate con ello!

En consecuencia, la misma Bradstreet, absteniéndose de los «laureles» varoniles de Apolo, sólo pide «una corona de tomillo o perejil», asegurando atentamente a sus lectores masculinos: «Esta mena mía mezquina y poco refinada / Sólo hará que vuestro oro reluciente brille más». Y aunque, una vez más, como en el caso de las amonestaciones de Finch, una agria ironía impregne la modestia, esta misma postura tiene efectos perniciosos, tanto en la autodefinición de la poeta como en su arte. Del mismo modo que Finch siente que sus «Números contraídos» están lisiados por la sombría enfermedad del Bazo femenino, Bradstreet confiesa que tiene una «Musa loca, rota, manchada» cuyos defectos no pueden enmendarse, ya que «la naturaleza la hizo tan irremediable». Después de todo, añade —como para consolidar la conexión entre feminidad y locura, o al menos deformidad mental—, «un cerebro débil o herido no admite cura». De forma similar, Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, cuyas actividades

---

[30] Anne Killigrew, «Upon the Saying that My Verses Were Made By Another», en Louise Bernikow, ed., *The World Split Open*, Nueva York, Vintage, 1974, pág. 79.

[31] Bradstreet, prólogo, en Bernikow, págs. 188, 189.

literarias inspiraron realmente a sus contemporáneos para llamarla la «Loca Madge», parece haber intentado transcender su propia «locura» desplegando el tipo de misoginia modesta, «sensata» y autorreprobatoria que caracteriza la *apología pro vita sua* de Bradstreet. «No cabe esperar», asegura Cavendish, que «escriba tan sabia o ingeniosamente como los hombres, siendo del sexo femenino, cuyos cerebros la naturaleza ha mezclado con los elementos más fríos y blandos». Los hombres y mujeres, prosigue declarando, «muy bien pueden compararse con los mirlos, cuya hembra nunca puede cantar con una voz tan fuerte y alta ni notas tan claras y perfectas como el macho; su pecho no está hecho con la fortaleza necesaria para llegar tan alto»[32]. Pero finalmente las contradicciones entre su actitud hacia su género y el sentido de su vocación parecen haberla vuelto de algún modo realmente «loca». Puede que haya sido en un momento fugaz de desesperación y enfrentamiento consigo misma cuando escribió: «Las mujeres viven como Murciélagos o Búhos, trabajan como Bestias y mueren como Gusanos.» Pero al final, como apuntó Virginia Woolf, «la gente se apiñaba alrededor de su carruaje cuando salía», porque «la duquesa loca se convirtió en un espantajo con el que asustar a las niñas listas»[33].

Como implican los comentarios de Woolf, las mujeres que *no* se disculpaban por sus esfuerzos literarios eran definidas como locas y monstruos: raras por ser «asexuadas» o raras por estar «degradadas» sexualmente. Si la extraordinaria ambición intelectual de Cavèndish la hizo parecer una aberración de la naturaleza y la escritura de Finch provocó que la tildaran de tonta, una rebelde sin ninguna modestia ni disculpas como Aphra Behn —la primera literata realmente «profesional» de Inglaterra— fue y siempre es considerada una especie de «dama dudosa», sin duda promiscua, probablemente desenfrenada y por supuesto «indecente». «¿Qué ha hecho la pobre mujer, que debe ser / Excluida del sentimiento y la sagrada poesía?», preguntaba a las claras, y parece haber vivido igual de francamente la vida de una licenciosa de la Restauración[34]. En consecuencia, al igual que una Duessa de la vida real, fue excluida (incluso exorcizada) gradual pero inexorablemente no sólo del catálogo de la literatura seria, sino de los salones y librerías respetables.

Sin embargo, a comienzos del burgués siglo XIX, el dinero y la «moralidad» se habían vuelto ya tan importantes que ninguna escritora seria

---

[32] Joan Goulianos, ed., *By A Woman Writt,* Baltimore, Penguin, 1973, págs. 55, 56. Véase también *The Living of Charlotte Perkins Gilman,* pág. 77: «Se necesita una fuerza suprema / para mantener la actitud que causa el dolor; / y en efecto hay pocos que no acaben cediendo a la larga / ante algo menos que mejor, / para encontrar descanso en la cesión».

[33] Virginia Woolf, *A Room of One's Own,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1929, págs. 64 y 65.

[34] Epílogo, *Sir Patient Fancy* en *The Works of Aphra Behn,* ed. Montague Summers, Nueva York, Benjamin Blom, 1967, 6 vols., vol. 3, pág. 115.

podía permitirse psicológica o económicamente arriesgarse a mantener una «condición dudosa» como la de Behn. Así pues, encontramos a Jane Austen protestando decorosamente en 1816 de que era incapaz por su constitución de acoplar «Esbozos varoniles y ardientes» en el «pedacito (de dos pulgadas de ancho) de Marfil» sobre el cual, hablando de forma figurada, reclamaba inscribir sus novelas, y a Charlotte Brontë asegurando a Robert Southey en 1837: «Me he esforzado en [...] observar todos los deberes que una mujer debe cumplir.» Confesando con vergüenza que «no siempre lo he logrado, porque algunas veces, cuando estoy enseñando o cosiendo, preferiría estar leyendo o escribiendo», añade diligentemente que «trato de sacrificarme; y la aprobación de mi padre me recompensa ampliamente de la privación»[35]. De modo similar, en 1862 descubrimos a Emily Dickinson diciendo a Thomas Wentworth Higginson que la publicación «está tan alejada de mi pensamiento como el Firmamento de la Mano», dando a entender que ella es inapropiada *por su género* para tal propaganda de sí misma[36], mientras en 1869 vemos a la Jo March de Louisa May Alcott aprendiendo a escribir sermones morales para niños en lugar de ambiciosas novelas góticas. Sin duda, hay una ironía consciente o semiconsciente en todas estas elecciones de lo aparentemente pequeño sobre lo ciertamente importante, de lo doméstico sobre lo dramático, de lo privado sobre lo público, de la oscuridad sobre la gloria. Pero resulta igual de claro que la misma necesidad de realizar dichas elecciones acentúa la ansiedad enfermiza hacia la autoría inherente en la situación de casi todas las escritoras de los Estados Unidos e Inglaterra hasta hace bastante poco.

En resumidas cuentas, lo que las vidas, las líneas y las elecciones de todas estas mujeres nos dicen es que la literata siempre ha afrontado opciones igualmente degradantes cuando ha tenido que definir su presencia pública en el mundo. Si no ocultaba su obra por completo o la publicaba con seudónimo o de forma anónima, podía confesar modestamente sus limitaciones «femeninas» y concentrarse en los temas «menores» reservados para las damas, adecuados a sus poderes inferiores. Si la última alternativa parecía una admisión de fracaso, podía rebelarse, aceptando el ostracismo que se estimaba inevitable. Así pues, como observó Virginia Woolf, la escritora parece encerrada en un doble y desconcertante brete: tenía que escoger entre admitir que «sólo era una mujer» o reclamar que «era tan buena como un hombre»[37]. De forma inevitable, como veremos, la literatura escrita por las mujeres, enfrentada a elecciones que inducen tanta ansiedad, ha quedado muy marcada no sólo por el interés obsesivo en estas opciones limitadas, sino también por las imágenes obsesivas de encierro que revelan los modos en los que las artistas se sintieron atrapa-

---

[35] Véase Winifred Gérin, *Charlotte Brontë*, págs. 110, 111.

[36] Dickinson, *Letters*, vol. 2, pág. 408.

[37] Woolf, *A Room*, pág. 77.

das y enfermas tanto por las alternativas sofocantes como por la cultura que las creó. Después de todo, la Makarie ficticia de Goethe no era la única mujer angelical que sufría terribles dolores de cabeza. George Eliot (como Virginia Woolf) también los tenía, y quizás podamos comenzar a comprender por qué.

* * *

Sin embargo, considerar las aflicciones de George Eliot es hacer mientes de otra estrategia que la mujer insubordinada acabó desarrollando para hacer frente a la subordinación que le prescribía la sociedad. Cuando mujeres como Finch y Bradstreet se disculpaban por sus supuestas incapacidades mientras mujeres como Behn y Cavendish hacían gala de su rareza, las más rebeldes de sus descendientes del siglo XIX intentaron resolver el problema literario de ser mujeres presentándose como *hombres*. En efecto, dichas escritoras reclamaron no que fueran «tan buenas» como los hombres, sino que, como escritoras, *eran* hombres. George Sand y (siguiéndola) George Eliot utilizaron con gran fama una especie de encarnación masculina para conseguir que los hombres aceptaran su seriedad intelectual. Pero también las tres hermanas Brontë ocultaron su incómoda feminidad bajo la máscara de Currer, Ellis y Acton Bell, nombres que Charlotte Brontë insistió solapadamente en que los habían elegido por su neutralidad andrógina, pero que la mayoría de sus primeros lectores asumieron como masculinos. Para todas estas mujeres, la capa de la masculinidad era sin duda un refugio práctico para los dobles bretes claustrofóbicos de la «femineidad» que habían hecho sufrir tanto a escritoras como Bradstreet, Finch y Cavendish.

Después de todo, disfrazada de hombre, una escritora podía apartarse de los «temas menores» y las «vidas menores» que habían limitado a sus antecesoras. Al igual que la pintora del siglo XIX Rosa Bonheur, que utilizaba ropas masculinas para poder visitar mataderos e hipódromos con el fin de estudiar a los animales que dibujaba, la escritora «identificada como hombre» creía que, vestida con las «ropas» masculinas de su seudónimo, podría caminar más libremente por los ámbitos de la literatura que solían estar prohibidos a las damas. Así pues, con Bonheur podía vanagloriarse de que «mis pantalones han sido mis grandes protectores [...] Muchas veces me he felicitado a mí misma por haberme atrevido a romper con las tradiciones que me habrían obligado a abstenerme de ciertos tipos de obra, debido a la obligación de arrastrar mis faldas por todas partes»[38].

---

[38] Citado en Linda Nochlin, «Why Are There No Great Women Artists?», en Gornick y Moran, *Woman in Sexist Society*, pág. 507.

No obstante, aunque los pantalones metafóricos de mujeres como Sand, Eliot y las Brontë las permitieron maniobrar para lograr una posición en una tradición literaria abrumadoramente masculina, tales ropas también resultaron ser tan problemáticas cuando no debilitadoras como cualesquiera de las prendas más modestas y propias de mujeres que cabría decir que adoptaron escritoras como Finch y Bradstreet. Porque una artista es, después de todo, una mujer —ése es el problema— y si niega su género se enfrenta de forma inevitable a una crisis de identidad tan severa como la ansiedad hacia la autoría que trata de superar. Existen indicios de esa crisis en lo que explica Bonheur sobre sus pantalones. «No tenía más alternativa que darme cuenta de que las prendas propias de mi sexo eran un estorbo total», afirma. «Pero el traje que llevo es mi uniforme de trabajo, nada más. [Y] si les incomoda lo más mínimo, estoy completamente preparada para ponerme una falda, ya que todo lo que he de hacer es abrir un armario para encontrar un amplio surtido de conjuntos femeninos»[39]. La encarnación masculina literal o figurada parece manifestarse con una compulsión nerviosa hacia la «protesta femenina», junto con un resurgimiento del mismo temor a la rareza o monstruosidad que en principio hizo necesaria la imitación masculina. Como la mayoría de las literatas habrían recordado, después de todo, es Lady Macbeth —una de las heroínas más desabridas de Shakespeare— quien pide a los dioses que la despojen del sexo en favor de la ambición.

Inalterablemente femeninas en una cultura donde la creatividad se define en términos masculinos puros, casi todas las escritoras han debido experimentar los tipos de conflictos de género que Aphra Behn expresó cuando hablaba de «mi parte masculina, el poeta que hay en mí»[40]. Pero para la mujer del siglo XIX que trataba de transcender su ansiedad hacia la autoría y lograr la autoridad patriarcal mediante el travestismo metafórico o la encarnación masculina, debe de haber resultado inevitable una confusión física aún más radical. Los dos conmovedores sonetos de Elizabeth Barrett Browning sobre George Sand definen y analizan el problema que una mujer así afrontaba. En el primero («To George Sand, A Desire»), Barrett Browning describe a la escritora francesa, a quien admiraba apasionadamente, como un fenómeno creado a sí mismo, «una mujer de gran cerebro y un hombre de gran corazón / Autodenominado George Sand», y declara su esperanza de que «a la declaración de mujer / Y de hombre» Sand pueda unir la «gracia de un ángel», la fuerza redentora «de un genio puro santificado de la culpa». Lo que da a entender es que, puesto que Sand ha cruzado al territorio sociosexual prohibido y anómalo, necesita desesperadamente «purificación»: sexual, espiritual y social. Por otra parte, en el segundo soneto («To George Sand, A Recogni-

---

[39] Ibid., pág. 506.

[40] Prefacio, *The Lucky Chance*, en *The Works of Aphra Behn*, vol. 3, pág. 187.

tion»), Barrett Browning insiste en que, pese a lo que Sand haga, sigue siendo inalterablemente femenina y, por lo tanto, estando inexorablemente desesperada.

> Genio cierto, pero mujer real, ¿rechazas
> La naturaleza de mujer con desprecio viril,
> Y escapas de los oropeles y brazaletes que lucen
> Las mujeres más débiles en su cautividad?
> ¡Ah, vano rechazo! Ese grito rebelde
> Es sollozado por la aflicción de una voz de mujer.
> Tu cabello de mujer, hermana mía, sin tonsura,
> Flota por tu espalda, despeinada fuerza en agonía,
> Refutando tu nombre de varón. [...][41].

De hecho, Barrett Browning declara que sólo con la muerte Sand será capaz de transcender las limitaciones de su género. Entonces *Dios* la despojará del sexo «en la orilla celestial». Pero hasta entonces debe aceptar su feminidad ineludible, manifestada por el terrible latido de su «corazón de mujer» «en un fuego poético».

La imagen de Barrett Browning es drástica, melodramática e incluso grotesca, pero hay poderosas razones que avalan la intensidad con la que caracteriza la representativa crisis de identidad de Sand. Como sugiere su implicación apasionada, el problema que afronta realmente en los sonetos dedicados a Sand va más allá de las contradicciones entre vocación y género que indujeron dicha ansiedad en todas estas mujeres, para incluir lo que cabría denominar contradicciones de género literario y género sexual. Después de todo, la mayoría de los géneros literarios occidentales son esencialmente masculinos, ideados por autores masculinos para contar relatos masculinos sobre el mundo.

Por ejemplo, en su forma original, la novela traza el modelo que la sociedad patriarcal siempre ha concebido como masculino: el ascenso de un héroe de clase media después de superar obstáculos sociales y económicos descritos dramáticamente para alcanzar una posición más conveniente y elevada en el mundo. (Resulta significativo que cuando es una heroína la que asciende —como en el caso de *Pamela*— lo hace a través de los oficios de un héroe.) De forma similar, nuestras tragedias paradigmáticas más importantes, de *Edipo* a *Fausto,* tienden a centrarse en un «ambicioso» cuyo deseo viril de dominar o rebelarse (o ambas cosas) le

---

[41] Elizabeth Barrett Browning, *Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning,* pág. 363. Por otra parte, compárese con el comentario sobre Sand de Margaret Fuller, que también considera esencial la ambigüedad sexual para su creatividad, pero de modo muy diferente: «Me asombra su percepción de la vida del pensamiento. Debe conocerlo a través de un hombre. [...] No han existido sibilas como las de Miguel Ángel» (Bell Gale Chevigny, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writings,* Old Westbury, The Feminist Press, 1976, pág. 58).

hace a la vez noble y vulnerable. Es más, desde el pícaro vividor hasta su pariente moderno, el viajante, nuestros héroes de cómic son esencialmente masculinos en sus aventuras y conquistas, mientras que de la épica a la novela histórica, de la novela policiaca al *western,* la literatura narrativa europea y americana ha concentrado buena parte de su atención en personajes masculinos que ocupan poderosos papeles públicos de los que las mujeres casi siempre han sido excluidas.

Los géneros poéticos han sido aún más absolutamente masculinos que los de ficción. El soneto, comenzando con las alabanzas de Petrarca a «su» Laura, tomó la forma de poema en alabanza de la dueña del poeta (quien, según vemos en el comentario de Norman O. Brown, nunca puede convertirse en poeta porque ella «es» la *poesía).* La «gran oda» alienta al poeta a definirse como un bardo sacerdotal. La epístola satírica suele escribirse cuando la ira varonil de un escritor transforma «su» pluma en una espada figurada. Y la elegía bucólica —comenzando con el «Lamento por Bioon» de Moscus— expresa tradicionalmente el pesar de un poeta por la muerte de un hermano poeta, a través de cuya pérdida prematura afronta y resuelve las cuestiones cósmicas de la muerte y el renacer.

Sin embargo, es cierto que incluso más allá de lo que cabría denominar el argumento de *Pamela,* algunos relatos han sido imaginados para las mujeres, tanto por poetas como por novelistas varones. No obstante, como hemos visto, la mayoría de estos relatos tienden a perpetuar imágenes extremas y debilitadoras de las mujeres como ángeles o monstruos. Así pues, los géneros asociados con dichos paradigmas de argumentos presentan tantas dificultades para la escritora como las obras de literatura que se centran primordialmente en los hombres. Si se identifica con una heroína Blancanieves, el ataúd de cristal de la novela «es sentido» como un lecho de muerte para la novelista, como Mary Shelley muestra mordazmente en *Frankenstein,* mientras que el adusto exorcismo de la sociedad de una «ambiciosa» como la reina de Blancanieves siempre ha sido una fuente de ansiedad para la literata más que de inspiración para un cuento de grandeza trágica. Después de todo, es Macbeth quien es noble; Lady Macbeth es un monstruo. De forma similar, Edipo es una figura heroica mientras que Medea es sólo una bruja, y la locura de Lear es gloriosamente universal mientras que la de Ofelia resulta sólo patética. Pero en la medida en que la estructura de la tragedia refleja la estructura del patriarcado —es decir, en la medida en que la tragedia debe tratar de la «caída» de un personaje «elevado»—, el género de la tragedia, más que *emplear* simplemente dichos relatos, los necesita[42].

---

[42] En *Toward a Recognition of Androgyny* (Nueva York, Harper Colophon, 1973), Carolyn Heilbrun señala que, sobre todo en Grecia, existía una tradición «oculta» de androginia, encarnada en heroínas trágicas tales como Antígona y Medea (págs. 1-16). Sin embargo, en los últimos cuatrocientos o quinientos años, esta tradición se ha escondido tanto que se ha vuelto invisible.

Sin duda, no hay una razón real por la cual las escritoras no puedan contar los tipos de relatos tradicionales, aun cuando traten de héroes masculinos y aun cuando se acoplen inevitablemente a las estructuras genéricas ideadas por los hombres. Como Joyce Carol ha observado, los críticos no suelen «lograr ver cómo el artista creativo comparte en grados diversos las personalidades de todos sus personajes, incluso las de aquellos a los que parece detestar: quizás, a veces, es de estos personajes de los que está más cerca»[43]. Sin embargo, resulta significativo que esta afirmación haya sido realizada por una mujer, porque sugiere el grado hasta el cual una artista en particular se da plena cuenta de que es inevitable que se proyecte en diversos personajes y situaciones desagradables. También sugiere el grado de ansiedad que una literata puede sentir por esta división o distribución de su identidad, así como el disgusto que puede experimentar al sentir que está realmente «más cerca» de los personajes que «parece detestar». Quizás la escritora sea especialmente susceptible a este malestar, que casi cabría denominar «esquizofrenia de la autoría», porque en secreto se da cuenta de que su empleo de (y su participación en) argumentos y géneros patriarcales la compromete en duplicidad o mala fe.

Si una novelista utiliza el argumento de *Pamela,* por ejemplo, está explotando un relato que supone que las mujeres no pueden ni deben hacer lo que ella misma está haciendo al escribir su libro. Ambicionando ascender por sus propios méritos literarios, está aconsejando implícitamente a sus lectoras que sólo pueden esperar ascender mediante la intervención masculina. Al mismo tiempo, como ha señalado Joanna Russ, si una escritora «abandona por completo a las protagonistas femeninas y se ciñe a los mitos masculinos con protagonistas masculinos [...] se falsifica a sí misma y a gran parte de su experiencia»[44]. Porque aunque los escritores (como sugiere Oates) utilizan máscaras y disfraces en la mayor parte de su obra, aunque lo que Keats denominó «el Personaje poético» en cierto sentido no tiene «yo» debido a que *es* muchos yoes[45], el uso continuo de modelos masculinos compromete a la artista de modo inevitable en una forma peligrosa de autonegación psicológica que va más allá del desprendimiento metafísico que Keats contemplaba. Como sugieren los sonetos de Barrett Browning, tal autonegación puede precipitar crisis de identidad severas porque quien se representa como varón comienza a verse a sí misma como un fenómeno: no andrógina del todo, sino enfermizamente hermafrodita. Además, dicha negación de sí misma puede volverse aún

---

[43] Joyce Carol Oates, *The Hostile Sun: The Poetry of D. H. Lawrence,* Los Ángeles, Black Sparrow Press, 1973, pág. 44.

[44] Joanna Russ, «What Can an Heroine Do? Or Why Women Can't Write», en *Images of Women in Fiction,* ed. Susan Koppleman Cornillon, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1973, pág. 44.

[45] John Keats a Richard Woodhouse, 27 de octubre de 1818, *Selected Letters,* páginas 165-167.

más autodestructiva cuando la autora se descubre creando obras de ficción que subordinan al resto de las mujeres al perpetuar una moral que santifica o denuesta a todas las mujeres en la sumisión. Cuando Harriet Beecher Stowe en «My Wife and I» asume la persona de un patriarca avuncular que educa a las mujeres en sus deberes domésticos, nos molestan la duplicidad y el compromiso que supone, así como la traición de Stowe a su propio sexo[46]. De forma similar, cuando en *Little Women (Mujercitas)* Louisa May Alcott «enseña» a Jo March a renunciar a sus novelas góticas, no podemos evitar sentir que es una hipocresía que ella continúe escribiendo tales relatos. Y, de modo inevitable, por supuesto, esta duplicidad, compromiso e hipocresía se hacen sentir más en la artista que los practica: si una escritora no puede ser precisa y coherente en su arte, ¿cómo una obra puede ser fiel a sus propias ideas?

Para finalizar, aun cuando la imitación masculina no suponga compromisos morales o estéticos del tipo que hemos venido exponiendo, el empleo de argumentos, géneros y convenciones ideados por los hombres puede sumir a una escritora en contradicciones y tensiones incómodas. Cuando Elizabeth Barrett Browning escribe «An Essay on Mind», un largo poema meditativo-filosófico de un tipo antes sólo compuesto por hombres (siendo el «Essay on the Man» de Pope una obra representativa del género), cataloga a todos los «grandes» poetas del mundo, y todos son varones; las mujeres que describe son musas. Es más, cuando en la misma obra describe los gozos del descubrimiento intelectual que ella misma ha de haber sentido de niña, escribe sobre un escolar y *su* exultante respuesta a los clásicos. Resulta significativo que el «Essay on Mind» sea el poema que Barrett Browning estaba analizando cuando señaló que lo que había escrito anteriormente lo había hecho una «copia» de su yo. No obstante, aun como poeta madura incluyó sólo a una mujer en «A Vision on Poets» —Safo— y destacó sobre ella, como hizo con George Sand, que las contradicciones entre su vocación y su género eran tan peligrosas que podían llevar a una autodestrucción completa[47].

De modo similar, como veremos, Charlotte Brontë se disfrazó de hombre para narrar su primera novela, *The Professor*, y dedicó buena parte del espacio del libro a análisis «objetivos» de los defectos y flaquezas de las jóvenes de su edad, como si tratara de distanciarse lo más posible del sexo femenino. El resultado, como en el caso del «Essay on Mind» de Barrett Browning, es un «remedo» de obra que ejemplifica las tensiones estéticas y las contradicciones morales que amenazan a la escritora que intenta transcender su ansiedad femenina hacia la autoría haciendo

---

[46] Harriet Beecher Stowe, *My Wife and I: or, Harry Henderson's History*, Nueva York, Fords, Howard & Hulbert, 1871.

[47] Véase *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pág. 252: «¡Oh, mujer poeta! nadie precede / El salto, alcanzando el reposo».

como que es un hombre. Al hablar del deseo de las hermanas Brontë «de introducir el color de la masculinidad en su escritura», su gran admiradora la señora Gaskell una vez señaló que, pese a la sinceridad espiritual de las hermanas, a veces «este deseo de parecer hombres» hizo su obra «técnicamente falsa», incluso «[hizo] bizca su escritura»[48]. Resulta significativo que Gaskell utilizara una metáfora de incomodidad física —«bizquear»—, ya que el mismo fenómeno de la imitación masculina es un signo de malestar femenino, un signo de que el contagio, o al menos los dolores de cabeza, «en la frase» se incuban.

Pero la cura intentada es tan problemática como la enfermedad, aspecto que consideraremos con mayor detalle tanto en el análisis de *The Professor* como en el de George Eliot. Porque como muestran las dificultades literarias de las personificaciones masculinas, el genio femenino que reniega de su femineidad se embarca en lo que la misma Barrett Browning denominó «una negación vana». Su «grito rebelde / Es sollozado por la aflicción de una voz de mujer» y su «cabello de mujer» revela su «despeinada fuerza en agonía», demasiadas veces desaprobando, contradiciendo y trastrocando cualquier ventaja práctica que consiga de su «nombre de varón». Al mismo tiempo, sin embargo, la mujer que afronta francamente su feminidad y la naturaleza patriarcal de los argumentos y la poética de que dispone como artista puede quedarse muda por las aparentes contradicciones irreconciliables de los géneros literarios y los géneros sexuales. Una anotación del diario de Margaret Fuller resume bellamente este problema:

> A pesar de todas las mareas de vida que fluyen dentro de mí, soy muda e inútil cuando he de dar forma a mi pensamiento. Ninguna de las antiguas me conviene. Si pudiera inventar una, me parece que el placer de la creación me haría posible escribir [...] Me gusta muchísimo ser mujer; pero en el momento presente la condición femenina está ligada a demasiadas limitaciones para poder proporcionarme una esfera de acción. Unas horas vivo realmente como una mujer; otras tengo que asfixiarme; como, por otra parte, tengo que paralizarme cuando hago de artista[49].

* * *

Presa de mal-estar y contagiada por las frases/sentencias del patriarcado, pero incapaz de negar la urgencia de ese «fuego poético» que siente dentro de sí, ¿qué estrategias desarrolló la escritora para superar su ansie-

---

[48] Citado (y debatido) en Lynn Sukenick, «On Women and Fiction», en Diamond & Edwards, eds., *The Authority of Experience*, pág. 31.

[49] Citado en Chevigny, *The Woman and the Myth*, pág. 63.

dad hacia la autoría? ¿Cómo bailó para salir del espejo de la autoridad masculina hasta llegar a una tradición que le permitiera crear su autoridad propia? Negada la posición económica, social y psicológica que suele ser esencial para la creatividad; negado el derecho, la formación y la educación para contar sus propios relatos con confianza, las mujeres que no se retiraron al silencio angelical parecen haber tenido opciones muy limitadas al principio. Por una parte, podían aceptar la «corona de perejil» de la renuncia, escribiendo en géneros «menores» —libros para niños, cartas, diarios— o limitando sus lectores a «meras» mujeres como ellas y produciendo lo que George Eliot denominó «novelas de damas novelistas»[50]. Por otra parte, podían convertirse en hombres frustrados, imitaciones que disfrazaban su identidad y, renegando de sí mismas, solían producir una literatura de mala fe e inautenticidad. Con estas endebles soluciones al que parece haber sido un problema acuciante, ¿cómo podría existir una gran tradición de literatura escrita por mujeres? Y sin embargo, como veremos, existe dicha tradición, una tradición que abarca esencialmente las obras de las escritoras del siglo XIX que hallaron modos viables de sortear las estrategias problemáticas que acabamos de subrayar.

A pesar de lo inapropiados que siempre han debido parecer los géneros ideados por los hombres, siempre ha habido mujeres que se las han arreglado para trabajar con seriedad dentro de ellos. En efecto, cuando examinamos las grandes obras escritas por las poetas y novelistas del siglo XIX, nos damos cuenta en seguida de dos hechos sorprendentes. En primer lugar, un número extraordinario de literatas evitaron o superaron tanto la «modestia» femenina como la imitación masculina. De Austen a Dickinson, estas artistas trataron de experiencias femeninas centrales desde una perspectiva específicamente femenina. Pero este aspecto femenino característico de su arte lo han solido pasar por alto los críticos porque las escritoras con mayor éxito parecen con frecuencia haber canalizado sus preocupaciones femeninas en rincones secretos o al menos oscuros. En efecto, dichas mujeres han creado significados sumergidos, significados ocultos dentro o debajo del contenido «público» más accesible de sus obras, de tal modo que su literatura pudiera leerse y apreciarse incluso cuando se prescindiera de su preocupación vital por la desposesión y enfermedad femeninas. En segundo lugar, la escritura de estas mujeres suele parecer «rara» en relación con la historia literaria predominantemente masculina definida por las normas de la que hemos denominado poética patriarcal. Ni neoclásicas ni románticas, ni sabias victorianas ni sensuales prerrafaelitas, muchas de las escritoras inglesas y estadounidenses de finales del siglo XVIII y del XIX no parecen «encajar» en ninguna de esas categorías a las que nos han acostumbrado nuestros historia-

---

[50] Véase George Eliot, «Silly Novels by Lady Novelists», *Westminster Review*, 64, 1846, págs. 442-461.

dores de la literatura. De hecho, para muchos críticos y estudiosos, algunas de estas literatas parecen excéntricas aisladas.

Sin embargo, es legítimo preguntarse si el segundo hecho sorprendente sobre la literatura del siglo XX escrita por mujeres no es en cierto sentido una función del primero. ¿Podría asociarse la «rareza» de su obra con la lucha secreta pero insistente de las mujeres para transcender su ansiedad hacia la autoría? ¿Podría el «aislamiento» y la aparente «excentricidad» de esas mujeres representar realmente su lucha femenina común para resolver el problema de lo que Anne Finch denominó la «caída» de la literata, así como su búsqueda común de una estética que proporcionara un espacio sano en un «Palacio del Arte» aplastantemente masculino? Sin duda, cuando consideramos la «rareza» de los escritos de las mujeres en relación con su contenido sumergido, comienza a parecer que, cuando no pasaron a la imitación masculina o aceptaron la «corona de perejil», pueden haber estado tentadas a transcender su ansiedad hacia la autoría *revisando* los géneros masculinos, utilizándolos para registrar sus propios sueños y relatos *disfrazados.* Por lo tanto, estas escritoras participaron en —por utilizar uno de los términos clave de Harold Bloom— (y utilizaron) «desviaciones» de la sucesión central de la historia literaria masculina, estableciendo un proceso femenino único de revisión y redefinición que por necesidad las hizo parecer «raras». Al mismo tiempo, mientras lograban la autoridad esencial contando sus propios relatos, estas escritoras aliviaron sus ansiedades características femeninas hacia la autoría siguiendo el famoso consejo de Emily Dickinson (propio de las mujeres): «Di toda la verdad, pero dila de soslayo»[51]. En suma, como la poeta estadounidense del siglo XIX H. D. que declaró su estrategia estética titulando una de sus novelas *Palimpsest,* las mujeres, de Jane Austen y Mary Shelley a Emily Brontë y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). Así pues, estas autoras cumplieron la difícil tarea de lograr una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastrocándolas a la vez.

Por supuesto, como sugiere la figura alegórica de Duessa, los hombres siempre han acusado a las mujeres de la duplicidad que es esencial para las estrategias literarias que estamos describiendo. En parte, al menos, dichas acusaciones están bien fundadas, tanto en la vida como en el arte. Como en la relación entre blancos y negros, el grupo dominante en la relación hombre-mujer teme y sospecha bien que la docilidad de la casta subordinada enmascara pasiones rebeldes. Es más, al igual que hicieron los negros en las relaciones amo-esclavo del Sur de los Estados Unidos, las mujeres han cultivado tradicionalmente en el patriarcado acentos de

---

[51] Dickinson, *Poems,* J. 1129.

asentimiento para obtener la libertad de vivir sus vidas en sus propios términos, aunque sólo sea en la intimidad de sus pensamientos. En efecto, resulta interesante que varias críticas feministas hayan utilizado hace poco el modelo del colonialismo de Frantz Fanon para describir la relación entre la cultura masculina (matriz) y femenina (colonizada)[52]. Pero con un solo lenguaje a su disposición, las escritoras de Inglaterra y los Estados Unidos tuvieron que ser aún más expertas en el lenguaje ambiguo que sus semejantes colonizados. Así pues, veremos que al presentar en público fachadas aceptables para visiones privadas y peligrosas, las escritoras han utilizado desde hace mucho tiempo una amplia gama de tácticas para oscurecer pero no borrar sus impulsos más subversivos. Junto con la pintora estadounidense del siglo XX Judy Chicago, cualquiera de esas artistas podría haber señalado que los «temas formales» eran con frecuencia «algo en lo que mi contenido tenía que ocultarse para que mi obra fuera tomada en serio». Y con Judy Chicago, también, cualquiera de esas mujeres podría haber confesado que «debido a esta duplicidad, siempre parece que mis obras tienen algo "no demasiado correcto" de acuerdo con la estética prevaleciente»[53].

Sin duda, los escritores hombres también se «desviaron» de sus predecesores y también produjeron textos literarios cuyos mensajes revolucionarios están ocultos bajo fachadas estilizadas. Es más, los escritores más originales a veces no parecen «demasiado correctos» a los lectores que recientemente hemos acordado denominar críticos del *establishment*. Sin embargo, como la teoría de Bloom sobre la ansiedad hacia la influencia supone, y como también sugiere nuestro análisis sobre la metáfora de la paternidad literaria, existen poderosos paradigmas de la batalla intelectual masculina que permiten al escritor explicar su rebelión, su «desviación» y su «originalidad» tanto ante sí como ante el mundo, prescindiendo de cuántos lectores consideren que no es «lo bastante correcto». Así pues, en cierto sentido, oculta sus energías revolucionarias sólo para poderlas revelar con mayor vigor y se desvía o rebela para poder triunfar fundando un nuevo orden, ya que su lucha contra su precursor es una «batalla de iguales fuertes».

Sin embargo, en el caso de la escritora, el ocultamiento no es un gesto militar, sino una estrategia nacida del temor y el mal-estar. De forma similar, una «desviación» literaria no es un movimiento mediante el cual la escritora se prepara para un acceso victorioso al poder, sino una evasión necesaria. Encerradas en estructuras creadas por y para los hombres, las escritoras de los siglos XVIII y XIX no se rebelaron contra la estética preva-

---

[52] Véase, por ejemplo, Barbara Charlesworth Gelpi, «A Common Language: The American Woman Poet», en *Shakespeare's Sisters*, ed. Gilbert y Gubar, págs. 269-279.

[53] Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Nueva York, Doubleday, 1977, pág. 40.

leciente en la misma medida en que se sintieron culpables por su incapacidad de adaptarse a ella. Con escaso sentido de una cultura femenina viable, a dichas mujeres les preocupaba mucho el hecho de que necesitaban comunicar verdades con otros escritores (esto es, los hombres) aparentemente nunca sentidas o expresadas. Condicionadas a dudar de su propia autoridad de todos modos, las escritoras que quisieron describir lo que, en expresión de Dickinson, no era «un rebuzno de la lengua»[54], encontraron más fácil dudar de sí mismas que de las voces censoras de la sociedad. La evasión y ocultamiento de su arte son, por lo tanto, mucho más elaborados que los de la mayoría de los escritores masculinos. Porque, dados los sesgos patriarcales de la cultura literaria del siglo XIX, la literata sí tenía algo crucial que ocultar.

Como tantas de las verdades perdidas o escondidas de la cultura femenina han sido recuperadas recientemente por las investigadoras feministas, las lectoras en particular se han dado cuenta de que las literatas del siglo XIX sentían que tenían cosas que ocultar. Así pues, muchas críticas feministas han comenzado a escribir sobre estos fenómenos de evasión y ocultamiento en la escritura de las mujeres. Por ejemplo en *The Female Imagination*, Patricia Meyer Spacks describe repetidas veces los modos en los que las novelas de las mujeres están marcadas por «desafíos subterráneos» a las verdades que las escritoras de dichas obras parecen aceptar en superficie. De forma similar, Carolyn Heilbrun y Catharine Stimpson exponen «la presencia de la ausencia» en la literatura escrita por mujeres, «los huecos, los centros, las cavernas dentro de la obra, lugares donde la actividad que cabría esperar se ha perdido [...] o está aparentemente codificada». Quizás más mordazmente, Elaine Showalter ha señalado hace poco que la crítica feminista, con su énfasis en la conciencia inevitable por parte de la escritora de su propio género, nos ha permitido «considerar el significado de lo que antes ha sido un espacio vacío. El argumento ortodoxo retrocede y otro argumento, hasta ahora sumergido en el anonimato del fondo, destaca en marcado relieve como una huella digital»[55].

---

[54] Dickinson, *Poems*, J. 512 («El Alma tiene momentos en que está Amordazada—»).

[55] Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, Nueva York, Knopff, 1975, pág. 317; Carolyn Heilbrun y Catharine Stimpson, «Theories of Feminist Criticism: A Dialogue», en Josephine Donovan, ed., *Feminist Literary Criticism*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1975, pág. 62; Elaine Showalter, «Review Essay», *Signs*, 1, núm. 2, invierno de 1975, pág. 435. Véase también Annis V. Pratt, «The New Feminist Criticisms: Exploring the History of the New Space», en *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality*, ed. Joan I. Roberts, Nueva York, David McKay, 1976. En la pág. 183 Pratt describe lo que denomina su «teoría del ahogamiento» que «proviene de un fenómeno de la cultura negra: tienes una iglesita negra detrás del pantano y vas a cantar "Baja Moisés" [pero] de vez en cuando los miembros de la congregación quieren sentirse libres y cantar "Oh, Libertad" [...] Siempre que lo cantan, ponen este viejo caldero negro en el vestíbulo y mientras cantan, lo van golpeando. De este modo, ningún blanco los puede oír. El efecto de ahogamiento, este golpeteo del caldero para ahogar lo que en realidad están diciendo sobre el feminismo, surgió con la primera novela de una mujer y aún no ha desaparecido. Muchas novelistas han lle-

¿Pero cuál es ese otro argumento? ¿Existe *otro* argumento? ¿Cuál es el mensaje secreto de la literatura escrita por mujeres, si es que existe un único mensaje secreto? En otras palabras, ¿qué han escondido las mujeres? Por supuesto, lo más obvio, si volvemos a la figura angelical de Makarie —ese ideal de «pureza contemplativa» que sin duda padecía dolores de cabeza debido precisamente a que su autor le impuso una vida que parecía carecer de «relato»—, lo que las literatas han ocultado o disfrazado es lo que cada autor sabe en cierto sentido que es su propio relato. Porque, como expresa Simone de Beauvoir, las mujeres «siguen soñando mediante los sueños de los hombres», interiorizando las censuras que el espejo de la reina profiere con su voz real, el mensaje o relato que ha sido escondido es «simplemente», en palabras de Carolyn Kizer, «las vidas privadas de la mitad de la humanidad»[56]. Sin embargo, de modo más específico, el argumento que parece estar oculto en la mayoría de la literatura escrita por las mujeres del siglo XIX de las que nos ocuparemos aquí es en cierto sentido un relato de la búsqueda de la escritora de su propio relato; es el relato, en otras palabras, de la búsqueda por parte de la mujer de su definición propia. Como la narradora de «The Other Side of a Mirror» de Elizabeth Coleridge, la literata se encuentra con frecuencia mirando con horror una imagen aterradora de sí misma que ha sido grabada misteriosamente en la superficie del espejo, y trata de adivinar la verdad que hay debajo del «fuego danzante / De la celosa y feroz venganza», la verdad «de una cruel aflicción impía». Inquietamente consciente de que, como Sylvia Plath, está «habitada por un grito», busca en secreto unificarse aceptando su fragmentación. Pero aunque, con Mary Elizabeth Coleridge, se esfuerza por «liberar la superficie de cristal» del espejo de imágenes aterradoras, siente continuamente, como expresó May Sarton, que ha sido «rota en dos / Por pura definición»[57]. Así pues, el relato que «ningún hombre puede adivinar» es el relato de su intento de convertirse en un todo curándose de sus contagios y malestares.

Sin embargo, para curarse, la escritora, en primer lugar, debe exorcizar las frases que incuban su contagio; debe liberarse franca o encubiertamente de la desesperación que inhala de algún «Hacedor Ajado», y sólo puede hacerlo revisando los textos del Hacedor. O, para expresarlo con una metáfora diferente, «para liberar la superficie de cristal» la literata debe hacer añicos el espejo que ha reflejado desde hace tanto tiempo lo

---

gado hasta a ocultar de sí mismas el feminismo encubierto o implícito de sus libros. [...] Como resultado, tenemos normas culturales explícitas superimpuestas a una auténtica mente creativa en la forma de toda clase de amagos, tramas, máscaras y disfraces insertados en la estructura argumental y la caracterización.»

[56] De Beauvoir, *The Second Sex*, pág. 132; Kizer, «Three», de «Pro Femina», en *No More Masks!*, ed. Florence Howe y Ellen Bass, Nueva York, Doubleday, 1973, pág. 175.

[57] Plath, «Elm», *Ariel*, pág. 16; Sarton, «Birthday on the Acropolis», *A Private Mythology*, Nueva York, Norton, 1966, pág. 48.

que toda mujer se suponía que debía ser. Por estas razones entonces las escritoras de Inglaterra y los Estados Unidos, a lo largo de todo el siglo XIX e incluso en el XX, se han preocupado sobre todo de atacar y revisar, deconstruir y reconstruir las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina, en especial, como hemos señalado en nuestra explicación del espejo de la reina, de las polaridades paradigmáticas de ángel y monstruo. Sin embargo, al examinar y atacar dichas imágenes, las literatas no han tenido más remedio que rechazar, de forma consciente o inconsciente, los valores y asunciones de la sociedad que creó esos paradigmas aterradores. Así pues, aun cuando no critiquen abiertamente las instituciones o convenciones patriarcales (y la mayoría de las mujeres del siglo XIX que estudiaremos *no* lo hacen), estas escritoras, de forma casi obsesiva, crean personajes que representan su furia creadora encubierta. Con Charlotte Brontë, quizás sientan que hay «males» en los que es aconsejable «no pensar con demasiada frecuencia». Con George Eliot, puede que declaren que la «cuestión de la mujer» parece «pender sobre abismos, de los cuales ni siquiera la prostitución es el peor»[58]. Pero una y otra vez proyectan la que parece ser la energía de su propia desesperación en personajes apasionados e incluso melodramáticos que representan los impulsos subversivos que sin remedio siente toda mujer cuando contempla los males «profundamente arraigados» del patriarcado.

Por lo tanto, resulta significativo que cuando la narradora de «The Other Side of a Mirror» mira en el espejo, la mujer que ve es una loca «enfurecida / Por algo más que una desesperación femenina», el monstruo que teme ser en realidad, en lugar del ángel que ha aparentado ser. Lo que la heroína del drama en verso de George Eliot *Armgart* denomina «contento ruin fingido, la máscara plácida / De la miseria de la mujer» *es* meramente una máscara, y Mary Elizabeth Coleridge, al igual que tantas otras contemporáneas suyas, registra el surgimiento de debajo de la máscara de una figura cuya furia «otrora ningún hombre en la tierra pudo adivinar»[59]. Al repudiar el «contento ruin fingido», esta figura surge como un mal sueño, sangrienta, furiosa, como si el mismo proceso de escribir hubiera liberado a una loca, una mujer demente y enfadada, del silencio que ni su autora ni ella pueden seguir admitiendo. Así pues, aunque la mujer loca reflejada en el espejo de Coleridge es un símbolo del «mudo pesar» porque no «tiene voz para expresar su temor», en última instancia la poeta habla *por* ella cuando susurra «¡Yo soy ella!». Es más, habla por ella al escribir el poema que narra su surgimiento de detrás de la plácida máscara, «las apariencias alegres y gozosas / Que en otro tiempo se reflejaban en él».

---

[58] *The George Eliot Letters,* 7 vols., ed. Gordon S. Haight, New Haven, Yale University Press, 1954-1955, vol. 5, pág. 58.

[59] Eliot, *Poems,* 2 vols., Nueva York, Croscup, 1896, pág. 124.

A medida que exploremos la literatura del siglo XIX, descubriremos que esta loca surge una y otra vez de los espejos que las escritoras sostienen ante sus propias naturalezas y ante sus propias visiones de la naturaleza. Hasta las escritoras de apariencia más conservadora y decorosa crean una y otra vez personajes ferozmente independientes que tratan de destruir todas las estructuras patriarcales que tanto sus autoras como las heroínas sumisas de éstas parecen aceptar como inevitables. Por supuesto, al proyectar sus impulsos rebeldes no en sus heroínas, sino en mujeres locas o monstruosas (que son castigadas como les corresponde en el curso de la novela o poema), las autoras dramatizan su propia división, su deseo tanto de aceptar las censuras de la sociedad patriarcal como de rechazarlas. Sin embargo, lo que significa es que, en la literatura escrita por mujeres, la loca no es simplemente, como podría serlo en la literatura masculina, una antagonista o enemiga de la heroína. Más bien suele ser en cierto modo la doble de la *autora,* una imagen de su ansiedad y furia. En efecto, mucha de la poesía y novela escrita por mujeres invoca a esta criatura loca para que las autoras puedan aceptar sus sentimientos inequívocamente femeninos de fragmentación, su agudo sentimiento de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone que han de ser.

Así pues, veremos que la doble loca es tan crucial para las novelas enérgicamente cuerdas de Jane Austen y George Eliot como lo es en los relatos más rebeldes contados por Charlotte y Emily Brontë. Tanto las escritoras góticas como las antigóticas se representan divididas como Emily Dickinson entre la monja elegida y la bruja condenada, o como Mary Shelley entre el noble científico reprobador y su monstruo infantil encolerizado. De hecho, tan importante es esta esquizofrenia femenina de la autoría que, como esperamos demostrar, vincula a estas escritoras del siglo XIX con descendientes del XIX tales como Virginia Woolf (que se proyecta tanto en la elegante señora Dalloway como en el enloquecido Septimus Warren Smith), Doris Lessing (que se divide entre la cuerda Martha Hesse y la loca Lynda Coldridge) y Sylvia Plath (que se ve tanto como una santa de yeso cuanto como un peligroso monstruo «amarillo viejo»).

Sin duda, en las obras de todas estas artistas —tanto del siglo XIX como del XX—, el personaje loco se crea a veces sólo para ser destruido: Septimus Warren Smith y Bertha Mason Rochester son buenos ejemplos de dichos personajes, al igual que el monstruo de Victor Frankestein. Pero aun cuando la figura de la furia parece funcionar sólo como una imagen admonitoria, su rabia debe reconocerla no sólo la protagonista angelical a quien se opone, sino, lo que es significativo, *también el lector.* Con su percepción habitual, Geoffrey Chaucer adelantó la dinámica de esta situación en los *Canterbury Tales (Cuentos de Canterbury).* Cuando le otorga a la comadre de Bath un cuento propio, la representa proyectando su visión subversiva de las instituciones patriarcales en el relato de una bruja furiosa que pide el poder supremo sobre su vida y la de su esposo: sólo cuando consigue la completa aceptación por parte de éste de su autoridad,

esta bruja se transforma en una belleza modesta y dócil. Cinco siglos después, la amenaza de la bruja, el monstruo, la loca sigue acechando detrás del modelo obediente de los relatos de las mujeres.

Mencionar a las brujas, sin embargo, es hacer recordar una vez más la asociación tradicional (definida por el patriarcado) entre las mujeres creativas y los monstruos. Al proyectar su ira y malestar en figuras terroríficas, creando dobles tenebrosos para sí mismas y sus heroínas, las escritoras están identificando y revisando las autodefiniciones que les ha impuesto la cultura patriarcal. Todas las literatas de los siglos XIX y XX que evocan al monstruo femenino en sus novelas y poemas alteran su significado en virtud de su identificación con él. Porque suele ser por la interioridad que en cierto sentido se le ha imbuido por lo que la bruja-monstruo-loca se vuelve una encarnación tan crucial del yo de la escritora. Desde un punto de vista masculino, las mujeres que rechazan los silencios sumisos de la vida doméstica han sido consideradas objetos terribles: gorgonas, sirenas, escilas, serpientes-lamias, madres de la muerte o diosas de la noche. Pero desde un punto de vista femenino, la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia y, por lo tanto, como Mary Shelley cuando ofrece el relato en primera persona de un monstruo que parecía a su creador sólo «una masa asquerosa que se mueve y habla», presenta a esta figura por primera vez de dentro a fuera. Esta malinterpretación radical de la poética patriarcal libera a la mujer artista de indicar su crítica de las convenciones literarias que ha heredado aun cuando le permite expresar su relación ambigua con una cultura que no sólo ha definido su género, sino también determinado su mente. En cierto sentido, como un famoso poema de Muriel Rukeyser da a entender, todas estas mujeres acabaron abrazando el papel del más mítico de los monstruos femeninos, la Esfinge, cuyo mensaje indescifrable es la clave de la existencia, porque saben que la sabiduría secreta oculta de los hombres desde hace tanto tiempo es precisamente *su* punto de vista[60].

Así pues, en un sentido, la tradición literaria femenina que hemos venido definiendo participa en todos los niveles de la misma dualidad o duplicidad necesaria para la generación de dichas dobles como personajes monstruos que oscurecen las autoras angelicales y antiheroínas locas que complican las vidas de las heroínas cuerdas. Por ejemplo, la parodia es otra de las estrategias clave mediante la cual se revela esta duplicidad femenina. Como hemos señalado, las escritoras del siglo XIX suelen usar y malusar (trastrocar) una tradición masculina común o género. En consecuencia, veremos una y otra vez que aparece una «vibración compleja» entre los gestos genéricos estilizados y las desviaciones inesperadas de dichos gestos obvios, una vibración que socava y ridiculiza el género empleado. Parte de la poesía reciente más conocida escrita por mujeres uti-

---

[60] Rukeyser, «Myth», *Breaking Open,* Nueva York, Random House, 1973, pág. 20.

liza sin ambages dicha parodia en la causa del feminismo: figuras tradicionales de la mitología patriarcal como Circe, Leda, Casandra, Medusa, Helena y Perséfone han sido reinventadas en las imágenes de sus creadoras y cada poema dedicado a una de estas figuras es una lectura que reinventa su relato original[61]. A lo largo del siglo XIX, las mujeres no emplearon este tipo de parodia de forma tan abierta y airada, pero también la desplegaron para otorgar fuerza contextual a sus intentos revisionistas de autodefinición. Las novelas de Jane Austen de sensatez y sensibilidad, por ejemplo, sugieren una revuelta contra las normas de la excelencia femenina. De forma similar, la revisión crítica de Charlotte Brontë de *Pilgrim's Progress* cuestiona el ideal patriarcal de la sumisión femenina, sustituyendo al Christian indagador de Bunyan por la Mujer indagadora. Además, como veremos con detalle en capítulos posteriores, Mary Shelley, Emily Brontë y George Eliot, de forma encubierta, revalúan y repudian la misoginia implícita en la mitología de Milton, malinterpretando y revisando su relato sobre la caída de la mujer. Paródicos, engañosos, extraordinariamente complicados, todos estos escritos femeninos son revisionistas y revolucionarios, si bien fueron producidos por escritoras que solemos asociar con modelos de resignación angelical.

Para resumir este aspecto resulta útil examinar una obra escrita por una mujer que parece ser la más modesta y dulce de las tres hermanas Brontë. *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) suele considerarse conservadora por su adhesión a los valores cristianos, pero en realidad cuenta un relato de liberación femenina. De modo específico, describe la huida de una mujer del hogar prisión de un mal matrimonio y sus intentos posteriores de lograr la independencia haciendo carrera como artista. Puesto que Helen Graham, la protagonista de la novela, debe permanecer de incógnito para esquivar a su esposo, firma con iniciales falsas los paisajes que produce cuando se convierte en una artista profesional y titula sus obras de modo que oculten su paradero. En pocas palabras, utiliza su arte tanto para expresarse como para camuflarse. Pero esta estética funcionalmente ambigua no es sólo un resultado de su huida del hogar y del esposo, ya que antes incluso en la novela, cuando Helen aún no se ha casado, en su uso del arte hay duplicidad. Al principio, parece que sus cuadros y dibujos son sólo elegantes perfecciones sociales, pero cuando muestra una de sus pinturas a su futuro esposo, éste descubre un boceto a lápiz de su propio rostro en el reverso de la tela. Helen había utilizado la parte posterior de sus pinturas para expresar sus deseos secretos, y aunque se ha acordado

---

[61] Para la «vibración compleja», véase Elaine Showalter, «Review Essay», pág. 435. Para la reinvención de la mitología, véanse Mona van Duyn, «Leda» y «Leda Reconsidered», en *No More Masks!*, págs. 129-132, y Margaret Atwood, «Circe/Mud Poems», en *You Are Happy,* Nueva York, Harper & Row, 1974, págs. 71-94. Una poeta como H. D. reinventa continuamente a Perséfone, Medusa y Helena en su épica específicamente femenina, por ejemplo en *Helen in Egypt,* Nueva York, New Directions, 1961.

de borrar todos los demás bocetos, queda éste, que acaba llamando la atención de su futuro esposo hacia las imperceptibles huellas de los reversos de todos los demás.

En la figura de Helen Graham, Anne Brontë nos ha proporcionado un paradigma maravillosamente útil de la artista femenina. Cuando Helen utiliza de forma encubierta unas supuestas «perfecciones» de joven modesta para una expresión impropia de una dama o si hace gala públicamente de su profesionalidad e independencia, en cierto sentido debe negar u ocultar su arte, o al menos negar la autoafirmación implícita en éste. En otras palabras, existe una ambigüedad esencial contenida en su carrera como artista. Cuando, de joven, dibuja en los reversos de sus pinturas, debe hacer que éstas actúen de máscaras públicas para ocultar sus sueños privados, y sólo tras esas máscaras se siente libre de elegir sus propios temas. Así, produce un arte público que ella misma rechaza como inadecuado, pero que utiliza en secreto para descubrir un nuevo espacio estético para sí. Además, trastroca sus elegantes obras «femeninas» con representaciones personales que sólo perduran en huellas, ya que su sentimiento de culpa por la impropiedad de su autoexpresión le ha hecho borrar sus dibujos privados del mismo modo que le ha llevado a borrarse a sí misma.

Es significativo, además, que el esbozo del reverso de la tela de Helen represente el rostro de Arthur Huntington, sensual y de la casta de Byron, el hombre con el que acaba decidiendo casarse. Atraída fatalmente por la energía y libertad que desea como huida de las limitaciones de su vida, Helen paga por su atracción inicial observando la metamorfosis de su esposo de ángel caído a demonio, a medida que se va autodestruyendo en una carrera diabólica de juego, prostitución y borrachera. A este respecto también Helen es prototípica, puesto que veremos que las mujeres artistas son atraídas repetidas veces por el héroe satánico/byroniano aun cuando tratan de resistir la sumisión sexual exigida por este hijo menor opresivo que al principio se parece tanto a un hermano o a un doble. De Jane Austen, que casi obsesivamente rechazó esta figura, a Mary Shelley, las Brontë y George Eliot, todas las cuales se identificaron con su feroz presunción, las escritoras desarrollan una tradición subversiva que tiene una relación única con el espíritu romántico de la revuelta.

Sin embargo, lo que distingue a Helen Graham (y a todas las autoras que se le parecen) de los románticos hombres es precisamente la ansiedad que sienten hacia su arte, junto con la duplicidad que hace necesaria dicha ansiedad. Aun cuando se convierte en artista profesional, Helen continúa temiendo las implicaciones sociales de su vocación. Al asociar la creatividad femenina con la liberación de la dominación masculina y temer la censura misógina de su comunidad, produce un arte que, al menos en parte, oculta su experiencia de su lugar real en el mundo. Debido a que su público incluye en potencia al hombre del que está tratando de escapar, debe sopesar su necesidad de pintar su condición y su necesidad de sortear el descubrimiento. Así pues, su tensa relación con el arte está determinada

casi por entero por su género, por lo cual a partir de sus ansiedades y estrategias para superarlas cabe extrapolar varios de los modos cruciales en los que el arte de las mujeres ha sido radicalmente matizado por su feminidad.

Como veremos, Charlotte, la hermana de Anne Brontë, describe ansiedades y estrategias similares para superar la ansiedad en las carreras de todas las artistas que aparecen en sus novelas. De la tímida Frances Henri a la modesta Jane Eyre, de la misteriosa Lucía a la ostentosa Vasti, las artistas de Brontë se repliegan detrás de su arte aun cuando se afirmen mediante él, como si adoptaran deliberadamente las técnicas engañosas de autoexpresión de Helen Graham. Porque las grandes escritoras de los dos últimos siglos están ligadas por el ingenio con el que todas, aunque ninguna miraba realmente, salieron bailando del debilitador espejo del texto masculino para llegar a la salud de la autoridad femenina. Esbozando cuadros subversivos debajo de fachadas aceptables para la sociedad, lograron que parecieran disociarse de sus impulsos revolucionarios aun cuando los representaban apasionadamente. Al expresar las «vidas privadas de la mitad de la humanidad», su novela y poesía recogen y transcienden la lucha de lo que Marge Piercy ha denominado «desaprender a no hablar»[62].

* * *

Sin embargo, no debemos olvidar que esconderse tras la fachada del arte, incluso para un proceso tan crucial como para «desaprender a no hablar», sigue siendo estar escondida, estar recluida: ser secreta es ser convertida en secreto. En un poema conmovedor e inteligente dedicado a Emily Dickinson, Adrienne Rich ha señalado que «a su modo medio chiflado» Dickinson eligió «el silencio como entretenimiento, / optó por poner las cosas en claro finalmente / en [sus] propias premisas»[63]. También es lo que eligió hacer Jane Austen cuando definió irónicamente el espacio de su obra como dos pulgadas de marfil, lo que eligió hacer Emily Brontë cuando escondió sus poemas en armarios de cocina (y quizás destruyó sus relatos de Gondal), lo que Christina Rossetti eligió cuando optó por un arte que glorificaba las limitaciones religiosas del «umbral del convento». Por lo tanto, el juego de palabras crucial que hace Rich con *premisas** nos devuelve a la reclusión de estas mujeres, una reclusión que les era ineludible incluso en sus momentos de mayor triunfo, una reclusión que estaba implícita en su carácter secreto. Esta reclusión era tanto literal como figu-

---

[62] Marge Piercy, «Unlearning to no speak», *To Be Of Use,* Nueva York, Doubleday, 1973, pág. 38.

[63] «I am in danger—sir—,» *Adrienne Rich's Poetry,* págs. 30 y 31.

* El juego de palabras se pierde en la traducción. *Premises* significa en inglés tanto *premisas* como *recinto* y, por lo tanto, se asocia con la reclusión. *[N. de la T.]*

rada. De forma literal, las mujeres como Dickinson, Brontë y Rossetti estaban aprisionadas en sus hogares, en los hogares de sus padres; de hecho, casi todas las mujeres del siglo XIX eran en cierto sentido prisioneras en las casas de los hombres. De forma figurada, dichas mujeres estaban encerradas, como hemos visto, en textos masculinos, textos de los que sólo podían escapar mediante ingenio y rodeos. Luego no resulta sorprendente que esa imagen de reclusión y huida, elaborada con una intensidad que con frecuencia se convierte en obsesiva, caracterice a gran parte de su escritura.

De hecho, las ansiedades hacia el espacio a veces parecen dominar la literatura de las mujeres del siglo XIX y de sus descendientes del XX. En el género que Ellen Moers ha denominado recientemente «gótico femenino»[64], por ejemplo, las heroínas que de forma característica habitan casas misteriosamente intrincadas o incómodamente sofocantes suelen considerarse capturadas, encadenadas, atrapadas e incluso enterradas vivas. Pero otros tipos de obras escritas por mujeres —novelas de costumbres, cuentos domésticos, poemas líricos— también muestran la misma preocupación por las limitaciones espaciales. De las melodramáticas mazmorras de Ann Radcliffe a los salones espejados de Jane Austen, de los desvanes embrujados de Charlotte Brontë a las camas con forma de ataúd de Emily Brontë, las imágenes de reclusión reflejan la incomodidad de la escritora, su sentimiento de impotencia, su temor a habitar lugares ajenos e incomprensibles. En efecto, refleja su creciente sospecha de que el denominado «lugar de la mujer» del siglo XIX es irracional y extraño. Es más, de los aposentos embrujados de Emily Dickinson a las conchas marinas cerradas a cal y canto de H. D. y las cuevas tumbas de Sylvia Plath, las imágenes de aprisionamiento expresan el sentimiento de la escritora de que ha sido desposeída debido precisamente a ser tan completamente poseída, y poseída en todos los sentidos de la palabra.

Las estrofas iniciales del poema de Charlotte Perkins Gilman titulado «In Duty Bound» muestran cuán inevitable era para una artista traducir en términos espaciales su desesperación por las limitaciones espirituales de la que Gilman denominó irónicamente «comodidad del hogar».

Ligada al deber, una vida encerrada,
A dondequiera que mire el espíritu;
Sin posibilidad de escapar, salvo en el pecado;
Ni siquiera espacio para evadirse:
Sólo vivir y trabajar.

Una obligación preimpuesta, no buscada,
Pero que ata con la fuerza del derecho natural;

[64] Ellen Moers, *Literary Women*, págs. 90-112.

La presión del pensamiento antagónico;
Doliendo dentro, cada hora,
Un sentimiento de poder derrochado.

Una casa con un techo tan oscuramente bajo
Que las fuertes vigas echan fuera los rayos de sol;
No se puede estar erguida sin un golpe;
Hasta que el alma dentro
Clama por una tumba más amplia[65].

Recluidas literalmente en la casa, recluidas de forma figurada en un único «lugar», encerradas en salones y encasilladas en textos, aprisionadas en cocinas y conservada en estrofas, las artistas encuentran natural describir interiores oscuros y confundir su sentimiento de estar ligadas al hogar con su rebelión contra estar ligadas al deber. Las mismas conexiones que el poema de Gilman establecía en el siglo XIX las había establecido después de todo Anne Finch en el XVIII, cuando se quejaba de que a las mujeres que querían escribir poesía se las decía con desprecio que «el tedioso gobierno de una casa servil» era su «mayor arte y empleo». Luego, puesto que estaban atrapadas de tantos modos en la arquitectura —de las casas y las instituciones— del patriarcado, las mujeres expresaron inevitablemente su ansiedad hacia la autoría comparando sus ambiciones literarias «presuntuosas» con las perfecciones domésticas que les habían prescrito. Inevitablemente también, expresaron su ira claustrofóbica representando huidas rebeldes.

Las dramatizaciones de encarcelamientos y huidas son tan dominantes en la literatura del siglo XIX escrita por mujeres que creemos que representa una tradición femenina singular en este periodo. Resulta interesante que, aunque las obras de esta tradición suelen comenzar utilizando las casas como símbolos primordiales del aprisionamiento femenino, también emplean gran parte de los objetos del «lugar de la mujer» para representar su drama simbólico central de reclusión y huida. Velos y trajes de dama, espejos, cuadros, estatuas, armarios cerrados, cajones, baúles, cajas fuertes y demás mobiliario doméstico aparece y reaparece en las novelas y poemas femeninos a lo largo del siglo XIX y hasta el XX para significar el sentimiento de la escritora de que, como lo expresó Emily Dickinson, su «vida» ha sido «recortada y ajustada a un marco», una reclusión que sólo puede tolerar si cree que «el alma tiene momentos de huida / Cuando haciendo estallar todas las puertas / Baila como una bomba fuera»[66]. También resulta significativo que la violencia explosiva de estos «momentos de huida» que las escritoras imaginan para sí continuamente nos hagan volver al fenómeno de la doble loca que tantas de estas mujeres han pro-

[65] *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, pág. 77.
[66] Dickinson, *Poems*, J. 512 («El alma tiene momentos en que está Amordazada—»).

yectado en sus obras. Porque, después de todo, es mediante la violencia de la doble como la autora representa su propio deseo airado de escapar de las casas de los hombres y de los textos de los hombres, mientras que a la vez es mediante la violencia de la doble como su autora ansiosa expresa por sí misma la costosa destructividad de la furia reprimida hasta que ya no puede contenerse más.

Así pues, como veremos, el contagio se incuba continuamente en las frases de las mujeres cuya escritura representa de forma obsesiva este drama de reclusión y huida. De manera específica, las que hemos denominado enfermedades características femeninas, la anorexia y la agorafobia, están estrechamente asociadas con este modelo dramático/temático. Al definirse como prisioneras de su género, por ejemplo, las mujeres crean con frecuencia personajes que intentan escapar, aunque sólo sea a la nada, mediante la inanición suicida de la anorexia. De forma similar, en una elaboración metafórica de la bulimia, la enfermedad de comer demasiado que es el complemento y la imagen reflejada de la anorexia (como ha demostrado recientemente Marlene Boskind-Lodahl)[67], a menudo las escritoras vislumbran un «escape» que transforma a sus personajes en monstruos inmensos y poderosos. Aún más obvio, la agorafobia y su opuesta complementaria, la claustrofobia, se asocian por definición con las imágenes espaciales mediante las que estas poetas y novelistas expresan sus sentimientos de reclusión social y su anhelo de una huida espiritual. Así pues, el relato femenino paradigmático —el relato que a ángeles de la casa de la literatura como la Makarie de Goethe y la Honoria de Patmore les estaba en efecto «prohibido» contar— es con frecuencia una adaptación de los elementos que la mayoría de los lectores recordarán de inmediato de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Al examinar las implicaciones psicosociales de una mansión ancestral «embrujada», dicho relato explora la tensión existente entre salón y desván, la división física entre la señora que se somete al dictado masculino y la lunática que se revela. Pero al examinar estos temas, el relato femenino paradigmático también considera de forma inevitable las opciones espaciales igualmente incómodas de expulsión al frío exterior o sofocamiento en el interior caliente, y además suele incorporar una ansiedad obsesiva hacia la inanición hasta el punto de la desaparición y hacia la habitación monstruosa.

Por supuesto, también muchos escritores masculinos del siglo XIX utilizaron imágenes de reclusión y huida para insistir en aspectos sentidos con gran intensidad de la relación del individuo y la sociedad. Dickens y Poe, por ejemplo, en ambos lados del Atlántico, escribieron sobre las prisiones, jaulas, tumbas y celdas de modos similares y por razones parecidas. Con todo, el escritor se siente tanto más a gusto con su papel literario que suele poder elaborar su tema visionario de forma más consciente y

---

[67] Boskind-Lodahl, «Cinderella's Stepsisters».

objetiva que la escritora. La distinción entre las imágenes masculinas y femeninas del encarcelamiento es —y siempre ha sido— una distinción entre, por una parte, aquello que es tanto metafísico como metafórico y, por otra, aquello que es social y cultural. Durmiendo en su ataúd, el poeta del siglo XVII John Donne probaba devotamente las limitaciones de la tumba por adelantado, pero la poeta del siglo XIX Emily Dickinson, en la reclusión de su vestido blanco, vivía ansiosamente esas limitaciones en el presente. Al imaginarse enterrado vivo en tumbas y celdas, Edgar Allan Poe hacía vagar poéticamente su mente hasta los escondrijos más recónditos de su psique, pero Dickinson, al informar de que «No cruzo el suelo de mi Padre hasta ninguna casa de la ciudad», recogía su autoenterramiento real, porfiado. De forma similar, cuando el prisionero de Chillon de Byron señala que «me hice amigo de mis mismas cadenas», el poeta está insistiendo en un aspecto epistemológico de la naturaleza de la mente humana, así como en un aspecto político de la tiranía del Estado. Pero cuando Rose Yorke describe en *Shirley* a Caroline Helstone viviendo la vida de un sapo encerrado en un bloque de mármol, Charlotte Brontë habla a través de ella de su propia vida desposeída y limitada, y de sus condiciones reales[68].

Así pues, aunque la mayoría de las metáforas masculinas del encarcelamiento presentan claras implicaciones comunes (y muchas pueden seguirse hasta las imágenes tradicionales utilizadas por, digamos, Shakespeare y Platón), dichas metáforas pueden tener funciones estéticas y mensajes filosóficos muy diferentes en distintas obras literarias masculinas. La casa prisión de Wordsworth en la oda «Intimations» obedece a un objetivo completamente diferente al de las cárceles de las novelas de Dickens. Las dos veces cinco millas de verdor visionario de Coleridge no deben confundirse con el valle del creador de las almas de Keats, y la huida del Arte de Tennyson de su Palacio no ha de identificarse con la resurrección de la Ligeria de Poe. Las autoras, sin embargo, reflejan la realidad literaria de su propia reclusión en los límites que describen y, de este modo, todas comienzan al menos con el mismo objetivo consciente o inconsciente a emplear dichas imágenes espaciales. Al registrar su experiencia femenina distintiva están secretamente abriéndose paso en las convenciones de los textos literarios para definir sus propias vidas.

Aunque algunos autores masculinos también emplean dichas imágenes para proyectos de confesión implícita o explícita, las mujeres parecen obligadas a vivir de forma más íntima con las metáforas que han creado para resolver el «problema de su caída». Al menos un crítico trata no sólo de esas imágenes, sino de su significado psicológico al acumularse alrede-

---

[68] Dickinson, *Letters,* 2, 460; Byron, «The Prisoner of Chillon», versos 389-392; Brontë, *Shirley,* Nueva York, Dutton, 1970, pág. 316; véase también Brontë a W. S. Williams, 26 de julio de 1849.

dor de las casas. Señalando en *La poética del espacio* que «la imagen de la casa parecería haberse convertido en la topografía de nuestro ser más recóndito», Gaston Bachelard muestra los modos en los que casas, nidos, conchas y guardarropas están en nosotros tanto como nosotros en ellos[69]. Sin embargo, lo que resulta significativo desde nuestro punto de vista es la extraordinaria discrepancia entre el «espacio oportuno» casi sistemático que expone y el espacio negativo que hemos descubierto. Está claro que para Bachelard el asilo protector de la casa está estrechamente asociado con sus rasgos maternales y hasta aquí sigue la obra realizada por Freud sobre el simbolismo de los sueños y por Erikson sobre el espacio interior femenino. También parece claro, sin embargo, que dicho simbolismo ha de tener implicaciones inevitables muy diferentes para los críticos masculinos y para las autoras femeninas.

Por supuesto, con frecuencia se ha descrito o imaginado a las mujeres como casas. Hace muy poco, Erik Erikson adelantó su polémica teoría sobre el «espacio interior» femenino en un intento de explicar el interés de las niñas pequeñas por los recintos domésticos. Pero en los tiempos medievales, como anticipándose a Erikson, se hacían estatuas de la Madona que se abrían para revelar a la sagrada familia oculta en el espacio interior de la Virgen. Siempre y en todas partes, el útero femenino ha sido la casa primera y más satisfactoria del niño, una fuente de alimento y oscura seguridad y, por lo tanto, un paraíso mítico imaginado una y otra vez en cuevas sagradas, santuarios secretos, refugios consagrados. Pero para muchas escritoras estas antiguas asociaciones de casa y yo parecen haber fortalecido sobre todo la ansiedad hacia el encierro que proyectan en su arte. Inquietada por la perspectiva psicológica real de encerrar una parte desconocida de sí misma que en cierto modo tampoco es sí misma, la artista puede, como Mary Shelley, combinar las ansiedades hacia la maternidad con las ansiedades hacia la creatividad literaria. De modo alternativo, preocupada por la «vacuidad» anatómica de la soltería, puede, como Emily Dickinson, temer las habitaciones de la nada y la muerte, la transformación del útero en tumba. Es más, condicionada a creer que como casa es poseída por un hombre, puede considerarse una vez más y sin remedio, pero por otra razón, un objeto. En otras palabras, aun cuando no experimente su útero como una especie de tumba o perciba la ocupación que hace el niño de su casa/cuerpo como una despersonalización, puede que reconozca que de un modo esencial se la ha definido sólo por su utilidad puramente biológica para su especie.

Después de todo, convertirse literalmente en una casa es negarse la esperanza de esa transcendencia espiritual del cuerpo que, como Simone de Beauvoir ha sostenido, es la que hace a la humanidad distintivamente

---

[69] Gaston Bachelard, *The Poetics of Space,* trad. Maria Jolas, Boston, Beacon, 1970, pág. xxxii. [En esp.: *La poética del espacio,* Madrid, FCE, 1993.]

humana. Así pues, ser limitada al alumbramiento de los niños (y, lo que es significativo, *confinement* [reclusión, parto] era el término clave en el siglo XIX para lo que hoy denominaríamos, igual de significativamente, *delivery* [liberación, parto]) es en cierto modo tan problemático como ser recluido en una casa o prisión. En efecto, muy bien pudiera parecer a la mujer literata que, al igual que cabe decir que la ontogenia recapitula la filogenia, la reclusión del embarazo duplica la reclusión de la sociedad. Porque aun cuando se le niegue la transcendencia sólo metafóricamente, la escritora que percibe las implicaciones de la equiparación de casa/cuerpo se da cuenta de forma inconsciente de que dicho tropo no sólo la «coloca» en un ataúd de cristal, sino que la transforma en una versión del mismo ataúd de cristal. Por lo tanto, hay un sentimiento de que, recluida en tal red de metáforas, la que Adrienne Rich ha denominado «mujer pensante» podría sentir inevitablemente que ahora ha sido aprisionada dentro de su propio cuerpo ajeno y repulsivo[70]. Una vez más, en otras palabras, se ha convertido no sólo en una prisionera, sino en un monstruo.

Como si quisiera glosar la unidad de todos estos puntos —es decir, las conexiones inductoras de ansiedad entre lo que las mujeres escritoras tienden a considerar sus reclusiones paralelas en textos, casas y cuerpos maternales femeninos—, Charlotte Perkins Gilman los unió todos en 1890 en un impresionante relato de reclusión femenina y huida, un cuento paradigmático que (como *Jane Eyre)* parece contar *la* historia que todas las literatas contarían si pudieran expresar su «mudo pesar». «The Yellow Wallpaper», que la misma Gilman denominó «una descripción de un caso de crisis nerviosa», relata en primera persona las experiencias de una mujer que evidentemente padece una severa psicosis postparto[71]. Su esposo, un médico adusto y paternalista, la trata de acuerdo con los métodos que S. Weir Mitchell, un famoso «especialista en nervios», utilizó para atender a la misma Gilman por un problema similar. La ha recluido en una gran habitación de la buhardilla en una «casa solariega ancestral» que ha alquilado, y le ha prohibido tocar pluma y papel hasta que esté recuperada, porque cree, dice la narradora, «que con mi poder de imaginación y costumbre de crear relatos, una debilidad nerviosa como la mía es seguro que me conducirá a todo tipo de fantasías excitadas y que debo usar mi voluntad y buen sentido para controlar la tendencia» (15 y 16).

La cura, por supuesto, es peor que la enfermedad, porque la condición mental de la enferma se deteriora rápidamente. «A veces pienso que si sólo estuviera lo bastante bien como para escribir un poco, esto aliviaría la presión de las ideas y me descansaría», señala, pero al recluirla en una habita-

---

[70] *Adrienne Rich's Poetry,* pág. 12: «Una mujer pensante duerme con monstruos. / Se convierte en el pico que la agarra» («Snapshots of a Daughter-in-Law», núm. 3).

[71] Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper,* Old Westbury, The Feminist Press, 1973. Todas las referencias del texto corresponderán a las páginas de esta edición.

ción de la que piensa que es un antiguo cuarto de niños porque tiene «anillas y cosas» en las paredes, la han cerrado literalmente a la creatividad. Las «anillas y cosas», aunque evocan el equipo gimnástico de los niños, en realidad son los objetos de la reclusión, al igual que la puerta al final de la escalera, instrumentos que indican de forma definitiva su encarcelamiento. Sin embargo, aun más atormentador es el papel pintado de la habitación: un papel amarillo sulfúrico, arrancado a trozos y con un diseño de «curvas débiles e indefinidas» que «se precipitan en ángulos extravagantes» y «se destruyen en contradicciones inauditas». Antiguo, latente, «inmundo» como las estructuras opresivas de la sociedad en la que se encuentra, este papel circunda a la narradora como un texto inexplicable, reprobador y aplastante como su esposo médico, obsesionante como el «patrimonio hereditario» en el que está tratando de sobrevivir. De forma inevitable, estudia sus implicaciones suicidas y, de forma inevitable debido a su «poder de imaginación y a su costumbre de crear relatos», lo revisa, proyectando su pasión por la huida en sus de otro modo incomprensibles jeroglíficos. «Este papel pintado», decide en un momento clave de su relato,

> posee una especie de segundo dibujo de un matiz diferente, uno particularmente irritante, porque sólo puede verse en ciertas luces, y no claramente entonces.
>
> Pero en los lugares donde no está descolorido y donde da bien el sol, puedo ver una especie de extraña figura, provocadora y sin forma, que parece salir furtivamente de detrás de ese ridículo y llamativo dibujo principal (18).

A medida que pasa el tiempo, esta figura escondida detrás de lo que corresponde (en virtud de lo que hemos venido exponiendo) a la fachada del texto patriarcal se va haciendo cada vez más clara. A la luz de la luna, el dibujo del papel pintado «¡se convierte en barras! El dibujo exterior, quiero decir, y la mujer que está detrás resulta del todo evidente». Y, en definitiva, a medida que la narradora se hunde más en lo que el mundo llama locura, las aterradoras implicaciones del papel y de la figura aprisionada detrás de éste comienzan a calar —es decir, a *embrujar*— la mansión ancestral alquilada en la que están emparedados ella y su esposo. El «olor amarillo» del papel «se arrastra por toda la casa», empapando cada habitación en su sutil aroma de decadencia. Y la mujer se arrastra también a través de la casa, por la casa y fuera de la casa, en el jardín y «sobre ese largo camino bajo los árboles». De hecho, a veces la narradora confiesa: «Creo que hay muchas mujeres», tanto detrás del papel como arrastrándose por el jardín,

> y a veces sólo una, y se arrastra de prisa y su movimiento agita todo [el papel]. [...] Y se pasa todo el tiempo tratando de trepar. Pero nadie puede trepar por ese dibujo: lo impide; creo que por eso tiene tantas cabezas (30).

Acaba resultando obvio tanto para la lectora como para la narradora que la figura que se arrastra a través y detrás del papel es la narradora y la doble de ésta. Es más, al final del relato, la narradora ha conseguido que su doble huya de su reclusión textual/arquitectónica: «Yo tiraba y ella sacudía, yo sacudía y ella tiraba, y antes de que llegara la mañana habíamos arrancado metros de ese papel.» ¿Es simple locura el mensaje de la conclusión del cuento? Sin duda, el recto doctor John —cuyo nombre lo vincula con el antihéroe de *Villete* de Charlotte Brontë— ha sido temporalmente vencido o al menos aturdido de momento. «¿Por qué tiene que desvanecerse ahora este hombre?», pregunta la narradora irónicamente mientras se arrastra por el desván. Pero el poco masculino desmayo de sorpresa de John es el menor de los triunfos que Gilman imagina para su loca. Más significativas son las imaginaciones y creaciones de la misma loca, milagros de salud y libertad de los que la dota la autora como un hada madrina que esparce oro sobre una heroína dormida. La mujer de detrás del papel pintado se arrastra fuera, por ejemplo, se arrastra de prisa y lejos por el largo camino, a la plena luz del día. «La he visto a veces fuera, en el campo abierto», dice la narradora, «arrastrándose tan de prisa como un atisbo de nube en un fuerte viento».

Indistinguible pero rápido, apenas perceptible pero inexorable, el avance de ese atisbo de nube no es diferente del avance de las literatas del siglo XIX fuera de los textos definidos por la poética patriarcal para llegar a los espacios abiertos de su autoridad propia. Que dicha huida del mundo aturdido de detrás del dibujo de las paredes del texto era una huida del malestar a la salud estaba completamente claro para Gilman. Cuando «The Yellow Paper» fue publicado, lo envió a Weir Mitchell, cuya reprobación le había impedido probar la pluma durante su crisis nerviosa, con lo cual se agravó la enfermedad, y le agradó saber, años después, que «había cambiado su tratamiento de la postración nerviosa desde que leyó» su relato. «Si es así», declaró, «no he vivido en vano»[72]. Puesto que era una feminista rebelde además de una iconoclasta médica, podemos estar seguras de que Gilman no consideró su triunfo personal en términos puramente terapéuticos. Como sabía, con Emily Dickinson, que «el contagio en la frase se incuba», sabía que la cura para la desesperación femenina debe ser tanto espiritual como física, estética como social. También sabía que lo que «The Wallpaper» muestra es que incluso cuando una supuesta «loca» ha sido condenada al encarcelamiento en la casa «contagiada» de su propio cuerpo, puede descubrir que, como Sylvia Plath iba a expresar setenta años después, tiene «un yo que recobrar, una reina»[73].

---

[72] *The Living of Charlotte Perkins Gilman,* pág. 121.

[73] «Stings», *Ariel,* pág. 62.

3

Las parábolas de la cueva

Y a continuación —seguí— compara con la siguiente escena el estado en que, con respecto a la educación o a la falta de ella, se halla nuestra naturaleza. Imagina una especie de cueva subterránea [...] y a unos hombres que están en ella desde niños [...]

PLATÓN

¿Dónde están las canciones que sabía,
Dónde están las notas que solía cantar?
He olvidado todo
Lo que sabía hace tanto tiempo.

CHRISTINA ROSSETTI

[...] llegó hasta mí una Nube resplandeciente y ensombrecedora y en medio de ella la figura de una Mujer ricamente adornada con Oro transparente, el cabello ondeando y su rostro tan brillante como el Cristal terrible [y] de inmediato surgió su Voz diciendo, Heme aquí, la Virgen-Sabiduría Eterna de Dios [...] Voy a romper el sello de los Tesoros de la Sabiduría de Dios para ti y seré lo que Rebeca fue para Jacob, una verdadera Madre Natural; porque de mi vientre tú serás parida con la forma de un Espíritu, Concebida y vuelta a Nacer.

JANE LEAD*

---

* *Epígrafes*: *The Republic,* trad. W. H. D. Rouse, Nueva York, Mentor, 1956, pág. 312 (libro VII); «The Key-Note», *The Poetical Works of Christina G. Rossetti,* vol. 2, pág. 11;

Aunque Platón no parece haber pensado mucho sobre este punto, una cueva es —como señaló Freud— un lugar femenino, una reclusión en forma de útero, una casa de tierra, secreta y a menudo sagrada[1]. A este refugio, los iniciados llegan para escuchar las voces de las tinieblas, la sabiduría de la introspección. En esta prisión, el esclavo es emparedado; la virgen, sacrificada; la sacerdotisa, abandonada. La paradigmática exclamación de horror de Poe «¡La hemos hecho vivir en la tumba!», con su sombra de solipsismo, resume el estremecimiento de repugnancia victoriano ante el pensamiento de enfrentarse a las cuevas y los males que puedan revelar: la asfixia, los aires de murciélagos negros, el vampirismo, el caos de lo que Victor Frankestein denomina la «creación inmunda». Pero pese a su melodrama, el comentario de Poe resume también (aun cuando sea sin intención) la precaria situación de la mujer en la cultura patriarcal, la mujer cuya anatomía en forma de cueva es su destino. No es, como el habitante de la cueva de Platón, un prisionero de la Naturaleza: esta mujer es una prisionera de su propia naturaleza, una prisionera de la «cueva tumba» de la inmanencia que ella transforma en una Cueva del Bazo vaporosa[2].

A este respecto, una anécdota de Simone de Beauvoir plantea una especie de parábola opuesta a la de Platón:

> Recuerdo haber visto en una primitiva aldea de Túnez una cueva subterránea en la que cuatro mujeres estaban acuclilladas: la esposa mayor, tuerta y sin dientes, con el rostro terriblemente devastado, cocinaba masa sobre un pequeño brasero en medio de un humo acre; dos esposas algo más jóvenes, pero casi tan desfiguradas, mecían niños en sus brazos, y una de ellas daba de mamar; sentado ante un telar, un joven ídolo magníficamente engalanado con seda, oro y plata, anudaba hebras de lana. Cuando dejaba esta cueva sombría —reino de inmanencia, útero y tumba—, en el corredor que conducía hacia la luz del sol me crucé con el hombre, vestido de blanco, bien acicalado, sonriente, bañado de sol. Regresaba del mercado, donde había discutido asuntos mundanos con otros hombres; pasaría algunas horas en este retiro suyo, en el corazón del vasto universo al que pertenecía, del que no se había separado. Para las viejas marchitas, para la joven esposa condenada a la misma decadencia rápida, no había más universo que

---

A Fountain of Gardens Watered by the River of Divine Pleasure, and Springing Up in all Variety of Spiritual Plants..., Londres, 1697-1701, 1, pág. 18. Agradecemos a Catherine Smith habernos introducido en la obra de Jane Lead.

[1] Véase Helen Diner, *Mothers and Amazons: The First Feminine History of Culture*, Nueva York, Anchor Books, 1973, para un comentario sobre la parábola de la reencarnación al final de *La República*: «A través de la garganta de tierra de Platón, rugiendo en el nacimiento, salen las almas y se acomodan, bajando cuando provienen de la Vida y retrocediendo con el nuevo destino que se les ha asignado» (pág. 6).

[2] Edgar Allan Poe, «The Fall of the House of Usher» [en esp.: *La caída de la casa Usher*, Madrid, Cia. Europea Comunicación, 1991]; Sylvia Plath, «Nick and the Candlestick» («aires de murciélagos negros») y «Lady Lazarus» («cueva tumba»), *Ariel*, págs. 6, 33.

la cueva llena de humo, de donde sólo saldrían por la noche, silenciosas y cubiertas de velos[3].

Destruidas por las actividades femeninas tradicionales —cocinar, atender a los niños, coser, tejer— que debían haberles proporcionado vida, como ellas se la proporcionan a los hombres, las mujeres de este harén subterráneo están enterradas en (y por) las definiciones patriarcales de su sexualidad. Hay inmanencia sin esperanza de transcendencia, naturaleza seducida y traicionada por la cultura, reclusión sin ninguna posibilidad de huida. O eso parecería.

No obstante, la cueva en forma de útero es también el lugar del poder femenino, el *umbiculus mundi,* una de las grandes antesalas de los misterios de la transformación. Siendo ella misma una especie de cueva, cada mujer puede parecer que posee el poder metafórico de aniquilación de la cueva, el poder —como lo expresó De Beauvoir en otro lugar— de «la noche en las entrañas de la tierra», porque, señala, «en muchas leyendas vemos al héroe perdido para siempre cuando cae en las sombras maternales: cueva, abismo, infierno»[4]. Al mismo tiempo, al ser ella misma una habitante predestinada de esa cueva de tierra de la inmanencia en la que las mujeres tunecinas de De Beauvoir estaban atrapadas, cada mujer puede parecer que tenga un acceso metafórico al tenebroso saber enterrado en las cuevas. Resumiendo las características de esas «grandes tejedoras» que determinan el destino —nornas, parcas, sacerdotisas de Deméter, profetisas de Gea—, Helen Diner señala que «todo conocimiento del Destino procede de las profundidades femeninas; ninguno de los poderes de la superficie lo conoce. Quien quiera saber el Destino debe bajar a la mujer», refiriéndose a la Gran Madre, la Tejedora que urde «el tapiz del mundo de la génesis y la desaparición» en su cueva de poder. Pero las mujeres individuales están aprisionadas en estas cuevas, no adquieren poder por ellas, como los gusanos simbólicos de Blake, «Tejiendo hasta en sueños el conflicto sexual / Y llorando sobre la Tela de la vida»[5]. Por lo tanto, ¿cómo una mujer —pero sobre todo una literata, que piensa en imágenes— reconcilia el potencial metafórico negativo de la cueva con sus posibilidades míticas positivas? Inmovilizada y medio ciega en la cueva de Platón, ¿cómo distingue esta mujer lo que es a partir de lo que ve, su esencia creativa real de las sombras irreales de papel recortado que impone como realidad el dueño de la cueva?

En su introducción novelesca a *The Last Man* (1826), Mary Shelley cuenta otro relato sobre una cueva, un relato que responde de forma implícita estas preguntas y que, por lo tanto, constituye una tercera parábola de

---

[3] De Beauvoir, *The Second Sex,* págs. 77 y 78.

[4] Ibid., pág. 137.

[5] Helen Diner, *Mothers and Amazons,* págs. 16-18. Blake, *For the Sexes: The Gates of Paradise* (de «The Keys... of the Gates», 15, y 16, versos 44-50).

la cueva. En 1818, comienza, ella y «un amigo» visitaron la que se decía que era la «tenebrosa cueva de la sibila cumana». Al entrar en una cámara misteriosa y casi inaccesible encontraron «montones de hojas, fragmentos de corteza y una substancia blanca membranosa que recordaba la parte interna del capuchón verde que guarda el grano del maíz antes de madurar». Al principio, confiesa Shelley, ella y su acompañante (Percy Shelley) se quedaron desconcertados por este descubrimiento, pero «al rato, mi amigo [...] exclamó: "¡Ésta *es* la cueva de la sibila; éstas son hojas sibilinas!». Su relato continúa así:

> Al examinarlas, descubrimos que todas las hojas, la corteza y todas las substancias presentaban huellas de caracteres escritos. Lo que nos pareció más sorprendente fue que esos escritos estuvieran expresados en diversos lenguajes: algunos desconocidos para mi compañero [...] algunos [...] en dialectos modernos. [...] Pudimos comprender poco debido a la débil luz, pero parecían contener profecías, relaciones detalladas de hechos que habían pasado no hace mucho; nombres [...] y a menudo se habían trazado exclamaciones de júbilo o de pesar [...] en sus páginas delgadas y escasas. [...] Hicimos una rápida selección de aquellas hojas cuya escritura al menos uno de nosotros podía comprender y luego [...] nos despedimos de la sombría cueva hipétrica. [...] Desde entonces [...] me he dedicado a descifrar estos restos sagrados. [...] Presento al público mis últimos descubrimientos sobre las delicadas páginas sibilinas. A pesar de ser dispersas y carecer de conexión, me he visto obligada a dar a la obra una forma consistente. Pero la principal substancia gravita sobre las intuiciones divinas que la dama cumana obtuvo del cielo[6].

Cada rasgo de este viaje a la cueva resulta significativo, sobre todo para la crítica feminista que trata de comprender el significado no sólo de las parábolas de la cueva masculinas, sino también el de las femeninas.

Para comenzar, el triste hecho de que no sea Mary Shelley sino su compañero quien sea capaz de reconocer la cueva de la sibila y esté preparado para descifrar algunos de los lenguajes difíciles en que las hojas sibilinas se han escrito, sugiere las ansiedades que siente la escritora por su posición equívoca en una cultura literaria patriarcal que con frecuencia le parece que representa extraños rituales y habla en lenguas desconocidas. La mujer puede *ser* la cueva, pero —como la respuesta vacilante de Mary Shelley sugiere— es el hombre quien la conoce, quien analiza su significado, quien (como Platón) crea sus parábolas primordiales, y quien incluso interpreta su lenguaje, como Gerard Manley Hopkins, ese apóstol de la virilidad estética, iba a hacer más de medio siglo después de la publicación de *The Last Man* en su soneto titulado «Spelt from Sibyl's Leaves».

---

[6] Mary Shelly, introducción de la autora a *The Last Man*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, págs. 1-4.

Pero la cueva es un espacio femenino y pertenece a una hierofante, la sibila perdida, la profetisa que escribió sus «intuiciones divinas» en hojas tiernas y fragmentos de delicada corteza. Por lo tanto, para Mary Shelley está íntimamente conectada con su propia autoridad artística y con su propio poder de creación. Un poeta o instructor masculino puede guiarla hasta este lugar, pero, como ella misma se da cuenta, ella, y sólo ella, puede reconstruir de forma efectiva la verdad esparcida en las hojas de la sibila. Hija de una madre muerta y deshonrada —la vigorosa feminista Mary Wollstonecraft—, Mary Shelley se retrata a sí misma en esta parábola como la hija figurada de la sibila desaparecida, la profetisa primordial que concibió míticamente a todas las artistas.

Así pues, el hecho de que las hojas se hallen ahora dispersas, fragmentadas y sean apenas comprensibles es el problema central que Shelley afronta en su arte. Antes, en la misma introducción, señala que encontrar la cueva fue un problema preliminar. Nos cuenta que ella y su compañero fueron mal conducidos y mal encaminados por los guías nativos: dejados solos en una cámara mientras los guías iban por nuevas antorchas, «perdieron» el camino en la oscuridad; ascendiendo por la dirección «equivocada», dieron accidentalmente con la verdadera cueva. Pero la dificultad de este descubrimiento inicial sólo anuncia la dificultad de la tarea crucial de reconstrucción, como muestra Shelley. Porque del mismo modo que el camino a la cueva de la sibila se ha olvidado, la verdad coherente de sus hojas se ha destrozado y esparcido, el cuerpo de su arte se ha desmembrado y, como Anne Finch, ella se ha convertido en una especie de «Cero» impotente y enigmático. Pero mientras que el camino a la cueva puede ser «recordado» por accidente, el significado completo de las hojas sibilinas sólo puede ser re-membrado mediante una penosa labor: traducción, transcripción e hilvanado, re-visión y re-creación.

La textura específicamente sexual de estos documentos sibilinos, estas hojas y restos esparcidos, se añade a su profunda importancia para las mujeres. Al utilizar hojas, corteza y «una substancia membranosa blanca», la sibila escribió literalmente el Libro de la Naturaleza, y escribió *sobre* él. En otras palabras, poseía un poder divino de creatividad maternal, la fuerza sexual/artística que es el equivalente femenino del potencial masculino para la paternidad literaria. En su «sombría cueva hipétrica» —una sombría cueva marina que sin embargo estaba *abierta* al cielo— recibía sus «intuiciones divinas» a través de una «abertura en el techo abovedado» que «permite la entrada de la luz del cielo». En su «elevado asiento de piedra, del tamaño aproximado de un canapé griego», concebía su arte, escribiéndolo en hojas y corteza del mundo verde exterior. Y sus versos son tan feroces, tan verdaderas sus «rapsodias poéticas», que incluso al descifrarlas Shelley exclama que se siente «sacada [...] de un mundo, que ha apartado de mí su rostro otrora propicio, a uno rebosante de imaginación y poder». Porque al recuperar y reconstruir la energía artística/sexual esparcida de la sibila, Shelley llega a reconocer que está

descubriendo y creando —literalmente *descifrando**— su propio poder creativo. «A veces he pensado», confiesa modestamente, «que, a pesar de ser oscuras y caóticas [las traducciones de las hojas de las sibilas], a mí me deben su forma presente, su desciframiento. Como si se le dieran a otro artista los fragmentos pintados que forman la copia en mosaico de la Transfiguración de Rafael que se encuentra en San Pedro; los uniría dándoles una forma ideada por su mente y talento peculiares»[7].

Teniendo en cuenta todas estas implicaciones y matices, nos parece que el mensaje sumergido de la parábola de la cueva de Shelley forma en sí mismo una cuarta parábola en la serie que hemos venido exponiendo. La última parábola es el relato de la artista que entra en la cueva de su propia mente y encuentra allí los restos esparcidos no sólo de su poder, sino de la tradición que debe de haber generado este poder. El cuerpo del arte de su precursora y, de este modo, el cuerpo de su propio arte, yace en pedazos a su alrededor, desmembrado, des-remembrado, desintegrado. ¿Cómo puede recordar y convertirse en un miembro de éste, uniéndose a él y reuniéndolo, integrándolo y al hacerlo lograr su propia integridad, su propio yo? Rodeada por las ruinas de su propia tradición, los restos y no restos del arte de su madre espiritual, se siente —como señaló con anterioridad— como alguien que padece amnesia. No sólo no reconoce —esto es, no recuerda— la cueva, ya tampoco conoce sus lenguajes, sus mensajes, sus formas. Con Christina Rossetti se pregunta una vez más: «¿Dónde están las canciones que sabía, / Dónde están las notas que solía cantar?». Confundida por la incoherencia de los fragmentos que coteja, no puede evitar decidir: «He olvidado todo / Lo que sabía hace tanto tiempo».

Pero es posible, como nos dice la introducción de Mary Shelley, que la poeta reconstruya la tradición esparcida que es su herencia matrilineal. Su viaje a la cueva de su mente, pese (o quizás debido) a sus caídas en la oscuridad, sus tropezones, sus extravíos ansiosos, inicia el proceso de remembrar (recordar y reunir). Incluso su diálogo con el poeta romántico que la guía (en la versión de Mary Shelley de la parábola) resulta útil porque, como ha sostenido Northrop Frye, un «mito de diosa madre» revolucionario que otorga poder y dignidad a las mujeres —un mito que es antijerárquico, un mito que permitiría liberar la energía de todas las criaturas vivientes— «ganó terreno» en el periodo romántico[8]. Por último, los mismos mensajes sibilinos le hablan y, al hacerlo, le permiten hablar por sí misma y le dan la facultad de hablar por la sibila. «Descendiendo a la mujer» del Destino que Helen Diner describe, la escritora se recupera como mujer del arte. Así pues, donde el héroe masculino tradicional hace su «nocturno viaje marítimo» al centro de la tierra, el fondo del mar, el vien-

---

* En inglés, *de-ciphering:* tanto descifrando como dejando de ser cero. *[N. de la T.]*

[7] Ibid., pág. 4.

[8] Northrop Frye, «The Revelation to Eve», en *Paradise Lost: A Tercentenary Tribute,* ed. Balachandra Rajan, Toronto, University of Toronto Press, 1969, pág. 46.

tre de la ballena, para matar a los dragones de las tinieblas o ser muerto por ellos, la artista hace su viaje a lo que Adrienne Rich ha denominado «la noche de cráteres de la memoria femenina» para revitalizar las tinieblas, para recuperar lo que se ha perdido, para regenerar, reconcebir y parir[9].

Pare en cierto sentido a su propia diosa madre y a su propia tierra natal. En esta parábola de la cueva no es el dios masculino Osiris quien ha sido desgarrado, sino su hermana, Isis, quien ha sido desmembrada y destruida. De forma similar, no es la catástrofe del poeta masculino Orfeo la que estamos afrontando, sino la de su novia perdida Eurídice, a quien encontramos abandonada en las cuevas laberínticas del Hades. O, para expresarlo de otro modo, esta parábola sugiere que (como sabía la poeta H. D.) la figura tradicional de Isis en búsqueda de Osiris es en realidad una figura de Isis en busca de sí misma, y que la traicionada Eurídice es en realidad (como «Judith Shakespeare» de Virginia Woolf) la poeta que nunca salió de la prisión de su «cueva tumba». Luego, al reconstruir a Isis y Eurídice, la artista redefine y recobra la Atlántida perdida de su herencia literaria, el continente hundido cuya plenitud en otro tiempo abarcó y explicó a todas estas figuras en el horizonte que ahora parece «raro», fragmentario, incompleto: los historiadores novelistas denominan «anomalías singulares», los poetas críticos, poetisas, a las artistas revolucionarias que los poetas patriarcales consideran «asexuadas», monstruosas, grotescas. Recordadas por la comunidad de la que eran y son miembros, estas figuras obtienen su plena autoridad y sus visiones comienzan a parecer concepciones tan poderosas como lo fueron las de la sibila. La apasionada A. G. A. de Emily Brontë, la Sophia de Jane Lead, la *bona dea* de H. D.: todas tienen un lugar en esta Atlántida emergida que es su madre patria, y la amistad de Jane Eyre por Diana y Mary Rivers, el amor de Aurora Leigh por su tierra natal italiana, junto con su sueño de una Nueva Jerusalén, los «prados místicos» de Emily Dickinson donde las mujeres «viven en voz alta» y el concepto de hermandad de George Eliot: todas estas visiones y re-visiones ayudan a definir las fronteras utópicas del continente resucitado.

Está tan claro que las mujeres han traducido sus anhelos de precursoras maternales o fraternales a visiones de dicha tierra como lo está que esta tierra metafórica, como las hojas de la sibila y el poder de la escritora, ha sido hecha añicos y esparcida. Emily Dickinson, una artista cuyos «cuadernillos» de poesía cuidadosamente cosidos iban —irónicamente— a ser fragmentados por editores masculinos y herederas femeninas, proyectó su anhelo hacia este hogar femenino perdido en la figura de un leopardo enjaulado (y hembra). Su nostalgia visionaria demuestra que a veces la memoria de esta Atlántida podía ser tan dolorosa para las escritoras como la amnesia. «¡La civilización —rechaza— al Leopardo!», anota, co-

---

[9] Rich, «Re-Forming the Crystal», en *Poems: Selected and New,* pág. 228.

mentando que «Los desiertos —nunca su Raso reprimieron [...] Tal era la naturaleza del Leopardo —Signor— / ¿Por qué tiene —el guardián— que fruncir siempre el ceño?», y añade, haciendo un juego de palabras, que deberíamos

> Apiadarnos —del Pardo— que abandonó su Asia—
> Los recuerdos —de las Palmeras—
> No pueden sofocarse —con Narcóticos—
> Ni suprimirse con un Bálsamo—[10].

De forma similar, aunque utilizando ostensiblemente el simbolismo de la religión tradicional, Christina Rossetti describió su doloroso anhelo de un continente perdido y visionario como la «Asia» de Dickinson en un poema cuyo título —«Mother Country»— reconoce sin ambages el tema real:

> ¿Qué es ese país
> Y dónde puede estar
> Que sin ser mi país
> Lo quiero mucho más?
>
> Pero sí es mi país,
> Si un día puedo ver
> Sus especias y cedros,
> Su oro y su marfil.
>
> Cuando sueño acostada
> Surge esa tierra;
> Surge ante mí
> Su costa oro y verde,
> Con cedros reverentes
> Y reluciente arena;
> Centellea y destella
> Como una antorcha sacudida[11].

Las ambigüedades con las que Rossetti describe su relación con esta tierra («Sin ser mi país / Lo quiero mucho más») refleja la incertidumbre de la definición de sí en la que se basa esta visión. ¿Es una *madre* patria de la mujer «su» país? ¿Tiene «derecho» Mary Shelley a las hojas de la sibila? ¿Mediante qué estructura de definiciones y requisitos puede la artista reclamar su herencia matrilineal, su derecho de nacimiento a ese po-

---

[10] Dickinson, *Poems*, J. 492. Véase también J. 24 («Hay una alborada no vista por los hombres») para la metáfora del «prado místico» y J. 486 («Era yo la más leve de la casa») para «Me era insoportable vivir —en voz alta— / Tanto me avergonzaba el Bullicio—».

[11] *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 1, pág. 116.

der que, como afirmaba el sueño de Annie Gottlieb, es importante para ella *debido a* su madre? Pese a estas preguntas implícitas, Rossetti admite que «Cuando sueño acostada / Surge esa tierra», surge, significativamente, centelleando y lanzando destellos «como una antorcha sacudida», surge de la «noche de cráteres de la memoria femenina», prendiendo fuego a la oscuridad, dispersando las sombras de la cueva, destruyendo las estructuras arcaicas que encerraba en silencio y penumbra.

Para nosotras, este libro es en cierto sentido un sueño sobre el surgimiento de la «madre patria» de Christina Rossetti. Y en cierto sentido es un intento de reconstruir las hojas de la sibila, hojas que nos obsesionan con la posibilidad de que si podemos reunir sus fragmentos, los trozos formarán un todo que nos contará la historia de la carrera de una única mujer artista, una «madre de todas nosotras», como Gertrude Stein lo expresaría, una mujer a quien la poética patriarcal desmembró y a quien hemos tratado de remembrar. Arrancada de sí misma, silenciada, sometida, esta mujer artista trató al principio, como veremos, de escribir como un ángel de la casa de la ficción: con Jane Austen y Maria Edgeworth, ocultó su verdad bajo una fachada decorosa y propia de una dama, esparciendo sus deseos reales a los vientos o traduciéndolos a jeroglíficos incomprensibles. Pero a medida que fue pasando el tiempo y su cueva-prisión se hizo más limitada, más claustrofóbica, se «sintió» dentro de la moda gótica/satánica y, con las Brontë y Mary Shelley, planeó huidas locas o monstruosas, luego se retiró aturdida —con George Eliot y Emily Dickinson— de esos espacios abiertos donde la presencia ardiente del sol patriarcal, al que Dickinson denominó «el hombre del mediodía», acentuaba su vulnerabilidad. Puesto que la «Creación parecía un poderoso estallido», para hacerla «visible» buscó refugio otra vez en la seguridad de la «sombría cueva hipétrica» donde podía estar sola consigo misma, con una verdad que era suya en su fragmentación[12].

No obstante, a lo largo de todas estas etapas de su historia, esta artista mítica soñaba, como su antepasada sibilina, con un futuro visionario, una tierra utópica en la que podría ser un todo y poseer energía. Tan tensa por el anhelo como la gigante «mujer *korl*», una escultura de metal que el hombre llamado Wolfe esculpe con los desechos de metal color carne en *Life in the Iron Mills* de Rebecca Harding Davis, se volvía con «un rostro salvaje, ávido», con «el gesto loco, medio desesperado del ahogado», hacia su imaginación medio consciente de ese futuro. Al final acabaría dándose cuenta, con Adrienne Rich, de que estaba «leyendo la Parábola de la Cueva / Mientras vivía en la cueva»; con Sylvia Plath iba a decidir: «Soy un minero» rodeado «por las lágrimas / Que el útero de tierra / Exuda de su aburrimiento muerto»; y como Plath iba a adornar su cueva «con ro-

---

[12] Dickinson, *Letters*, 1, pág. 210 («hombre del mediodía»); J. 891 («A mi oído alerta las hojas conferían... la Creación parecía un Estallido poderoso»).

sas», transfigurándola —como hizo la sibila— con follaje artístico[13]. Pero su visión de una creación propia era la misma visión de conexión y resurrección. Como el renacer de los habitantes ahogados de la Atlántida en la utópica «The New Atlantis» de Ursula Le Guin, esta visión suele comenzar con un despertar en la oscuridad, una tenue conciencia de «los ecos del trueno de debajo» y un sentimiento de que aun cuando «no pudimos responder, supimos porque oímos, porque sentimos, porque lloramos, supimos lo que éramos; y recordamos otras voces»[14]. Al igual que la reconstrucción efectuada por Mary Shelley de las hojas de la sibila, la visión supuso a menudo una transfiguración subversiva de las artes femeninas a las que las costureras moradoras de la cueva de De Beauvoir estaban condenadas en las artes poderosas de la Tejedora subterránea que utiliza su telar mágico para urdir un «Tapiz del Paraíso» característicamente femenino[15]. Y el hecho de que la cueva sea y fuera un lugar donde dichas visiones eran posibles es en sí mismo un signo del poder de la cueva y un mensaje crucial de la parábola de la cueva, un mensaje para hacernos recordar que ésta no es sólo el lugar de donde se recupera el pasado, sino el lugar donde se concibe el futuro, «el útero terrenal» —o, como en *My Antonia* de Willa Cather, la «cueva del fruto»— del que emerge la nueva tierra[16].

Elizabeth Barrett Browning expresó este aspecto final cuando se terminaba el siglo XIX, como para avanzar un paso más la narrativa alegórica de Mary Shelley. Describiendo una utópica isla paradisíaca en la que todas las criaturas son «felices y están a salvo. [...] No hay armas ni lazos en mi sueño», pobló esta tierra pacífica con poetas visionarios que se habían retirado a una vida en oscuras cuevas marinas: «He vuelto / A vivir dentro de las cuevas: / Y cerca de mí puede que habiten dos o tres, / Cuyos sueños también se complacen con lo fantástico», escribió y luego describió su paraíso de forma más específica:

> Largas cuevas sinuosas, reluciendo
> En una distancia de cristal
> A través de cuyas grietas, muchas estrellas
> Brillarán sin resistencia
> Y sus rayos transportarán el aroma
> De flores invisibles arriba[17].

---

[13] Rebecca Harding Davis, *Life in the Iron Mills, with a Biographical Interpretation by Tillie Olsen,* Old Westbury, Feminist Press Reprint, 1972, págs. 24, 32, 33, 65; «Living in the Cave», *Adrienne Rich's Poetry,* pág. 72; Plath, «Nick and the Candlestick», *Ariel,* páginas 33 y 34.

[14] Ursula K. Le Guin, «The New Atlantis», en *The New Atlantis and Other Novellas of Science Fiction,* ed. Robert Silverberg, Nueva York, Hawthorn, 1975, pág. 75.

[15] Dickinson, *Poems,* J. 278.

[16] Willa Cather, *My Antonia,* Boston, Houghton Mifflin, 1918, págs. 337-339.

[17] «An Island», *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning,* págs. 332-335.

Declaró aquí que sus poetas —implícitamente mujeres o al menos veneradores matriarcales en lugar de patriarcales de la diosa madre romántica que Frye describe— crearían su propia tradición literaria mediante una revisión de los elevados temas que sus famosos iguales «masculinistas» habían celebrado.

> [...] a menudo con el gozo exterior
> Que nos embarga,
> Nosotras, mediante nuestra música, dejaremos flotar
> Poemas —sentándonos mudas—
> Que Píndaro habría escrito si
> Hubiera guardado rebaños en la Arcadia;
> O Esquilo, conociendo más tiempo
> Los campos placenteros en los que murió;
> U Homero, si los pecados y los escudos de los hombres
> Se hubieran perdido flotando en Milos;
> O el poeta Platón, si la brillante
> E inquietante luz divina se hubiera revelado en él.

El poeta Platón revisado por una resplandeciente mujer del mediodía, una mujer mágica como la «Eterna Virgen-Sabiduría» de Jane Lead, con «el Rostro tan brillante como el Cristal terrible». En cierto sentido, esta re-visión es el tema principal de nuestro libro, del mismo modo que lo era de la intensa oración femenina de Barrett Browning:

> Elígeme la cueva que mejor valga
> Para hacer un lugar de oración,
> Y yo elegiré una voz de plegaria
> Para derramar nuestros espíritus allí.

Y la respuesta a la oración de Barrett Browning puede que haya llegado por medio de la voz sibilina de la Virgen-Sabiduría de Jane Lead, o Sophia, la verdadera diosa de la cueva: «porque de mi vientre tú serás parida con la forma de un Espíritu, Concebida y vuelta a Nacer.»

SEGUNDA PARTE

DENTRO DE LA CASA DE LA FICCIÓN: LOS INQUILINOS DE LA POSIBILIDAD DE JANE AUSTEN

4

Encerrada en la prosa: el sexo y el género literario en las obras de juventud de Austen

—Pierde el juicio siempre que quieras, pero no te desmayes.

Sophia a Laura, *Love and Friendship*

Me encierran en la Prosa—
Igual que de pequeña
Me mandaban al Cuarto de los Trastos—
Pues les gustaba «quieta»—

EMILY DICKINSON

Puedes ser más desconcertante riéndote. Di que sí.
Somos extra. Tenemos la sensatez de una
mujer y decimos que no nos gusta una habitación. Desearíamos estar casadas.

GERTRUDE STEIN

Tiene doce años y ya está escrita su historia en el cielo. Lo descubrirá día tras día sin siquiera haberla creado; siente curiosidad pero también miedo cuando contempla su vida, cada etapa de la cual está prevista y hacia la cual avanza cada día irresistiblemente.

SIMONE DE BEAUVOIR*

---

* *Epígrafes:* Jane Austen, *Love and Friendship in the Works of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, vol. 6, Londres, Oxford University Press, 1954, pág. 102 [en esp.: *Amor y amis-*

No pocos de los conocidos de Jane Austen podrían haberse hecho eco de las palabras de sir Samuel Egerton Brydges, quien mencionó que «era bella y agraciada, esbelta y elegante, pero con las mejillas algo demasiado llenas», sin «sospechar nunca que era una autora»[1]. Porque esta novelista cuya oscuridad personal fue más completa que la de ninguna otra famosa escritora, siempre se mostró presta a insistir en su pleno anonimato o en el decoro de su destreza limitada, su deleite en describir sólo «a tres o cuatro familias en una aldea rural»[2]. Con sus comentarios menospreciativos acerca de su incapacidad de acoplar «los esbozos viriles y ardientes, llenos de Variedad y Brillo» con su «pedacito (de dos pulgadas de ancho) de Marfil»[3], Jane Austen perpetuó entre sus amigos el convencimiento de que su arte era cuando mucho sólo una «perfección» de dama «demasiado ligera, brillante y resplandeciente»[4]. En este sentido se parecía a una de sus contemporáneas favoritas, Mary Brunton, quien hubiera preferido «pasar por el mundo inadvertida» a que «se le sospecharan aires literarios, para ser esquivada, como lo son las mujeres literatas, por las más presumidas de su propio sexo, y aborrecidas, como lo son las mujeres literatas, por los más presumidos del otro. Muy pronto me exhibiría como una bailarina de la cuerda floja»[5].

No obstante, a pesar de que a primera vista el anonimato retraído de Austen y la modesta descripción de su arte en miniatura puedan parecer decorosos, también suponen una crítica e incluso un rechazo del mundo en general. Porque, como explica Gaston Bachelard, la miniatura «nos permite tener conciencia del mundo con un ligero riesgo»[6]. Mientras que los creadores de paisajes diminutos concebidos como sátira parecen ver todo pequeño debido a su gran tamaño, la analogía que presenta Austen para su arte —su «trocito de marfil (de dos pulgadas)»— sugiere una fragilidad que nos recuerda los riesgos y la inestabilidad existentes fuera del mundo ficticio. Además, al relacionarlo metafóricamente, al igual que lo harían sus críticos, con las artes femeninas muy devaluadas hasta fecha bastante reciente[7] (porque la pintura sobre marfil se consideraba tradicio-

---

tad, Barcelona, Alba, 1998]; *Poems,* J. 613; «Have They Attacked Mary. He Giggled (A Political Caricature)» en *Selected Writings of Gertrude Stein,* ed. Carl van Vechten, Nueva York, Vintage, 1962, pág. 533; *The Second Sex,* pág. 279.

[1] *The Autobiography, Times, Opinions and Contemporaries of Sir Egerton Brydges,* Londres, 1834, vol. 2, cap. 41, citado por Frank Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors,* Cambridge, Cambridge University Press, 1967, pág. 401.

[2] A Ann Austen, 9 de septiembre de 1814, *Jane Austen's Letters to Her Sisters Cassandra and Others,* ed. R. W. Chapman, 2.ª ed., Londres, Oxford University Press, 1952, pág. 401.

[3] A J. Edward Austen, 16 de diciembre de 1816, *Austen's Letters,* págs. 468, 469.

[4] A Cassandra Austen, 4 de febrero de 1813, *Austen's Letters,* pág. 299.

[5] Citado por Anne Katharine Elwood, *Memoirs of the Literary Ladies of England,* Londres, 1843, vol. 2, pág. 216.

[6] Gaston Bachelard, *The Poetics of Space,* pág. 161.

[7] Sólo en fecha reciente, las artes tradicionalmente «femeninas» como el deshilado, el ganchillo, la pasamanería, el bordado y la pintura sobre porcelana han sido rescatadas de la

nalmente una ocupación «de damas»), intentaba definirse un lugar seguro mediante las limitaciones novelísticas que se había impuesto a sí misma, aun cuando parecía admitir la imposibilidad de habitar un espacio tan pequeño con cierto grado de comodidad. Y siempre, según ella, son las mujeres —porque son demasiado vulnerables en el mundo en general— quienes deben aceptar su reclusión, prescindiendo de lo asfixiante que pueda resultar.

Pero es precisamente a los límites de su arte a los que han respondido siempre los críticos más clamorosos de Austen, tanto con alabanzas como con censuras. El tono lo establecieron los cumplidos curiosamente ambiguos de sir Walter Scott, quien compara sus novelas con «maizales, casitas de campo y praderas» en oposición a los «terrenos muy adornados» o «las abruptas sublimidades de un paisaje montañoso». El placer de dicha ficción consiste, según explica, en que «el joven peregrino pueda regresar de su paseo por las tareas ordinarias de la vida sin ninguna posibilidad de que le vuelvan a la cabeza los recuerdos de la escena por la que ha estado vagando»[8]. En otras palabras, las novelas son tan recatadas que pueden olvidarse fácilmente. Mundanas (como los maizales), pequeñas (como las casitas de campo) y domadas (como las praderas), lucen el «rostro de lugar común» que Charlotte Brontë descubrió en *Pride and Prejudice (Orgullo y prejuicio),* una novela que describe desdeñosamente como «un jardín cuidadosamente vallado, muy atendido, con bordes limpios y delicadas flores; pero sin rastro de una fisonomía brillante, vívida, sin campo abierto, sin aire fresco, sin colinas azules, sin un gesto agradable»[9].

Las imágenes espaciales de limitación y reclusión parecen proliferar donde quiera que encontremos escritores que acepten a Jane Austen, como si estuvieran mostrando sus propias ansiedades hacia lo que representa. El comentario de Edward Fitzgerald —«Es capital hasta donde llega; pero nunca sale del salón»— es un clásico a este respecto, al igual que la animada caracterización de Elizabeth Barrett Browning de sus novelas como «perfectas hasta donde llegan, eso es cierto. Sólo que creo que no llegan lejos»[10]. Apenas sorprende que a Emerson le «cueste compren-

---

devaluación por las artistas que trabajan con Judith Chicago en su «Dinner Party Project». Véase la entrevista con Chicago en *Chrysalis* 4, 1977, págs. 89-101.

[8] Walter Scott, reseña sin firma sobre *Emma* en *Quarterly Review,* marzo de 1816, reimpresa en *Jane Austen: The Critical Heritage,* ed. B. C. Southam, Nueva York, Barnes & Noble, 1968, pág. 68.

[9] Charlotte Brontë a G. H. Lewes, 1 de enero de 1848, reimpresa en *Critical Heritage,* pág. 126.

[10] El comentario de Fitzgerald lo cita John Halperin en su excelente análisis «Jane Austen's Nineteenth-Century Critics», en *Jane Austen: Bicentenary Essays,* ed. John Halperin, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pág. 23, y la nota a pie de página a *Letters of Edward Fitzgerald,* vol. 2, Londres, 1894, pág. 131. El comentario de Elizabeth Barrett Browning se encuentra en una carta a Ruskin del 5 de noviembre de 1855, *Letters of Elizabeth Barrett Browning,* 2, pág. 217.

der por qué la gente conserva tantas novelas de la señorita Austen», horrorizado por la domesticidad trivializadora y la atenuación de su ficción:

> [...] vulgar en tono, estéril en invención artística, aprisionada en las convenciones funestas de la sociedad inglesa, sin genio, ingenio o conocimiento del mundo. Nunca fue la vida tan comprimida y estrecha. El único problema que hay en la mente de la escritora en ambos relatos que he leído, *Persuasión* y *Orgullo y prejuicio,* es la posibilidad de casarse. Todo lo que interesa en todo personaje que se presenta sigue siendo esto: ¿Tiene él o ella el dinero para casarse y las condiciones necesarias? Digamos más bien que es «el frenesí de una desesperación íntima» de un internado inglés. El suicidio es más respetable[11].

Pero quien quizás ilustre mejor el juicio convencional masculino de la trivialidad de Austen sea Mark Twain, quien ni siquiera se molesta en escribir bien su nombre en una carta a Howells, su defensora estadounidense más firme: la prosa de Poe, señala, «es ilegible, como la de Jane Austin», y añade que hay una diferencia: «Podría leer su prosa si me pagaran, pero no la de Jane. La de Jane es completamente imposible. Parece una gran piedad que la permitan morir de muerte natural»[12]. Sin duda, D. H. Lawrence expresa una hostilidad similar por la escritora en su ataque a Austen como «esa vieja solterona» que «es modelo de "personalidad" en lugar de serlo de carácter, del conocimiento profundo en el retiro en lugar del conocimiento en compañía y es, según mi parecer, completamente desagradable, inglesa en el sentido malo, vulgar y esnob de la palabra»[13].

Repetidas veces, en otras palabras, se puso a Austen en el doble aprieto que dramatizaría con tanta convicción en sus novelas, porque cuando no era rechazada por artificial y sujeta a las convenciones, se la condenaba por natural y, por lo tanto, por ser una escritora casi a su pesar. Imaginándosela como «el petirrojo pardo que cuenta su historia desde la rama del jardín», Henry James describe la «liviana felicidad» de Austin, su «gracia extraordinaria», como un signo de «su inconsciencia»:

> [...] como si ella [...] a veces, sobre su cesta de labor, con las flores de su tapiz, en el parco y tranquilo salón de otros días, para divertirse, formara demasiado metafóricamente, por así decirlo, agrupaciones de

---

[11] *Journal of Ralph Waldo Emerson: 1856-1863,* ed. E. W. Emerson y W. E. Forbes, Boston, Houghton Mifflin, 1913, 9, págs. 336 y 337.

[12] Mark Twain a William Dean Howells, 18 de enero de 1909, reimpresa en *The Portable Mark Twain,* ed. Bernard DeVoto, Nueva York, Viking, 1946, pág. 785.

[13] D. H. Lawrence, «A Propos of Lady Chatterley's Lover», en *Sex, Literature and Censorship,* ed. Harry T. Moore, Nueva York, Twayne Publishers, 1953, pág. 119. Este comentario se parece al de Kingsley Amis, que declara que «el juicio y el sentido moral [de Austen] estaban corrompidos», en *What Became of Jane Austen? and Other Questions,* Londres, Jonathan Cape, 1970, pág. 17.

> lana, y sus puntadas sueltas de estos momentos perdonables, de estos momentos preciosos, fueran después recogidas como pequeños toques de verdad humana, pequeños atisbos de una visión juiciosa, pequeñas pinceladas maestras de la imaginación[14].

Autora «de damas» estereotípica, Austen queda rebajada a un personaje pequeño cuyas producciones domésticas dan como resultado una creación artística no por la destreza exacta con la cual el autor masculino teje las figuras intrincadas de sus tapices, sino por el descuido fortuito de la dama (que da puntadas sin pensar) y por la crítica presumiblemente masculina que las recoge después para considerarlas miniaturas encantadoras de la actividad creadora. Todo el pasaje irradia la ansiedad que siente James por su deuda con esta «pequeña» precursora que, para su vergüenza, le enseñó tanto de su presunto arte magistral. De hecho, en un relato que examina el curioso efecto de Austen sobre los hombres y su utilidad en la cultura masculina, Rudyard Kipling hace que uno de sus personajes más beligerantes insista en que Jane Austen «resolvió el tema legal en la forma de un hijo; y su nombre fue "Enery James"»[15].

En «The Janeites», Kipling presenta a varios veteranos de la Primera Guerra Mundial escuchando a un neurótico de la guerra ex combatiente del destacamento de artillería que relata sus experiencias en el frente de Somme, donde había descubierto de forma inesperada una unidad secreta de admiradores de Austin que se denominaban a sí mismos la Sociedad de los Janeítas. Pese a la aparente discrepancia entre el salón decorosamente «femenino» de Austen y la guerra violenta y «masculina», los oficiales analizan el significado de sus rangos y papeles restrictivos del mismo modo que Austen analiza el significado de las posiciones sociales limitadoras de sus personajes. Humberstall no sólo descubre que los personajes de Austen son «como la gente que te encontrarías a lo largo del día», también sabe que «todos ellos están resueltos a triunfar, de un modo callado, en Jane». Por lo tanto, no se sorprende cuando toda la compañía estalla en pedazos por el firme apego de un hombre a un código: como el hecho de que dé a las armas los nombres de los «pesos pesados» de Austen demuestra, el ego que crea todos los problemas de los personajes es el mismo que dispara las armas de Kipling. Paradójicamente, además, las descargas del «General Tilney» y de «Lady Catherine de Bugg» también parecen llamar nuestra atención hacia la cólera explosiva que se oculta tras las superficies decorosas de las novelas de Austen, aunque los hombres de las trincheras encuentren en las armas de ésta el símbolo de aquello por lo que piensan que están luchando.

---

[14] Henry James, «The Lesson of Balzac», *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*, ed. Leon Edel, Nueva York, Vintage, 1956, págs. 100, 101.

[15] Rudyard Kipling, «The Janeites», *The Writings in Prose and Verse of Rudyard Kipling*, Nueva York, Scribner's, 1926, vol. 31, págs. 159-191.

Al utilizar a Austen del mismo modo que los militares estadounidenses habrían explotado a las modelos provocativas, la Sociedad de los Janeítas transforma a su heroína en un símbolo nostálgico del orden, la cultura, Inglaterra, en un mundo apocalíptico donde todos los antiguos dioses han fracasado o desaparecido. Pero Austen es adaptada cuando se adopta para su uso por una sociedad masculina y sirve para consumar la vinculación y violencia masculinas que ella misma habría deplorado. Sin duda, Kipling pretende ridiculizar la formación de sectas o cultos religiosos, sobre todo a los Janeítas históricos que santificaron a Austen como apoteosis del decoro y la elegancia, lo que Ann Douglas ha denominado en un contexto algo diferente la «feminización» de la cultura. Pero Kipling da a entender que la denominada feminización es un proceso dominado por los hombres que se impone a las mujeres. Y a este respecto ilustra cómo Austen se ha convertido en una víctima del proceso de novelización que veremos que reconocía como el problema básico de las mujeres en su propia ficción.

Sin embargo, «The Janeites» no es sólo una parodia de lo que la cultura masculina ha hecho del culto de Jane, sino también un tributo a Austen, quien justifica su deificación como la santa patrona de los oficiales proporcionando a Humberstall lo que resulta ser una contraseña que literalmente salva su vida al conseguirle una plaza en un tren hospital. Pronunciando el nombre de la «señorita Bates», Humberstall sobrevive milagrosamente a circunstancias tan desfavorables como las soportadas por la misma señorita Bates, una solterona de *Emma* cuya reclusión física, económica y social sólo se mitiga por su buen humor. Sin duda, la predilección especial de Humberstall por *Persuasion (Persuasión)* —que celebra «las ingeniosas invenciones y los sutiles arreglos del capitán Harville [...] para convertir el espacio real en el relato mejor posible»[16]— no carece de relación con su apreciación de la misma Austen: «No hay nadie que alcance a Jane cuando se está en un lugar estrecho». Por lo tanto, Humberstall y sus compañeros han obtenido de Austen no sólo un análisis de las convenciones sociales que los ayuda a encontrar sentido a sus propias vidas constreñidas, sino también un ejemplo de cómo habitar en un espacio pequeño con gracia e inteligencia.

Es muy apropiado que el Ejército de Janeítas trate de sobrevivir sacando el mayor provecho de una mala situación, aceptando su lugar estrecho y excavado en medio de las pantallas de camuflaje que han construido alrededor de sus trincheras. Aunque su posición acaba rindiéndose, su ac-

---

[16] Jane Austen, *Persuasion,* ed. R. W. Chapman, Nueva York, Norton, 1958, vol. I, capítulo 11 [en esp.: *Persuasión / Sanditon,* Barcelona, Alba, 1996]. El volumen y el capítulo aparecerán en el texto entre paréntesis. Los lectores que posean textos en los que los capítulos presentan una numeración consecutiva pueden convertir su capítulo 13 en el capítulo 1 del volumen II de Chapman.

titud es digna de la escritora que se preocupa casi exclusivamente de los personajes que habitan el salón común. El menosprecio crítico de la trivialidad de este lugar se relaciona con valores que consideran la guerra o los negocios cualitativamente más «reales» o «significativos» que, por ejemplo, la política de la familia[17]. Pero los críticos que amparan o castigan a Austen por su aceptación de límites y fronteras están pasando por alto el rasgo subversivo que aparece incluso en sus primeros relatos: la valiente «gracia bajo presión» de Austen no es sólo el refugio de una realidad peligrosa, sino también un comentario de ésta, como dio a entender W. H. Auden:

> No puedes impresionarme más de lo que ella me impresiona;
> A su lado, Joyce parece inocente como la hierba.
> Hace que me parezca de lo más incómodo ver
> A una solterona inglesa de clase media
> Describir los efectos amorosos del «latón»,
> Revelar con tanta franqueza y con tal sobriedad
> La base económica de la sociedad[18].

Aunque se ha convertido en un símbolo de la cultura, *es* impresionante con cuánta persistencia Austen demostró la incomodidad que sentía hacia su herencia cultural, sobre todo su insatisfacción por el lugar estrecho asignado a las mujeres en el patriarcado y su análisis de la economía de la explotación sexual. Sin embargo, al mismo tiempo, desde el principio de su carrera sabe que no existe otro lugar para ella que uno estrecho, y su estrategia paródica es en sí misma un testimonio de su lucha con las estructuras inadecuadas pero ineludibles. Si, como Scott y Brontë, Emerson y James, continuamos considerando su mundo tan estrecho o trivial, quizás podamos enterarnos por Humberstall de que «no hay nadie que alcance a Jane cuando se está en un lugar estrecho». Puesto que este lugar estrecho es tanto literario como social, comenzaremos con las obras paródicas de juventud y luego consideraremos «los efectos amorosos del "latón"» en *Northanger Abbey (La abadía de Northanger)* para investigar de qué modo y por qué Austen se ocupa primordialmente de la imposibilidad de las mujeres de escapar de las convenciones y las categorías que, en todos los sentidos, las empequeñecen.

* * *

[17] Donald Greene plantea si «no hay una buena dosis de machismo —nuestro viejo amigo "el chauvinismo masculino"— insertado en los valores críticos que degradarían las novelas de Jane Austen» en un interesante ensayo, «The Myth of Limitation», en *Jane Austen Today,* ed. Joel Weinscheimer, Athens, Ga., University of Georgia Press, 1975, pág. 168.

[18] W. H. Auden, «Letter to Lord Byron», *Collected Longer Poems,* Nueva York, Random House, 1969, pág. 41.

Jane Austen siempre ha sido famosa por sus escenas junto a la chimenea en las que varios personajes discuten cómoda y calmadamente opciones de apariencia tan trivial que resulta asombroso cuando se transforman en importantes dilemas éticos. También existe siempre el sentimiento de que debemos al arte de la narradora el significado con el que dichas escenas se revisten: parecía conocer las cargas de la futilidad y la presión resultante para someter incluso los gestos más pequeños al análisis minucioso. En *Love and Friendship (Amor y amistad),* una familia está sentada junto a la chimenea de su «casita» cuando oyen un golpe en la puerta:

> Mi padre se sobresaltó:
>
> —Qué ruido es ése —dijo.
>
> —Parece un golpe fuerte en la puerta —replicó mi madre.
>
> —En efecto, eso es —exclamé yo.
>
> —Soy de tu opinión —dijo mi padre—. Ciertamente, parece proceder de una violencia excepcional ejercida contra nuestra inofensiva puerta.
>
> —Sí —exclamé yo—. No puedo evitar pensar que debe ser alguien que llama para que le dejemos entrar.
>
> —Ése es otro tema —replicó él—. No debemos pretender determinar por qué motivo llama la persona, aunque estoy casi convencido de que alguien *llama* a la puerta[19].

Sin duda, esta prolija especulación sobre la llamada a la puerta ridiculiza la propensión de los novelistas sentimentales a recoger hasta los hechos más exasperantemente triviales, pero a la vez demuestra el común tedio femenino de tener que mantener una conversación educada mientras se espera que llegue un príncipe. En otras palabras, dichas obras de juventud son importantes no sólo porque en ellas Austen ridiculiza las falsas convenciones literarias que degradan la expresión, con lo cual falsifican peligrosamente las expectativas, sobre todo de las lectoras, sino también porque en ellas revela su conciencia de que dichas convenciones han determinado de modo inalterable las vidas de las mujeres. Porque la parodia de Jane Austen de las extravagantes convenciones literarias se vuelve contra la cultura que hace a las mujeres continuamente vulnerables a dichas fantasías.

La Laura de *Amor y amistad* se siente comprensiblemente frustrada por la reclusión trivial de la escena junto a la chimenea: «¡Ay!», se lamenta, «¿cómo voy a evitar esos males a los que nunca estaré expuesta?». Porque se le permite buscar esos males con abandono indecoroso, *Amor y amistad* es un buen lugar para comenzar a comprender actitudes que aquí

---

[19] Jane Austen, *Love and Friendship,* en *Minor Works, The Works of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1954, vol. VI, pág. 79 [en esp.: *Amor y amistad,* Barcelona, Alba, 1998]. Las citas siguientes de las obras menores se toman de este volumen.

se dramatizan con mayor plenitud que en el resto de la ficción de Austen. Con una singular falta de la «discreción infalible»[20] por la que más tarde se haría famosa, la ficción adolescente de Austen incluye una «tajada» de la vida mayor de lo que en principio cabría esperar: robos y borracheras, matricidio y parricidio, adulterio y locura son temas comunes. Es más, el melodrama paródico de esta ficción se despliega en maniobras geográficas turbulentas, sobre todo mediante huidas y escapadas femeninas completamente diferentes a las que aparecen en sus novelas de madurez.

Laura, por ejemplo, se fuga con un forastero de quien, decide de inmediato, depende la felicidad o desgracia de su vida futura. Desde su humilde casa del valle de Uske viaja para visitar a la tía de Edward, en Middlesex, pero tiene que marcharse en seguida después de que éste se jacte ante su padre de estar orgulloso de provocar el disgusto paterno casándose sin su consentimiento. Al escaparse en el carruaje del padre de Edward, la feliz pareja se encuentra con Sophia y Augustus en «M.», pero se ven obligados a marcharse de prisa cuando Augustus es detenido por haber «hurtado graciosamente» el dinero de su padre. Solas en el mundo, después de turnarse para desplomarse en el sofá, las dos muchachas se dirigen a Londres, pero acaban en Escocia, donde animan a una pariente joven para que huya a casarse sin el consentimiento de sus padres. Echadas en castigo por este mal consejo, Laura y Sophia acaban encontrando a sus maridos moribundos, naturalmente en una colisión de faetones. A Sophia, como corresponde, la quita de en medio una consunción galopante, mientras que Laura sigue adelante en una diligencia en la que se reúne con la familia de su esposo perdida hace tanto tiempo que ha estado viajando de acá para allá de Sterling a Edimburgo por razones que son demasiado complicadas y ridículas para explicarlas aquí.

Por supuesto, su invención de una picaresca tan tonta no contradice la insistencia posterior de Austen en los límites de su jurisdicción artística, ya que la razón de su parodia es precisamente ilustrar la falsedad peligrosa de la ficción que presenta en serio heroínas como Laura (y relatos como *Amor y amistad)* como modelos de realidad. A la vez que ridiculiza las absurdas convenciones literarias, Austen también indica que las historias románticas crean malinterpretaciones absurdas. Clichés novelísticos tales como el amor a primera vista, la prioridad de la pasión sobre el resto de las emociones o deberes, las proezas caballerescas del héroe, la sensibilidad vulnerable de la heroína, la indiferencia que proclaman los amantes a las consideraciones financieras y la cruel crudeza de los padres se muestran en el mejor de los casos como algo improbable y, en el peor, como los proveedores de papeles manipuladores y de una jerga hipócrita que enmascara el egoísmo materialista y libidinoso.

---

[20] Virginia Woolf, «Jane Austen», *The Common Reader,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1925, pág. 140.

Al vivir sus vidas siguiendo las reglas proporcionadas por la ficción popular, estos personajes sólo demuestran lo insolvente que esa ficción es. Porque cuando Laura y Sophia proclaman sus delicados sentimientos, sus tiernas emociones y refinadas sensibilidades, en realidad están disfrutando cumpliendo sus deseos a expensas de otros. La crítica que hace Austen de los efectos éticos de dicha literatura corre pareja con la insistencia en su falsedad básica: aventura, intriga, crimen, pasión y muerte llegan con tal intensidad, con tal abundancia y con tal rapidez que pierden toda realidad. Sin duda, no son más que las ensoñaciones febriles de una imaginación contagiada por demasiadas Emmelines y Emilias[21]. El extenso itinerario de una heroína como Laura es la pista más dramática de que su historia no es más que el cumplimiento de sus deseos, una historia especialmente atractiva para las mujeres que viven en el hogar recluidas en la esfera doméstica, al igual que las heroínas de las obras de juventud no paródicas tales como la Emma Watson de *The Watsons* y la Catharine de la primera narración de «Catharine».

Sin embargo, resulta significativo que Emma Watson y Catharine sean ávidas lectoras de novelas románticas, del mismo modo que la misma Austen era sin duda una de esas jóvenes cuya imaginación había sido inalterablemente afectada por toda la literatura escapista que se les proporcionaba, entonces y ahora. No es el menor de los curiosos efectos de *Amor y amistad* el resultado de la contradicción entre el ridículo insistente de las heroínas y su vivacidad, su disposición general a continuar y subirse al próximo coche. Laura y Sophia resultan bastante atractivas en su afirmación exuberante, su exploración y explotación del mundo, la expresión curiosamente honrada de sus necesidades, su rechazo rebelde del consejo de sus padres, sus peticiones de autonomía, su sentido del significado y el drama de sus vidas y aventuras, su deleite llano al representar los argumentos que han admirado. La rebelión de las muchachas contra las restricciones familiares parece haber fascinado tanto a Austen que la reitera de forma casi obsesiva en *Amor y amistad* y de nuevo en una divertida carta cuando asume la persona de una corresponsal que explica alegremente: «Asesiné a mi padre en un periodo muy temprano de mi vida, y desde entonces he asesinado a mi madre y ahora voy a asesinar a mi hermana»[22]. Los matricidas y parricidas que crean dichos personajes parecen mucho más vivos que sus sensatos y estúpidos padres moribundos. Es este contrapunto encubierto el que hace sospechosa la «moral» franca de *Amor y amistad,* sugiriendo que aunque parece que Austen esté actuando en una tradición represiva, muchas de sus señales morales genéricas son simplemente un camuflaje conveniente.

---

[21] Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art,* Oxford, Clarendon Press, 1939, pág. 60.

[22] «A Letter from a Young Lady, whose feelings being too strong for her Judgement led her into the commision of Errors which her Heart disapproved», *Minor Works,* pág. 175.

A primera vista, Sophia y Laura parecen relacionarse con un tipo común en la literatura del siglo XVIII. Al igual que Biddy Tipkins de *The Tender Husband* de Steele, *Polly Honeycombe* de Coleman y Lydia Languish de *The Rivals* de Sheridan, por ejemplo, estas muchachas están llenas de fantasías extravagantes derivadas de sus lecturas en la biblioteca. Al ilustrar los peligros del desorden femenino y la necesidad de su sometimiento, las quijotes de la ficción del siglo XVIII ejemplifican los peligros de la ficción romántica y de la afirmación femenina. La abundancia de dichas heroínas en la obra de juventud de Austen parecería colocarla precisamente en la tradición que Ellen Moers ha explorado hace poco, la de la heroína cultivada que predica la necesidad de una restricción obediente para las lectoras, previniéndolas sobre todo contra las trampas de las novelas románticas. Pero Austen no admiraba a la Madame de Genlis prototípica; le «disgustaba» su tipo de didacticismo[23] y el fervor evangélico de novelistas que se consideraban ante todo moralistas[24].

Lejos de seguir el modelo de la conducta conservadora de escritores como Hannah Moore, el doctor Gregory o la señora Chapone[25], Austen demostró repetidas veces su alejamiento de la tradición agresivamente patriarcal que constituye su herencia neoclásica, así como su coincidencia con Mary Wollstonecraft acerca de que estos autores ayudaban a «hacer a las mujeres más artificiales, caracteres débiles que de otro modo no habrían sido»[26]. Una escritora que podía parodiar *An Essay on Man* para interpretar *«Dominad donde os dejen,* Sed Cándidas donde podáis» [las cursivas son nuestras] no pretende reivindicar los caminos de Dios para el hombre[27]. Tampoco pretende justificar los caminos de Pope para las mujeres. Se sospecha que Austen, como Marianne Dashwood, no aprecia a Pope más de lo justo[28]. Hasta ha parodiado el estilo retórico y profético del doctor Johnson, a quien sí valora obviamente, primero en las vacías abstracciones y antítesis que abundan en las obras de ju-

---

[23] A Cassandra Austen, 7 de enero de 1807, *Austen's Letters,* pág. 48.

[24] A Cassandra Austen, 24 de enero de 1809, *Austen's Letters,* pág. 256.

[25] Frank Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors,* págs. 24-27.

[26] Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman,* ed. Carol H. Poston, Nueva York, Norton, 1975, pág. 22. [En esp.: *Vindicación de los derechos de la mujer,* ed. de Isabel Burdiel, trad. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1984.] Véase también Lloyd W. Brown, «Jane Austen and the Feminist Tradition», *Nineteenth-Century Fiction,* 28, 1973, págs. 321-338.

[27] «A Collection of Letters: Letter the Second», *Minor Works,* pág. 154. [En *An Essay on Man,* Pope decía: «Laugh where we must; be candid vhere we can; / But vindicate the ways of God to man». (*N. de la T.*)]

[28] *Sense and Sensibility,* en *The Novels of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1943, vol. I, cap. 10. [En esp.: *Juicio y sentimiento,* Barcelona, Ediciones B, 1995.] Las referencias siguientes al volumen y capítulo aparecerán entre paréntesis en el texto. Los lectores que utilicen ediciones cuyos capítulos están numerados consecutivamente pueden pasarlos al sistema de Chapman convirtiendo los capítulos del 23 al 26 en el volumen II, capítulos 1-14, y los capítulos del 27 al 50 en el volumen III, capítulos 1-14.

ventud[29], y después en *Orgullo y prejuicio* por boca de Mary Bennet, una muchacha que se enorgullece de pomposas perogrulladas. Por último, Austen ataca a *The Spectator* repetidas veces, al menos en parte por su condescendencia hacia las lectoras. La Regencia, así como su propia perspectiva como mujer, separa de forma inalterable a Austen del contexto neoclásico en el que se la coloca con tanta frecuencia. Al igual que su heroína más madura, Anne Elliot de *Persuasión,* a veces aconsejaba a las lectoras jóvenes que reflexionaran sobre la sabiduría de ensayistas que pretendían «exaltar y fortalecer la mente mediante los preceptos más elevados y los ejemplos más vigorosos de moral y paciencia religiosa», pero es demasiado «elocuente en un punto en el que su propia conducta difícilmente soportaría el examen» *(P,* I, cap. 11).

Si Austen rechaza las tradiciones románticas de su cultura en una parodia como *Amor y amistad,* no lo hace mediante el ataque a la frivolidad femenina tan común en la literatura de conducta o, al menos, utiliza este motivo para enmascarar un aspecto algo diferente. *Amor y amistad* es la primera alusión a la profundidad de su alejamiento de la cultura, sobre todo de esa cultura que definía y circunscribía a las mujeres. Lejos de ser el llamamiento usual a la sobriedad y el sometimiento femeninos a las restricciones domésticas tan comunes en la literatura antirromántica del siglo XVIII, *Amor y amistad,* ataca a una sociedad que trivializa la afirmación femenina canalizándola en las formas de conducta más ridículas e improductivas. Sin nada que hacer en el mundo, Sophia y Laura se convierten en adictas a los sentimientos. Al igual que el resto de las heroínas de las obras paródicas de juventud de Austen, se crean una identidad a partir de la pasividad, como si se anticiparan a las muchachas aburridas descritas por Simone de Beauvoir, que se «entregan a ensoñaciones melancólicas y románticas»:

> Desatendidas, «malcomprendidas», buscan consuelo en fantasías narcisistas: se consideran heroínas románticas de ficción admirándose y compadeciéndose de sí mismas. De forma bastante natural, se convierten en coquetas y teatrales, volviéndose estos defectos más notables en la pubertad. Su malestar se muestra en impaciencia, berrinches, lágrimas; disfrutan llorando —un gusto que muchas mujeres conservan en los años posteriores—, en buena medida porque les gusta representar el papel de víctimas. [...] Las niñas a veces se observan cuando lloran en un espejo para duplicar el placer[30].

Sophia y Laura hacen un culto de la pasividad, desmayándose y languideciendo dramáticamente en sofás, definiendo sus virtudes y bellezas en virtud de su debilidad física y su susceptibilidad a pasiones abrumadoras.

---

[29] A. Walton Litz, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development,* Nueva York, Oxford University Press, 1965, pág. 50.

[30] De Beauvoir, *The Second Sex,* pág. 277.

En este sentido, y de forma más franca al escudriñar constantemente sus perfecciones físicas, dramatizan la afirmación de De Beauvoir de que las mujeres, al modo típico de las víctimas, se convierten en narcisistas por su miedo a enfrentarse a la realidad. Y como se enorgullecen no sólo de su fragilidad, sino también de las mismas «perfecciones» que la aseguran, su narcisismo está ligado de forma inextricable con el masoquismo, porque se ha logrado socializarlas en la creencia de que su posición subordinada en la sociedad es precisamente la satisfacción que ansían. Austen es muy clara en las razones de sus fantasías obsesivas: Sophia y Laura son las víctimas de lo que Karen Horney ha identificado recientemente como la «supravaloración del amor» y a este respecto, según Austen, representan a su sexo[31]. Alentadas a saber y preocuparse sólo del amor de los hombres, Laura y Sophia son compulsivas e indiscriminadas al satisfacer su necesidad insaciable de ser queridas, mientras que ellas mismas son incapaces de sentimientos auténticos. Harían y hacen todo lo posible por «atrapar» hombres, pero deben aparentar ignorancia, modestia e indiferencia hacia la pasión amatoria. Austen muestra cómo la ficción romántica popular contribuye a la noción tradicional de que las mujeres no tienen otro objetivo legítimo más que amar a los hombres y cómo esta asunción se encuentra en las raíces del narcisismo, masoquismo y artificio «femeninos». Difícilmente hubiera podido decidir crear un reto más herético a las definiciones sociales de lo femenino.

Además, *Amor y amistad* expone la preocupación de Austen por el efecto retórico de la ficción, no desde el punto de vista de los temas morales suscitados por el doctor Johnson en su influyente ensayo «On Fiction», sino atendiendo a la destrucción psicológica a la que estos extravagantes modelos de papeles y argumentos ilusorios pueden dar rienda suelta. De Beauvoir escribe de las muchachas «arteras» que «se consideran heroínas románticas de ficción»; y al menos una de las razones por las que Laura y Sophia parecen tan grotescas es que están viviendo argumentos determinados de antemano: como lectoras que han aceptado e incluso abrazado su posición como personajes, compendian los modos en que se ha tentado a las mujeres para que pierdan el derecho a la interioridad y la libertad de la autodefinición por papeles literarios. Porque si, como cabría inferir de Kipling, la misma Austen estaba destinada a convertirse en un símbolo santificado, sus personajes no están menos circunscritos por los estereotipos y argumentos ficticios que parecen transformarlos en marionetas maníacas. Al igual que Anne Elliot, que explica que «no permitirá a los libros probar nada» porque «los hombres han tenido toda la ventaja sobre nosotras de contarnos su propio relato», Austen conserva la sospecha sobre el efecto de las imágenes literarias en ambos sexos y recurre re-

---

[31] Karen Horney, «The Overvaluation of Love», *Female Psychology,* Nueva York, Norton, 1967, págs. 182-213. [En esp.: *Psicología femenina,* Madrid, Alianza, 1990.]

petidas veces a estrategias paródicas para desacreditar dichas imágenes, deconstruyendo, por ejemplo, las influyentes ideas de Richardson sobre el heroísmo y el heroinismo.

Negándose a apreciar a modelos angelicales tales como Clarissa o Pamela, Austen critica la equiparación moralmente perniciosa de virtud femenina y pasividad o masculinidad y agresión. De *Lady Susan* a *Sanditon,* rechaza las historias en las que las mujeres sólo defienden su virtud contra los avances sexuales masculinos. La mayoría de sus heroínas recuerdan a Charlotte Heywood, que coge un ejemplar de *Camilla* sólo para volverlo a dejar porque «no poseía la juventud de *Camilla* y no tenía intención de gozar su aflicción»[32]. De forma similar, Austen critica al calavera richardsoniano dando a entender que la ficción sentimental legitima el papel del seductor-violador, alentando de este modo a los hombres a expresar sus impulsos más predatorios. El sir Edward de *Sanditon* es sólo el último de los falsos pretendientes que siguen el modelo de Lovelace, siendo el objetivo primario de su vida la seducción. Para Austen, el libertino es un pariente del héroe byroniano y está completamente segura de que el mejor modo de librarse de sus peligrosos atractivos es mediante el ridículo: «He leído el *Corsario,* remendado mis enaguas y no tengo nada más que hacer», escribe en una carta que probablemente ilustra del mejor modo su técnica[33]. Sin embargo, como se da cuenta de que los escritores como Richardson y Byron han representado de forma verídica la lucha de poder entre los sexos, busca un modo de contar su historia sin perpetuarla. En cada una de sus novelas se inserta un argumento de seducción y abandono en la forma de un relato interpolado contado a la heroína como imagen admonitoria de su propia historia más problemática.

Por lo tanto, a pesar de su discreción de dama, Austen es rigurosa en su revuelta contra las convenciones que heredó. Pero expresa su desacuerdo bajo la tapadera de estrategias paródicas que han sido legitimadas por los escritores más conservadores de su tiempo y que, por lo tanto, fueron entonces (y siguen siéndolo hoy) radicalmente ambiguas. Su uso recurrente de la parodia está informado de la creencia de que las estructuras literarias heredadas que no son directamente degradantes para su sexo carecen de toda importancia. Así pues, cuando comienza *Sense and Sensibility (Juicio y sentimiento)* recontando *El rey Lear,* sus trastrocamientos suponen que las tradiciones masculinas necesitan ser evaluadas y reinterpretadas desde una perspectiva femenina: en lugar de la mala hija que castra al viejo rey deshaciéndose poco a poco de su séquito de caballeros («¿quién los necesita?»), Austen representa al heredero y a su esposa convenciéndose a sí mismos para estafar a sus hermanas ya injusta-

---

[32] *Sanditon,* en *Minor Works,* pág. 390, cap. 6 [en esp.: *Sanditon,* Barcelona, Alba, 1996]. Las referencias siguientes a los capítulos aparecen en el texto entre paréntesis.

[33] A Cassandra Austen, 5 de marzo de 1814, *Austen's Letters,* pág. 379.

mente despojadas de una parte equitativa del patrimonio («En total, tendrán cinco mil anuales entre todas, ¿y para qué diablos puede querer una mujer más de eso?» [*JS*, I, cap. 2]). Cuando Maria Bertram evoca al pájaro enjaulado de *A Sentimental Journey (Viaje sentimental)* de Sterne, quejándose de que las puertas cerradas de los jardines de su futuro esposo son demasiado aprisionadoras —«No puedo salir, como decía el estornino»[34]—, reflexiona sobre los peligros de la exaltación romántica de la libertad personal y la expresión propia para las mujeres que serán severamente castigadas si insisten en marcharse.

Aquí o en las parodias de Fanny Burney y sir Samuel Egerton Brydges en *Orgullo y prejuicio,* Austen dramatiza qué peligroso ha sido para las mujeres habitar una cultura creada por y para los hombres, confirmando quizás más que ninguna de sus sucesoras hermanadas la verdad del punto de vista de Mary Ellmann de que

> para las escritoras, como para el negro, lo que otros han dicho pesa sobre lo que ellas puedan decir. Ambos son como personas que buscan sus propios cuerpos bajo edificios demolidos, apartando los despojos. En cada esfuerzo por formular un nuevo punto de vista, se siente la refutación de los puntos de vista previos, un peso que impide la espontaneidad[35].

Austen desmitifica la literatura que ha leído no porque crea que tergiverse la realidad, como sostiene Mary Lascelles, ni por un temor obsesivo al contacto emocional, como afirma Marvin Mudrick, ni porque esté escribiendo propaganda tory contra los jacobinos, como especula Marilyn Butler[36], sino porque pretende ilustrar que tales ficciones son las creaciones ajenas de escritores que contribuyen al debilitamiento de las mujeres.

Pero aunque la imagen de Ellmann suele ser de ayuda para comprender a la artista femenina, en el caso de Austen es una simplificación. Su cultura no es una escombrera destruida en torno a su cadáver; por el contrario, es una arquitectura sana y vigorosa que debe aprender a habitar. Lejos de buscar bajo edificios demolidos o (de forma aún más radical) de demoler ella misma los edificios, Austen admite los límites e incomodidades del techo paterno, pero aprende a vivir bajo él. Sin embargo, como veremos, comienza riéndose de su construcción, señalando exactamente

---

[34] Jane Austen, *Mansfield Park,* en *The Novels of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1923, vol. I, cap. 10. [En esp.: *Mansfield Park,* Barcelona, Alba, 1995.] Las referencias siguientes a capítulo y volumen aparecerán entre paréntesis en el texto. El volumen I de Chapman incluye del capítulo 1 al 18; el II, del capítulo 1-13, y el III, del capítulo 1 al 17.

[35] Mary Ellmann, *Thinking About Women,* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pág. 199.

[36] Lascelles, *Jane Austen and Her Art;* Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery,* Berkeley, University of California Press, 1968; Butler, *Jane Austen and the War of Ideas,* Oxford, Clarendon Press, 1975.

cuánto de ella depende en realidad del sometimiento de las mujeres. Pero si desea ser arquitecto, necesita utilizar los únicos materiales de construcción: el lenguaje y los géneros literarios, las convenciones y estereotipos a su disposición. No los rechaza, los reinventa. Por una parte, ha admirado y disfrutado la literatura de novelistas hermanas tales como Maria Edgeworth, la señora Radcliffe, Charlotte Lennox, Mary Brunton y Fanny Burney. Por otra, como hemos visto, prescindiendo de lo dañinas que puedan haber resultado, las convenciones de la ficción romántica han sido interiorizadas por las mujeres de su cultura y, por lo tanto, describen la psicología de las mujeres ya adultas. Por último, son los únicos relatos de que dispone. Austen hace una virtud de su reclusión, como también lo harán sus heroínas. Al explotar las mismas convenciones que expone como inadecuadas, demuestra el poder del patriarcado, así como la ambivalencia y la reclusión de la escritora. También descubre un subterfugio efectivo para una crítica severa de su cultura. Porque aun cuando dramatiza su propia enajenación de una sociedad que no puede eludir o transcender, subvierte las convenciones de la ficción popular para describir la solitaria vulnerabilidad de las jóvenes cuyas vidas, si bien más mundanas, están tan frustradas como aquellas de las que leen con tanta obsesión. Así pues, a pesar de su exageración hilarante, los incidentes y personajes de las obras de juventud reaparecen en las novelas posteriores, donde retratan la perplejidad de heroínas cuyas guías son tan inadecuadas como las de la autora en su búsqueda de un modo de contar su relato.

Del mismo modo que Laura languidece en el valle de Uske al comienzo de *Amor y amistad*, por ejemplo, las heroínas posteriores están confinadas en hogares destacables por su atmósfera sofocante. La heroína de «Catharine» está limitada a la compañía de una tía que teme que todo contacto con la sociedad comprometa el corazón de la joven imprudentemente. Viviendo en la casa inexorablemente ordenada de su tía, Catharine no tiene nada que hacer sino retirarse a un cenador romántico, un lugar de ilusiones adolescentes. El aburrimiento es también una importante aflicción para Catherine Morland y Charlotte Heywood, que participan en la fatigosa tarea de educar hermanos menores en lugares apartados que ofrecen pocos amigos potenciales, al igual que es el caso de la aparentemente más privilegiada Emma, quien padece soledad intelectual, así como los fuegos llameantes, las ventanas cerradas y las puertas bajo llave de la casa de su padre. Las hermanas Dashwood se mueven en una casita con salones demasiado pequeños para hacer fiestas, y Fanny Price sólo logra marcharse de su casa sofocantemente angosta de Portsmouth para irse al pequeño desván blanco que el resto de los ocupantes de Mansfield Park han dejado pequeño. Cuando la casa paterna no resulta incómoda por su espacio inadecuado, sigue siendo un espacio sin intimidad. Así, la única persona capaz de retirarse del incesante bullicio del hogar de los Bennets es el padre, que tiene su propia biblioteca. Es más, como Nina Auerbach ha mostrado, todas las jóvenes habitan casas que nunca están

dotadas de la concreción física y la comodidad que proporcionan específicamente[37]. La ausencia de detalles sugiere lo vacía e irreal que se siente esa vida familiar, y un personaje como Anne Elliot, por ejemplo, afronta la elegancia estéril de la mansión paterna recluida y confundida mediante uno de los pocos detalles que se le proporcionan al lector, los espejos del vestidor privado del padre.

Una razón por la cual las aventuras de las heroínas posteriores parecen suministrar este pequeño alivio a las jóvenes «condenadas a malgastar [sus] días de juventud y belleza en una humilde casita del valle» es que la mayoría, como Laura, sólo pueden esperar una llamada a la puerta impredecible y poco fiable. Lo que caracteriza las excursiones de todas estas heroínas es su dependencia total del capricho de familiares o amigos más ricos. Ninguna tiene el poder de trazar su propio itinerario y ninguna sabe hasta el último momento si la llevarán a un viaje del que suele depender su felicidad. Todas las heroínas de la ficción de Austen ansían experimentar el mundo más amplio que existe fuera de la jurisdicción de sus padres; pero cada una debe esperar hasta tener la suerte de que se le pida acompañar a una chaperona que con frecuencia sólo echa a perder el placer de la aventura. Aunque en sus primeros escritos Austen ridiculiza la rapidez e improbabilidad de la coincidencia en la ficción de segundo orden, no pocos de sus argumentos salvan a las heroínas del estancamiento valiéndose del artificio literario de introducir a una persona mayor a la que le agrada tanto la heroína que «al partir declara que su única *ambición* era que ella los acompañara la mañana siguiente a Bath, donde iban a pasar algunas semanas»[38].

Es probable que por esta razón, de las obras de juventud a los fragmentos publicados de forma póstuma, exista un interés recurrente por los caballos y los carruajes. No es sorprendente encontrar en las obras de juventud a una joven que se casa con un hombre al que aborrece porque le ha prometido un nuevo calesín con guarnición de plata y una silla de montar, a cambio de que ella no espere ir a ningún lugar público durante tres años[39]. En efecto, no pocas de las heroínas recuerdan los apuros de dos personajes de las obras de juventud que van a hacer un recorrido andando por Gales con un solo pony, montado por su madre: no sólo sufren sus esbozos por no tener «el parecido exacto que sería deseable, al haber sido realizados mientras corrían a su lado», sino también sus pies cuando se ven yendo a saltos hasta casa desde Hereford[40]. Con todo, están encantadas con su excursión y su pasión por viajar nos recuerda a las fugitivas que abundan en las novelas de Austen, jóvenes cuyas imaginaciones están

---

[37] Nina Auerbach, «Austen and Alcott on Matriarchy», *Novel* 10, núm. 1, otoño de 1976, págs. 6-26.

[38] Jane Austen, «Jack and Alice», *Minor Works*, pág. 24.

[39] «The Three Sisters: A Novel», *Minor Works*, pág. 26.

[40] «A Tour Through Wales—in a Letter from a Young Lady», *Minor Works*, pág. 177.

teñidas de nociones románticas que harían cualquier cosa con quien fuera para huir de sus familias: Eliza Brandon, Julia y Maria Bertram, Lydia Bennet, Lucy Steele y Georgianna Darcy están todas «preparadas para el matrimonio por la aversión al hogar, la reclusión y la tranquilidad» *(MP*, II, cap. 3). Provistas de sólo tres ingenuos clichés de literatura sentimental, insisten en representar los mismos argumentos que Austen exorcizaría —pero no puede— de su propia ficción.

Pero el viaje andando a casa desde Hereford también recuerda a Marianne Dashwood que, como Fanny Price, está vitalmente preocupada por su necesidad de un caballo: este placer y ejercicio no está a disposición de las jóvenes debido sobre todo a su precio e impropiedad. Emma Woodhouse se ve sometida a las propuestas indeseadas del señor Elton porque no puede evitar un paseo en su carruaje, y Janes Bennet se pone seriamente enferma en el momento en que los caballos de sus padres no pueden costearse. De modo similar, Catherine Morland y la señora Parker son víctimas de acompañantes masculinos cuya imprudencia pone en peligro su salud, cuando no sus vidas. No es un testimonio nimio de su interés por su asociación recíproca que Anne Elliot considere el estilo enérgico y mutuamente autorregulador con que Croft conduce su calesín de un caballo una buena representación de su matrimonio. Carrozas, birlochos, landós y sillas volantes son los factores cruciales que determinarán quién va a dónde y con quién en las expediciones a lugares como Northanger, Pemberly, la abadía de Donwell, Southerton y Lyme.

Toda ocasión social trivial, cada una de las muchas visitas e invitaciones soportadas, si no disfrutadas, por las heroínas nos recuerdan que las mujeres dependen de los padres o hermanos incluso para esta forma tan limitada de movimiento, cuando no están obligadas a viudas ricas que censuran y critican oficiosamente[41]. Al no poseer o controlar los medios de transporte, se define a cada heroína como alguien diferente de los hombres más pobres de su vecindad, todos los cuales pueden trasladarse donde quieran o necesiten ir. En efecto, lo que distingue a las heroínas de sus hermanos es, de forma invariable, su falta de libertad: mientras Austen describe cómo los hermanos menores están tan circunscritos financieramente como sus hermanas, por ejemplo, en la elección de compañero, siempre insiste que la casta del género tiene prioridad sobre los dictados de la clase; a pesar de ser pobre y dependiente, William Price tiene mucha mayor movilidad que sus hermanas indigentes y sus primas ricas. Para Austen, la reclusión doméstica de las mujeres no es tanto una metáfora cuanto un hecho literal de la vida, obligado por todas esas elaboradas reglas de la etiqueta que gobiernan hasta las triviales visitas matinales que afectan a las mujeres de cada una de las novelas. El hecho de que «él tiene

---

[41] «Letter the Third From a Young Lady in distressed Circumstances to her friend», *Minor Works*, pág. 156-160.

que proveer y ella, sonreír»[42] es lo que debe haber irritado y repelido a lectoras como Brontë y Barrett Browning. Como Anne Elliot explica, «vivimos en casa, calladas, retiradas, y nuestros pensamientos hacen presa en nosotras» *(P,* II, cap. 11).

Según los moralistas populares de la época de Austen, lo que se necesitaría para tener una vida satisfecha en circunstancias tan incompatibles serían «recursos internos». Pero éstos les faltan a la mayoría de las jóvenes de sus novelas, precisamente debido a la educación inadecuada que les han proporcionado madres ausentes o inútiles. De hecho, aunque las obras de juventud de Austen ridiculizan a menudo la ficción que describe a la heroína como una huérfana o una hijastra abandonada o descuidada, la novelista madura no se surte de protagonistas femeninas con situaciones familiares muy diferentes. En *Vindicación de los derechos de la mujer,* Mary Wollstonecraft explica que «la mujer, esclava del prejuicio en toda situación, rara vez ejercita su afecto maternal con lucidez, ya que o descuida a sus hijos o los mima con caprichos inapropiados»[43]. Austen estaría de acuerdo, aunque se centra de forma específica en las madres que no crían a sus hijas. Emma Woodhouse, Emma Watson, Catharine y Anne Elliot carecen literalmente de madre, al igual que personajes menores como Clara Brereton, Jane Fairfax, las hermanas Steele y Harriet Smith. Pero las jóvenes que tienen madres vivas son de todos modos descuidadas o mimadas en exceso por la ausencia del afecto maternal ilustrado.

Fanny Price «podría sentir escrúpulos en utilizar las palabras, pero opinaba que su madre tenía un juicio parcial y malo, que era una holgazana, una desaliñada que ni enseñaba ni refrenaba a sus hijos, cuya casa era el escenario del desbarajuste y la incomodidad [...] que no tenía talento, ni conversación, ni afecto hacia sí misma» *(MP,* III, cap. 8). Sin embargo, la señora Price no es muy diferente de la señora Dashwood y la señora Bennet, que son tan inmaduras y tontas como sus hijas más jóvenes y que, por lo tanto, son incapaces de guiar a las jóvenes a la madurez. Las mujeres como lady Bertram, la señora Musgrove y la señora Bates son una carga para sus hijos debido a su ignorancia, indolencia y necedad, que dan como resultado un abandono no mejor que el amor sofocante de aquellas mujeres cuya oficiosidad se echa a perder por los mimos inadecuados. Fanny Dashwood y lady Middleton de *Juicio y sentimiento,* por ejemplo, son cruelmente indiferentes a las necesidades de todos menos sus hijos, quienes, de este modo, se transforman por una atención tan des-

---

[42] Jane Austen, *Northanger Abbey* en *The Works of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1934, vol. I, cap. 10. Las referencias siguientes a volumen y capítulo aparecerán entre paréntesis en el texto. La edición de Chapman divide la novela en dos volúmenes, terminando el primero en el capítulo 15.

[43] Mary Wollstonecraft, *A Vindication,* pág. 151.

favorable en monstruos ruidosos y molestos. Lady Catherine de Bourgh prueba de forma concluyente que el manejo autoritario de la vida de una hija no puede identificarse con un amor nutriente: administrando fríamente todos los aspectos del crecimiento de su hija, la arrogante lady Catherine produce una joven que «era pálida y enfermiza; sus rasgos, sin ser corrientes, eran insignificantes; y hablaba muy poco, salvo en voz baja»[44].

Como carecen de madres literal o figuradamente, a las hijas de la ficción de Austen es fácil persuadirlas de que deben recurrir a los hombres en busca de seguridad. Aunque el ejemplo de sus madres demuestra lo debilitador que puede ser el matrimonio, buscan maridos para escapar del hogar. Lo que las feministas han denominado recientemente matrofobia —temor a convertirse en la madre propia[45]— proporciona un motivo más para huir de la casa paterna, al igual que la necesidad financiera de competir por la protección masculina que sus madres no pueden atender. El retrato paródico que aparece en «Jack and Alice» («Jack y Alice») de la competición entre la borracha Alice Johnson y la perfecta hija del sastre, Lucy, por el incomparable Charles Adams (que era «una belleza tan deslumbrante que nadie más que las águilas podían mirarle a la cara») no es, de este modo, tan diferente de la rivalidad que Emma Woodhouse siente hacia Harriet Smith o Jane Fairfax por el señor Knightley. Y apenas causa sorpresa cuando en las obras de juventud Austen impulsa esta feroz rivalidad femenina a su conclusión adecuada, describiendo cómo la pobre Lucy cae víctima de la envidia de una compañera «que, celosa de sus encantos superiores, se la lleva envenenándola de un mundo que la admiraba a los diecisiete años»[46].

Austen ridiculiza la violencia fácil que embellece el melodrama aun cuando explora la hostilidad entre jóvenes que sienten que no tienen otra alternativa que competir en el mercado matrimonial. Al igual que Charlotte Lucas, muchas de las heroínas de Austen, «sin pensar mucho en hombres o en el matrimonio», consideran este último «la única provisión honorable para las jóvenes bien educadas de escasa fortuna, su preservación más placentera de la necesidad» *(PP,* I, cap. 22). Y, de este modo, al comienzo de *The Watsons,* una hermana tiene que advertir a otra sobre una tercera de que «no hay nada que no haría para casarse. [...] No le con-

---

[44] Jane Austen, *Pride and Prejudice* en *The Works of Jane Austen,* ed. de R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1940, vol. II, cap. 6. [En esp.: *Orgullo y prejuicio,* Madrid, Cátedra, 1995.] Las referencias siguientes a volumen y capítulo aparecerán entre paréntesis en el texto. El volumen I incluye los capítulos del 1 al 34; el volumen II, del 1 al 19; el volumen III, del 1 al 19.

[45] Adrienne Rich, *Of Woman Born,* Nueva York, Norton, 1956, pág. 235 [en esp.: *Nacemos de mujer,* Madrid, Cátedra, 1996]; Lynn Sukenick, «Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction», *Contemporary Literature* 14, otoño de 1974, pág. 519: Judith Kegan Gardiner, «A Wake for Mothers: The Maternal Deathbed in Women's Fiction», *Feminist Studies* 4, junio de 1978, págs. 146-165.

[46] «Jack and Alice», págs. 13 y 28.

fíes ningún secreto tuyo, hazme caso, no confíes en ella». Como estas mujeres prefieren casarse con un hombre que no les gusta a enseñar en una escuela o entrar en el «tráfico de esclavas» de las institutrices[47], luchan ferozmente por los escasos hombres disponibles que parecen atractivos. Las rivalidades entre la señorita Bingley y la señorita Bennet, entre la señorita Dashwood y la señorita Steele, entre Julia y Maria Bertram por Henry Crawford, entre las hermanas Musgrove por el capitán Wentworth son sólo los ejemplos más obvios de la feroz competición femenina donde la ira de éstas se desvía de los blancos masculinos poderosos a los blancos femeninos impotentes.

A lo largo de todas las obras de juventud, de forma más divertida en «Frederic y Elfrida», Austen ridiculiza la idea, promulgada por la ficción romántica, de que los únicos acontecimientos dignos de ser recogidos son las propuestas de matrimonio, las ceremonias de matrimonio, la realización o ruptura de compromisos matrimoniales, las preparaciones de bailes donde se espera a los amados, los desengaños amorosos y las fugas de amantes. Pero su propia ficción se limita únicamente a estos temas. La inferencia es clara: el matrimonio es crucial porque es la única forma accesible de autodefinición para las jóvenes en su sociedad. En efecto, el silencio de Austen sobre el resto de los temas se convierte en una especie de declaración, porque las ausencias en su ficción prueban lo deficientes que son las vidas de las jóvenes y las mujeres, aun cuando den testimonio de su desposeimiento como escritora. Pero Austen utiliza realmente su aceptación autoproclamada y alabada de los límites de su arte para enmascarar una crítica subversiva de las formas de expresión propia de que dispone tanto como artista cuanto como mujer, porque su ridiculización de las estructuras literarias vacías le ayuda a articular su alienación de las censuras sociales igualmente inadecuadas.

* * *

No cabe duda de que a Austen le fascinaba el lenguaje ambiguo, las conversaciones que daban a entender lo contrario de lo que decían, las afirmaciones narrativas que sólo pueden confundir y las descripciones acertadas desde un punto de vista lingüístico, pero que son indescifrables o tautológicas. Se puede ver su interés en tales temas en «Jack and Alice», donde la dictatorial lady Williams es diamantina al dar a su amigo un consejo ininteligible sobre un propuesto viaje a Bath:

---

[47] Jane Austen, *Emma,* en *The Works of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Londres, Oxford University Press, 1933, vol. II, cap. 17. [En esp.: *Emma,* Madrid, Cátedra, 1997.] Las referencias siguientes a volumen y capítulo aparecerán entre paréntesis en el texto. El volumen I incluye los capítulos 1 al 18; el II, del 1 al 18; el III, del 1 al 19.

> Lo que te digo para que acompañes a estas damas es que me sentiré desgraciada sin ti, pero te resultará un viaje de lo más placentero. Espero que vayas, aunque si lo haces estoy segura de que para mí será la muerte. Ruego poder persuadirte[48].

Casi como si estuviera hablando en la persona de la señora Slipslop o la señora Malaprop (esa maravillosa «reina del diccionario») o Tabitha Bramble, Austen se entrega aquí al mismo tipo de disparate festivo que aparece en la introducción de la narradora al relato de «Frederic y Elfrida» («El tío de Elfrida era el padre de Frederic; en otras palabras, eran primos hermanos por parte de padre») o en «Lesley Castle» («somos hermosas, mi querida Charlotte, muy hermosas, y la mayor de nuestras perfecciones es que somos completamente insensibles a ellas»). Resulta característico que, en las obras de juventud de Austen, una joven explique: «si un libro está bien escrito, siempre me parece demasiado corto» y que descubra que su amiga está de acuerdo: «A mí me pasa igual, sólo que me canso de él antes de haberlo acabado»[49]. Lo que maravilla en estas frases es el modo «propio de damas» con que subvierten calladamente las convenciones del lenguaje, mientras logran parecer perfectamente aceptables, incluso elegantes y decorosas desde un punto de vista gramatical.

Con su evocación insistente de dos marcos genéricos, el *Bildungsroman* y la farsa, *La abadía de Northanger* (1818) proporciona una razón para la fascinación de Austen por la codificación, la ocultación o simplemente no decir lo que piensa, porque esta novela de apariencia inofensiva y divertida acaba expresando una denuncia del patriarcado que difícilmente podría considerarse apropiada o incluso permisible en su época. En efecto, cuando esta obra temprana fue publicada de forma póstuma —porque su autora no pudo encontrar un editor durante su vida— fue la áspera representación del patriarcado la que más molestó a los reseñistas[50]. Puesto que ya hemos visto que Austen tiende a representar su propia relación ambivalente con sus predecesores literarios cuando describe la vulnerabilidad de sus heroínas en la sociedad masculina, apenas sorprende descubrir que describa la iniciación de Catherine Morland en la vida de buen tono de Bath, los bailes y los conciertos matrimoniales tratando de asumir la compleja y ambigua relación que existe entre las mujeres y la novela.

La abadía de Northanger comienza con una frase que resuena a medida que avanza la novela: «Nadie que hubiera visto a Catherine Morland en su infancia habría supuesto que había nacido para ser una heroína.» Y, sin duda, lo que vemos de la joven Catherine es su exuberancia física y

---

[48] «Jack and Alice», *Minor Works*, pág. 24.

[49] «Frederic and Elfrida», *Minor Works*, pág. 4; «Lesley Castle», pág. 111, y «Catharine», pág. 199.

[50] Véanse las objeciones a la vileza del general expresadas por Maria Edgeworth y por la *British Critic* en *Critical Heritage*, pág. 17.

salud poco románticas. Es más, se nos dice que le gustaban «todos los juegos de niños y prefería el cricket no sólo a las muñecas, sino a otras diversiones propias de la infancia, criar un lirón, alimentar un canario o regar un macizo de rosas» (I, cap. 1). Distraída con los libros, desinteresada en la música o el dibujo, era «ruidosa y alocada», odiaba el encierro y la limpieza, y nada amaba más en el mundo que rodar por la pendiente verde de la parte posterior de la casa (I, cap. 1). Pero a los quince años Catherine comenzó a rizarse el cabello y a leer y «de los quince a los diecisiete años se preparó para ser una heroína» (I, cap. 1). En efecto, su preparación real «para ser una heroína» se documenta en el resto de la novela, aunque, como veremos, cuesta imaginar un curso de instrucción más inapropiado o innatural para ella o para cualquier otra joven fogosa.

Desconcertada, confundida, ansiosa por gustar y sobre todo inocente y curiosa, Catherine curiosea mientras pasea de arriba abajo por los dos decorados tradicionales de la iniciación femenina, el salón de baile de Bath y los corredores de una abadía gótica. Pero Austen sigue recordándonos que Catherine es representativa porque *no* ha nacido para ser una heroína: cargada con unos padres que no eran «ni mucho menos partidarios de tener encerradas [...] a las hijas», no sabía «escribir sonetos» y no tenía «nociones de dibujo» (I, cap. 1). No «hay un lord» en su vecindad, «ni siquiera un barón» (I, cap. 2) y en su viaje a Bath «no le ofrecieron su amistad ni ladrones ni tempestades» (I, cap. 2). Cuando entra en los salones altos, ningún caballero demuestra admiración al contemplarla, «no hubo murmullos de ávida indagación que recorrieran la habitación, ni nadie la llamó de inmediato divinidad» (II, cap. 6). Austen dramatiza todos los aspectos en los que Catherine es incapaz de cumplir las perfecciones completamente increíbles de los populares modelos de Charlotte Smith y la señora Radcliffe. Parece que las heroínas no nacen como la gente, sino que son fabricadas como monstruos y también como monstruos parecen destinadas a la autodestrucción. Así pues, *La abadía de Northanger* describe exactamente cómo una joven en búsqueda de la historia de su vida se encuentra atrapada en una serie de ficciones monstruosas que la privan de su primacía.

Para comenzar, vemos más claramente este proceso de novelización en la primera parte en Bath. Sentada en los abarrotados y ruidosos salones altos, esperando a un compañero adecuado, Catherine está incómodamente situada entre la señora Thorpe, que sólo habla de sus hijos, y la señora Allen, que es una monomaniaca de los temas de vestidos, sombreros, muselinas y lazos. Representantes apropiadas no sólo de la vida de buen tono, sino también de la posición de la madurez femenina en una sociedad aristocrática y patriarcal, son una fuente constante de irritación para Catherine, que se siente feliz de ser liberada de sus muletillas por Isabella y John Thorpe. Pero si la señora Allen y la señora Thorpe son grotescas, los jóvenes Thorpe son igualmente absurdos, porque en ellos vemos lo que significa ser una joven dama o caballero de buen tono. Isabella es una

heroína con creces: flirteando y desmayándose, es la hermana de las anteriores Sophia y Laura que corre tras los hombres con una única determinación que apenas se disfraza por sus protestas de afecto hacia Catherine. Contraída «con sonrisas de la más exquisita desdicha y la mirada sonriente del desaliento interno» (I, cap. 9), Isabella representa continuamente un guión que la hace ridícula. Al mismo tiempo, su hermano, tan atrapado en los estereotipos de la masculinidad como ella lo está en los de la feminidad, se contradice una y otra vez, aun cuando se vanagloria de su habilidad como cazador, de su gran calesa, de su incomparable capacidad para la bebida y de su temeridad al cabalgar. Así pues, los Thorpe no sólo representan una versión de pesadilla de lo que significa considerarse un héroe o heroína, sino que también vuelven desgraciada la vida de Catherine al hacer presa en su credulidad y vulnerabilidad.

Lo que hacen ambos Thorpe es engañarla *a* ella y *sobre* ella hasta que se encuentra atrapada en una serie de ficciones coercitivas de su invención. Catherine se convierte en el peón del argumento de Isabella, concretamente en el tímido romance dramático con James Morland en el que Catherine se supone que representa el papel de amiga íntima de una Isabella desvaneciente y ruborizada: ésta le da pistas continuas de que debe solicitar confesiones de amor de su amiga o sonsacar sus angustias al separarse de su amado, pistas que Catherine nunca sigue porque nunca capta su significado. De modo similar, John Thorpe construye una serie de ficciones en las que Catherine es primero el objeto de sus propios designios amorosos y luego una rica heredera a quien el general Tilney puede novelizar más. Catherine se siente extremadamente incómoda a medida que éste manipula todas estas historias sobre ella y sólo su ignorancia contribuye a salvarla de la humillante percepción de que su invitación a Northanger depende de la imagen ilusoria que se ha hecho el general Tilney sobre ella.

Cuando Henry Tilney señala a Catherine que «el hombre tiene la ventaja de poder elegir, la mujer sólo el poder de rechazar» (I, cap. 10), se hace eco de una verdad expresada (en circunstancias mucho más trágicas) por Clarissa, que renunciaría a elegir si tan sólo pudiera conservar «la libertad de *negarse,* que pertenece a mi sexo»[51]. Pero en el texto paródico de Austen, Henry defiende una opinión que concierne tanto a la ficción como al matrimonio y el baile, sus supuestos temas: Catherine está tan limitada por las historias de cliché del resto de los personajes como lo está Austen por su necesidad de rechazar relatos heredados de lo que significa ser una heroína. Sin embargo, a diferencia de su autora, Catherine «no sabe hablar lo bastante bien como para ser ininteligible» (II, cap. 1), así que se queda en silencio cuando la versión de los Thorpe de la realidad contradice la suya; por ejemplo, cuando Isabella se sienta cerca de una

[51] Samuel Richardson, *Clarissa,* Nueva York, Everyman, 1962, vol. 1, págs. 226, 227.

puerta que proporciona una buena visión de todo el que entra porque «está tan fuera de paso» (II, cap. 3) o cuando, pese a las advertencias de John Thorpe sobre la violencia de sus caballos, su carruaje avanza a una velocidad segura. Repetidas veces, no sabe «cómo conciliar dos relatos tan diferentes de la misma cosa» (I, cap. 9). Enredada en las malinterpretaciones de los Thorpe, Catherine sólo puede desviarse débilmente de la afirmación de Isabella de que su rechazo a John Thorpe representa el enfriamiento de su primer sentimiento: «Estás describiendo algo que nunca pasó» (II, cap. 3). Mientras que Catherine sólo vislumbra de forma esporádica y confusa las discrepancias entre el odio hacia los hombres que declara Isabella y su continua coquetería, o la afirmación de John Thorpe de que vio a los Tilney circulando por la carretera de Lansdson y su propio descubrimiento de encontrarlos paseando por la calle, Austen es completamente consciente de las mentiras que John y su hermana utilizan para falsificar el sentido de la realidad de Catherine, del mismo modo que se da buena cuenta de la fuente de esas mentiras en la ficción popular de su época.

No obstante, pese al desagrado que siente por la falsedad de las convenciones novelescas, Austen insiste bastante pronto en la novela en que no rechazará a los practicantes de su propio arte: «No adoptaré esa costumbre poco generosa y cortés tan común entre los escritores de novelas de degradar mediante la censura desdeñosa las obras en sí, a cuyo número ellos mismos se están sumando» (I, cap. 5). En un ataque extraordinario a los críticos de las novelas, Austen pone en claro que se da cuenta de que los antólogos masculinos de Goldsmith, Milton, Pope, Prior, Addison, Steele y Sterne suelen elogiarlos por delante de las creadoras de obras como *Cecelia, Camilla* o *Belinda*, si bien la obra de dichos hombres no es original ni literaria. En efecto, como si quisiera probar su percepción de que el prejuicio contra la novela está extendido, muestra cómo incluso una lectora adicta a las novelas románticas (a la que han obligado, como a tantas jóvenes, a sustituir una educación formal con la lectura de novelas) necesita expresar su desdén por el género. En la importante expedición a Beechen Cliff, encontramos a Catherine declarando despreciar la forma. Las novelas, dice, «no son lo bastante ingeniosas» para Henry Tilney porque «los caballeros leen libros mejores» (I, cap. 14). Pero su censura es en realidad, por supuesto, una forma de humildad.

La novela es un género literario despojado de posición, da a entender Austen, porque está estrechamente asociado con un sexo despojado de posición. Catherine considera las novelas un tipo inferior de literatura debido precisamente a que ya se habían convertido en la jurisdicción de las escritoras y a su público femenino en rápida expansión. Una y otra vez vemos la clase de mala educación que las novelas confieren a Catherine, enseñándole a hablar con clichés rimbombantes y ampulosos, instruyéndola para esperar conductas imposiblemente viles o virtuosas de gente cuyos motivos son más complejos de los sospechados, cegándola al egoísmo

mundano de sus contemporáneos. No obstante, Austen declara que los escritores de novelas han sido un «grupo literario herido» y se determina explícitamente a defender este tipo de composición que ha sido condenado de forma tan injusta por «orgullo, ignorancia o moda» (I, cap. 5).

Su defensa apasionada de la novela no está tan fuera de lugar como pudiera parecer en principio, porque, si *La abadía de Northanger* es una parodia de los clichés novelísticos, también se parece al resto de las obras de juventud en su tendencia a basarse en las mismas convenciones en lo referente a su forma. Austen escribe una novela romántica tan convencional en su forma como las que critica: la cualidad más atractiva de Catherine Morland es su inexperiencia y sus aventuras son el resultado de la decisión gratuita de los Allen de llevarla como compañía en su viaje a Bath, donde en realidad es presentada a Henry Tilney por el maestro de ceremonias, y donde un afortunado error hace que su padre la invite a visitar, oportunamente, su mansión gótica. Al igual que tantas hijas de Pamela, Catherine se casa con el hombre de sus sueños y, de este modo, sube de categoría. En otras palabras, logra hacer aquello por lo que es castigada Isabella de forma tan despiadada por sólo desearlo, realizar un buen emparejamiento. Por último, en el auténtico estilo de las heroínas, Catherine rechaza al falso pretendiente en favor del verdadero[52] y es rescatada para la felicidad por un final no menos historiado que el de las novelas más sentimentales.

Como para justificar tanto su defensa fogosa de las novelistas hermanas como la forma romántica del relato de su heroína, Austen hace que Catherine admita una feroz animosidad por las sobrias páginas de la historia. Le dice a Henry Tilney y a su hermana que la historia «no le cuenta nada que no le fastidie o aburra. Las peleas de papas y reyes, con guerras o pestes en cada página; *ningún hombre vale para nada y de las mujeres, apenas sale alguna,* es muy cansado» [las cursivas son nuestras] (I, capítulo 14). Es severamente criticada por esta opinión; pero, después de todo, está en lo cierto, ya que el conocimiento que confieren los historiadores parece carecer de importancia para las vidas privadas de la mayoría de las mujeres. Además, Austen ya ha explorado este hecho en su único intento de historia, una parodia de la *History of England* de Goldsmith, escrita en su juventud y firmada como la obra de un «historiador parcial, prejuicioso e ignorante»[53]. Lo que se transmite en esta broma temprana es precisamente el sentido de Austen de la irracionalidad, crueldad e irrelevancia de la historia, así como la malicia partidista de la mayoría de los que se denominan historiadores objetivos. Hasta que puede situarse, junto con dos

---

[52] Darrell Mansell, *The Novels of Jane Austen,* Nueva York, Barnes and Noble, 1973, estudia el falso pretendiente en todas las novelas de Austen, mientras que Jean Kennard se ocupa de la convención de los dos pretendientes en la ficción del siglo XIX en *Victims of Convention,* Hamden, Conn., Archon Books, 1978.

[53] «The History of England», *Minor Works,* págs. 139-150.

amigas, en compañía de María, reina de Escocia, los acontecimientos históricos parecen tan absurdamente distantes de las preocupaciones comunes de Austen como lo están de Charlotte Brontë en *Shirley,* de George Eliot en *Middlemarch* o de Virginia Woolf en *The Years (Los años)*, escritoras que muestran conscientemente los modos en que la historia y la narración histórica sólo afectan de forma indirecta a las mujeres porque tratan de acontecimientos públicos que nunca se han experimentado de primera mano en las vidas privatizadas de las mujeres.

Incluso mucho más avanzada la carrera de Austen, cuando le plantearon escribir una historia de la augusta casa de Cobourg, se negó a tomar en serio la «realidad» histórica, declarando que, así como no podía escribir un poema épico, tampoco podía escribir una novela histórica, «si me fuera indispensable no ceder y nunca relajarme riéndome de mí misma o de otras personas, estoy segura de que tendría que dejarlo antes de haber terminado el primer capítulo»[54]. Aunque en esta carta podía defender «sus cuadros de la vida doméstica en las aldeas rústicas», con un sentido seguro de su jurisdicción como escritora, la simpatía e identificación de Austen con la ignorancia de Catherine Morland es evidente en su protesta de que ciertos temas le son completamente desconocidos. No puede retratar a un clérigo esbozado por un corresponsal porque

> tal conversación de hombres a veces debe versar sobre temas de ciencia y filosofía de los que no sé nada; o al menos abundar en ocasiones en citas y alusiones que una mujer que, como yo, sólo conoce su propia lengua materna y ha leído muy poco en ella, carecería totalmente del poder de transmitir. Una educación clásica, o en todo caso un conocimiento muy extenso de la literatura inglesa, antigua y moderna, me parece completamente indispensable para la persona que haría justicia a su clérigo; y creo que podría vanagloriarme de ser, con toda la vanidad posible, la mujer más inculta y desinformada que se haya atrevido jamás a ser autora[55].

Al igual que Fanny Burney, que rechazó el ofrecimiento del doctor Johnson de recibir lecciones de latín porque no podía «dedicar mucho tiempo a adquirir algo que siempre temeré haber conocido»[56], Austen parece haber sentido la necesidad de mantener un grado de ignorancia femenina.

No obstante, no sólo escribe sobre la mala educación de las mujeres, ni sólo se siente una víctima de ella; en *La abadía de Northanger* ataca

---

[54] A James Stainer Clarke, 1 de abril de 1816, *Austen's Letters,* págs. 452, 453.

[55] Ibid., 11 de diciembre de 1815, *Austen's Letters,* pág. 443.

[56] Citado en un ensayo muy útil de Irene Tayler y Gina Luria, «Gender and Genre: Women in British Romantic Literature», en *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature,* ed. Marlene Springer, Nueva York, New York University Press, 1977, pág. 102.

airadamente su ignorancia condicionada por la cultura, porque la enfurece que «una mujer especialmente, si tiene la desgracia de saber algo, debe ocultarlo lo mejor que pueda» (I, cap. 14). Aunque la «imbecilidad en las mujeres es un gran realce de sus encantos personales», admite sarcásticamente que algunos hombres son «demasiado razonables y están demasiado bien informados para desear algo más en la mujer que la ignorancia» (I, cap. 14). Cuando en Beechen Cliff, Henry Tilney pasa del tema del paisaje natural a una discusión sobre política, la narradora, como Catherine, se mantiene callada. Parece que la etiqueta prohíbe tales discusiones (tanto para el personaje como para la autora), aun cuando la ignorancia no las hiciera imposibles. Sin embargo, al mismo tiempo, tanto Catherine como Austen se dan cuenta de que la historia y la política, que han estado completamente fuera del alcance de la experiencia femenina, se hallan lejos de estar santificadas por dicho divorcio. «¿Qué es de las jóvenes y de sus ciegas visiones en medio de este drama poderoso?», podría haber preguntado Austen, como lo haría George Eliot en *Daniel Deronda*. Y podría haber respondido de forma similar que estos «delicados recipientes portan a lo largo de las épocas los tesoros del afecto humano»[57]. Al ignorar la actividad económica y política de los hombres a lo largo de la historia, Austen da a entender que ésta puede muy bien ser un drama de posturas masculinas que no es menos una ficción (y una potencialmente peligrosa) que la novela gótica. También sugiere que esta ficción de la historia es en definitiva algo indiferente para las mujeres, que nunca participan en ella y que están casi completamente ausentes de sus páginas. Así pues, Austen adelanta una pregunta que Virginia Woolf plantearía airadamente en *Three Guineas (Tres guineas)*: «¿qué significa el patriotismo para [la hermana educada del hombre]? Tiene las mismas razones para sentirse orgullosa de Inglaterra, para amar a Inglaterra, para defender a Inglaterra?»[58]. Porque, como Woolf, Austen afirma que las mujeres ven la historia dominada por los hombres desde la perspectiva desilusionada y desafecta del extraño.

Al mismo tiempo, el tema de las razones de las mujeres para «sentirse orgullosas de Inglaterra, para amar a Inglaterra, para defender a Inglaterra» es crucial para la revisión de la ficción gótica que encontramos en *Northanger Abbey*. Más que rechazar las convenciones góticas que parodia, Austen critica el gótico femenino para reinvestirlo de autoridad. Como A. Walton Litz ha demostrado, Austen desaprueba los lugares exóticos de la señora Radcliffe porque dichos emplazamientos suponen una discrepancia entre el peligro de la heroína y la seguridad de la lectora[59]. La heroína de Austen es definida como una lectora y en su narrativa tropieza con verdades más significativas, si bien menos dramáticas, tan des-

---

[57] George Eliot, *Daniel Deronda*, Baltimore, Penguin, 1967, pág. 160.

[58] Virginia Woolf, *Three Guineas*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1966, pág. 9. [En esp.: *Tres guineas*, Barcelona, Lumen, 1983.]

[59] Litz, *Jane Austen*, pág. 64.

tructivas en potencia como cualquiera de la ficción de la señora Radcliffe. Catherine descubre en el gabinete negro pasado de moda algo tan atroz como un perdido manuscrito que detalla el relato de una monja. ¿Podría estar señalando Austen la amenaza real a la felicidad de las mujeres cuando describe el hallazgo por parte de su heroína de una *lista de la lavandería?* Es más, cuando Catherine revela su ingenua desilusión cuando espera encontrar a la señora Tilney encerrada y recibiendo de las despiadadas manos de su esposo «un suministro nocturno de comida ordinaria» (II, cap. 8), descubre que «al sospechar que el general Tilney había asesinado o encerrado a su esposa, apenas había pecado contra su carácter o exagerado su crueldad» (II, cap. 15).

Utilizando las convenciones del gótico aun cuando las transforma en una crítica subversiva del patriarcado, Austen muestra a su heroína penetrando en el secreto de la abadía, la verdad oculta de la mansión ancestral, para conocer el poder completo y arbitrario del propietario de la casa, el padre, el general. En un libro adecuadamente pronunciado *North/Anger [Ira del Norte],* Austen reescribe el gótico no porque esté en desacuerdo con sus hermanas novelistas sobre la reclusión de las mujeres, sino porque cree que las mujeres han estado aprisionadas de forma más efectiva por la mala educación que por las paredes y más por la dependencia financiera, que es la auténtica maldición ancestral, que por cualquier juramento o admonición verbales. La novela gótica de Austen se desarrolla en Inglaterra porque —aun cuando ridiculiza y repudia la política patriarcal (o quizás *porque* lo hace)—, como ha expuesto Robert Hopkins, es su novela más política. El análisis de Hopkins de las alusiones políticas que aparecen en *La abadía de Northanger* revela no sólo «la insensible falta de preocupación por el bienestar público» del general mercenario, sino también su papel «como inquisidor que investiga los posibles panfletos sediciosos». Esto significa que el elogio de Henry Tilney de una Inglaterra donde las atrocidades góticas nunca pueden ocurrir porque «todo hombre está rodeado de una vecindad de espías voluntarios» (II, cap. 9) hace referencia irónica a la paranoia y represión políticas del general, cuyo papel como inquisidor moderno refleja el sentido de Austen del «mundo político espeluznante de la década de 1790 y comienzos de la de 1800»[60]. Los escritores de novelas románticas, da a entender, no estaban tan desacertados como eran simplistas en sus descripciones de la vulnerabilidad femenina. Luego, pese a su ignorancia profesada o real, Aus-

---

[60] Robert Hopkins, «General Tilney and the Affairs of State: The Political Gothic of Northanger Abbey», *Philological Quarterly,* en prensa. Alistair M. Duckworth también explica que la reconstrucción irónica de Henry Tilney de los temores irracionales de su hermana sobre que haya una revuelta es en realidad una descripción de las Revueltas de Gordon de 1780; así pues, el pasaje ilustra irónicamente lo bien fundados que están los temores de Elinor. Véase *The Improvement of the Estate,* Baltimore, John Hopkins University Press, 1971, pág. 96.

ten relocaliza brillantemente al villano del lugar gótico exótico y lejano aquí y ahora, en Inglaterra.

Por lo tanto, resulta significativo que el general Tilney despida a Catherine de su casa sin fondos suficientes, sin una escolta para el viaje de setenta millas, porque ésta no posee fortuna propia. Puede que Ellen Moers exagere al afirmar que «el dinero y cómo tenerlo eran temas característicos femeninos y no masculinos en la ficción inglesa»[61], pero Austen explora los modos específicos en que el control patriarcal de las mujeres depende de que a éstas se les niegue el derecho a ganar o incluso a heredar dinero propio. De *Juicio y sentimiento,* donde un heredero despoja a sus hermanas de su hogar, a *Orgullo y prejuicio,* donde el vínculo masculino amenaza a las jóvenes Bennet con matrimonios de conveniencia, de *Emma,* donde Jane Fairfax debe convertirse en institutriz si no quiere prometerse a un esposo rico, a *Persuasión,* donde la enviudada señora Smith lucha vanamente contra la pobreza, Austen recuerda a sus lectores que las leyes y costumbres de Inglaterra, como Henry Tilney anuncia sombríamente, puede que aseguren contra el asesinato de la esposa (II, cap. 10), pero no ofrecen mucho más que esta mínima seguridad para una esposa no querida o una mujer que no es esposa. Como Austen explica en una carta a su sobrina favorita, «las mujeres solteras tienen una terrible propensión a ser pobres»[62]. Así pues, en todas sus novelas examina la impotencia femenina que subyace en la presión monetaria para casarse, la injusticia de las leyes hereditarias, la ignorancia de las mujeres a quienes se niega una educación formal, la vulnerabilidad psicológica de las herederas o viudas, la dependencia explotada de la solterona, el aburrimiento de la dama a la que no se le proporciona vocación. Y la impotencia implícita en todas estas situaciones es también parte del secreto oculto tras las superficies graciosas e incluso elegantes de la sociedad inglesa que Catherine logra penetrar. Como otras heroínas de Austen, acaba dándose cuenta de que la mayoría de las mujeres se parecen a su amiga Eleanor Tilney, quien es sólo el «ama nominal de [la casa]»; su «poder real es ninguno» (II, cap. 13).

La comprensión de Catherine de que la familia, según la representan los Tilney, es una institución arruinada y coercitiva se empareja con los descubrimientos de muchas de las otras heroínas de Austen. De forma específica, su percepción de que el general Tilney controla la casa pese a su falta de honor y sentimientos se equipara al reconocimiento de Emma Woodhouse de que su padre valetudinario ha fortalecido su egolatría por su necesidad egoísta de que no divida su atención. Pero la comprensión

---

[61] Ellen Moers, *Literary Women,* pág. 67.

[62] En esta carta a Fanny Knight, Austen prosigue admitiendo lo obvio, que éste «es un argumento muy poderoso en favor del matrimonio», 13 de marzo de 1817, *Austen's Letters,* pág. 483.

por parte de Catherine de la codicia y coerción se parece, más que los descubrimientos del resto, al reconocimiento por parte de Fanny Price de que el cabeza de familia de los Bertram no es sólo falible e inflexible en sus juicios, sino mercenario en sus motivos. En cierto sentido, entonces todas las heroínas posteriores de Austen recuerdan a Catherine Morland en su descubrimiento de las deficiencias del padre, la vacuidad de la jerarquía patriarcal y, como ha expuesto Mary Burgan, la falta de adecuación de la familia como la unidad psicológica y económica básica de la sociedad[63].

Resulta significativo que todos estos padres que controlan las finanzas de la casa sean incapaces por distintos motivos de sostener a sus hijos. El señor Woodhouse trata de forma bastante literal de matar de hambre a su familia y huéspedes, mientras que sir Walter Elliot es demasiado ahorrador como para proporcionar cenas a sus hijas, y sir Thomas Bertram está tan preocupado por la elegancia de sus comidas que sus hijos sólo tratan de escapar de su mesa bien surtida. Como un gourmet exigente, el general Tilney considera «un comedor medianamente amplio una de las necesidades de la vida» (II, cap. 6), pero su apetito no es nada alarmante y las comidas que preside son de forma invariable un testimonio de la privación de sus hijos y huéspedes. Continuamente oprimida en la mesa del general por sus atenciones incesantes, «pese a parecer perverso, [Catherine] se figuró que si hubiera estado menos atendida, se habría sentido más a su gusto» (II, cap. 5). Lo que la desconcertaba continuamente del general es «por qué tiene que decir una cosa con tanta resolución cuando lo que quiere decir es otra» (II, cap. 11). De hecho, Austen redefine el gótico de otro modo más en *La abadía de Northanger* al mostrar que Catherine Morland está atrapada, no dentro de la abadía del general, sino dentro de su ficción, un cuento en el que figura como una heredera y, por lo tanto, como una esposa apropiada para su segundo hijo. Es más, aunque pueda ser menos obvio, Catherine también está atrapada por las interpretaciones de los hijos del general.

Incluso antes de Beechen Cliff, Eleanor Tilney «no está en su casa» para Catherine, que entonces considera abandonar la casa con su padre (I, cap. 2). Y en Beechen Cliff, Catherine descubre que su lenguaje no es comprendido. Aunque todos los críticos parecen apoyar las «correcciones» de Henry Tilney de sus «errores», resulta claro de la defensa que efectúa Catherine de sí misma que su lenguaje refleja con bastante precisión su perspectiva. Utiliza la palabra *tormento,* por ejemplo, en lugar de *instrucción* porque conoce lo que Henry Tilney nunca ha experimentado:

> Me consideras necia por llamar a la instrucción tormento, pero si estuvieras tan acostumbrado como yo lo estoy a escuchar a los pobres niñitos aprender las primeras letras y luego aprender a deletrear,

---

[63] Mary Burgan, «Mr. Bennet and the Failures of Fatherhood in Jane Austen's Novels», *Journal of English and German Philology,* otoño de 1975, págs. 536-552.

> si hubieras visto lo tontos que pueden ser durante toda una mañana y lo cansada que acaba mi pobre madre al final, al igual que yo de verlo casi todos los días de mi vida en casa, concederías que *tormento* e *instrucción* podrían utilizarse a veces como palabras sinónimas (I, cap. 14).

Inmediatamente después de este debate lingüístico, Catherine observa «la visión del campo [de los Tilney] con los ojos de las personas acostumbradas a dibujar» y los oye hablar «con expresiones que apenas le transmiten alguna idea» (I, cap. 14). Además está convencida de que «lo poco que pudo comprender [...] parecía contradecir las escasas nociones que había abrigado antes sobre el tema». Sin duda, la instrucción que le hace dudar de la evidencia de sus propios ojos y entendimiento *es* una especie de tormento. Y continúa siendo la víctima del proceso de despersonalización que comienza en Bath, cuando adopta de todo corazón la opinión de Henry e incluso abriga la creencia de que «Henry Tilney nunca podía equivocarse» (I, cap. 14).

Aunque los Tilney no son tan hipócritas o coercitivos como los Thorpe, sí contribuyen a la confusa ansiedad de Catherine sobre la validez de sus propias interpretaciones. Siempre que Henry habla con ella, la trata burlonamente como a una «heroína», con lo cual la rodea de un lenguaje y argumentos de cliché. Cuando se conocen en un baile en Bath, él declara preocuparse por la pobre figura que hará en su diario, y aunque esta burla hace referencia sin duda a las novelas sentimentales en las que toda joven llena páginas de papel con los detalles más mundanos de su no menos heroica vida, dicha burla gratuita es mal entendida (y confunde) a Catherine. En Northanger, cuando confía a Henry que su hermana le ha enseñado a cuidar un jacinto, él le responde con aprobación: «el gusto por las flores siempre es deseable en tu sexo, como medio de hacerte salir fuera y tentarte con un ejercicio más frecuente que el que de otro modo harías». Todo ello, aunque sabemos que a Catherine siempre le ha gustado estar al aire libre; a ella sólo le queda protestar calmadamente: «Mamá dice que nunca se me encuentra dentro» (II, cap. 7). Además, como ha destacado Katrin Ristkok Burlin, es Henry quien proporciona a Catherine el argumento que amenaza realmente con sobrepasarla en la abadía[64]. Aunque el general Tilney recuerda a los padres de la ficción madura de Austen en su intento de vigilar y controlar a sus hijos como un autor haría con «sus» personajes —como testifican el narcisista sir Walter o el ingenioso señor Bennet—, es Henry Tilney quien enseña a Catherine en Beechen Cliff a ver la naturaleza estéticamente y es él, como hijo de su padre, quien crea el relato gótico que atrapa a Catherine en los paneles corredizos, antiguos tapices, corredores tenebrosos, lechos fúnebres y salones fantasmales de Northanger.

---

[64] Katrin Ristkok Burlin, «"The Pen of the Contriver": The Four Fictions of *Northanger Abbey*», en Halperin, *Bicentenary Essays*, págs. 89-111.

Por supuesto, aunque el retrato de Austen del artista como un hombre joven refuerza los peligros de la manipulación literaria, la miniatura gótica de Henry *es* claramente una burla y nadie salvo la crédula Catherine la habría tomado en serio ni por un momento. En efecto, muchos críticos se sienten incómodos con este aspecto de la novela, al descubrir que la divide en dos partes. Pero las dos secciones no se diferencian tanto por el realismo de la dedicada a Bath y la burla de las escenas de la abadía, como por un cambio crucial en Catherine, que parece rendirse finalmente en la abadía al alfabetismo, ser recluida en la prosa. La joven que originalmente prefería a los libros el cricket, el béisbol y montar a caballo, queda fascinada con el argumento de Henry Tilney porque es el paso culminante en su formación para convertirse en una heroína, que ha avanzado desde su primera lectura atenta de Gray y Pope a su reclusión en Bath con Isabella para leer novelas y a su compra de un nuevo escritorio que lleva consigo en su calesín a Northanger. En efecto, lo que parece atraer a Catherine hacia Henry Tilney es su vívida capacidad literaria, debido a su estrecha asociación con los libros. Ha leído «cientos y cientos de novelas» (I, cap. 14), todas las cuales le proporcionaron estereotipos misóginos para ella. Este hombre, cuya habitación de Northanger está llena de libros, armas y gabanes esparcidos, es un especialista en «los comportamientos de las jóvenes damas».

«Todo el mundo concede que el arte de escribir cartas bellas es esencialmente femenino», explica Henry, y que el estilo femenino es impecable, salvo «por la falta de asunto, ausencia de puntuación y cierta ignorancia de las leyes gramaticales» (I, cap. 3). Demostrando ser un hombre, dice, «no menos por la generosidad de mi alma que por la claridad de mi cabeza» (I, cap. 14), «no tiene paciencia con ese desdén de mi sexo para descender a veces a comprender al vuestro». Es más, piensa que «quizás las capacidades de las mujeres no son sólidas ni agudas, ni vigorosas o sutiles. Quizás carezcan de observación, discernimiento, juicio, ardor, genio e ingenio» (I, cap. 4). Pese a toda su encantadora vivacidad, por lo tanto, la misoginia de Henry Tilney se identifica estrechamente con su autoridad literaria, de modo que, cuando su relato de Northanger le suena a Catherine «justo como un libro» (II, cap. 5), es seguro que se verá encerrada dentro de esta novela «horrenda» al aceptar finalmente su posición como personaje.

Pero Catherine es uno de los primeros ejemplos que tenemos de un personaje que huye de su autor, ya que su imaginación se fuga con el argumento y el papel que Henry le ha proporcionado. Resulta significativo que el relato que Catherine representa la envuelva en una serie de aventuras góticas terroríficas. Agitándose y sudando a lo largo de una sucesión de noches sin dormir, acaba obsesionándose con las asas rotas de los baúles que le sugieren «una violencia prematura» y las «cifras extrañas» que prometen descubrir «secretos ocultos» (II, cap. 6). Al buscar pistas de algún mal o fatalidad obstructores, se acaba aterrorizando cuando un gabinete no se abre, sólo para descubrir por la mañana que se había encerrado

a sí misma: y, lo que es peor, acaba convenciéndose del encierro de la señora Tilney y se encuentra a sí misma llorando ante el monumento a la memoria de la dama muerta. Pero, pese al monumento, no está convencida del fallecimiento de la señora Tilney porque sabe que pueden haber introducido una figura de cera para sustituirla en la cripta familiar. De hecho, cuando no encuentra un manuscrito perdido que documente la iniquidad del general, sólo sirve para que Catherine esté más segura de que este villano es demasiado ingenioso para dejar pistas que lleven a su descubrimiento.

Por supuesto, de forma más simple, esta parte de *La abadía de Northanger* da testimonio de las decepciones creadas cuando las jóvenes interiorizan las expectativas y normas ridículas de la ficción gótica. Pero la ansiedad que experimenta Catherine en el momento en que ha llegado realmente como una heroína a la casa del hombre de sus sueños parece expresar también sentimientos de confusión que son más comprensibles si recordamos lo constantemente que ha sido acosada con visiones ajenas de sí misma y con normas de conducta incomprensibles y contradictorias. Puesto que las heroínas no nacen sino que se hacen, la creación de una heroína parece implicar una aceptación innatural de todas estas ficciones incomprensibles. Austen parece dar a entender que la joven que se convierte en una heroína se volverá enferma, si no loca. Aquí está la consecuencia natural de la educación sentimental de una dama joven para arreglarse, leer, comprar y soñar. Ya en Bath, atrapada entre las afirmaciones contradictorias de familiares y amigos, Catherine «medita por turnos sobre promesas rotas y arcos rotos, faetones y asas falsas, Tilneys y puertas falsas» (I, cap. 11), como si habitara la loca Cueva del Bazo de Pope. Sin embargo, más tarde, al vagar por la abadía de noche, se podría decir que Catherine estaba buscando finalmente su propia historia verdadera, tratando de desenterrar el destino pasado de una mujer perdida que de algún modo descubriría el secreto de su propio futuro. Al aspirar a convertirse en la próxima señora Tilney, es comprensible que Catherine esté obsesionada con la figura de la última señora Tilney, y si tomamos su fantasía en serio, pese al fuerte tono paródico, podemos ver por qué, ya que la señora Tilney es una imagen de ella misma. Al sentirse encerrada y limitada en la casa del general, pero sin comprender por qué, Catherine proyecta sus sentimientos de víctima en sus imaginaciones sobre la esposa del general, cuyo semblante apacible se ajusta a un marco en la muerte, como probablemente en la vida, y cuyo retrato no encuentra más favor en la abadía del que obtuvo su persona. Al igual que Mary Elizabeth Coleridge en «The Other Side of a Mirror», Catherine se enfrenta a la imagen de esta mujer aprisionada, silenciada, sólo para darse cuenta de que «¡Yo soy ella!». Resulta significativo que este relato de la prisionera sea la *única* ficción independiente de Catherine y que sea una historia a la que debe renunciar de inmediato como una «ilusión voluntaria, creada por ella» (II, cap. 10) que sólo puede obtener el aborrecimiento de sí misma.

Luego si el general Tilney es un monstruo de la manipulación, Ca-

therine Morland, como ha expuesto George Levine, es también un «monstruo incipiente» no muy diferente de los monstruos que rondaron a la contemporánea de Austen, Mary Shelley[65]. Pero la monstruosidad de Catherine no es sólo, como afirma Levine, el resultado del ascenso social reñido con los límites impuestos por el orden social y moral; también es el resultado de su búsqueda de un relato propio. Imaginativa y sensitiva, Catherine cree francamente que puede convertirse en una heroína del relato de su vida, que puede crearse a sí misma y, de este modo, definir y controlar la realidad. Pero, como el monstruo de Mary Shelley, debe acabar aceptándose como una criatura creada por algún otro, un personaje atrapado dentro de un argumento incompatible. De hecho, como el monstruo de Mary Shelley, Catherine no puede encontrar sentido a los signos de su cultura y su frustración se refleja al menos en parte en su ficción de la sufriente y famélica señora Tilney. Que se vea a sí misma liberando a esta prisionera es sólo parte de su ilusión, porque Catherine está destinada a salir no sólo de lo que Ellen Moers denomina «heroinismo», sino de la autoría y de la autoridad: está destinada a que le enseñen la falta de delicadeza de su intento de crear ficción. Al tratar de comprender los problemas literarios que la importunan persistentemente, intentando encontrar el origen oculto de su incomodidad, veremos que está motivada por una curiosidad que la vincula no sólo con el monstruo de Mary Shelley, sino también con indagadoras tan rebeldes e insatisfechas como Catherine Earnshaw, Jane Eyre y Dorothea Brooke.

Engañada primero por los Thorpe, luego por los Tilney, Catherine Morland está embargada por el sentimiento de su otredad, y el relato de la esposa aprisionada revela plenamente tanto su ira como su autocompasión. Pero su pérdida de poder más grave sobreviene cuando «se despertó» del todo y «las visiones de novela romántica desaparecieron» (II, cap. 10). Obligada a renunciar a contar su relato, Catherine madura cuando «las ansiedades de la vida común comenzaron pronto a ocupar el puesto de las alarmas de la novela romántica» (II, cap. 10). Primero, su doble, Isabella, que había sido «todo por ambición» (II, cap. 10), debe ser completamente castigada y revelada en toda su aspiración monstruosa. Henry Tilney bromea cuando exclama que Catherine ha de sentir que «al perder a Isabella, pierdes la mitad de ti misma» (II, cap. 10); pero está en lo cierto al menos en parte, ya que Isabella representa la destilación de Catherine para crearse como heroína. Por esta razón, las conversaciones sobre la carencia de fortuna de Isabella y la dificultad que ello supone para que pueda casarse con el capitán Tilney suscitan las alarmas de Catherine sobre sí misma porque, como admite, «era tan insignificante y quizás tan falta de dote como Isabella» (II, cap. 11).

---

[65] George Levine, «Translating the Monstrous: *Northanger Abbey*», *Nineteenth Century Fiction*, diciembre de 1975, págs. 335-350; véase también Donald Greeene, «Jane Austen's Monsters», en *Bicentenary Essays*, págs. 262-278.

El último intento verbal de Isabella de revisar la realidad fracasa por completo; sus incoherencias y artificios le resultan falsos hasta a Catherine. «Avergonzada de Isabella y avergonzada incluso de haberla querido» (II, cap. 12), empieza a despertar a las ansiedades de la vida ordinaria y su caída sigue de cerca la de Isabella. Cuando se la llevan de la casa del general, experimenta agitaciones «tristemente superiores en realidad y sustancia» a sus imaginaciones anteriores (II, cap. 13). Catherine ha sido convencida por Henry de «lo absurdo de su curiosidad y sus temores», pero ahora descubre que éste no sólo erró en su apreciación del relato de Isabella («apenas pensaste que fuera a acabar así» [II, cap. 10]), sino también en su apreciación del suyo. De las agitaciones de Catherine no es la menor la que supone la percepción de que ha sometido a la estimación de Henry el hecho de que sus temores sobre el general fueran «sólo» imaginarios, cuando durante todo el tiempo había estado en lo cierto.

Por ello, *La abadía de Northanger* es, finalmente, un relato gótico tan terrorífico como cualquiera de los narrados por la señora Radcliffe, porque el mal que describe es el horror descrito por escritoras tan dispares como Charlotte Perkins Gilman, Phyllis Chesler y Sylvia Plath, el terror y autoaborrecimiento que resultan cuando se hace que una mujer prescinda de su sentido personal del peligro para aceptar como real lo que contradice su percepción de la situación. Cabe citar ejemplos más dramáticos, cuando no más debilitadores, para ilustrar la confusión de Catherine al darse cuenta de que ha reemplazado su interioridad o autenticidad por los juicios inadecuados de Henry. Porque el proceso de lavado de cerebro que casi confunde fatalmente a Catherine siempre ha humillado dolorosamente a las mujeres sometidas al proceso de enloquecimiento que Florence Rush, en alusión a la famosa película de Ingrid Bergman sobre una mujer a la que se vuelve loca de ese modo, ha denominado recientemente «hacer luz de gas»[66].

Aunque «una heroína que regresa, al término de su carrera, a su aldea natal, en todo el triunfo de su reputación recobrada», sería «una delicia» para la escritora y la lectora a la vez, Austen admite que «llevo a mi heroína a su casa en soledad y desgracia» (II, cap. 14). Catherine no tiene nada más que hacer sino «estar callada y sola» (II, cap. 14). Una vez abandonado su intento de obtener un relato o incluso un punto de vista, redacta una carta a Eleanor que no le pesará si Henry la lee por casualidad. Al igual que tantas heroínas, de Blancanieves a Kate Brown, que está de pie esperando a que hierva la tetera al comienzo de *Summer Before the Dark*, a Catherine no le queda más que esperar:

---

[66] Florence Rush, «The Freudian Cover-Up: The Sexual Abuse of Children», *Chrysalis*, 1, 1977, págs. 31-45. Rush describe cómo se hace que las jóvenes se sientan responsables del maltrato de sus padres, en buena medida como se hace que las víctimas de una violación se sientan culpables de los delitos cometidos contra ellas.

> No podía sentarse tranquila, ni ocuparse durante más de diez minutos, caminando alrededor del jardín y del huerto una y otra vez, como si sólo el movimiento fuera voluntario; y parecía como si incluso pudiera andar alrededor de la casa en lugar de quedarse fija durante algún tiempo en el salón (II, cap. 15).

Su madre le entrega un libro de ensayos morales titulado *The Mirror* que es lo que ahora debe sustituir a las novelas románticas, porque cuenta relatos apropiados a su «silencio y tristeza» (II, cap. 15). De este ataúd de cristal es rescatada por el príncipe cuyo «afecto se originó en nada mejor que la gratitud» por su predilección hacia él (II, cap. 15).

Pese a las faltas de Henry y a la inevitable coerción de su autoridad sobre ella, su casa parroquial será sin duda una morada más agradable que la abadía del general o la casita paterna. Dentro de sus habitaciones bien proporcionadas, la joven que tanto disfrutaba rodando por las pendientes verdes puede al menos atisbar por las ventanas las exuberantes praderas; en otras palabras, el futuro hogar de Catherine cumple la promesa de que las mujeres pueden encontrar en su sociedad espacios cómodos para habitar. Austen incluso saca a Eleanor Tilney de «los males de un hogar como Northanger» (II, cap. 16), aunque sólo sea casándola con el caballero cuyo sirviente olvidó la lista de la lavandería. No obstante, el final feliz no es el resultado de la educación de ninguna de las mujeres, ya que, como indica Austen, cada una continúa encontrando irresuelto el secreto de la abadía. Veremos que a este respecto el destino de Catherine se adelanta al de las heroínas posteriores, la mayoría de las cuales también son «salvadas» cuando renuncian a su subjetividad mediante las manipulaciones de un narrador que llama la atención hacia sus propios esfuerzos y, de este modo, nos hace preguntarnos si las vidas de las mujeres que no son protegidas con tanta benevolencia se habrían resuelto tan bien.

Al mismo tiempo, aun cuando el matrimonio de la difunta señora Tilney nos hace preguntarnos por las perspectivas de felicidad de la futura señora Tilney, Austen ha logrado equilibrar su compromiso artístico con una estructura literaria heredada que idealiza el sometimiento femenino en contra de sus simpatías imaginativas rebeldes. Así pues, centrándose en personajes que son lectoras, todas las primeras parodias de Austen nos señalan el importante tema de la imaginación femenina en sus novelas de madurez. Pero es en *La abadía de Northanger* donde esta novelista indica más enérgicamente su conciencia de lo que Harold Bloom denominaría su «retraso», un retraso inextricablemente relacionado con su definición de sí misma como mujer y, por lo tanto, como secundaria. Del mismo modo que Catherine Morland sigue siendo una lectora, Austen se presenta como una «mera» intérprete y crítica de ficciones anteriores y, por lo tanto, demuestra modestamente su disposición a habitar una casa de ficción que ella no ha creado.

5

El relato tapadera de Jane Austen (y sus agentes secretos)

Soy como el pobre afilador: no tengo historia que contar.

MARIA EDGEWORTH

Vivo en la Posibilidad—
Más agradable casa que la Prosa—
Con muchas más ventanas—
Superior —por sus puertas—

EMILY DICKINSON

[...] los modos de desmayarse deben ser tan diferentes como sea posible y pueden hacerse muy amenos.

The Girls' Book of Diversions (*ca.* 1840)

De Safo a mí, considero el destino de las mujeres.
¡Qué poco femenino es discutirlo!

CAROLYN KIZER*

Jane Austen no era la única en experimentar las tensiones que conllevaba ser una «dama» escritora, un hecho que ella misma pareció resaltar cuando, en *La abadía de Northanger,* reprendió discretamente a las litera-

---

* *Epígrafes: Memoirs,* vol. 3, pág. 259, citado por Marilyn Butler, *Maria Edgeworth,* Oxford, Clarendon Press, 1972, pág. 9; *Poems,* J. 657; *The Girl's Book of Diversions,* citado en C. Willett Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century,* pág. 124; de «Pro Femina», *Knock upon Silence,* Garden City, N.Y., Doubleday, 1965, pág. 41, versos 1 y 2.

tas como Maria Edgeworth por avergonzarse de su posición como novelistas. Es interesante que Austen casi llegara a analizar un problema central para Edgeworth, quien constantemente juzgaba y despreciaba su ficción «femenina» debido al compromiso de su padre con la instrucción moral sólida y pedagógica. En efecto, como nuestro primer epígrafe pretende sugerir, el convencimiento de Maria Edgeworth de que no tenía un relato propio refleja la iniciación de Catherine Morland a su estado femenino degradado como una persona sin historia, sin un nombre propio, sin un relato significativo del que ser autora. No obstante, como la imagen que presenta de sí misma Edgeworth como un pobre afilador sugiere un potencial para comentarios mordaces no distinto de lo que Virginia Woolf denominó el deleite de Austen en rebanar las cabezas de sus personajes[1], y como su reacción contra el general Tilney —«bastante atrozmente fuera del dibujo y de la naturaleza»[2]— refleja la discreción de Austen sobre el poder de los hombres en sus libros posteriores, la carrera de Maria Edgeworth merece considerarse como un prefacio de lo logrado en la madurez de Austen.

A pesar de haber sido probablemente una de las novelistas más populares e influyentes de su época, la reserva y modestia de Maria Edgeworth fueron comparables a las de Austen, lo cual provocó que Byron, entre otros, observara: «Uno nunca habría adivinado que pudiera *escribir su nombre;* mientras que su padre hablaba, *no* como si no pudiera escribir nada más, sino como si no hubiera nada más que mereciera la pena escribirse»[3]. Incluso para su biógrafa más reciente, el nombre Edgeworth sigue significando Richard Lovell Edgeworth, el padre cuyo egotismo dominante divirtió o molestó a muchas de las personas que lo conocieron. Y aunque Marilyn Butler explica que Richard Edgeworth no debe contemplarse como un Svengali sin escrúpulos que actúa sobre una niña inocente[4], no parece darse cuenta de que la devoción voluntaria de su hija también podía inhibir y circunscribir su talento, creando quizás un problema aún más complejo para la autora en ciernе que lo habría hecho una coerción franca. El retrato de Richard Edgeworth como inventor científico y teórico

---

[1] Virginia Woolf, «Jane Austen», *The Common Reader,* pág. 144. Prescindiendo de si el comentario de Edgeworth, como el de Canning, de quien se hace eco, está parodiando a Southey o Coleridge, su opinión de sí misma como un pobre afilador forma parte de su negativa a proporcionar a sus lectores más información sobre su vida y arte.

[2] Maria Edgeworth, *The Life and Letters of Maria Edgeworth,* ed. Augustus J. C. Hare, 2 vols., Freeport, N.Y., Books for Libraries' Press, 1894, reimpreso en 1971, 1, pág. 260. En una carta a Anna Austen del 28 de septiembre de 1814, Jane Austen escribe: «He resuelto que en realidad no me gustan más novelas que las de la señorita Edgeworth, las tuyas y las mías», *Austen Letters,* pág. 405.

[3] Citado por Butler, pág. 413.

[4] Pese a su investigación meticulosa y su exquisita percepción de los escritos literarios y pedagógicos de Edgeworth, la biografía literaria de Marilyn Butler parece dedicada a justificar a Richard Lovell Edgeworth de las acusaciones de las biógrafas victorianas que le otorgan el papel de villano.

ilustrado que practicaba su pedagogía en casa para el mayor desarrollo intelectual de su familia debe equilibrarse con el experimento rousseauniano que efectuó con su hijo primogénito (cuyo humor errático e incontrolable le convenció de que Rousseau estaba equivocado) y su paternidad de veintidós hijos de cuatro esposas, de las cuales más de una fue objeto de su profunda indiferencia.

Como la tercera de los veintidós e hija de la esposa más abandonada, Maria Edgeworth parece haber utilizado sus escritos para obtener la atención y aprobación de su padre. Desde los inicios de su carrera, por consentimiento común, éste se convirtió en el administrador y narrador de su vida. Primero la puso a trabajar sobre *Adèle et Théodore* de la adusta Madame de Genlis, obra que habría lanzado su carrera si su amigo Thomas Day no le hubiera felicitado cuando la traducción de Maria fue rechazada por los editores. Aunque Maria escribió sus *Letters for Literary Ladies* (1795) como respuesta a la correspondencia mantenida entre Day y Richard Lovell Edgeworth sobre el tema de la autoría femenina, apenas cabe considerarla un acto de afirmación literaria.

Porque, lejos de defender la autoría femenina, este manuscrito, que describió como «desfigurado por todo tipo de marcas torcidas de la indignación crítica de papá, además de varias notas marginales ofensivas»[5], contiene en realidad un ataque a la frivolidad y teatralidad de las mujeres (en las «Letters of Julia and Caroline») y un ensayo satírico que sostiene que los argumentos femeninos incluso para los tipos menores de autodeterminación son manipuladores, hipócritas, autoalabatorios e irracionales («Essay on the Noble Science of Self-Justification»). Incluye un intercambio de cartas entre un misógino (probablemente siguiendo el modelo de Day) que sostiene que «los prodigios femeninos [...] son apenas menos ofensivos para mi gusto que los monstruos» y un defensor de la instrucción femenina (probablemente su padre) que declara que

> considerando que la pluma era para las mujeres un instrumento nuevo, pienso que han hecho un uso tan bueno de ella como los hombres instruidos hicieron de la aguja hace algunos siglos, cuando se pusieron a determinar cuántos espíritus podían sostenerse en su punta y se mostraron dispuestos a hacerse pedazos en la discusión de esta sublime cuestión[6].

---

[5] Bertha Coolidge Slade, *Maria Edgeworth: A Biographical Tribute,* Londres, Constable, 1937, pág. 11, cita una carta a Sophy Ruxon del 23 de febrero de 1794.

[6] Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies, to which is added An Essay on The Noble Science of Self-Justification,* 2.ª ed., Londres, Johnson in St. Paul Churchyard, 1799, pág. 75. A esta edición revisada le precede la admisión que hace en el prólogo Edgeworth de que «en la primera edición la *Segunda Carta* sobre la ventaja de cultivar el entendimiento femenino fue concebida para debilitar la causa que pretendía apoyar. Que la carta se ha vuelto a escribir; y que no se han escatimado esfuerzos para mejorarla y para afirmar de forma más clara el derecho de las mujeres a la literatura», págs. iv-v.

Pero esta «defensa», que mantiene que las mujeres no son más tontas que los teólogos medievales, difícilmente puede considerarse un cumplido viniendo como viene de un filósofo ilustrado, ni tampoco la proposición siguiente de que la educación es necesaria para hacer de las mujeres mejores esposas y madres, dos papeles que Maria Edgeworth nunca desempeñó. Escritas para un público compuesto por Days y Edgeworth, las *Letters for Literary Ladies* nos ayudan a comprender por qué Maria Edgeworth no pudo convertirse en autora sin volverse una dama literata, una criatura de la imaginación de su padre comprensiblemente ansiosa por su control.

«¿Qué sería sin mi padre? Me hundiría en la nada de la que me ha sacado»[7], se preocupaba en un inquietante presagio de los temores expresados por George Eliot y multitud de hijas-escritoras obedientes. Como Richard Lovell Edgeworth le «señaló» que «convertirse en una simple escritora de bonitos relatos y novelitas no sería digno de su compañera, pupila e hija»[8], Maria dejó pronto de escribir los libros para los que parecía tan dotada, pero no antes de redactar una novela sin su ayuda ni conocimiento. *Castle Rackrent* (1800) no sólo fue una de sus primeras y más populares producciones, sino que contiene una crítica subversiva del patriarcado sorprendentemente similar a la que encontramos en *La abadía de Northanger.*

Al estar narrada por el fiel servidor Thady Quirk, esta historia de una mansión ancestral irlandesa se cuenta siguiendo la sucesión de sus propietarios, aristócratas irlandeses caracterizados por su indolencia, imprevisión y gusto por los pleitos, el alcohol y las mujeres. Sir Tallyhoos, sir Patrick, sir Murtagh, sir Kit y sir Condy son elogiados y atendidos por su leal criado, quien no obstante revela su abuso irresponsable de la posición que ocupan en la sociedad irlandesa. *Castle Rackrent* también incluye un episodio particularmente interesante sobre una esposa aprisionada que enlaza aún más con el secreto que descubrimos en los corredores inadvertidos de Northanger. Todos los propietarios de Rackrent se casan por dinero, pero uno de ellos, sir Kit, trae a Irlanda como esposa a una heredera judía. Aunque Thady se lamenta ostensiblemente de que «esta negra hereje»[9] derribará al cabeza de la heredad, en realidad describe la ignorancia y vulnerabilidad patéticas de la rica extranjera, que está completamente a merced de su esposo caprichoso y cruel. Su impotencia se dramatiza en una discusión sobre los alimentos para su mesa, ya que sir Kit insiste en irritarla con la presencia de salchichas, tocino y cerdo en todas las comidas. Negándose a sustentarse con alimentos prohibidos y extraños, como harán tantas heroínas posteriores, responde encerrándose en su cuarto, una

---

[7] Maria Edgeworth a Sophy Ruxton, mayo de 1805, citada por Butler, pág. 207.

[8] Ibid., 26 de febrero de 1805, citada por Butler, pág. 209.

[9] Ibid., *Castle Rackent,* ed. George Watson, Londres, Oxford University Press, 1964, pág. 26. Las siguientes referencias a las páginas aparecerán entre paréntesis en el texto.

solución peligrosa, ya que sir Kit la cierra con llave. «Ninguno de nosotros la vio nunca o la escuchó hablar después de eso durante siete años», explica Thady con calma.

Como si se diera cuenta del impacto potencial de este episodio, la autora añade una larga nota explicatoria a pie de página que atestigua la precisión histórica de lo que «apenas cabe pensar creíble» citando el «famoso aprisionamiento conyugal de lady Cathcart», un caso que quizás también recordara a Maria Edgeworth la historia de la esposa de Jorge I, que fue encerrada en Hanover cuando le tocó ascender al trono inglés y que sólo escapó con la muerte treinta y dos años después[10]. Sir Kit sigue el ejemplo del esposo de lady Cathcart cuando bebe a la salud de lady Rackrent con sus comensales, enviando a un criado al fingido recado de preguntarle si «había algo en la mesa que pudiera enviarle» y aceptando la respuesta fingida traída por éste de que «ella no deseaba nada, pero bebió a la salud de la compañía» (30 y 31). Muriéndose de hambre dentro de la mansión ancestral, la esposa literalmente encarcelada también lo está figuradamente dentro de las ficciones de su esposo. Mientras tanto, el leal Thady proclama que sir Kit nunca se curó de los hábitos de juego que hipotecaron su patrimonio, pero que ésa «era la única falta que tenía, Dios lo bendiga» (32).

Cuando, después de la muerte de su esposo, lady Rackrent se recupera, despide al cocinero y se marcha del país, Thady decide que «fue una vergüenza para ella, siendo su esposa, no haber mostrado más respeto», de forma específica, no haberlo salvado de la ruina financiera. Pero sin duda la marcha de la señora es un triunfo que va más lejos en explicar por qué *Castle Rackrent* fue escrito de prisa, en secreto, y es casi la única obra de ficción que Maria Edgeworth creó sin la ayuda de su padre. En efecto, insistió en que la historia le vino de forma espontánea cuando escuchó la voz de un viejo mayordomo y que sólo la recogió. Veremos otros ejemplos de esta escritura «en trance», sobre todo en el caso de las Brontë, pero aquí explica sin duda por qué *Castle Rackrent* siguió siendo *su* libro, por qué se resistió firmemente a la voluntad de su padre de que le añadiera «correcciones»[11].

Ciertamente, cuando se contempla como la creación de una mujer, *Castle Rackrent* debe considerarse una crítica del patriarcado, ya que critica el linaje aristocrático masculino porque explota a Irlanda, esa vieja cerda tradicional, dejando al campesinado famélico y desposeído. Rackrent significa arriendo destructivo, y *Castle Rackrent* es una protesta contra los terratenientes explotadores. Además, Thady Quirk desempeña el papel típicamente impotente del ama de casa con la misma ambivalen-

---

[10] J. H. Plumb, *The First Four Georges*, Nueva York, Wiley, 1967, pág. 39.

[11] Donald Davie, *The Heyday of Sir Walter Scott*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961, pág. 68. George Watson, introducción a *Castle Rackrent*, págs. x-xix.

cia que caracteriza a las mujeres como Elinor Tilney en *La abadía de Northanger* y Nelly Dean en *Wuthering Heights (Cumbres Borrascosas),* identificadas ambas con el dueño masculino y haciendo cumplir su voluntad, aunque lo consideren arbitrario y coercitivo. No obstante, como Maria Edgeworth, el pobre afilador, aun cuando Thady pretende ser útil contando no su historia, sino la de sus sustentadores, sus palabras son peligrosas porque revelan la depravación de los mismos amos a los que parece elogiar con tanta lealtad. Y este mayordomo que parece servir a sus señores con tanta docilidad en realidad se beneficia de su declive, pone en funcionamiento la maquinaria que termina con ellos e incluso contribuye a la desaparición de su último representante. Consciente o inconscientemente[12], este «leal criado familiar» se las arregla para quedarse con la gran casa. Explotando las tácticas de disimulo de los impotentes, Thady es un antagonista efectivo y, al final del relato, aunque declara despreciarlo, es su propio hijo quien ha heredado el poder de la familia Rackrent.

Ejerciendo su carrera en el salón de su padre y escribiendo sobre todo para agradarlo, Maria Edgeworth se las arregló en esta primera narración para evadir el control de aquél dramatizando la venganza de los aparentemente obedientes y débiles. Pero pese a su éxito y la buena acogida de su novela romántica *Belinda,* se alejó de sus «bonitos relatos y novelitas» por no ser dignas de la «compañera, pupila e hija» de su padre, decidiendo dedicarse en su lugar a los proyectos de éste, por ejemplo, su *Profesional Education,* un estudio sobre la educación vocacional para los niños. Consagrada hasta su muerte a escribir cuentos irlandeses y relatos para niños que servían de glosa a sus teorías políticas y educativas, Maria Edgeworth avanzó cuanto pudo en considerarse y presentarse como la secretaria de su padre: «Sólo he repetido las mismas opiniones [de Edgeworth] de otras formas», explicaba. «Se me proporcionó una cierta cantidad de lingotes y los he acuñado en las monedas que consideré convenientes para uso popular»[13]. Al admitir con frecuencia que su «compañero literario activo y de lo más afectuoso» tomaba todas las decisiones finales, explicaba que «fue para complacer a mi padre por lo que comencé a escribir, y para complacerlo continué». Pero si «fue lanzada la primera piedra y produjo el primer movimiento», es comprensible que creyera que «cuando no hay un poder de movimiento similar, los hermosos círculos se desvanecen y las aguas se estancan»[14].

Aunque sin duda le preocupaba que sin su autor dejaría de existir o

---

[12] Para argumentos críticos opuestos sobre la tendencia subversiva o lealtad conscientes de Thady, véase James Newcomer, *Maria Edgeworth the Novelist,* Fort Worth, Texas Christian University Press, 1967, págs. 147-151, y Gerry H. Brookes, «The Didactism of Endgeworth's *Castle Rackrent», Studies in English Literature,* 17, otoño de 1977, págs. 593-605.

[13] Maria Edgeworth a Francis Jeffry, 18 de diciembre de 1806, citada por Butler, pág. 272.

[14] Maria Edgeworth a Etienne Dumont, 18 de septiembre de 1813, citada por Butler, pág. 289.

de crear, Maria Edgeworth resolvió el problema de lo que hemos venido denominando «la ansiedad hacia la autoría de las mujeres» escribiendo como si fuera la pluma de su padre. Al igual que tantas de sus sucesoras —la señora Gaskell, Geraldine Jewsbury, George Eliot, Olive Schreiner—, padeció dolores de cabeza que quizás reflejaran el esfuerzo de esta solución. También estaba convencida de que sólo la mordacidad de su padre, su crítica y su invención le permitían escribir al librarla de la vacilación y la ansiedad a las que estaba tan sometida[15]. A este respecto, Maria Edgeworth recuerda a la Dorothea Brooke de *Middlemarch,* porque «si hubiera escrito un libro, lo habría hecho como Santa Teresa, bajo el mando de una autoridad que limitara su conciencia» (cap. 10). Sin duda, sentimos la tensión en su biografía, por ejemplo en el incidente del lecho de muerte de Richard Lovell Edgeworth: el día antes de que muriera, según explica Marilyn Butler, le dictó a su hija una carta para su editor explicando que añadiría 200 páginas a su memoria de 480 páginas en el plazo de un mes a partir de su muerte. En el margen su secretaria escribió lo que aparentemente no tuvo el valor de decir: «Nunca lo prometí»[16]. Como Dorothea Casaubon, quien finalmente nunca promete completar el libro de Casaubon y en su lugar escribe en silencio un mensaje en sus notas explicando por qué no puede, Maria Edgeworth debe haber luchado con el conflicto entre su deseo de cumplir la voluntad de su padre dando vida a sus argumentos y la necesidad de afirmar sus talentos propios. Sin embargo, a diferencia de Dorothea, acaba escribiendo el libro de su padre pese al dolor que debe de haberle supuesto.

Sin embargo, al escribir literalmente el libro de su padre, no hizo mucho más de lo que había hecho a lo largo de su carrera cuando escribía relatos para ilustrar sus teorías y reflejar la sabia benevolencia de las figuras autoritarias masculinas. Un crítico al menos cree que logró equilibrar las normas de su padre con sus lealtades personales. Pero aun cuando expresara de forma encubierta su desacuerdo con los valores de su padre —sosteniendo en su ficción un diálogo entre la superficie moral y la resistencia simbólica[17]—, lo que esta solución esquizofrénica le ganó en el frente doméstico fue la inscripción protectora de su padre en su escritorio:

> En este humilde escritorio se escribieron todas las numerosas obras de mi hija, Maria Edgeworth, en el salón común de mi familia. En estas obras que fueron escritas principalmente para complacerme, nunca ha atacado el carácter personal de ningún ser humano o interferido con las opiniones de ninguna secta o partido, religioso o político;

---

[15] Ibid., págs. 207, 210, 278, 289.

[16] Ibid., pág. 403.

[17] Mark D. Hawthorne, *Doubt and Dogma in Maria Edgeworth,* Gainesville, University of Florida Press, 1967.

> [...] mejoró y entretuvo su mente y gratificó su corazón, del que creo que es mejor que su cabeza[18].

Por lo tanto, aun cuando *Castle Rackrent* muestra la misma crítica del patriarcado que descubrimos en *La abadía de Northanger,* la alabanza condescendiente del señor Edgeworth del escritorio de *su* hija en *su* salón nos recuerda que Austen también trabajó en un espacio tan decoroso. Asimismo, al igual que Richard Lovell Edgeworth percibe este espacio como un signo del sometimiento de Maria a su control doméstico, Virginia Woolf sugiere que dicho lugar de escritura puede servir como emblema de la reclusión de la «dama» novelista:

> Si una mujer escribía, lo hacía en el salón común [...] Siempre era interrumpida. [...] Jane Austen escribió así hasta el final de sus días. Su sobrino relata en sus Memorias: «Es sorprendente cómo fue capaz de hacerlo, ya que no tenía un estudio separado donde retirarse y la mayor parte de la obra debe de haberse realizado en el salón general sujeto a toda clase de interrupciones fortuitas. Puso un gran cuidado en que su ocupación no fuera percibida por los criados o visitantes o cualquier persona fuera de su ámbito familiar.» Jane Austen escondía sus manuscritos o los cubría con un trozo de papel secante. [...] Se alegraba de que crujiera un gozne porque así podía esconder su manuscrito antes de que entrara alguien[19].

Pese a la extraña contradicción que sentimos entre las repetidas afirmaciones de Woolf en *Una habitación propia* acerca de que a Austen no le estorbaba su sexo y su perspicaz reconocimiento en este pasaje de los límites que le suponía, la imagen de la dama escribiendo en el salón común resulta especialmente útil para ayudarnos a comprender tanto la reclusión de Austen como las estrategias novelescas que desarrolló para sobrellevarla. Ya hemos visto que incluso en sus obras de juventud (que muchos críticos consideran su obra más conservadora) hay pistas de que está ocultando un punto de vista claramente impropio para una dama bajo la «tapadera» o el «secante» de la parodia. Pero el papel secante colocado en previsión de un crujido avisador puede servir como símbolo de un camuflaje mucho más orgánico que existe en las novelas de madurez, aun cuando llame nuestra atención hacia la ansiedad que la autoría suponía para Austen.

---

[18] *A Memoir of Maria Edgeworth,* editado por sus hijos (impresión privada, Londres, 1867), 3, págs. 265, 266, citado por Vineta Colby, *Yesterday's Women: Domestic Realism in the English Novel,* Princeton University Press, 1974, págs. 89, 90.

[19] Woolf, *A Room of One's Own,* págs. 69, 70. James Edward Austen-Leigh explica que Austen ponía objeciones a que se arreglara la puerta chirriante «porque le hacía saber cuando alguien venía», en *Memoirs of Jane Austen,* ed. R. W. Chapman, Oxford, Clarendon Press, 1967, pág. 102.

Podemos ver luchar a Austen tras *La abadía de Northanger* para combinar su visión rebelde implícita con una forma explícita decorosa cuando sigue el ejemplo de la señorita Edgeworth y escribe para hacerse útil, justificando su presunción de probar la pluma mediante la inspiración a otras mujeres de respeto por las responsabilidades morales y sociales de sus deberes domésticos y, de este modo, permitiendo que sus parientes sobrevivientes hagan las mismas declaraciones que el señor Edgeworth. No obstante, las implicaciones represivas del relato que cuenta —de forma invariable, un relato acerca de la necesidad de las mujeres de renunciar a reclamar historias propias— le permiten escapar paradójicamente del aprisionamiento que define y defiende como destino de sus heroínas, de tal modo que, como Emily Dickinson, cabe decir de Austen que acabó viviendo «en la Posibilidad— / Más agradable casa que la prosa—» (J. 657).

* * *

El decoro de Austen es de lo más evidente en la lección franca que se propone enseñar en todas sus novelas de madurez. Consciente de que la superioridad masculina es mucho más que una ficción, siempre respeta el poder económico, social y político de los hombres cuando dramatiza cómo y por qué la supervivencia de las mujeres depende de obtener la aprobación y protección masculinas. Todas las heroínas que rechazan a sus padres inapropiados participan en una búsqueda de hombres mejores y más sensibles que, sin embargo, siguen siendo los representantes de la autoridad. Como en *La abadía de Northanger,* el final feliz de una novela de Austen llega cuando la joven se convierte en hija de su marido, un hombre mayor y más sabio que ha sido su maestro y su consejero, cuya casa puede proporcionarle cobijo y mantenimiento, y al menos una posición derivada, una gloria reflejada. Ya sea una casa de párroco o una mansión ancestral, en la casa del hombre es donde la heroína puede recogerse de las ineptitudes de sus padres y los peligros del mundo exterior: como el Woodston de Henry Tilney, Delaford, Pemberley, Donwell y Thornton Lacy son lugares espaciosos y bellos casi siempre provistos de los frutales más bonitos y las más bellas vistas. Mientras que convertirse en hombre significa probarse o evaluarse, u obtener una vocación, convertirse en mujer significa renunciar a los logros y acomodarse a los hombres y a los espacios que ellos proporcionan.

Al dramatizar la necesidad del sometimiento de las mujeres para su supervivencia, el relato de Austen resulta especialmente halagador a los lectores masculinos porque describe la doma no sólo de una mujer cualquiera, sino de una joven rebelde e imaginativa que es amorosamente dominada por un hombre sensible. No menos que el papel secante puesto sobre el manuscrito en su escritorio, el relato tapadera que hace Austen de la necesidad del silencio y la sumisión refuerza la posición subordinada de

las mujeres en la cultura patriarcal. Resulta interesante que lo que el derecho consuetudinario llamaba «amparo y dependencia» en esa época, en realidad definía la posición de la mujer casada como suspendida o «amparada»: «el mismo ser o existencia legal de la mujer se suspende durante el matrimonio», escribió sir William Blackstone, «o al menos es incorporada y consolidada en la del esposos: bajo cuya ala, protección y cobertura lo realiza todo»[20].

Sin embargo, al mismo tiempo veremos que la misma Austen «lo realiza todo» bajo este relato tapadera. Como señaló Virginia Woolf, pese a su «discreción infalible», siempre estimula a sus lectores a «aportar lo que no está»[21]. Un relato tan sexista como el de la fierecilla domada, por ejemplo, le proporciona un «papel secante» o tapadera socialmente aceptable para expresar su propia escisión. Sin duda un útil reconocimiento de su sumisión femenina y su aceptación de los valores masculinos, este argumento también le permite considerar su ansiedad hacia la afirmación y expresión femeninas, dramatizar sus dudas sobre la posibilidad de ser mujer y escritora. Describe su dilema propio y, por extensión, el de todas las mujeres que se experimentan divididas, atrapadas en las contradicciones entre su posición como seres humanos y su vocación como mujeres.

La impropiedad de la creación femenina surge por primera vez como problema en *Lady Susan,* donde Austen parece dividida entre su deleite en la vitalidad de una dotada dama libertina y su rechazo simultáneo de la sexualidad y egoísmo de las tramas de su heroína. En esta primera versión de la fierecilla domada, Austen expone la malvada premeditación de lady Susan, quien logra su camino debido a su «artificio» (cartas 4, 13 y 17), «poderes de embrujo» (carta 4), poderes íntimamente relacionados con su «inteligente» y «feliz dominio del lenguaje» (carta 8). Al utilizar «artes oscuras», Lady Susan siempre tiene un «designio» (carta 4) o «artificio» que atestigua su gran «talento» (cartas 16 y 36) como «señora del engaño» (carta 23) que sabe cómo desempeñar varios papeles de forma convincente. Es la primera de una serie de heroínas, de diversos grados de atractivo, cuya voluntad fogosa e imaginación llena de energía las hace a la vez fascinantes y aterrorizadoras para su creadora.

Varios críticos han explorado cómo se contrastan los modales londinenses de lady Susan con el amor por el campo de su hija, cómo la vivacidad habladora y la sexualidad de la madre se equilibran con el silencio y la castidad de la hija, cómo el arte se opone a la naturaleza[22]. Pero si lady Susan está llena de energía en la consecución del placer, su hija es com-

---

[20] Sir William Blackstone, *Commentaries of the Laws of England, Book The First,* Oxford, 1765, pág. 442.

[21] Woolf, «Jane Austen», págs. 142, 146.

[22] A. Walton Litz, pág. 43, y Margaret Drabble, introducción a *Lady Susan/The Watsons/Sanditon,* Londres, Penguin, 1974, págs. 13 y 14. [En esp.: *Lady Susan,* Barcelona, Orbis, 1989.]

pletamente insulsa y débil; de hecho, parece mucho más socializada en la pasividad de lo que debería estarlo una representante adecuada de la naturaleza. En realidad, sólo resulta necesaria para destacar la falta de atractivo de lady Susan —su crueldad hacia su hija— que ha de considerarse un reflejo de Austen para suprimir su interés por dichos tipos obstinados de mujeres. Porque la relación entre lady Susan y Frederica no es diferente de la existente entre la habilidosa reina y su angelical hijastra Blancanieves: lady Susan parece casi obsesionada por el odio hacia su hija, que representa una extensión de su propio yo, una proyección de su propia feminidad ineludible que trata de destruir o transcender aun a riesgo del ostracismo social en el que debe caer de forma inevitable al final de la novela. Las dos, madre e hija, reaparecen transformadas en las novelas de madurez como hermanas, a veces porque Austen desea considerar cómo encarnan las opciones disponibles que son en cierto sentido igualmente atractivas pero mutuamente exclusivas, a veces porque pretende ilustrar cómo pueden integrarse estos dos aspectos divididos del yo.

En *Juicio y sentimiento* (1811), como han señalado la mayoría de los lectores de la novela, la sensibilidad de Marianne Dashwood la vincula con la imaginación romántica. Descrita repetidas veces como fantástica, imaginativa, impresionable y receptiva a la belleza natural de los árboles y las bellezas estéticas de Cowper, Marianne es extremadamente susceptible al lenguaje, le repelen los clichés y le impacientan las mentiras corteses de la urbanidad. Aunque totalmente diferente de lady Susan, también permite que sus fogosos afectos la impliquen en una relación amorosa impropia y su conducta indiscreta se contrasta con la de su hermana Elinor, quien es callada, reservada y eminentemente recatada. Si en *Lady Susan* la imaginación se identifica con el mal maquiavélico, en *Juicio y sentimiento* se asocia con la autodestrucción: cuando Elinor y Marianne tienen que afrontar la misma dolorosa situación —la traición de los hombres que consideraban sus futuros esposos—, la moderación de Elinor es la fuerza que nace de su buen sentido, mientras que la complacencia de Marianne en la sensibilidad casi provoca su muerte, pues el vuelo sin trabas de su imaginación parece causar una fiebre terrible que representa cómo a las mujeres imaginativas las contagian y enferman sus sueños.

El entusiasmo juvenil de Marianne es muy atractivo y el lector, como el coronel Brandon, está tentado a hallar «algo tan delicioso en los prejuicios de una cabecita joven, que uno se pone triste al ver que termina por pensar como los demás» (I, cap. 11). Pero parece que así es. El ansia de fantasías es una pasión como cualquier otra, quizás más imprudente porque no se la reconoce como tal. Es más, pese a lo deliciosa que pueda resultar al principio, siempre se la ha mostrado como un signo de inmadurez, de una negativa a someterse. Por último, es indecorosa e improductiva en las mujeres, que deben ejercitar sus recursos internos para la docilidad, la elasticidad de espíritu y la adaptación. *Juicio y sentimiento* es una novela especialmente dolorosa de leer porque la misma Austen parece atra-

pada entre su atracción por la sinceridad y espontaneidad de Marianne, a la vez que se identifica con la falsedad cortés y los silencios reservados y educados de Elinor, cuyo arte se retrata muy bien como la pintura de biombos.

Orgullo y prejuicio (1813) continúa asociando los peligros de la imaginación con las trampas de la individualidad, la sexualidad y la afirmación. Elizabeth Bennet es la hija favorita de su padre porque ha heredado su ingenio. Es habladora, satírica, rápida en interpretar apariencias y expresar sus juicios y, de este modo, se la contrasta también con una hermana sensata y silenciosa, Jane, que es callada, poco dispuesta a expresar sus necesidades o deseos, respaldando a todos y sin criticar a nadie. Mientras la Jane moral sigue siendo una inválida, cautiva con los Bingley, su hermana satírica Elizabeth anda dos millas a lo largo de caminos llenos de barro para ayudar a criarla. Mientras Jane visita a los Gardner sólo para permanecer dentro de su casa esperando desesperadamente a los visitantes que desea recibir, Elizabeth viaja al establecimiento de los Collins donde visita a lady Catherine. Mientras Jane permanece en casa, enferma de amor pero sin quejarse, Elizabeth acompaña a los Gardner en un viaje andando por Derbyshire. La docilidad, gentileza y benevolencia de Jane son notables, ya que sufre en silencio a lo largo de todo el argumento, hasta que por fin es liberada por su Príncipe Encantado. A este respecto, presagia a la Jane Fairfax de *Emma* (1816), otra Jane que es totalmente pasiva y callada, pese al hecho de que es humillada repetidas veces por su amado. En efecto, aunque Jane Fairfax acaba teniendo un gesto de revuelta —la decisión patética de soportar el «tráfico de esclavos» de convertirse en institutriz en lugar de esperar que Frank Churchill se convierta en su esposo—, es un modelo de cortesía sumisa y paciencia a lo largo de su ordalía, hasta el punto de que, «envuelta en un manto de cortesía», era para Emma e incluso para el señor Knightley «desagradable [...] sospechosamente reservada» (II, cap. 2).

Del mismo modo que Jane Bennet adelanta el papel y el personaje de Jane Fairfax, Elizabeth Bennet comparte muchas cosas con Emma, quien, quizás más que todas las demás, demuestra la ambivalencia de Austen hacia sus poderes imaginativos, ya que creó en Emma una heroína de quien sospechó que a nadie sino a ella iba a gustar[23]. Amante de los juegos de palabras, pintora de retratos e hilvanadora de cuentos, Emma es sin duda una encarnación de Austen la artista. Y más que todas las demás jóvenes juguetonas y vivaces, Emma nos recuerda que la mujer ingeniosa responde a su situación de reclusión con palabras que se convierten en sus armas, una defensa contra la trivialidad, un modo de *parecer* al menos controlar su vida. Al igual que Austen, Emma tiene a su disposición historias de amor gastadas y trilladas a las cuales es lo bastante lista como para

---

[23] James Edwars Austen-Leigh, *Memoirs of Jane Austen*, pág. 157.

resistirse en su vida. Si Emma es una artista que manipula a la gente como si fueran personajes de sus relatos, Austen destaca no sólo la inmoralidad de esta actividad, sino su causa o motivo: salvo calmar a su padre, Emma no tiene nada que hacer. Dada su inteligencia e imaginación, sus intentos impacientes de transformar la realidad mundana son muy comprensibles.

Emma y sus amigos la creen capaz de responder preguntas que confunden a jóvenes menos rápidas y seguras, una capacidad que se considera necesaria en un mundo de declaraciones y falsedades, rompecabezas, acertijos y adivinanzas. Pero los juegos de palabras embaucan sobre todo a aquellos jugadores que creen haber descubierto los significados ocultos, y Emma malinterpreta todas las adivinanzas. La mayoría de las cartas de la novela no contienen «nada más que la verdad, aunque puede que hayan algunas verdades no contadas» (II, cap. 2). Como la disposición a hablar suele enmascarar resistencia a comunicar, en la gran mayoría de las conversaciones participan personajes a quienes no sólo no afecta el diálogo, sino que apenas oyen lo que dice el otro: Isabella, la señorita Bates y el señor Woodhouse, la señora Elton y el señor Weston participan en soliloquios simultáneos. La falsedad cortés que hace funcionar la sociedad hace de cada personaje una adivinanza para los demás, un rompecabezas cortés. Con sus declaraciones de franqueza, Frank Churchill ha estado manteniendo un secreto que amenaza con avergonzar y apenar tanto a Emma como a Jane Fairfax. Emma descubre la naturaleza ambigua del discurso que mistifica, retiene, reprime y miente tanto como revela.

No obstante, Austen no pudo castigarla más de lo que lo hace, y a este respecto Emma también recuerda a las otras jóvenes imaginativas. Porque todas estas heroínas son mortificadas, humilladas e incluso acosadas para que entren en razón. Por ejemplo, el ataque más fuerte de Austen contra Emma se basa en el vil fracaso de su ingenio. La misma picardía brillante y asertiva que la marca inicialmente como heroína acaba criticada en virtud de que le resulta engañosa. Incapaz de convertir sus visiones en realidad, descubre que ha sido manipulada como personaje en la ficción de otro. Mediante Emma, Austen afronta la insuficiencia de la ficción y el dolor de la «imaginadora» que se encuentra con la obstinación incesante del mundo en el que vive, pero también expone las ilusiones vulnerables que Emma comparte con Catherine Morland antes de que la última sepa que no tiene historia que contar. Por lo tanto, la artista femenina no sólo fracasa, sino que sus esfuerzos son condenados por tiránicos y coercitivos. Emma siente un gran desprecio por sí misma cuando descubre cuán ciega ha estado: estaba «avergonzada de todas las sensaciones que había experimentado excepto de una: su afecto por el señor Knightley. Cualquiera de las otras ideas le repugnaba» (III, cap. 2).

Aunque Emma es el centro de la ficción de Austen, ha de aprender lo que tiene en común con Jane Fairfax, su vulnerabilidad como mujer. Como las hermanas antitéticas que hemos expuesto, Jane Fairfax y Emma son dobles. Puesto que son las jóvenes más perfectas de Highbury, exacta-

mente de la misma edad, compañeras adecuadas, el hecho de que no sean amigas es significativo en sí mismo. Emma incluso piensa a veces que no le gusta Jane porque la considera «la joven realmente perfecta que quería ser a pesar de sí misma» (II, cap. 2). De hecho, ha de sucumbir al destino de Jane, *convertirse* en su doble al darse cuenta de que también ella ha sido manipulada como un peón en el juego de Frank Churchill. La seriedad asertiva de la naturaleza juguetona de Emma se aclara cuando se comporta con rudeza, haciendo comentarios descorteses en Box Hill, cuando habla de forma indiscreta, alentando sin proponérselo los avances del señor Elton, y cuando permite a su imaginación recrearse en las suposiciones bastante lascivas sobre las posibles intrigas sexuales de Jane Fairfax y un hombre casado. En otras palabras, la imaginación de Emma la ha conducido al pecado de no comportarse como una dama y su mortificación completa es el preludio de la sumisión cuando se hace amiga de Jane Fairfax, también aunada a ella en la percepción de su impotencia. A este respecto, la recitación que hace el señor Elton de una adivinanza bien conocida parece ominosa:

> La primera denota la aflicción
> Que el de la segunda debe sentir
> En conjunto son la solución
> Que aquella aflicción debe redimir.
>
> (I, cap. 9)

Porque si la respuesta es infortunio/hombre, en el proceso de hacerse una mujer, Emma debe ser iniciada en un papel secundario de servicio y silencio.

De forma similar, en *La abadía de Northanger* Catherine Morland experimenta «la libertad que su imaginación se ha atrevido a tomarse» como una tontería que la hace sentir que «se odiaba más de lo que podía expresar» (II, cap. 10), de tal modo que también ella es reducida al «silencio y la tristeza» (II, cap. 5). Aunque la hermana de Marianne Dashwood había admitido que «sería mejor que treinta y cinco y diecisiete años no tuvieran que unirse en matrimonio» (I, cap. 8), Marianne permite al final ser entregada al coronel Brandon como una «recompensa» (III, cap. 14) por su constancia virtuosa. A los diecinueve años se encuentra «sometida a nuevos afectos, asumiendo nuevos deberes» (III, cap. 14). «Con semejante confederación en su contra», pregunta la narradora, «¿qué otra cosa podía hacer?». Incluso Elizabeth Bennet, que se había «vanagloriado» de su «discernimiento», descubre que nunca se había conocido ni a sí misma (II, cap. 13). Cuando «su ira se volvió contra ella» (II, cap. 14), Elizabeth se da cuenta de que «había estado ciega, parcial, llena de perjuicios, absurda» (II, cap. 13). Es significativo que se sintiera «humillada, apenada; estaba arrepentida, aunque *apenas supiera de qué*» (III, cap. 8; las cursivas son nuestras).

Todas estas jóvenes aprenden la necesidad de contener sus lenguas: Marianne se queda en silencio cuando aprende la sumisión e incluso cuando «cientos de preguntas brotan de su corazón [...] no osa expresar ninguna» (III, cap. 10). Cuando descubre que «ante sí misma era humillada; pero estaba orgullosa de él» (III, cap. 10), Elizabeth Bennet muestra su madurez por su recato modesto: no sólo se reprime de contar a sus padres sus sentimientos por el señor Darcy, sino que nunca le habla a Jane de la carta de la señora Gardiner o el papel de su amante en lograr convencer al señor Bingley de que no proponga matrimonio. Aunque antes había despreciado la acusación del señor Collins de que las damas nunca dicen lo que piensan, al final de *Orgullo y prejuicio* Elizabeth se niega a contestar a lady Catherine y miente a su madre acerca de los motivos de la visita de esa dama. Es más, Elizabeth se contiene con el señor Darcy, recordando «que aún tenía que aprender a reírse y era demasiado pronto para comenzar» (III, cap. 16).

Emma también se abstiene de comunicarse con la señora Elton y Jane Fairfax cuando aprende a comportarse con discreción. Logra mantener el secreto de Harriet aun cuando el señor Knightley le pide matrimonio. «¿Qué le dijo?», pregunta afectadamente la narradora. «Justo lo que debía, por supuesto. Una dama siempre lo hace» (III, cap. 3). Y en este punto la novelista indica su propia discreción de dama cuando también se abstiene de detallar de forma explícita la escena personal. La conversación cortés de las damas, como ha mostrado Robin Lakoff, se ha ideado para «evitar la expresión de afirmaciones vigorosas»[24], pero dicha cortesía obliga tanto a la autora como a la heroína a decidir «ser humilde y discreta y a reprimir la imaginación» (I, cap. 17). La novelista a la que le han fascinado los dobles sentidos desde el mismo comienzo de su carrera de escritora considera los silencios, evasiones y mentiras de las mujeres un signo ineludible de su indispensable sentido del doblez.

La división de Austen —su fascinación por la imaginación y su ansiedad porque no es femenina— forma parte de su conciencia del dilema único de todas las mujeres, que deben aceptar su posición como objetos tras una adolescencia en la que se experimentan como agentes libres. Simone de Beauvoir expresaba la pregunta planteada por todas las heroínas de Austen: «si sólo puedo cumplir mi destino como el *Otro,* ¿cómo renunciaré a mi Ego?»[25]. Como a Emma, se hace que las heroínas de Austen consideren su erotismo adolescente, su actividad imaginativa y física, como una vitalidad superada incompatible con la contención y supervivencia propias de las mujeres: «con cuánta impropiedad había actuado. [...] ¡Qué desconsiderada, qué falta de delicadeza, qué irracional, que in-

---

[24] Robin Lakoff, *Language and Woman's Place,* Nueva York, Harper Colophon, 1975, pág. 19.

[25] Simone de Beauvoir, *The Second Sex,* pág. 315.

sensible había sido su conducta! ¡Qué ceguera, qué locura la habían conducido!» (III, cap. 11). La iniciación a la aceptación consciente de la impotencia es siempre mortificante, ya que supone la caída de la autoridad a la aceptación de la posición como un simple personaje, así como el reconocimiento humillante por parte de la hermana ingeniosa de que ha de convertirse en su doble autonegado y callado. La aserción, la imaginación y el ingenio son formas tentadoras de autodefinición que alientan a cada una de las fogosas heroínas a pensar que pueden dominar o tienen que dominar el mundo, pero ésta resulta una ilusión peligrosa para las mujeres que han de aceptar el destino de ser dominadas y, de este modo, la heroína aprende los beneficios de la modestia, la discreción y la paciencia.

Si recordamos el consejo agonizante de Sophia a Laura en *Amor y amistad* —«Pierde el juicio siempre que quieras, pero no te desmayes»—, queda claro que Austen está obsesionada por ambas opciones y que parece creer que desmayarse, aun cuando sólo signifique jugar a estar muerta, es una solución más viable para las mujeres que sólo son aceptables para los hombres cuando habitan el ataúd de cristal del silencio, la inmovilidad y la subsidiaridad. Sin embargo, al mismo tiempo, nunca renuncia a la subjetividad de lo que sus heroínas denominan su «locura» hasta el fin de cada uno de sus relatos. Es más, la complementariedad de las hermanas vivaz y callada sugiere que estas dos respuestas inadecuadas a las situaciones femeninas son inseparables. Ya hemos visto que la situación de Marianne Dashwood cuando es traicionada por el hombre que considera su prometido es bastante similar a la de su hermana, y muchos críticos han expuesto que Elinor tiene mucha sensibilidad, mientras que Marianne posee cierto sentido[26]. Sin duda, Elizabeth y Jane Bennet, como Emma Woodhouse y Jane Fairfax, afrontan dilemas similares y acaban llegando a estrategias parecidas para lograr la supervivencia. Al atraer nuestra atención constante hacia la amistad y reciprocidad entre las hermanas, Austen conserva la esperanza de que la madurez puede brindar a las mujeres la conciencia del yo como sujeto y como objeto.

Aunque todas las mujeres pueden estar, como ella, divididas entre el deseo conflictivo de afirmación en el mundo y el retiro en la seguridad del hogar —discurso y silencio, independencia y dependencia—, Austen da a entender que este conflicto psíquico puede resolverse. Puesto que la relación entre la identidad personal y el papel social es tan problemática para las mujeres, el yo emergente sólo puede sobrevivir con el mantenimiento de una doble visión. Como siempre han apreciado los admiradores de Austen, formula adaptaciones, aun cuando admite su coste: puesto que las polaridades de desmayarse o volverse loca son extremos que tientan pero

---

[26] Véase, por ejemplo, la presentación más reciente de este argumento por parte de Everett Zimmerman, «Admiring Pope no more than is Proper: *Sense and Sensibility*», en *Jane Austen: Bicentenary Essays,* ed. Halperin, págs. 112-122.

que destruyen a las mujeres, Austen describe cómo es posible que surja una especie de autoconciencia dialéctica. Aunque este aspecto de la conciencia femenina han llevado a muchas mujeres a la esquizofrenia, sus heroínas viven y florecen *debido* a sus proyecciones contradictorias. Cuando las heroínas son capaces de vivir vidas cristianas, tratando a los demás como serán tratadas, las hijas están listas para convertirse en esposas. La conciencia de sí mismas las libera del yo, permitiéndoles ser exquisitamente sensibles a las necesidades y respuestas de los otros. Esto es lo que las distingue de las víctimas cómicas del ingenio de Austen, que están aprisionadas en un egoísmo oficioso o incapacitadas por una indolencia letárgica: para Austen, egoísmo y abnegación son casi intercambiables.

Sólo las heroínas maduras pueden congeniar e identificarse con las entrometidas engreídas y las enfermizas sonámbulas que abundan en las novelas de Austen. Pero su madurez implica un mundo degradado y la posibilidad continua, de hecho la necesidad, de la división propia, la duplicidad y el doble sentido. Como explica la narradora de Emma, «raras veces, muy raras veces, la verdad completa se encuentra en una revelación humana; raras veces puede suceder que algo no esté un poco disfrazado o un poco equivocado» (III, cap. 13). Al utilizar el silencio como un medio de manipulación, la pasividad como una táctica para lograr poder, la sumisión como un medio de obtener el único poder de que disponen, las heroínas *parecen* someterse cuando consiguen lo que quieren y necesitan. Por una parte, este proceso y su sentimiento acompañante de doblez es beneficioso psicológica y éticamente, e incluso una bendición para las mujeres a las que eleva al heroísmo real. Por otra parte, es una dolorosa degradación para las heroínas inmersas o emparedadas en lo que De Beauvoir denominaría su «alteridad» propia.

Así pues, las mortificaciones de Emma, Elizabeth y Marianne son el acompañamiento necesario a la rendición de la responsabilidad y definición propias. Aunque Marianne Brandon, Elizabeth Darcy y Emma Knightley nunca existen salvo en la ligeramente malévola futuridad de todos los «después felices para siempre», sin duda habrían aprendido los gestos intrincados de la subordinación. Y en *Mansfield Park* (1814), donde Austen examina con mayor cuidado el precio del doblez, la autora madura dramatiza cómo la división psíquica tan común en las mujeres puede explotar en una fragmentación a gran escala cuando la reintegración se vuelve imposible. En ningún otro lugar de su ficción se retrata el conflicto entre el yo y el otro con mayor sensibilidad hacia la posibilidad de la fragmentación esquizofrénica de la personalidad que en esta novela en la que Austen parece encontrarse en un gran conflicto sobre sus talentos propios.

Fanny Price y Mary Crawford representan lo que se ha convertido en un conflicto familiar en la ficción de Austen. Fanny ama el campo donde vive tranquila y contenta, conservadora en sus gustos, venerando los viejos edificios y árboles, y condescendiente en su conducta, sometiéndose a las indignidades de todos los miembros del hogar con humildad paciente.

Pero «lo que era tranquilidad y comodidad para Fanny era tedio y vejación para Mary» (II, cap. 11), porque las diferencias de disposición, costumbre y circunstancias hacen de la última una joven talentosa e inquieta, arpista y soberbia jugadora de cartas y una conversadora ingeniosa capaz de parodias y juegos de palabras. En el famoso episodio de la obra teatral se establece un obvio contraste entre ambas: la ejemplar Fanny se niega a representar un papel, considerando el teatro impropio en ausencia de sir Bertram, mientras que Mary toma parte en los ensayos con vivacidad y adelantándose a la representación debido precisamente a que le proporciona la oportunidad de dramatizar, bajo la tapadera de un guión escrito, sus sentimientos amorosos hacia Edmund. Este uso de las artes la enlaza con Austen de un modo que queda más corroborado por los relatos autobiográficos que expresan el deleite de ésta cuando era niña por esos teatros caseros. Aunque muchos críticos están de acuerdo en que Austen se afana en alabar la sensibilidad de Fanny hacia la naturaleza[27], de hecho es Mary quien más se parece a su creadora al considerar «la naturaleza inanimada con escasa observación; toda su atención se dedicaba a los hombres y mujeres; sus talentos, a la luz y lo vivo» (I, cap. 8).

Pese a sus respuestas antitéticas, Mary y Fanny, como las demás «hermanas» de la ficción de Austen, tienen mucho en común. Ambas están de visita en el campo y son huérfanas casi extrañas en Mansfield Park. Ambas tienen historias familiares deshonrosas de las que intentan escapar en parte mediante su contacto con la casa de los Bertram. Ambas son hermanas amorosas para hermanos que necesitan mucho más su consejo y apoyo. Ambas son relativamente pobres, dependientes de parientes masculinos para su seguridad financiera. Mientras Mary cabalga en el caballo de Fanny, ésta lleva un collar que cree que es de Mary. Mientras a Fanny le gusta escuchar la música de Mary, ésta busca constantemente el consejo de Fanny. Son las únicas personas jóvenes que se dan cuenta de que Henry está flirteando injuriosamente con las dos hermanas Bertram y, por lo tanto, creando unos celos terribles. Ambas ven en Rushworth el tonto que es, ambas se dan cuenta de la impropiedad potencial de la obra de teatro y ambas quieren a Edmund Bertram. En efecto, cada una de ellas parece incompleta porque justo le faltan las cualidades que encarna plenamente la otra: así, Fanny parece limitada, carente de ánimo y voluntad, mientras que Mary es insensible a las necesidades y sentimientos de sus amigos; una es demasiado silenciosa; la otra, demasiado habladora.

Quizás Fanny aprende lo suficiente de Mary para convertirse en una verdadera heroína de Austen. No sólo «sale» a un baile en su honor, sino

---

[27] El amor de Fanny Price por Mansfield Park como lugar de paz y tranquilidad es explicado por Tony Tanner, «Jane Austen and "The Quiet Thing"», en *Critical Essays on Jane Austen*, ed. B. C. Southam, Nueva York, Barnes y Noble, 1968, págs. 136-161. Véase también Alistair M. Duckworth, *The Improvement of the Estate*, págs. 71-80.

que lo hace en un estado que «casi se aproximaba a la animación» (II, cap. 10). Rechaza los intentos de persuasión realizados por sir Thomas y éste la acusa de «talante obstinado, engreimiento y [...] independencia de espíritu» (III, cap. 1). Al defenderse de los galanteos indeseados de Henry Crawford, Fanny también habla más, y más enfadada, que nunca antes. Por último, se libera de la necesidad de la aprobación de Edmund, de forma específica cuando cuestiona su autoridad y «siente disgusto e ira hacia Edmund» (III, cap. 8). Recientemente, dos críticas feministas han sostenido que, cuando Fanny se niega a casarse por conveniencia social, se convierte en el modelo moral para el resto de los personajes, poniendo en tela de juicio su sistema social y exponiendo su frágiles valores[28]. Y, sin duda, Fanny se convierte en una especie de figura de autoridad para su hermana más joven, Susan, a quien acaba liberando de la ruidosa reclusión del hogar de los Portsmouth.

No obstante, atrapada en el recato angelical, Fanny nunca sabe afirmarse o animarse salvo en situaciones extremas donde sólo lo logra gracias a la resistencia pasiva. Modelo de virtud doméstica —«dependiente, desvalida, sin amigos, descuidada, olvidada» (II, cap. 7)—, recuerda a Blancanieves no sólo por su pasividad, sino por su mortalidad, su inmovilidad, su pureza pálida. Puesto que, como Leo Bersani ha sostenido, «no ser es la prudencia suma en el mundo de *Mansfield Park*»[29], Fanny está destinada a convertirse en la siguiente lady Bertram, siguiendo el ejemplo de la esposa cadavérica de sir Thomas. Con una pureza que parece mojigata y un recato que raya en la hipocresía, Fanny es mucho menos agradable que el resto de las heroínas de Austen: como comenta Frank Churchill de Jane Fairfax, «en el recato hay seguridad, pero no atractivo» (II, cap. 6). La obediencia, las lágrimas, la palidez y el martirio son efectivos, pero no métodos de supervivencia especialmente cautivadores, en parte porque se percibe cierto orgullo en la humillación de sí misma de Fanny.

Si Fanny Price parece incapaz de realizarse plenamente como un sujeto auténtico, Mary Crawford no logra admitir su contingencia. Debido a ello, al igual que la reina que insiste en contar y vivir sus propias historias vívidas, es exorcizada de Mansfield Park, tanto del lugar como del argumento, de un modo que dramatiza la ansiedad obsesiva de Austen sobre el tipo particular de impropiedad de Mary: su discurso audaz. Cuando la libertad de Mary se deteriora en licencia y su realización en egoísmo, Edmund sólo puede defenderla declarando que «no *piensa* en el mal, pero

---

[28] Irene Tayler y Gina Luria, «Gender and Genre: Women in British Romantic Literature», pág. 113.

[29] Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, pág. 77. El hecho de que Fanny repudie el papel de ángel que le ha asignado Henry Crawford como un «puesto de alta responsabilidad» (pág. 347) no es una contradicción, ya que su mismo repudio certifica su humildad cristiana ejemplar.

habla de él, lo hace jugando» y admite que ello significa que la «misma mente estaba teñida» (II, cap. 9). De hecho, aunque los únicos delitos de Mary parecen ser verbales, se nos dice repetidas veces que su mente «se había descarriado y confundido, y sin ninguna sospecha de estar así; oscurecida, pero imaginándose la luz» (III, cap. 6). Puesto que excusaría como «tontería» lo que tanto Fanny como Edmund denominan «mal», su *lenguaje* descubre su inmodestia, su «delicadeza adormecida» (III, cap. 16). Edmund dice horrorizado: «¡No siente recato, ni horror, ni, ¿cómo diría?, aversión femenina y modesta!» (III, cap. 16). Resulta significativo que sea «el modo como habla» (III, cap. 16) lo que produzca la mayor ofensa y determine el rechazo final de Edmund.

Cuando, durante el episodio del teatro, Fanny desempeña calladamente el papel de ángel negándose a actuar, Mary Crawford se metamorfosea en una sirena que persuade coquetamente a Edmund para participar en el mismo teatro que éste había condenado por indecoroso. Fanny sabe que su reticencia está causada en parte por el temor a exhibirse, pero ello no impide que se sienta muy celosa de Mary, no sólo debido a que ésta es una buena actriz, sino porque ha elegido interpretar un papel que le permite expresar su oposición de otro modo tácita a la elección de Edmund de una profesión eclesiástica. Herética, mundana, cínica en su desdén hacia las instituciones de la Iglesia, Mary es una Eva condenada que se ofrece para seducir a Edmund Bertram en el jardín de la habitación verde, cuando el padre se marcha en un viaje de negocios, y casi lo logra, al menos hasta que reaparece el padre ausente para quemar todos los guiones, para reprimir este estallido libidinoso del paraíso y pedir música que «ayudó a ocultar la falta de una armonía real» (II, cap. 2). Como las representaciones sólo han producido desasosiego, rivalidad, vejación, mezquindades y licencia sexual, *Lover's Vows* ilustra la creencia de Austen de que la expresión propia y la habilidad artística son peligrosamente atractivas porque liberan a los actores de las reglas, los papeles, las obligaciones sociales y los lazos familiares de la vida cotidiana[30].

El encanto seductor de Mary es el mismo que el de su hermano Henry. Él es el mejor actor, tanto dentro como fuera del escenario, porque posee la habilidad de ser «todo para todos» (II, cap. 13). Pero no puede «hacer nada sin una mezcla de maldad» (II, cap. 13). Atractivo precisamente debido a su capacidad proteica de cambiarse en diversos personajes atractivos, Henry es un intérprete que degenera en un impostor no distinto de Frank Churchill, que también está «interpretando un papel o realizando una exhibición de declaraciones no sinceras» *(E,* II, cap. 6). En efecto,

---

[30] El influyente ensayo de Lionel Trilling, «Mansfield Park», en *Jane Austen: A Collection of Critical Essays,* ed. Ian Watt, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1963, págs. 124-140, ha sido expuesto de nuevo con mayor efectividad por Stuart M. Tave, *Some Words of Jane Austen,* Chicago, University of Chicago Press, 1973, págs. 158-204.

Henry es un buen representante del tipo de joven de quien se enamora brevemente cada una de las heroínas antes de acabar desilusionadas: Willoughby, Wickham, Frank Churchill, Henry Crawford y el señor Elliot son muy agradables porque se cambian y moldean a sí mismos. En muchos aspectos resultan atractivos para las heroínas porque actúan de algún modo como dobles: hombres más jóvenes que deben aprender a complacer, narcisistas, experimentan la impotencia tradicionalmente «femenina» y, por lo tanto, están muy interesados en convertirse en sus propios creadores.

Sin embargo, en *Mansfield Park* Austen define este espíritu de autocreación como «embrujo» (II, cap. 13), «contagio» (II, cap. 1), y el desasosiego epidémico representado por los Crawford se considera mucho más peligroso que la pasividad inválida de Fanny. Por lo tanto, su rechazo de Henry representa su censura de su intento presuntuoso de crear su propia vida, su historia pasada y sus identidades ficticias presentes. Dividido, recreándose en sus pasiones, ajeno a la autoridad, lleno de ambición y buscando vengarse de pasadas injurias, el falso joven bordea lo satánico. Aunque se las arregla para medrar a su modo, encontrando una amada o esposa adecuada y en general haciendo fortuna en el proceso, su comportamiento no puede ser el de la heroína de Austen. Aunque sus delitos son acciones reales mientras los de ésta son puramente retóricos, se la censura mucho más porque sus libertades desafían más seriamente su papel social.

Cuando su Adán se niega a probar la fruta que le ofrece Mary Crawford, Austen sigue el ejemplo de Samuel Richardson en su novela favorita, *Sir Charles Grandison,* donde Harriet extrae una analogía elogiosa entre sir Charles y Adán: el primero no habría sido tan complaciente como para probar el fruto prohibido; en su lugar, habría dejado que Dios aniquilara a la primera Eva y le proporcionara una segunda[31]. Del mismo modo que Fanny ve a través del actor de teatro, Henry Crawford, al representante de papeles e hipócrita, Edmund acaba reconociendo el juego de Mary como su negativa a someterse a las categorías de su cultura, una revuelta que es atractiva e inmoral porque le proporciona la libertad de convertirse en quien quiera, incluso de elegir no someterse a una identidad, sino de probar una variedad de voces. Por todas estas razones, ha de ser aniquilada. Pero, a diferencia de Richardson, al destruir Austen a esta joven impenitente, imaginativa y asertiva, está demostrando su propia división interna.

En las seis novelas de Austen, las mujeres a las que se niegan los medios de autodefinición aparecen fatalmente arrastradas a los peligrosos deleites de la representación y la pretensión. Pero la profesión de Austen se basa justo en estos disfraces. ¿Qué otra cosa sino representación es la ca-

---

[31] Samuel Richardson, *Sir Charles Grandison,* 6 vols., Oxford, Shakespeare Head, 1931, 4, pág. 302.

racterización? ¿Qué es el argumento sino pretensión? En todas las novelas, la voz de la narradora es ingeniosa, asertiva, animada, independiente, incluso (como D. W. Harding ha mostrado) arrogante y detestable[32]. Suspendida entre la subjetividad de la lírica y la objetividad del drama, la novela proporciona a Austen una oportunidad única: puede crear las ingeniosas cartas de Mary Crawford o las brillantes réplicas de Emma, aun cuando las rechace por impropias; es más, puede reprobar como indecente en una heroína lo que es necesario para una autora. Para Austen, la autoría es un escape de las mismas limitaciones que ella impone a sus personajes femeninos. Y a este respecto parece típica, porque puede que las mujeres hayan contribuido de manera tan significativa a la ficción narrativa debido precisamente a que ésta objetiva efectivamente, aun cuando sustenta y esconde, la subjetividad de la autora. Dicho de otro modo, en las novelas, Austen cuestiona y critica sus propias sensibilidades estéticas e irónicas, señalando los límites y afirmando los peligros de una imaginación indisciplinada por los rigores del arte.

Al utilizar a sus personajes para castigar la invención imaginativa que informa sus propias novelas, Austen se ve envuelta en una contradicción que, como veremos, aprueba como la única solución disponible para sus heroínas. Del mismo modo que logran sobrevivir pareciendo someterse, consiguen mantener su doble conciencia en la ficción que proclama su docilidad y limitación incluso cuando descubre los deleites de la afirmación y la rebelión. En efecto, la comedia de las novelas de Austen explora las tensiones existentes entre la libertad de su arte y la dependencia de sus personajes: aunque éstos tartamudean y barbotean y se quedan en silencio e incluso se precipitan a la felicidad perfecta, Austen alcanza un lenguaje de mujer magnífico en su doblez. A este respecto, sirve como paradigma de las damas literatas que surgirían con tanto éxito y plenitud a mediados del siglo XIX, damas novelistas populares como Rhoda Broughton, Charlotte Mary Yonge, Home Lee y la señora Craik[33], que suprimieron vigorosamente la conciencia de que su labor profesional ponía en tela de juicio los papeles femeninos tradicionales. Sin embargo, pese a lo profundamente conservador que parece ser su contenido, con frecuencia conserva huellas de la duplicidad original tan manifiesta en su origen, aun cuando demuestre su evasión exuberante de los límites ineludibles que prescriben para sus heroínas modelos.

* * *

[32] D. W. Harding, «Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen», *Scrutiny*, 8, marzo de 1940, págs. 346-362.

[33] Wendy Kolman, de la Universidad de Indiana, está escribiendo en la actualidad una tesis sobre estas novelistas victorianas y otras menos conocidas, que lleva por título «Women Writing for Women: Victorian Middle-Class Fiction in the 1860s and 70s».

Aunque Austen se escapa claramente de la Casa de la Prosa que limita a sus heroínas al crear su relato a partir de su renuncia a contar relatos, también habita en las perspectivas más libres de la «Posibilidad» de Emily Dickinson al identificarse no sólo con sus heroínas modelos, sino también con personajes femeninos menos obvios, más detestables, flexibles y vigorosos que representan su disensión rebelde de su cultura, una disensión, como hemos visto, sólo parcialmente oscurecida por el «papel secante» de su argumento. Muchos críticos ya han señalado la duplicidad existente en los «finales felices» de las novelas de Austen en los que lleva a sus parejas al borde del arrobamiento con tanta prisa o con coincidencias tan improbables o con tal sarcasmo que todo el mensaje parece sesgado[34]: se sigue deduciendo que una joven, sin la ayuda de una narradora benevolente, nunca encuentra el modo de salir de sus mortificaciones o de la casa de sus padres.

Quizás surjan ejemplos menos obvios de la duplicidad de Austen en su representación de una serie de mujeres extremadamente poderosas, cada una de las cuales expresa la ira rebelde tan bien reprimida por la heroína y la autora. Debido a que aparecen muy raras veces y hablan con muy poca frecuencia, estas mujeres furiosas siguen siendo presencias secretas en los argumentos. En las novelas, no sólo desempeñan un papel menos prominente de lo que su función en el argumento requiere, sino que, enterradas o muertas o desterradas al final del relato, parecen garantizar este castigo por su misma falta de atractivo. Al igual que lady Susan, son madres o madres sustitutas que quieren destruir a sus hijos dóciles. Las viudas que ya no son definidas por los hombres al haber sobrevivido a las autoridades masculinas de sus vidas, pueden ejercer el poder aun cuando nunca lleguen a legitimarlo. Por ello parecen a la vez insistentes y peligrosas. No obstante, si su energía se juzga destructiva y desagradable, es porque es el mecanismo mediante el cual Austen disfraza el aspecto más asertivo de sí misma como el Otro. Veremos que estas mujeres malintencionadas representan impulsos de revuelta que las hace las dobles no sólo de las heroínas, sino también de la misma autora.

Hemos visto a Austen en su mayor conflicto en *Mansfield Park,* así que quizás es aquí donde pueda empezarse a comprender de qué forma tan callada pero vigorosa socava su propia moral. Probablemente el personaje más detestable del libro, la tía Norris, quiere ser sin duda una oscura parodia de Mary Crawford, revelando —como lo hace— con cuánta facilidad la viveza y materialismo aniñados de ésta pueden degenerar en cicatería entrometida y oficiosa. Pero, a pesar de que se la muestre detestable repetidas veces y se diga que lo es cuando trata de administrar y manipu-

[34] El análisis más sostenible sobre la socavación de sus finales aparece en Lloyd W. Brown, *Bits of Ivory: Narrative Techniques in Jane Austen's Fiction,* Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973, págs. 220-229.

lar, de condescender con Fanny, de ahorrarse algún dinero, la tía Norris es en cierto sentido castigada por fallos morales que son fácilmente comprensibles, cuando no perdonables. Después de todo, vive de una pequeña renta fija y si utiliza los halagos para obtener ayuda pecuniaria, sus placeres dependen de que la reciba. Al igual que Fanny Price, la tía Norris sabe que debe complacer y aplacar a sir Thomas. Aun cuando éste da un «consejo», ambas lo aceptan como «el consejo del poder absoluto» (II, cap. 18). Quizás una razón para su aversión implacable hacia Fanny sea que la tía Norris ve en ella una rival para la protección de sir Thomas, otra dependiente desvalida y útil. Además, igual que Fanny, la tía Norris utiliza la sumisión como una estrategia para lograr su designio: aceptando el poder de la autoridad, consigue persuadir a su cuñado de todos sus planes.

A diferencia de la «buena» lady Bertram, la tía Norris es una mujer amargada, manipuladora e insistente que no puede permitir que las demás personas vivan su propia vida. Al menos, ésta es la primera impresión que nos producen estas hermanas, hasta que recordamos que, pese a toda su dignidad benigna, lady Bertram no hace más que sentarse «primorosamente vestida en un sofá, haciendo un bordado enorme, de poco uso y ninguna belleza, pensando más en su faldero que en sus hijos» (I, cap. 2). En efecto, el contraste entre su pasividad total y los empleos indiscriminados de la tía Norris vuelven a recordar las opciones descritas por Sophia en *Amor y amistad:* desmayarse o perder el juicio. Al igual que el resto de las «buenas» madres de la ficción de Austen que son pasivas porque están muertas, moribundas o mudas, lady Bertram enseña la necesidad de la sumisión, la importancia primordial de un matrimonio financieramente sólido y la vacía titularidad que conlleva esos valores. Pese a todo su bullicio, la tía Norris es una madre mucho más amorosa para las hijas de lady Bertram. Si las mima, es en parte debido a un afecto y lealtad genuinos. Y cuando vive activamente su vida y persigue sus fines, la tía Norris se identifica con total naturalidad con sus obstinadas sobrinas. A diferencia de la figura de la «buena» madre, la figura de la mala tía Norris da a entender que la fortaleza, actividad y pasión femeninas son necesarias para la supervivencia y el placer.

En lugar de abandonar a Maria después de la desgracia social de su huida y divorcio, la tía Norris se va a vivir con ella como madre sustituta. Aunque por ello es castigada y expulsada de Mansfield Park, la tía Norris (no podemos evitar sospechar) está probablemente tan aliviada de haberse escapado del efecto deprimente del sobrio gobierno de sir Thomas como él lo está de haberse deshecho de la única persona que ha logrado afirmarse contra sus deseos, evadir su control. Esta fierecilla sigue hablando al final del libro, indomada y probablemente indomable. Como para autentificar su admiración del todo inaceptable hacia esta clase de mujeres, Austen construye un argumento que con total coherencia encuentra impulso en la tía Norris. Es ella, por ejemplo, quien decide llevarse a Fanny de su casa para conducirla a Mansfield; ella la coloca en el hogar de sir

Thomas y le asigna su posición inferior; ella gobierna Mansfield en ausencia de sir Thomas y permite que avance el juego; ella planea y ejecuta la visita a Southerton que ocasiona el matrimonio entre Maria y el señor Rushworth. Dedicada con total franqueza al placer y la actividad, sobre todo al placer de controlar las vidas de otras personas, la tía Norris es una sustituta paródica de la autora, una doble adecuada cuyas manipulaciones se emparejan con las de la tía Jane.

Pese a ser denostada, la tía Norris fue el personaje que con más frecuencia elogiaron y disfrutaron los contemporáneos de Jane Austen, para deleite de la autora[35]. La suya es una de las voces más memorables de *Mansfield Park.* No sólo se asemeja a la reina hética y maquinadora madrastra de Blancanieves, sino también a la Reina de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart. En realidad, todas las matronas coléricas de las novelas de Austen representan una amenaza para la razón ilustrada del dios masculino que sólo acaba haciéndose con la heroína desvaneciendo las fuerzas de la sexualidad femenina, el carácter caprichoso y la locuacidad. Pero, como en *La flauta mágica,* donde a la Reina de la Noche se la transporta fuera del escenario mientras aún canta su resistencia vigorosa, a las mujeres como la tía Norris nunca se las extingue por completo. La despreciada señora Ferrars de *Juicio y sentimiento,* por ejemplo, exige el castigo que Elinor Dashwood no pudo más que desear para un hombre que ha estado engañándola durante toda la novela. Al alterar la línea patriarcal de sucesión, la señora Ferrars demuestra que las mismas formas valoradas por Elinor son arbitrarias. Pero aun cuando *Juicio y sentimiento* termina con el mensaje franco de que las jóvenes como Marianne y Elinor deben someterse a las poderosas convenciones de la sociedad hallando un protector masculino, la señora Ferrars y su protegida maquinadora Lucy Steele demuestran que las mujeres pueden convertirse en agentes de la represión, manipuladoras de las convenciones y supervivientes.

La mayoría de estas poderosas viudas estarían de acuerdo con lady Catherine De Bourgh en no ver «ocasión para vincular las posesiones de las líneas femeninas» *(OP,* II, 6). Opuesta a la misma base del patriarcado, el derecho exclusivo masculino a la herencia, lady Catherine se gana, como era bastante previsible, la difamación que siempre asigna la autora a las representantes del poder matriarcal. Se la muestra arrogante, oficiosa, egoísta y grosera cuando ampara al resto de los personajes de la novela. Pareciéndose a lady Susan en su desdén por su hija pálida, débil y pasiva, lady Catherine disfruta ocupándose de los asuntos de los demás. Probablemente su actuación más desagradable es cuando se opone al derecho

---

[35] A casi toda la familia de Jane Austen le gustó mucho la tía Norris, como muestran sus opiniones recogidas. Véase *Jane Austen: A Casebook on «Sense and Sensibility», «Pride and Prejudice», «Mansfield Park»,* ed. B. C. Southam, Nueva York, Macmillan, 1976, páginas 200-203.

de Elizabeth a casarse con Darcy, cuestiona su nacimiento y crianza admitiendo que es «hija de un noble», pero preguntando «¿quien fue tu madre?» (III, cap. 14).

Sin embargo, a pesar de lo terrible que parece ser, lady Catherine es en cierto sentido una madre apropiada para Elizabeth porque las dos mujeres son sorprendentemente similares. Ella misma lo señala cuando le dice a Elizabeth: «Das tu opinión con mucha decisión para ser tan joven» (II, cap. 6). Ambas hablan autoritariamente de temas en los que ninguna son una autoridad. Ambas son sarcásticas y acertadas en su valoración de la gente. Elizabeth se describe a Darcy afirmando: «Hay en mí una obstinación por la que nunca puedo soportar que me atemorice la voluntad de los otros» (II, cap. 8), y a este respecto también se parece a lady Catherine, cuyo coraje es indomable. Por último, son las únicas mujeres de la novela capaces de sentir y expresar ira genuina, aunque corresponde a lady Catherine expresar la ira contra la vinculación patrimonial que Elizabeth debe sentir puesto que ha limitado tan rígidamente su vida y la de su hermana. Cuando Elizabeth y lady Catherine entran en conflicto, cada una mantiene su resolución decidida de llevar a cabo su propósito. En todas sus objeciones al emparejamiento de Elizabeth con Darcy, lady Catherine sólo expresa lo que la misma Elizabeth ha pensado sobre el tema: que su madre es una relación inadecuada para él y su hermana una conexión aún menos apropiada. Muy irritada e insensible al consejo, Elizabeth se asemeja a su interlocutora; es apropiado no sólo que tome el lugar previsto para la hija de lady Catherine cuando se casa con Darcy, sino también que considere al respecto que su esposo sea persuadido para que entretenga a su tía en Pemberley. Como Darcy y Elizabeth admiten, lady Catherine ha sido la autora de su matrimonio, causando la primera propuesta al proporcionar la ocasión y el lugar para las reuniones y la segunda al tratar de separarlos cuando en realidad comunica la renovada atracción de Elizabeth por un pretendiente que esperaba precisamente dicho aliento.

La fierecilla mordaz está oculta con tanta discreción en *Emma* que nunca aparece, pero de nuevo es el agente ocasional del argumento. Al igual que sus predecesoras, la señora Churchill es una mujer orgullosa, arrogante y caprichosa que utiliza todos los medios, incluso informes sobre su pobre salud, para reclamar atención y obediencia de su familia. De hecho, sólo su muerte —que despeja el camino para el matrimonio de Frank Churchill con Jane Fairfax— los convence de que sus desórdenes nerviosos eran algo más que quejas egoístas e imaginarias. En realidad, la señora Churchill puede considerarse la causa de todo el engaño practicado por los amantes en la medida en que su compromiso secreto es una respuesta a su desaprobación de la unión. Así, esta desagradable mujer sin «más corazón que una piedra para la gente y de un genio del demonio» (I, cap. 14) es la presencia invisible que, como explica W. J. Harve, «permite a Jane Austen encarnar ese aspecto de nuestra intuición de la reali-

dad compendiado por Auden: «viven en nosotros poderes que no comprendemos»[36].

Pero la señora Churchill es más que una representante de la contingencia impredecible de la realidad. Por una parte, muestra una semejanza extraña y ominosa con Jane Fairfax, quien también será una arribista sin dinero cuando se casa y quien también está sujeta a dolores de cabeza y fiebres nerviosas. La señora Churchill, nos dice el señor Weston, «es la dama más bella que nadie contempló jamás» (II, cap. 8), así que es muy apropiado que la educada Jane Fairfax se convierta en la siguiente señora Churchill y que herede sus joyas. Por otra parte, la señora Churchill se parece mucho a Emma, que también está comprometida en convertirse en una dama modelo: egoístas en sus mismas imaginaciones, ambas tienen el poder de salirse demasiado con la suya, ambas están convencidas de su superioridad en talento, elegancia de mente, fortuna y distinción, y ambas desean ser las primeras en una sociedad donde pueden disfrutar asignando papeles subordinados a quienes están en su compañía.

La dama modelo obsesiona a todos los personajes de *Emma,* evocando «plantas delicadas» al señor Woodhouse (II, cap. 16) y las llamativas galas de Selena para la señora Elton. Pero es la señora Churchill quien ilustra la quiebra del ideal, porque ella no es sólo una imagen admonitoria de lo que podrían ser las heroínas de Austen, sino también una doble de en lo que ya se están convirtiendo de prisa. Si la señora Churchill representa la culpa de Austen por su control como autora, también nos recuerda que el decoro, el recato y la educación femeninos pueden dar paso a la mala intención, ya que esto es lo que entraña desde el principio el papel y los valores de la joven dama, construida —como hemos visto— partiendo de la complicidad, la manipulación y el engaño. Sin embargo, al mismo tiempo, la señora Churchill es la víctima de sus silencios, evasiones y mentiras de dama: nadie toma en serio sus relatos sobre su salud enferma, nadie cree que su enfermedad final sea algo más que una ficción manipuladora y su muerte —una de las pocas que aparecen en la ficción madura de Austen— es una ilustración terrible de la vulnerabilidad femenina que Austen exploraría más plenamente en su última novela.

* * *

No son sólo las matriarcas locas de Austen quienes reflejan su incomodidad con el ataúd de cristal de la sumisión femenina. Su última novela completa, *Persuasión* (1818), se centra en una heroína angelical y callada que ha renunciado a buscar una historia y, de este modo, se ha matado de

---

[36] W. J. Harvey, «The Plot of *Emma*», en *Emma,* A Norton Critical Edition, ed. Stephen M. Parrish, Nueva York, Norton, 1972, pág. 456.

forma efectiva. Casi como si estuviera reconsiderando las implicaciones de sus argumentos, Austen explora los efectos sobre las mujeres de la sumisión a la autoridad y la renuncia a la historia de la vida propia. Ocho años antes de comenzar la novela, Anne Eliot había sido convencida para renunciar a su romance con el capitán Wentworth, pero esta decisión la enfermó volviéndola una persona insignificante. Obligada a «conocer que no era nada» (I, cap. 6), Anne no es «nadie para su padre o para su hermana», así que su palabra «no tiene peso» (I, cap. 1). Observadora invisible que tiende a desaparecer en el fondo, con frecuencia teme moverse por si la ven. Habiendo perdido el «papel secante» de su juventud, no es más que un pálido vestigio de lo que había sido y se da cuenta de que su amante «no la habría conocido de nuevo» (I, cap. 7), siendo su relación «ahora nada». Anne Elliot es el fantasma de su yo muerto; mediante ella, Austen presenta una personalidad obsesionada por el sentido de la amenaza.

Al menos una de las razones por las que Anne se ha deteriorado en una insustancialidad fantasmal es que es una mujer dependiente en un mundo simbolizado por su padre aristocrático vano y egoísta, que habita el vestidor lleno de espejos de Kellynch Hall. Resulta significativo que *Persuasión* comience con el libro de su padre, el *Baronetario,* que es descrito como «el libro de los libros» (I, cap. 1) porque simboliza la autoridad masculina, la historia patriarcal en general y la historia familiar de su padre en particular. Existiendo en él como un primer nombre y una fecha de nacimiento en un linaje familiar que concluye con el presuntuoso heredero, William Walter Elliot, Anne no posee realidad hasta que el nombre de un esposo pueda unirse al propio. Pero el nombre de Anne es nuevo en el *Baronetario:* la historia de este linaje antiguo y respetable de herederos recoge a «todas las Mary y Elizabeth con quienes se han casado» (I, cap. 1), como si llamara nuestra atención hacia el hecho esperanzador de que, a diferencia de sus hermanas Mary y Elizabeth, Anne no puede ser obligada a seguir siendo un personaje de este «libro de los libros». Y, de hecho, Anne rechazará las normas económicas y sociales representadas por el *Baronetario,* decidiendo, al final de su proceso de desarrollo personal, que no es ella, sino la viuda vizcondesa Dalrymple y su hermana la honorable señora Carteret quienes no son «nada» (II, cap. 4). También descubrirá que el capitán Wentworth «ya no es nadie» (II, cap. 12) y, aún más significativo, insistirá en su capacidad para buscar y encontrar «al menos la comodidad de contar toda la historia a su manera» (II, cap. 9).

Pero antes de que Anne pueda convertirse en alguien, debe afrontar lo que significa no ser nada: «¡No soy nadie!» (J. 228) podría admitir ocasionalmente Emily Dickinson y, sin duda, al elegir no tener una historia propia, Anne parece haber decidido vivir en el reino de la «Posibilidad» de Dickinson, porque lo que Austen demuestra mediante ella es que la persona que no se ha convertido en alguien es perseguida por todos. Viviendo en el mundo de los espejos de su padre, Anne afronta los diversos yoes en que podría haberse convertido y descubre que to-

dos revelan la misma historia de la caída femenina de la autoridad y la autonomía.

Como joven sin madre, Anne está tentada a convertirse en su propia madre, aunque se da cuenta de que ésta vive invisible, no querida, dentro de la casa de sir Walter. Puesto que Anne podría casarse con el señor Elliot y convertirse en la futura señora Elliot, tiene que afrontar el desgraciado matrimonio de su madre como una historia de la vida real no muy diferente de la de la señora Tilney de Catherine Morland. Sin embargo, al mismo tiempo, puesto que la servicial señora Clay es una mujer sin compromiso que aspira al lugar de su madre en la familia como compañera de su padre y amiga íntima de su hermana Elizabeth, Anne se da cuenta de que también podría convertirse en la paciente Penelope Clay, porque ella también comprende «el arte de complacer» (I, cap. 2), de hacerse útil. Cuando Anne va a Uppercross, además, actúa en cierto modo como la señora Clay, «estando demasiado en el secreto de las quejas» de cada uno de los inquilinos de ambas casas (I, cap. 6) y tratando de halagar y aplacar a todos y cada uno para que estén de buen humor. Así pues, existe el peligro de que los sentimientos de Anne y su abnegación puedan degenerar en el servicio congraciador e hipócrita de la señora Clay.

Por supuesto, la situación de Mary Musgrove es también una identidad potencial para Anne, ya que Charles había pedido su mano en matrimonio antes de concertarlo con su hermana menor, y puesto que Mary se asemeja a Anne en ser una de las hijas desfavorecidas de sir Walter. En efecto, la queja de Mary de ser «siempre la última de mi familia en ser advertida» (II, cap. 6) podría muy bien expresarla Anne. Amargada por no ser nadie, Mary responde a la monotonía de las labores domésticas con una invalidez «femenina» que es una extensión de la enfermiza desconfianza en sí misma de Anne, así como el único medio a su disposición para usar su imaginación y añadir cierto drama e importancia a su vida. La hipocondria de Mary nos recuerda que Louisa Musgrove proporciona una especie de paradigma para todas estas mujeres cuando se cae literalmente del Cobb y recibe un golpe en la cabeza que le aumenta su debilidad nerviosa. Como la incapacitada Louisa se siente primero atraída por el capitán Wentworth y acaba casándose con el capitán Benwick, cuyas primeras atenciones había sido para Anne, también ella es una imagen clara de lo que podría haber llegado a ser Anne.

Así pues, a través de Mary y Louisa, Austen ilustra cómo el crecimiento supone para las mujeres pasar de la libertad, la autonomía y la fortaleza a la dependencia debilitadora y degradante propia de las damas. En contradicción directa con el sermón del capitán Wentworth en el seto, Louisa descubre que ni siquiera la firmeza puede salvarla de dicha caída. En efecto, en realidad la precipita y descubre que su destino no es saltar de la escalera pasadera al tramo empinado de una escalera costera, sino leer tranquila poesía amorosa en el salón con un pretendiente solícito adecuado a sus nervios sensibles. Mientras que la caída física de Louisa y su

enfermedad siguiente refuerzan la creencia de Anne en que la afirmación e impetuosidad femeninas han de ser fatales, también nos hacen regresar al paisaje otoñal elegiaco que refleja el sentimiento de Anne de su disminución, la pérdida que experimenta desde que su historia es «nada ahora».

Anne vive en un mundo de espejos debido a que podía haberse convertido en la mayoría de las mujeres de la novela y, como el título sugiere, porque todos los personajes se le presentan con sus preferencias personales racionalizadas en principios mediante los cuales intentan convencerla. Está rodeada por las versiones de otras personas sobre su historia y le ofrecen consejos coercitivos sir Walter, el capitán Wentworth, Charles Musgrove, la señora Musgrove, lady Russell y la señora Smith. Al final, la misma presencia de otra persona se le vuelve opresiva, puesto que nadie más que ella está convencida de que su propia versión de la realidad es la única válida. Sólo Anne tiene un sentido de las perspectivas diferentes, aunque igualmente válidas, de las diversas familias e individuos entre los que se mueve. Al igual que Catherine Morland, lucha contra el uso y la imagen ficticios de sí misma que hacen las demás personas; y finalmente penetra en el secreto del patriarcado sin ninguna destreza o averiguación de su parte. Del mismo modo que Catherine se equivoca sobre el secreto de la mansión ancestral para comprender el poder arbitrario del general Tilney, que no quiere decir lo que dice, Anne tropieza fortuitamente con el secreto del heredero de Kellynch Hall, William Elliot, que se había casado por dinero y fue muy cruel con su primera esposa. Las «maniobras de egoísmo y doblez [del señor Elliot] deben sublevar» (II, cap. 7) a Anne, que llega a creer que «el mal» de este pretendiente podía acabar fácilmente en un «daño irremediable» (II, cap. 10).

Porque, como explica el señor Darcy, las heroínas de Austen «no tenían poder para descubrir y, ciertamente, no estaban inclinadas a la sospecha» (II, cap. 3). Pero Anne sí observa, escucha y juzga callada y atentamente a los miembros de su mundo y, como Stuart Tave ha mostrado, se ejercita cada vez más en hablar, sólo para descubrir poco a poco que se la está escuchando[37]. Es más, en su peregrinaje de Kellynch a Uppercross y de Lyme a Bath, los paisajes que encuentra actúan como una especie de geografía física de su desarrollo, de modo que, cuando los setos marchitos y las praderas pardas otoñales son reemplazados por las brisas vigorizantes y el flujo de las mareas de Lyme, apenas sorprende que Anne recupere la lozanía (I, cap. 12). De forma similar, cuando Anne llega a Bath, a esta mujer que ha escuchado y oído por casualidad a los demás le cuesta hacerlo porque está llena de sus propios sentimientos y decide que «una mitad de ella no debía ser siempre mucho más inteligente que la otra, o estar siempre sospechando que la otra mitad era peor de lo que era» (II, cap. 7). Así pues, en una habitación repleta de gente hablando, Anne se las arregla

[37] Stuart Tave, *Some Words of Jane Austen*, págs. 256-287.

para señalar al capitán Wentworth su falta de interés en el señor Elliot mediante su afirmación de que no le gustan las fiestas de la casa de su padre. «Lo había dicho», destaca la narradora; si «temblaba cuando lo hizo, consciente de que sus palabras eran escuchadas» (II, cap. 10), es porque en realidad «desde la pérdida de su madre muerta, nunca había conocido la felicidad de ser escuchada o alentada» (I, cap. 6).

El hecho de que la pérdida de su madre inicie su invisibilidad y silencio es importante en un libro que asocia de forma tan estrecha la felicidad de la heroína con su capacidad para expresar su sentimiento de sí misma como una mujer. Al igual que Elinor Tilney, quien siente que «una madre siempre podría haber estado presente. Una madre habría sido una amiga constante; su influencia habría superado todas las demás» *(AN,* II, cap. 7), Anne pierde el apoyo de una influencia amorosa femenina. Por lo tanto, es adecuado que los vigorosos susurros de las bienintencionadas señora Musgrove y señora Croft proporcionen a Anne la tapadera —la oportunidad y el valor— para exponer al capitán Harville su sentimiento de exclusión de la cultura patriarcal: «Los hombres tienen todas las ventajas sobre nosotras al contar su historia. [...] La pluma ha estado en sus manos» (II, cap. 11). Anne Elliot «no permitirá que los libros prueben nada» porque «todos fueron escritos por hombres» (II, cap. 11); su argumento de que las mujeres aman más tiempo debido a que sus pensamientos son más tiernos contradice directamente a las autoridades sobre la «veleidad» femenina que el capitán Harville cita. Como ya hemos visto, su discurso nos recuerda que la acusación masculina de «inconstancia» es un ataque a la interioridad irresponsable de las mujeres que no puede contenerse en las imágenes proporcionadas por la cultura patriarcal. Aunque Anne permanece inalterablemente inhibida por estas imágenes puesto que no puede expresar su sentido de sí misma «diciendo lo que no debe decirse» (II, cap. 11) y aunque sólo puede reemplazar el *Baronetario* con las *Listas navales* —un libro en el que las mujeres están notablemente ausentes—, sigue siendo el mejor ejemplo de su creencia en la subjetividad femenina. Ha deconstruido los yoes muertos creados por todos sus amigos para permanecer fiel a sus propios sentimientos y se ha reexaminado y revalorado a sí misma y a su pasado continuamente.

Para finalizar, el destino de Anne parece ser una respuesta a los relatos anteriores de Austen en los que las jóvenes se ven forzadas a renunciar a sus ambiciones románticas: Anne «había sido obligada a ser prudente en su juventud, y había aprendido a ser romántica cuando se hizo mayor, consecuencia natural de un principio antinatural» (I, cap. 4). Es ella quien enseña al capitán Wentworth los límites de la reafirmación masculina. Colocado en la situación usual de Anne de alcanzar a oír, descubre sus sentimientos verdaderos y fuertes. Resulta significativo que su primera respuesta sea arrojar la pluma. Luego, calmadamente, bajo la tapadera de hacer ciertos encargos para el capitán Harville, el capitán Wentworth le escribe su proposición, que sólo puede entregarle silenciosamente antes

de abandonar la habitación. Trabajando en el salón común de la posada Corazón Blanco, alerta ante interrupciones adversas, utilizando su otra carta como una especie de papel secante para camuflar sus designios, el capitán Wentworth nos recuerda a la misma Austen. Aunque el renacimiento de Anne a «una segunda primavera de juventud y belleza» (II, cap. 1) tiene lugar dentro de la misma ciudad corrupta que no cumple su promesa bautismal de purificación en *La abadía de Northanger,* se nos hace creer que su vida con este hombre escapará a la elegancia vacía de la sociedad de Bath.

El hecho de que la brisa marina de Lyme y las curas de agua de Bath hayan revivido a Anne de su pasividad fantasmal proporciona alguna evidencia de que la vida naval puede ser una alternativa y un escape de la corrupción de la tierra tan estrechamente asociada con la descendencia patrilineal. Sir Walter Elliot desprecia a la armada porque eleva a «los hombres a honores con los cuales nunca soñaron sus padres y abuelos» (I, cap. 3). Y sin duda, el capitán Wentworth parece evadir casi milagrosamente las hipocresías y deficiencias de un sistema de clases rígido haciendo dinero en el agua. Pero también es cierto que la vida naval parece justificar la segunda objeción de sir Walter de que «destroza de manera horrible el vigor y la salud de un hombre». Aunque está pensando en su vanidad sólo sobre la rapidez con que los marineros pierden su belleza, se nos proporciona un ejemplo del destrozo que hace el mar de la juventud de un hombre, en realidad poco atractivo: cuando Austen crea al inútil Dick Musgrove sólo para ser destruido por el mar, nos viene a la mente su confianza en la beneficencia de la naturaleza, porque sólo su ira contra la injusta adulación de los hijos (sobre las hijas) puede explicar la crueldad de otro modo gratuita de sus comentarios acerca de «los largos y hondos suspiros [de la señora Musgrove] sobre el destino del hijo que a nadie había importado mientras estuvo vivo» (I, cap. 8). Resulta significativo que este hijo felizmente perdido fuera reconocido como un necio por el capitán Wentworth, cuyo éxito naval le asocia estrechamente con una vocación que no excluye a las mujeres de forma tan completa como lo hacen las de tierra: su hermana, la señora Croft, sabe que la diferencia entre «un noble elegante» y un hombre de la armada es que el primero trata a las mujeres como si todas fueran «bellas damas en lugar de criaturas racionales» (I, cap. 8). Ella misma cree que «toda mujer razonable puede ser perfectamente feliz» a bordo de un barco, como lo fue ella cuando cruzó el Atlántico cuatro veces y viajó ida y vuelta a las Indias Orientales, con mayor comodidad (admite) que cuando se estableció en Kellynch Hall, aunque su esposo *desmontara* los espejos de sir Walter.

Los hombres de la armada, como el capitán Wentworth y el almirante Croft, también están estrechamente asociados, al igual que el capitán Harville, con la capacidad de crear «ingeniosas disposiciones e inventos [...] para sacar el mejor partido del espacio disponible» (I, cap. 11), una habilidad no carente de relación con una «profesión que, si es posible, se distingue más por su virtud doméstica que por su importancia nacional»

(II, cap. 12). Aunque las matronas de Austen tratan de obtener poder explotando las prerrogativas tradicionales masculinas, la heroína de la última novela descubre una sociedad igualitaria en la que los hombres valoran y participan en la vida doméstica, mientras que las mujeres contribuyen a los acontecimientos públicos, un ideal de complementariedad que presagia el surgimiento de una ideología sexual igualitaria[38]. Sin estar ya recluida en una comunidad femenina dedicada a dar a luz y criar a los hijos, actividades descritas como tristes y peligrosas en las novelas y cartas de Austen[39], Anne triunfa en un matrimonio que representa la unión de las esferas tradicionalmente masculina y femenina. Aunque dicha consumación sólo puede imaginarse en el futuro, sobre el agua, en medio de amenazas de guerra inminentes, Austen celebra la amistad entre los sexos cuando sus amantes avanzan por las calles de Bath «refrenando sonrisas y bailando de gozo por dentro» (II, cap. 11).

Cuando el capitán Wentworth acepta el relato que hace Anne de su historia, está de acuerdo con su valoración altamente ambivalente de la mujer que le aconsejó romper su compromiso. Lady Russell es una de las últimas viudas avasalladoras de Austen, pero, en esta novela que revisa su anterior apoyo a la necesidad de domar a la fierecilla, el monstruo aleccionador es más de eclipsamiento que de afirmación. Si el origen vigoroso de *Emma* es el modelo psicológicamente coercitivo de la mujer como dama, en *Persuasión* Austen describe a una heroína que se niega a convertirse en dama. Anne Elliot hizo caso a las recomendaciones de la fuerte, rica y digna lady Russell cuando se abstuvo de casarse con el hombre a quien quería. Pero acaba rechazando a lady Russell, a quien se muestra valorando el rango y la clase sobre los dictados del corazón, en parte porque su propio corazón está pervertido y es capaz de regocijarse «de irritada alegría, de despecho satisfecho» (II, cap. 1) por hechos que seguro que iban a herir a Anne. Anne reemplaza a esta cruel madrastra por un tipo diferente de madre sustituta, otra viuda, la señora Smith. Pobre, recluida, imposibilitada por las fiebres reumáticas, la señora Smith sirve como emblema de la desposesión de las mujeres en la sociedad patriarcal y es tam-

---

[38] Michelle Zimbalist Rosaldo sugiere que las sociedades más igualitarias son aquellas en las que los hombres participan en la vida doméstica. Véase «Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview», en *Women, Culture, and Society,* ed. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere, Princeton, Princeton University Press, 1974, pág. 41.

[39] Del miedo de la señora Palmer al eucalipto en su hijo recién nacido *(Juicio y sentimiento)* al hogar lleno de hijos ruidosos y egoístas de la señora Musgrove *(Persuasión),* Austen retrata las incomodidades de la maternidad. Véanse también las cartas en las que se queja: «¡pobre mujer!, cómo puede estar otra vez criando» (a Cassandra, 1 de octubre de 1808, *Letters,* pág. 210); «pobre animal, estará agotada antes de haber cumplido los treinta años» (a Fanny Knight, 23 de marzo de 1817, *Letters,* pág. 488); «al no comenzar las tareas de la maternidad demasiado pronto en la vida, serás joven de constitución, espíritu, figura y rostro, mientras que la señora Wm Hammond se está haciendo vieja debido a la reclusión y la crianza» (a Fanny Knigth, 13 de marzo de 1817, *Letters,* pág. 483).

bién, como ha mostrado Paul Zietlow, la encarnación de lo que podría haber sido el futuro de Anne en circunstancias menos afortunadas[40].

Mientras que lady Russell convence a Anne para que no se case con un hombre pobre, la señora Smith le explica por qué no debe casarse con uno rico. Robada toda libertad física y económica, sin «hijos [...] parientes [...] salud [...] sin posibilidad de moverse» (II, cap. 5), la señora Smith está paralizada y, aunque se ejercita en mantener el buen humor en su estrecho aposento, también está enloquecida. Expresa su ira por las formas falsas de la urbanidad, sobre todo por los dobles tratos corruptos y egoístas del señor Elliot, el heredero aparente y el compendio del patriarcado. Con feroz deleite en sus revelaciones vengativas, la señora Smith se proclama «una mujer ofendida y furiosa» (II, cap. 9) y expresa la ira no declarada de Anne —y de Austen— por su misma parálisis y sufrimiento innecesarios y no reconocidos. Pero aunque esta viuda es una voz de furiosa revuelta femenina contra las injusticias del patriarcado, es tan residente de Bath como lady Russell. Este lugar de moda para curas nos recuerda que la sociedad *está* enferma. Y la señora Smith participa de la degeneración moral del lugar cuando miente egoístamente a Anne, situando su mejora propia antes que la posible felicidad marital de aquélla al guardarse la verdad acerca del señor Elliot hasta que está completamente segura de que Anne no piensa casarse con él. Luego, al igual que lady Russell, esta otra voz dentro de la psique de Anne también puede en potencia hacerla su víctima.

Es la curiosa fuente de conocimiento de la señora Smith, su informante o su musa, quien mejor revela la corrupción que ha calado e informa las convenciones sociales de la sociedad inglesa. La mujer que cuida a la gente enferma para devolverle la salud, maravillosamente llamada la enfermera Rooke*, se parece en su ausencia de la novela a muchas de las encarnaciones más importantes de Austen. Retratada junto al lecho de un enfermo, la enfermera Rooke parece tanto un buitre como una salvadora de los afligidos. Su libertad de movimiento en la sociedad se asemeja a los movimientos de una pieza de ajedrez que se mueve paralela al borde de la tabla, definiendo de este modo los límites del juego. Y «enroca» a sus pacientes, descubriendo sus tesoros secretos.

Proporcionando oídos y ojos a la recluida señora Smith, esta enfermera aparentemente ubicua y omnisciente tiene conocimiento de todos los secretos de los lechos de los enfermos. Ha enseñado a la señora Smith a tejer y vende «cajitas de hilos, almohadillas para alfileres y guardanaipes», no diferentes del «trocito de marfil (de dos pulgadas de ancho)» de

---

[40] Paul Zietlow, «Luck and Fortuitous Circumstance in *Persuasion:* Two Interpretations», *ELH,* 32, 1965, págs. 179-195, sostiene que la señora Smith es una «diosa que sale a escena en un momento crucial para evitar la catástrofe» (pág. 193).

* *Rook* es en inglés grajo, cuervo y torre de ajedrez. *[N. de la T.]*

Austen. Lo que trae como parte de su servicio son los volúmenes proporcionados por la habitación de los enfermos, historias de debilidad, egoísmo e impaciencia. Historiadora de la vida privada, la enfermera Rooke se comunica del modo típicamente femenino que es el cotilleo entablado en el oficio aparentemente trivial y caritativo de vender manualidades femeninas al mundo elegante. Éste y su cotilleo son, por supuesto, un disfraz de su interés subversivo en descubrir las sórdidas realidades que existen bajo la decorosa apariencia de la vida elevada. Aunque aparentemente poco fiable, dependiente (como es) en la información de muchas interacciones que están sujetas a errores, malinterpretaciones e ignorancia, esta historiadora femenina única resulta precisa y revolucionaria cuando revela «las maniobras de egoísmo y duplicidad» (II, cap. 9) de una clase con otra. Por último, la juiciosa enfermera Rooke también se parece a Austen en que, pese a todo su conocimiento, no se retira de la sociedad. En su lugar, reconociéndose un miembro de la comunidad que cuida, es una «casamentera» que posee sus propias «visiones elevadas» del éxito social (II, cap. 9). Aunque muchos de los personajes femeninos de Austen parecen encerrados sin remedio dentro de la adivinanza del señor Elton, la enfermera Rooke se asemeja a las heroínas que logran sacar el mejor partido de este reducido lugar.

Quizás la última ilustración de la fascinación que sentía Austen por la enfermedad de su mundo social, sobre todo por su efecto sobre las personas excluidas de una vida activa, aparezca con las hermanas Parker de *Sanditon*, donde la oficiosa Diane supervisa la aplicación de seis sanguijuelas diarias durante diez días y la extracción de diversos dientes con el fin de curar la pobre salud de Susan, su hermana incapacitada. Una hermana con «una actividad de locos» (cap. 9), la otra languideciendo en el sofá, las dos nos recuerdan a la letárgica lady Bertram, a la imposibilitada señora Smith, a la enferma Jane Fairfax, a la hipocondriaca Mary Musgrove, a la achacosa Louisa Musgrove, y a la pálida y enfermiza Fanny Price. Pero, como suponen las artes curativas de la enfermera Rooke, las fierecillas enfermas y las desvanecientes moribundas definen las fronteras del estado en el que los personajes más logrados de Austen suelen acomodarse. Unas pocas heroínas evaden la imbecilidad e impotencia inducidas por la cultura que la reclusión doméstica y la socialización femenina parecen alimentar. Sin desvanecerse en el silencio o autodestruirse en la verbosidad, Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse y Anne Elliot se hacen eco de su creadora en su capacidad artera de hablar con el tacto que las salva del sonambulismo suicida, por una parte, y de la vulgaridad contaminante, por otra, mientras explotan las evasiones y reservas del refinamiento femenino.

TERCERA PARTE

¿CÓMO HEMOS CAÍDO?: LAS HIJAS DE MILTON

6

El espectro de Milton: la poesía patriarcal y las lectoras

Digo que las palabras son hombres, y cuando las deletreamos
En alfabetos, tratamos con cosas vivas;
Con pies y cosas y pechos, cabezas feroces y alas fuertes,
Poderes materiales, grandes Bodas, Cielo e Infierno.
Hay una amenaza en los cuentos que contamos.

ANNA HEMPSTEAD BRANCH

Desgarrada de tu cuerpo, formada de tu costilla;
Soy la hija de tu esqueleto,
Nacida de tu dolor más amargo y excesivo...

ELINOR WYLIE

Poesía patriarcal su origen y su historia su historia
poesía patriarcal poesía su origen poesía patriarcal su historia
su origen poesía patriarcal su historia su origen
poesía patriarcal su historia poesía patriarcal su origen
poesía patriarcal su historia su origen

GERTRUDE STEIN

Adán tuvo un tiempo, fuera largo o corto, en el que pudo vagar por una tierra lozana y pacífica. [...] Pero la pobre Eva lo encontró allí, con todas sus reclamaciones sobre ella, en el momento en que vio el mundo. Éste es un rencor que la mujer siempre ha guardado al Creador [y por eso] algunas brujas jóvenes obtuvieron todo lo que quisieron como en una imagen catóptrica [y creyeron] que ninguna mujer se permitiría ser po-

seída por ningún otro hombre que no fuera el demonio. [...] llegaron a esto leyendo —al modo ortodoxo de las brujas— el libro del Génesis al revés.

ISAK DINESEN*

Para resucitar «a la poeta muerta que fue la hermana de Shakespeare», Virginia Woolf declara en *Una habitación propia* que las literatas deben «mirar más allá del espectro de Milton, porque ningún ser humano ha de limitar su visión»[1]. Esta referencia somera a Milton resulta curiosamente enigmática, ya que la alusión no logra un desarrollo significativo[2], y Woolf, en medio de su perorata, no se detiene a explicarla. No obstante, el contexto en que coloca a este espectro aparentemente misterioso es muy sugerente. Impidiendo la vista, el espectro de Milton corta el paso a las mujeres al espacio de la posibilidad, los paisajes predominantemente masculinos de la realización que Woolf ha venido describiendo a lo largo de *Una habitación.* Y lo que es peor, al encerrar a las mujeres en «el salón común» que les niega individualidad, es un fantasma mortal que, si no mató realmente a «Judith Shakespeare», ha ayudado a mantener su muerte durante cientos de años, separando una y otra vez su espíritu creativo del «cuerpo del que tan a menudo se ha despojado».

Sin embargo, el misterio de la frase de Woolf persiste. Porque ¿quién (o qué) *es* el espectro de Milton? La frase no sólo es enigmática, sino también ambigua. Puede que haga referencia al mismo Milton, el real espectro patriarcal, o —para utilizar la terminología crítica de Harold Bloom— al «querubín cobertor» que bloquea la vista a las poetas[3]. Quizás se refiera a Adán, que es la criatura favorita de Milton (y Dios) y, por lo tanto, también una especie de querubín cobertor. O puede referirse a otro espectro ficticio, otro espectro creado por Milton: su Eva inferior inspirada por Satanás, que también ha intimidado a las mujeres y bloqueado su vista de las posibilidades tanto reales como literarias. El hecho de que Woolf no indicara de forma definitiva cuál de estos significados le interesaba sugiere que la ambigüedad de la frase puede ser deliberada. Sin duda, otras alusiones woolfianas a Milton refuerzan la idea de que para ella, como para

---

* *Epígrafes:* Sonnet XXXI, «Sonnets from a Lock Box», en Louise Bernikow, ed., *The World Split Open*, pág. 246; Sonnet: «In our content, before the autum came», en *The World Split Open*, pág. 284; *Bee Time Vine*, New Haven, Yale University Press, 1953, pág. 263; «The Old Chevalier», *Seven Gothic Tales*, Nueva York, Modern Library, 1934, pág. 88.

[1] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, pág. 118.

[2] En la página 7 de *A Room*, Woolf retoma un incidente en el que aparece el manuscrito de «Licidas». En la página 9 hace referencia a «la alta e imponente figura de un caballero, que Milton recomendaba para mi adoración perpetua».

[3] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, pág. 35. El *Diccionario Oxford de Inglés* da tres significados para la palabra *bogey* o *bogy*, todos pertinentes en este caso: «1. Como nombre semipropio, ser maligno, el demonio. 2. Coco o duende; una persona muy temida. 3. *fig.* Objeto de terror o espanto; espectro.»

la mayoría de las escritoras, tanto él como las criaturas de su imaginación constituyen la esencia misógina de lo que Gertrude Stein denominó «poesía patriarcal».

Como nuestra exposición de la metáfora de la paternidad literaria sugería, las literatas, lectoras y escritoras han sido «confundidas» e intimidadas durante mucho tiempo por la etiología patriarcal que define a un Dios Padre solitario como el único creador de todas las cosas, temiendo que dicho creador cósmico sea el único modelo legítimo para todos los autores terrenales. El mito de los orígenes de Milton, al resumir una larga tradición misógina, supone claramente esta noción para las muchas escritoras que, de forma directa o indirecta, reconocieron ansiedades hacia esta poesía patriarcal paradigmática. Una lista mínima de dichas figuras incluiría a Margaret Cavendish, Anne Finch, Mary Shelley, Charlotte y Emily Brontë, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot, Christina Rossetti, H. D. y Sylvia Plath, así como a Stein, Nin y la misma Woolf. Además, en un esfuerzo por aceptar la misoginia institucionalizada y con frecuencia elaboradamente metafórica que la épica de Milton expresa, muchas de estas mujeres idearon sus propios mitos y metáforas revisionistas.

El *Fankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo, es al menos en parte una «malinterpretación» desesperadamente aquiescente de *Paradise Lost**, en la cual la Eva-Pecado parece exorcizarse del relato, pero en realidad surge traducida en el monstruo que Milton insinúa que es. En contraste, *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë es una «malinterpretación» radicalmente rectificadora de Milton, una especie de Biblia del Infierno blakeana en la que la caída del cielo al infierno se transforma en una caída de un reino que la teología convencional asociaría con el «infierno» (las Cumbres) a un lugar que parodia el «cielo» (la Granja). De forma similar, «A Drama of Exile» de Elizabeth Barrett Browning, *Shirley* de Charlotte Brontë y «Goblin Market» de Christina Rossetti incluyen o suponen críticas revisionistas de *El paraíso perdido,* mientras que *Middlemarch* de George Eliot utiliza el culto de Dorothea hacia ese «afable arcángel» Casaubon para comentar la desastrosa relación entre Milton y sus hijas. Y en su rebelión impropia de una hija contra «Papá que estás arriba», a quien también llamó «Dios de Piedra» y «¡Ladron! Banquero—Padre», Emily Dickinson, como ha señalado Albert Gelpi, fue «apasionadamente byroniana» y, por lo tanto, como veremos, sutilmente antimiltoniana[4]. Para todas

---

* En español, *El paraíso perdido,* ed. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, 1996.

[4] Albert Gelpi, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, pág. 40. Comentando la rebeldía infantil de Dickinson, Gelpi añade: «Al igual que Byron, su combatividad le otorgó el papel de demonio; le dijo a Abiah: "Vengo de recorrer de arriba abajo el mismo lugar del que venía Satán cuando Dios le preguntó dónde había estado..." Ni ella ni Byron podían evitar sentir que la confianza en la voluntad, pese a su magnificencia, no sólo era temeraria, sino demoniaca» (pág. 41).

estas mujeres, en otras palabras, la cuestión de la misoginia de Milton no era en ningún sentido académica[5]. Por el contrario, puesto que fue a través de la poesía patriarcal como aprendieron «su origen e historia» —es decir, aprendieron a definirse como la teología misógina las definía—, la mayoría de estas escritoras leyeron a Milton con una dolorosa concentración.

Considerando todo esto, la entrada del diario de 1918 de Woolf sobre *El paraíso perdido,* un resumen aparentemente casual de reacciones ante un estudio tardío de ese poema, puede muy bien representar todas las ansiedades femeninas sobre «el espectro de Milton» y, por lo tanto, merece la pena citarla completa.

> Aunque no soy la única persona en Sussex que lee a Milton, quiero escribir mis impresiones sobre *El paraíso perdido* mientras las tengo a mano. Las impresiones describen bastante bien lo que ha quedado en mi mente. He dejado sin leer muchos acertijos. He pasado por encima con demasiada ligereza para apreciar todo el sabor. Sin embargo, considero y hasta cierto punto convengo en creer que ese sabor pleno es la recompensa a la más alta erudición. Estoy sorprendida por la extremada diferencia que existe entre este poema y cualquier otro. Creo que radica en el sublime alejamiento e impersonalidad de la emoción. Nunca he leído a Cowper en el sofá, pero puedo imaginar que el sofá es un suplente degradado de *El paraíso perdido.* La sustancia de Milton se compone de descripciones maravillosas, bellas y magistrales de cuerpos, batallas, vuelos y moradas de ángeles. Trata del horror y la inmensidad, la suciedad y la sublimidad, pero nunca de las pasiones del corazón humano. ¿Algún gran poema ha arrojado tan poca luz sobre las propias dichas y pesares? No consigo ayuda para juzgar la vida; apenas percibo que Milton viviera o conociera a los hombres y mujeres, salvo por los malhumorados personalismos acerca del matrimonio y los deberes de las mujeres. Fue el primero de los masculinistas, pero su menosprecio surge de su mala suerte, e incluso parece una rencorosa última palabra en sus peleas domésticas. Pero ¡qué suave, vigoroso y elaborado es todo, qué poesía! Puedo concebir que hasta Shakespeare pareciera después de esto un poco atribulado, personal, sulfurado e imperfecto. Puedo concebir que ésta es la esencia, de la cual casi todo el resto de la poesía es la dilución. La belleza inexpresable del estilo, en el que sombra tras sombra es perceptible, se mantendría con sólo mirarlo, mucho después de que se haya acabado el asunto superficial que trata. A mayor profundidad, se captan más combinaciones, rechazos, gracias y maestrías. Es más, aunque no hay nada

---

[5] Esta cuestión la han debatido hace poco en *Milton Studies* Marcia Landy y Barbara K. Lewalski, quienes se centran en las intenciones y afirmaciones de Milton sobre las mujeres (mientras que a nosotras también nos interesa definir las implicaciones de las ideas de Milton para las mismas mujeres). Véase Marcia Landy, «Kinship and the Role of Women in *Paradise Lost*», *Milton Studies IV,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972, págs. 3-18, y Barbara K. Lewalski, «Milton on Women—Yet One More», *Milton Studies VI,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1974, págs. 3-20.

> como el terror de lady Macbeth o el llanto de Hamlet, ni piedad, compasión o intuición, las figuras son majestuosas; en ellas se compendia mucho de lo que los hombres pensaron de nuestro lugar en el mundo, de nuestro deber hacia Dios, de nuestra religión[6].

Resulta interesante que hasta la tímida primera oración de este párrafo exprese una humildad poco característica, incluso un nerviosismo en presencia del «sublime alejamiento e impersonalidad» de Milton. En 1918 Woolf ya era una crítica literaria experimentada y muy publicada, así como la autora de una novela terminada y de otra en curso. En las páginas precedentes ha emitido juicios llenos de confianza sobre Christina Rossetti («Posee el poder natural de cantar»), Byron («Posee cuando menos las virtudes masculinas»), la *Electra* de Sófocles («Después de todo, no es tan terriblemente difícil») y sobre otros diversos temas literarios. No obstante, Milton, y sólo Milton, le hace sentirse desconcertada, excluida, inferior e incluso un poco culpable. Como los griegos o la metafísica, esos otros bastiones de la masculinidad intelectual, Milton es para Woolf una especie de ecuación algebraica desmesuradamente compleja, un problema insoluble que se siente obligada a —pero incapaz de— resolver («He dejado sin leer muchos acertijos»). Al mismo tiempo, su *magnum opus* parece tener poco o nada que ver con su percepción propia de las cosas, claramente femenina («¿Algún gran poema ha arrojado tan poca luz sobre las propias dichas y pesares?»). Es más, su admiración se expresa en un lenguaje peculiarmente vago e incluso abstracto («qué, suave, vigoroso y elaborado es todo»). Y su percepción de que el verso de Milton (no los dramas de su amado y andrógino Shakespeare) debe ser la «esencia de la cual casi todo el resto de la poesía es la dilución» quizás explique su cumplida conclusión, con su insistencia forzada en que en profundidad el verso de Milton «compendia mucho de lo que los hombres pensaron de nuestro lugar en el universo, de nuestro deber hacia Dios, de nuestra religión». ¿Nuestra? Sin duda, Woolf está hablando aquí como «mujer», por tomar una de sus expresiones favoritas, y sin duda su afirmación, consciente o inconsciente, es clara: el espectro de Milton, prescindiendo de qué más pueda ser, es en definitiva su cosmología, su visión de lo «que los *hombres* pensaron» y su vigorosa interpretación del mito cultural que Woolf, al igual que la mayoría del resto de las literatas, intuía en el centro del patriarcado literario occidental.

El relato que Milton, el primero de los masculinistas, cuenta a las mujeres es, por supuesto, la historia de su carácter secundario, su otredad, y cómo esa otredad conduce sin remedio a su furia demoniaca, su pecado,

---

[6] Woolf, *A Writer's Diary,* Nueva York, Harcourt, Brace, 1954, págs. 5 y 6. [En esp.: *Diario de una escritora,* Barcelona, Lumen, 1992.] Leído aislado, este pasaje puede sorprender a algunos como ejemplo de la ironía woolfiana, pero en el contexto del diario es una expresión bastante franca de los pensamientos y sentimientos de Woolf respecto a Milton.

su caída y su exclusión de ese jardín de los dioses que también es, para ella, el jardín de la poesía. Así pues, de un modo extraordinariamente importante pero a la vez extraordinariamente distintivo, Milton es para las mujeres lo que Harold Bloom (que puede que estuviera parafraseando a Woolf) denomina «el gran Inhibidor, la Esfinge que estrangula hasta a las imaginaciones vigorosas en sus cunas». En una línea aún más apropiada para las mujeres, Bloom añade que «el lema de la poesía inglesa desde Milton fue expresado por Keats: "su vida sería mi muerte"»[7]. Y, lo que es interesante, la misma Woolf se hace eco de ello al hablar de su padre años después de su muerte. Si sir Leslie Stephen hubiera llegado a los noventa y tantos años, «su vida habría acabado completamente con la mía. ¿Qué habría pasado? Nada de escribir, nada de libros: inconcebible»[8]. Porque sea lo que fuere Milton para la imaginación masculina, para la femenina Milton y el Padre inhibidor —el Patriarca de los patriarcas— son la misma persona.

En efecto, para Woolf hasta los manuscritos de Milton se asocian dramáticamente con la hegemonía masculina y la subordinación femenina. Una de las confrontaciones clave de *Una habitación* aparece cuando decide consultar el manuscrito de *Licidas* en la biblioteca de «Oxbridge» y un bibliotecario agitado le prohíbe la entrada

> como un ángel guardián impidiendo el paso con un revoloteo de toga negra y no de alas blancas, un caballero disgustado, plateado y amable que lamenta en voz baja mientras me hace retroceder que las damas sólo son admitidas en la biblioteca si son acompañadas por un miembro de la universidad o están provistas de una carta de presentación[9].

Cerrada a la contaminación femenina en el centro de la biblioteca paradigmáticamente patriarcal de «Oxbridge» —en el mismo cielo de las bibliotecas, por así decirlo—, hay una Palabra de poder y la Palabra es de Milton.

Aunque *Una habitación* sólo insinúa el poder críptico pero crucial del texto miltoniano y su contexto misógino, Woolf definió claramente a Milton como un «Inhibidor» aterrador en los usos ficticios (más que críticos) que hizo o no hizo de él a lo largo de su carrera literaria. Por ejemplo, tanto *Orlando* como *Between the Acts (Entre actos),* sus dos revisiones de la historia más ambiciosas y feministas, parecen excluir de modo bastante deliberado a Milton de sus crónicas de los acontecimientos literarios radicalmente transformadas. El hermafrodita Orlando se encuentra con Shakespeare, el andrógino enigmático, y el afeminado Alexander Pope, pero John Milton sencillamente no existe para él/ella, del mismo modo que no existe para la señorita La Tobe, la historiadora revisionista de *Entre actos.* Como

---

[7] Bloom, *The Anxiety of Influence,* pág. 32.
[8] *A Writer's Diary,* pág. 135.
[9] *A Room of One's Own,* págs. 7, 8.

señala Bloom, uno de los modos con los que un poeta elude la ansiedad es negar incluso la existencia del poeta precursor que la origina.

Por otra parte, cuando Woolf alude a Milton en una novela, como lo hace en *The Voyage Out,* su referencia le concede el poder pernicioso de éste al completo. En efecto, el lema de la heroína, Rachel Vinrace, muy bien pudiera ser el de Keats: «Su vida sería mi muerte», porque Rachel, de veinticuatro años, agonizando de una enfermedad innombrada relacionada misteriosamente con su iniciación sexual por parte de Terence Hewet, parece ahogarse en las olas del verso miltoniano. «Terence estaba leyendo a Milton en voz alta, así que no era necesario entender lo que estaba diciendo [... Pero] las palabras, a pesar de lo que Terence había dicho, parecían estar cargadas de significado, y quizás fuera por esa razón por lo que era doloroso escucharlas»[10]. Una invocación del «hada Sabrina», la diosa «bajo la ola cristalina, fría y translúcida», las palabras que Terence lee del *Comus* buscan la salvación de una doncella que ha sido convertida en piedra. Pero su efecto sobre Rachel es muy diferente. Al presagiar su muerte, la arrastran hacia «una profunda charca de aguas pegajosas», turbia de imágenes derivadas de los propios episodios de locura de Woolf y acaban sumergiéndola en la oscuridad «del fondo del mar»[11]. ¿La muerte de Milton, nos preguntamos, habría sido la vida para Rachel?

Sin duda, Charlotte Brontë habría pensado que sí. Debido a la compleja crítica literaria que fue Woolf, puede que haya sido a la vez la heredera más consciente y más ansiosa del mito de la cultura miltoniana. Pero entre las escritoras anteriores era Brontë quien parecía darse mayor cuenta de las cualidades amenazadoras de Milton, sobre todo del grado hasta el cual su influencia sobre el destino de las mujeres podría considerarse —tomando un juego de palabras de Bloom— una *influenza* insalubre[12]. En *Shirley* ataca de forma específica la cosmogonía patriarcal miltoniana, dentro de cuyo funesto contexto contempló a sus protagonistas femeninas enfermando, huérfanas y muertas de hambre por una sociedad dominada por los hombres. «Milton fue grande, pero ¿fue bueno?», pregunta Shirley Keeldar, la heroína epónima de la novela.

> [Ella] trataba de ver a la primera mujer, pero [...] no la vio. [...] Fue a su cocinera a quien vio; o a la señora Gill, como la hemos visto, haciendo natillas, en el calor del verano, en la fresca lechería, con rosales y capuchinas cerca de las ventanas enrejadas, preparando una colación fría para los rectores —confituras y «cremas dulces»—, confusa sobre qué elegir que fuera más exquisito[13].

---

[10] *The Voyage Out,* Nueva York, Harcourt, Brace, 1920, pág. 326.

[11] Ibid., pág. 341.

[12] Véase Bloom, *The Anxiety of Influence,* pág. 95: «La influencia es la *Influenza,* una enfermedad astral.»

[13] Charlotte Brontë, *Shirley,* cap. 18.

Shirley hace alusión al pasaje del libro 5 de *El paraíso perdido* en el cual Eva, haciendo de ama de casa, «con ánimo hospitalario» sirve a Adán y a su huésped angelical una edénica colación fría de fruta y frutos secos, bayas y «cremas dulces». Con su descripción de banquetes seráficos que hacen la boca agua y su representación casi victoriana de una dicha doméstica primordial, esta escena es especialmente vulnerable al tipo de ingenio paródico contra el que Brontë hace que Shirley se rebele. Pero la alternativa que Brontë y Shirley proponen a la Eva-mujercita de Milton es más seria y entraña una crítica aún más severa de la misoginia visionaria de *El paraíso perdido.* La primera mujer, supone Shirley, no fue una Eva «mitad muñeca, mitad ángel» y siempre un demonio potencial. Más bien fue una Titán, y una claramente prometeica, porque:

> —[...] de ella fueron procreados Saturno, Hiperión, Océano; ella dio a luz a Prometeo. [...] El primer aliento de mujer que exhaló vida en este mundo produjo la audacia que podía competir con la Omnipotencia; la fortaleza que podía soportar miles de años de esclavitud, la vitalidad que podía alimentar a esa muerte buitre durante eras incontables, la vida inagotable y la excelencia incorrupta, hermanas para la inmortalidad, que [...] podía concebir y dar a luz a un Mesías [...] Veo —ahora veo— a una mujer-Titán. [...] Reclina su regazo en la cresta del páramo de Stilbro; sus manos poderosas están unidas por debajo. Así arrodillada, habla con Dios frente a frente. Eva es la hija de Jehová, como Adán fue su hijo.

Al igual que el concepto de Woolf del «espectro de Milton», esta visión en apariencia atrevida de una Eva titánica es interesantemente (y quizás necesariamente) ambigua. Es posible, por ejemplo, interpretar el pasaje como una evocación convencional de la Naturaleza maternal procreando la grandeza *masculina.* Como «dio a luz a Prometeo», el primer pecho femenino alimentó la valentía, la fuerza, la vitalidad. Al mismo tiempo, sin embargo, la sintaxis sugiere que «la audacia que podía competir con la Omnipotencia» y la «fortaleza que podía soportar miles de años de esclavitud» pertenecían, al igual que las cualidades con las que se comparan —«la vida inagotable y la excelencia incorrupta [...] que [...] podía concebir y dar a luz a un Mesías»— a la primera mujer. Así pues, la Eva de Shirley no sólo dio a luz a Prometeo, sino que ella misma era Prometeo, compitiendo con la Omnipotencia y desafiando la esclavitud[14]. Por lo

---

[14] En su «The Revelation to Eve», Northrop Frye expone la relación existente entre Eva como mujer representativa y «el mito de una gran diosa madre de la cual en última instancia han descendido todos los principios deificados de la naturaleza, aun cuando sus padres sean ángeles caídos», con lo cual insinúa la conexión entre los Titanes «nacidos de la Tierra», Eva y —como veremos—, Satanás. Sin embargo, como señala Frye, esta relación, que Brontë explicita, sólo está implícita en Milton, cuya cosmología patriarcal necesita la subordinación de la «diosa madre» Naturaleza. El ensayo se recoge en *Paradise Lost: A Tercentenary Tri-*

tanto, mientras que la Eva de Milton es aparentemente sumisa, salvo en el momento de la rebelión desastrosa en la que escucha la voz indebida, la de Shirley es fuerte, asertiva y vital. Mientras que la Eva de Milton es doméstica, la de Shirley es atrevida. Mientras que la Eva de Milton está desde el principio curiosamente hueca, como algo creado corrupto, «el exterior se muestra / Elaborado, de un interior menos acabado» *(PL,* 8, 538-539), la de Shirley está llena de «vida inagotable y excelencia incorrupta». Mientras que la Eva de Milton es una especie de idea divina tardía, un ser casi superfluo y en su mayor parte material creado de la costilla «sobrante» de Adán, la de Shirley es espiritual, primordial, «nacida del cielo». Por último, y quizás más significativo, mientras que la Eva de Milton suele ser excluida de la vista de Dios y, en momentos cruciales de la historia del Edén, envuelta y silenciada por un sueño que Dios ordena, la de Shirley habla «frente a frente» con Él. Incluso cabe especular que, suplantada por un espectro servil y destructivo, la Eva de Shirley es la primera encarnación de esa poeta muerta a quien Woolf, en su revisión de este mito, llamó Judith Shakespeare y quien fue condenada a morir por el espectro de Milton.

* * *

Además de tener descendientes interesantes, la mujer titánica de Shirley cuenta con antepasados interesantes. Por ejemplo, si ella misma es una especie de Prometeo, así como la madre de éste, en cierto sentido está más próxima al Satanás de Milton que a su Eva. Sin duda, «la audacia que podía competir con la Omnipotencia» y «la fortaleza que podía soportar miles de años de esclavitud» son cualidades que recuerdan no sólo la firme resolución del Prometeo de Shelley (o de Byron, Goethe o Esquilo), sino «la voluntad inconquistable» que el demonio de Milton opone a «la tiraría del Cielo». Además, el tamaño gigantesco del ángel caído de Milton («de masa tan inmensa / Como a quien las fábulas llaman de tamaño monstruoso, / *Titánico* o *nacido de la Tierra*» *[PL,* 1, 196-198]) se repite en la enormidad de la Eva de Shirley. Ésta «reclina su regazo en la cresta

---

bute, ed. Balachandra Rajan, Toronto, University of Toronto Press, 1969; véanse sobre todo págs. 20-24, 46, 47. Resulta interesante que la misma Brontë parezca haber comenzado a redefinir tentativamente a Eva como una diosa madre titánica en una etapa tan temprana de su carrera. *El paraíso perdido* aparece en una escena crucial del capítulo 19 de *The Professor,* su primera novela. Reunida con su «maestro/dueño» (y amor) tras una dolorosa separación, Frances Henri le lee «la invocación de Milton a esa musa celestial, quien en la cima secreta del Oreb o el Sinaí había enseñado al pastor hebreo cómo en el vientre del caos se había originado y madurado la concepción de un mundo». Con respecto a nuestro argumento anterior sobre la metáfora de la paternidad literaria, parece significativo que Brontë destaque los poderes creativos femeninos de la musa de Milton, llamando la atención hacia estas imágenes de concepción y no hacia las de la «Idea» paterna.

del páramo de Stilbro», del mismo modo como Satanás yace «estirado en una enorme extensión» en el libro primero de *El paraíso perdido,* y del mismo modo que el Albión caído de Blake (otra figura neomiltoniana) aparece con su pie derecho «sobre los arrecifes de Dover, su talón / Sobre las ruinas de Canterbury; su mano derecha [cubriendo] la noble Gales / su izquierda, Escocia», etc.[15]. Pero, por supuesto, el Satanás de Milton es el antepasado de todos los héroes prometeicos concebidos por los poetas románticos que influyeron a Brontë. Y como para reconocer este hecho, hace que Shirley destaque que bajo su pecho de mujer titánica, «veo su cintura, púrpura como ese horizonte: a través de su rubor brilla el lucero de la tarde»: Lucifer, el «hijo de la mañana» y el lucero de la tarde, que es Satanás en su estado anterior a la caída.

Puede que al principio el Satanás de Milton transformado en una Eva prometeica resulte un desarrollo literario bastante improbable. Pero incluso el reflejo más breve sobre *El paraíso perdido* debiera recordarnos que, pese a la aparente domesticidad y pasividad de Eva, el mismo Milton parece haber esbozado de forma deliberada tantos paralelismos entre ella y Satanás que al lector inadvertido a veces le es difícil distinguir lo pecaminoso de uno y otro. Como ha señalado Stanley Fish, por ejemplo, la expresión de la tentación realizada por Eva a Adán en el libro 9 es «una trama de ecos satánicos», siendo su argumento central, «Mírame. / No creas» un duplicado exacto del empirismo antirreligioso incorporado en las anteriores palabras de tentación que Satanás le dirige a ella[16]. Es más, mientras que Adán cae debido al «cariño» a su mujer, debido al amor abnegado por Eva que, al menos para el lector moderno, parece completamente noble, la Eva de Milton cae por las mismas razones exactas que lo hace Satanás: porque quiere ser «como Dios» y porque, como él, está secretamente descontenta con su lugar, secretamente preocupada por los asuntos de la «igualdad». Tras *su* caída, Satanás hace un discurso seudolibertario a sus ángeles seguidores en el que pregunta: «¿Quién puede, pues, por derecho o por razón, asumir / La monarquía de quienes / Viven por derecho como sus iguales / Si no con tanto poder y esplendor / Iguales sí el libertad?» *(PL,* 5, 794-797). Tras *su* caída, Eva considera la posibilidad de guardar el fruto para ella «para añadir lo que le falta al sexo femenino / Para atraer su amor [de Adán] todavía más, / Convertirme más en su igual» *(PL,* 9, 821-23).

De nuevo, del mismo modo que el Satanás de Milton —pese a sus pretensiones de igualdad con lo divino— mengua de ángel a espantosa (aunque sutil) serpiente, Eva se ve reducida gradualmente de ser angélico a criatura monstruosa y serpentina, escuchando con tristeza cómo Adán truena: «¡Apártate de mi vista, serpiente! / Puesto que éste es el nombre

---

[15] William Blake, *Milton,* libro 2, lámina 39, versos 40-42.

[16] Véase Stanley Fish, *Surprised by Sin,* Nueva York, St. Martin's, 1967, págs. 249-253.

que mereces / Al reptil unida y como él tan falsa / Y tan odiosa; nada más requiere / Tu figura que la suya y su color / Serpentino para poder mostrar/ Tu interior fraudulento» *(PL,* 10, 867-871). Por lo tanto, la enemistad que Dios establece entre la mujer y la serpiente es la discordia necesaria para dividir a quienes no son opuestos ni enemigos, sino demasiado parecidos, demasiado atraídos el uno por el otro. Además, del mismo modo que Satanás alimenta a Eva con el fruto prohibido, Eva —asociada sistemáticamente con la fruta, no sólo como *chef* edénica, sino también como el útero o la portadora del fruto— se lo ofrece a Adán. Y, por último, del mismo modo que la caída de Satanás fue a la generación, siendo su primera consecuencia la aparición del mundo material del Pecado y la Muerte, la de Eva (y no la de Adán) completa la entrada humana en la generación, ya que su consecuencia es el dolor del nacimiento, opuesto necesario e imagen reflejada de la muerte. Y al igual que Satanás es humillado y esclavizado por su deseo del fruto amargo, Eva es humillada convirtiéndose no sólo en la esclava de Adán como hombre individual, sino de Adán como hombre arquetípico, una esclava no sólo de su esposo, sino, como señala De Beauvoir, de la especie[17]. En contraste, la caída de Adán es afortunada porque, entre otras razones, desde el punto de vista de la mujer, su castigo parecc casi una recompensa, como él mismo sugiere cuando indica: «Sobre mí la Maldición, rozándome apenas / Rebotó en el suelo, con el trabajo debo ganar / Mi pan; ¿qué hay de malo? La indolencia habría sido peor» *(PL,* 10, 1053-1055).

Sin embargo, debemos recordar que, según la esboza Milton, la relación de Eva con Satanás es más rica, profunda y compleja de lo que estos cuantos puntos sugieren. Su lazo con el demonio queda fortalecido no sólo por las sorprendentes similitudes que la vinculan con él, sino también por todo lo que se parece a Pecado, su encarnación femenina y, de hecho —con excepción de Urania, que es una especie de ángel en la cabeza del poeta—, la única otra mujer que agracia (o, mejor dicho, desgracia) *El paraíso perdido*[18]. La Shirley de Brontë, cuya Eva titánica presenta reminiscencias de los aspectos prometeicos del demonio de Milton, no parece haberse dado cuenta de esta relación, ni siquiera en su ataque más amargo a la mujercita de Milton. Pero podemos estar seguras de que la misma Brontë, al igual que muchas otras lectoras, sí percibió el parecido, aunque sólo fuera de forma inconsciente. Porque no sólo Pecado es femenina como Eva, sino que es serpentina como Satanás y como Adán le dice a Eva que es *ella*. Su cuerpo, «hermosa mujer hasta la cintura, / Pero terminaba en escamosa cola, fea y grande, / Serpiente armada de aguijón mor-

---

[17] Véase De Beauvoir, *The Second Sex,* sobre todo cap. 17, «La madre».

[18] En una carta a Sandra Gilbert, sin embargo, Ross Woodhouse ha sostenido que Urania ofrece a Milton una «dictadura matriarcal» y, de este modo, una posibilidad esbozada de androginia. Le agradecemos que haya llamado nuestra atención hacia su significado.

tal», exagera y parodia la anatomía femenina del mismo modo que lo hacen los monstruosos cuerpos de Error y Duesa de Spenser *(PL,* 2, 650-653). De forma similar, al compararse irónicamente su belleza con su hediondez, Pecado parodia el temeroso sentimiento de Adán de la tensión existente entre «el exterior elaborado» de Eva y su «interior menos completo». Es más, del mismo modo que Eva es una creación secundaria y contingente, hecha de la costilla de Adán, Pecado, la «hija» de Satanás, surge del cerebro del ángel caído como una subversión grotesca del relato grecorromano del nacimiento de la sabia Minerva de la cabeza de Júpiter. En un contexto cristiano patriarcal, la diosa pagana Sabiduría, según sugiere Milton, puede convertirse en la repulsiva diablesa Pecado, porque la inteligencia del cielo está compuesta exclusivamente por «Espíritus masculinos» y la mujer, como su doble tenebrosa, Pecado, es un «bello defecto / De la Naturaleza» *(PL,* 10, 890-893).

Es más, si el castigo de Eva es su condena a la angustia de la maternidad, Pecado es el único modelo de maternidad que no sea el «amplio útero del Caos» que se le proporciona en *El paraíso perdido,* y como modelo el monstruo de Milton transmite una advertencia horrible de lo que significa ser una «esclava de la especie». Al dar a luz a innumerables jaurías infernales en un ciclo espantoso, Pecado es devorada interminablemente por sus hijos, que surgen y retornan una y otra vez de su útero, donde ladran y aúllan sin que se los vea. Sus sonidos bestiales nos recuerdan que dar a luz a los hijos es no ser espiritual sino animal, una *cosa* de carne, un cuerpo incomprensible e incontenible, mientras que su amamantamiento incesante presagia el agotamiento que lleva a la muerte, compañera del nacimiento. Y, en efecto, la Muerte es su hermana, así como el padre que ha violado a (y, de este modo, se ha fundido con) su madre, Pecado, con el fin de dar vida a su dolor, del mismo modo que se combinará con Eva cuando al comer la manzana termine «comiendo la Muerte» (*PL,* 9, 792).

Por supuesto, el orgullo de Pecado y su vulnerabilidad a los deseos seductores de Satanás también la hacen su doble. Después de todo, es por requerimiento de éste por lo que Pecado desobedece las órdenes de Dios y abre las puertas del infierno para soltar en el mundo la primera causa del mal, y este acto suyo es claramente análogo a la desobediencia de Eva al comer la manzana, con sus consecuencias similares. Es más, al igual que Eva y Satanás, Pecado quiere ser «como los dioses», reinar en un «nuevo mundo de luz y dicha» *(PL,* 2, 867) y, sin duda, no carece de significado que su conmovedora pero blasfema promesa de fidelidad a Satanás («Tú eres mi Padre, tú mi Autor, tú / Me diste el ser; ¿a quién debo obedecer / Sino a ti, a quién seguir?» *[PL,* 2, 864-866]) anuncien las palabras más intensas de Eva a Adán («Pero ahora guíame [...] ir contigo / Es estar aquí; permanecer aquí sin ti, / Es marcharme sin quererlo; para mí tú / Eres todo lo que existe bajo el Cielo» *[PL,* 12, 614-618]), como si en alguna parte de sí Milton no pretendiera instruir al lector mediante el contraste de dos modos de obediencia, sino socavar de antemano la «divinidad» de Eva.

Quizás sea por esta razón por la que, a la siniestra sombra del carácter serpentino cual Medusa de Pecado, también la belleza de Eva comienza (para un lector experimentado de *El paraíso perdido)* a parecer sospechosa: sus trenzas doradas, ondulantes y exuberantes, sus bucles sinuosos, sugieren al menos un potencial siniestro, y es de poca ayuda que un crítico tan agudo como Hazlitt pensara que su desnudez la hace sabrosa como una fruta[19].

Sin embargo, pese a la conocida misoginia de Milton y la tradición filosófica tan desarrollada en la que puede situarse, todas estas conexiones, paralelismos y dobleces entre Satanás, Eva y Pecado son mensajes impalpables, insertados en el texto de *El paraíso perdido,* más que afirmaciones francas iluminadas con cuidado. Con todo, para las lectoras sensibles crecidas en el seno de una iglesia «masculinista», patrística y neomaniquea, el contenido latente, tanto como el manifiesto, de una obra con tanta fuerza como ésta era (y es) ofensivamente real. Para dichas mujeres, la trinidad impía de Satanás, Pecado y Eva, al remedar diabólicamente la sagrada trinidad de Dios, Cristo y Adán[20], debe haber parecido ilustrar, incluso en los siglos XVIII y XIX, esa desposesión y degradación histórica del principio femenino que iba a ser analizado de forma imaginativa en el siglo XX por Robert Graves, entre otros. En *The White Goddess (La diosa blanca),* Graves escribió, hablando del surgimiento de la tradición judaico-pitagórica cuya cultura recuenta Milton:

> El nuevo Dios declaró ser dominante como Alfa y Omega, el Principio y el Fin, Sacralidad pura, Bondad pura, Lógica pura, capaz de existir sin ayuda de la mujer; pero era natural identificarlo con uno de los rivales originales del Tema [de *La diosa blanca]* y aliar a las mujeres y al otro rival de forma permanente contra él. El resultado fue un dualismo filosófico con todas las calamidades tragicómicas que conlleva la dicotomía espiritual. Si el Dios verdadero, el Dios del Logos, era pensamiento puro, bondad pura, ¿de dónde provenían el mal y el error? Hubo que asumir dos creaciones separadas: la verdadera Crea-

---

[19] Véase «On the Character of Milton's Eve», en *The Complete Works of William Hazlitt,* ed. P. P. Howe, Londres, 1930-1934, 4, págs. 105-111. Para otra exposición de los paralelismos entre Eva y Pecado, véase William Empson, «Milton and Bentley», en *Some Versions of Pastoral,* Nueva York, New Directions, 1950, págs. 172-178. Comentando la «añagaza de la Eva» de Milton, Empson también señala que «Eva [...] tiene el cabello rizado, modesto pero "incitante", que se aferra a Adán como los zarcillos de una parra». La misma Eva es ahora el árbol prohibido; todo el rostro del Infierno es idéntico a su rostro: el árbol está lleno, como por la burla de la tentadora, de sus cabellos que enredan a Adán; toda la belleza de la naturaleza, a través de ella, es una tapadera, como la suya, para la deformidad moral. Pero al menos ahora ha quedado expuesta; su cabello son gusanos de cadáver; ella es la amarga manzana de su propio delito, parecida a las Euménides» (págs. 176, 177).

[20] Por supuesto, la trinidad negativa de Satanás, Pecado y Muerte parodia a la Santa Trinidad de Dios, Cristo y Espíritu Santo. Pero, según está estructurado *Paradise Lost,* Adán parece participar en otra trinidad patriarcal junto con Dios y Cristo, mientras que Eva pertenece metafóricamente a una trinidad con Satanás y Pecado.

> ción espiritual y la falsa Creación material. En lo que respecta a los cuerpos celestiales, la Luna, Marte, Mercurio, Júpiter y Venus se unieron para oponerse al Sol y Saturno. Los cinco cuerpos celestiales en oposición crearon una fuerte asociación, con una mujer en el principio y una mujer en el fin. Júpiter y la Diosa Luna se emparejaron como regidores del mundo material, los amantes Marte y Venus se emparejaron como la Carne lujuriosa, y entre las parejas se colocó Mercurio que era el Mal, el Cosmocrátor o autor de la creación falsa. Estos cinco compusieron el *hyle,* o huerto pitagórico, de los cinco sentido materiales; y los hombres con mente espiritual, al acabar considerándolos los orígenes del error, trataron de elevarse por encima de ellos mediante la meditación pura. Esta política fue llevada a una extensión extrema por los esenios temerosos de Dios, quienes formaron sus comunidades monacales dentro de recintos rematados por hileras de acacias, a partir de las cuales todas las mujeres eran excluidas; vivieron ascéticamente, cultivaron una aversión mórbida por sus funciones naturales y desviaron sus ojos del Mundo, la Carne y el Demonio[21].

Milton, que al menos de boquilla alaba la institución del matrimonio, nunca se muestra tan intensamente misógino como los fanáticos esenios célibes. Pero un pensamiento similar aunque más disfrazadamente misógino contribuye sin duda al desposamiento de Adán con la Razón Verdadera como un medio de transcender las falsedades mundanas propuestas por Eva y Satanás (y por su visión del «Grupo de Mujeres Hermosas» cuyos deseos traicionaron a los «Hijos de Dios» [*PL*, 582, 622]). Y que la Razón Verdadera de *El paraíso perdido* tenía dichas implicaciones fue muy bien comprendido por William Blake, cuyo Milton caído debe reunirse con su Emanación femenina para soltarse los grilletes y lograr la totalidad imaginativa. Quizás aun más importante para nuestro objetivo presente, en el poema épico visionario *Milton,* Blake revela una clara captación de los efectos psicohistóricos que, según él, poseía la «castidad» desencaminada de Milton, no sólo sobre sí mismo, sino sobre las mujeres. Por ejemplo, mientras Milton como bardo noble pondera «los laberintos intrincados de la Providencia», Blake hace que su «Emanación de seis pliegues» aúlle y gima, «Extendida por la profundidad / En tormento»[22].

---

[21] Robert Graves, *The White Goddess,* Nueva York, Creative Age Press, 1948. [En esp.: *La diosa blanca,* Madrid, Alianza, 1994.] La comprensión de Graves de la influencia específica que esta tradición misógina ejerció sobre John Milton —y sobre todo sobre la relación de Milton con las mujeres— se expresa claramente en su *Wife to Mr. Milton: The Story of Marie Powell,* Nueva York, Creative Age Press, 1944.

[22] *Milton,* libro 1, lámina 2, versos 19, 20. Joseph Wittreich señala que «Ololon es la forma espiritual de la emanación séxtuple de Milton, la verdad que subyace en sus errores sobre las mujeres. Las tres esposas e hijas de Milton —a todas las cuales, según Blake, trató de forma abusiva— constituyen sus emanaciones» (Joseph Antony Wittreich, Jr., ed., *The Romantics on Milton,* Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1970, página 99). Exponiendo el punto de vista de Blake, Northrop Frye observa que «a uno le sor-

Compuesta por sus tres esposas y tres hijas, esta mujer abandonada arquetípica sabe muy bien que el antifeminismo de Milton posee implicaciones mortales tanto para su mismo personaje como para su destino. «¿Es ésta nuestra parte femenina», le hace preguntar Blake desesperadamente. «¿Somos contrarios, oh, Milton, tú y yo? / ¿Oh, inmortal? Cómo hemos sido conducidos a combatir las guerras de la Muerte?» Y, como para describir la deformidad moral que dicha misoginia fomenta en las mujeres, explica: «Aunque nuestro Poder Humano pueda sostener las severas disputas [...] nuestro Poder Sexual no puede, sino que huye al [infierno] del Ulro. / ¡De allí surgieron todos nuestros terrores en la Eternidad!»[23].

Con todo, aunque le molestaba la misoginia de Milton y se oponía radicalmente al dualismo cartesiano al que se adelantaba la cosmología de éste, vagamente maniquea, Blake sí representó al autor de *El paraíso perdido* como al héroe —incluso el redentor— del poema que lleva su nombre. Más allá o detrás del espectro de Milton, consideraba este poeta, había una figura más carismática y agradable, una figura que Shirley y su autora, al igual que la mayoría de las lectoras restantes, también deben de haber percibido, a juzgar por las respuestas ambiguas a Milton recogidas por tantas mujeres. Porque aunque la voz épica de *El paraíso perdido* a menudo suena censora y «masculinista» cuando relata y comenta el mito cultural central del patriarcado occidental, el creador épico suele parecer mostrar tales afinidades dramáticas con los rebeldes a la censura del cielo, que los lectores románticos muy bien podrían concluir con Blake que Milton escribió «con grilletes» y «estaba de parte del demonio sin saberlo»[24]. Y, de este modo, Blake, abriendo un camino para Shirley y Shelley, para Byron y para Mary Shelley, y para todas las Brontë, definió a Satanás como el dios real —el Los—, abrasadoramente visionario de *El paraíso perdido,* y a «Dios» como el demonio urizénico que se ocupa de la muerte. Su malinterpretación extraordinariamente significativa aclara no sólo el linaje de, digamos, el Prometeo de Shelley, sino también los antepasados de la Eva titánica de Shirley. Porque si Eva se parece en tantos sentidos

---

prende el hecho de que Milton nunca vea más allá de esta siniestra "voluntad femenina". Su opinión de las mujeres sólo toma en cuenta la hostilidad y el miedo que cabe asumir hacia la tentadora [...] pero que de ningún modo es la única forma de contemplar a las mujeres» (Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake,* Boston, Beacon, 1962, página 352). Wittreich también comenta al respecto en su reciente *Angel of Apocalypse* que «el punto de vista de Blake [sobre Milton] es que debido a que Milton exhibe desdén por este mundo, debido precisamente a que se puso el ropaje de la castidad, manteniendo a su alma separada de su cuerpo, permaneció aislado, la mayor parte de su vida, de la visión divina». Sin embargo, «la doctrina de la castidad de Milton, que le había oprimido a él, a sus esposas y a sus hijas, en este momento de triunfo, es superada, aniquilando Milton la tiranía de la ley (Urizen), una de cuyas tiranías es la "cadena de celos" que ata a Orc» *(Angel of Apocalypse: Blake's Idea of Milton,* Madison, University of Wisconsin Press, 1975, págs. 37 y 247).

[23] *Milton,* libro 2, lámina 41, versos 30, 32, 33, 35, 36.

[24] Blake, *The Marriage of Heaven and Hell,* lámina 6. [En esp.: *Matrimonio del cielo y el infierno,* Madrid, Visor, 1983.]

negativos a Satanás, el tentador serpentino, ¿por qué no ha de asemejarse también a Satanás, el proscrito romántico, el personaje a quien (nos recuerda Harold Bloom) T. S. Eliot consideraba «el héroe byroniano de cabello rizado de Milton?»[25].

* * *

Por supuesto, el hecho de que Satanás sea a lo largo de gran parte de *El paraíso perdido* un guapo demonio y, por lo tanto, un paradigma del héroe byroniano en su mayor atractivo, es algo que suelen destacar los críticos de todas las tendencias, incluidos los menos hostiles que Eliot a Byron y Milton. En efecto, el carácter prometeico de Satanás, la voluntad y valor indomables que legó a personajes como la Eva de Shirley, casi parecen haberse creado para ilustrar algunos de los rasgos cruciales del romanticismo en general. Negándose, como el Prometeo de Shelley, a someterse a la «tiranía del Cielo», y acechando «apartado en meditación lúgubre» como el Childe Harold de Byron[26], el Satanás de Milton está tan alejado de la sociedad celestial como cualquiera de los poetas malditos de comienzos del siglo XIX que hicieron de él su emblema. Maldecido y maldiciéndose a sí mismo, paradójico y místico («Hacia donde vuele es el infierno; yo mismo soy el Infierno [...] Oh, Mal, sé mi bien» *[PL,* 4, 75, 110]), experimenta la doble conciencia culpable, el sentimiento de un yo prodigioso, capaz de enormidades innombrables y quizás criminales, que Byron redefinió en *Manfred* y *Caín* como marcas de superioridad. Es más, en la medida en que la tiranía del cielo se asocia con la Razón Verdadera, Satanás es románticamente antirracional en su exploración de las profundidades secretas de sí mismo y del cosmos. Es antirracional —y romántico— también en su propensión indecorosa a excesos de pasión, sus «gestos feroces» y «proceder loco» byronianos *(PL,* 4, 128, 129). Al mismo tiempo, su igualitarismo aristocrático, manifestado en su guerra contra el sistema celestial de primogenitura que ha elevado injustamente al «Hijo» de Dios hasta sobre los ángeles más altos, sugiere una preocupación byroniana (y shelleyana y godwiniana) por la libertad y la justicia para todos. Marcado por el rayo y hastiado del mundo, este demonio de cejas negras no habría estado, según parece, fuera de lugar en Missolonghi.

Resulta significativo que Eva sea el único personaje de *El paraíso perdido* para el cual una rebelión contra el *status quo* jerárquico es tan ne-

---

[25] Bloom, *The Anxiety of Influence,* pág. 23.

[26] Véanse Shelley, *Prometheus Unbound,* 3, v. 57, y Byron, *Childe Harold's Pilgrimage,* canto 1, estrofa 6. Para una mayor elaboración de este punto, véase Mario Praz, «The Metamorphoses of Satan», *The Romantic Agony,* págs. 55-94. Además, sobre Satanás como demonio bello, cfr. el comentario de Baudelaire de «le plus parfait type de Beauté virile est Satan—à la manière de Milton» (Baudelaire, *Journaux Intimes,* citado por Praz, pág. 53).

cesaria como para Satanás. Aunque éste se encuentra en cierto sentido oprimido, o al menos manipulado, por Dios, después de todo, Adán es para su reino lo que Dios es para el suyo: dueño y guardián absoluto de los derechos patriarcales de progenitura. Las dóciles palabras de Eva en el libro 4 lo resaltan: «Mi Autor y mi soberano, manda / Que yo te obedezco; Dios lo ordena así, / Dios es tu Ley, y tú eres la mía: no saber más / Es el mayor conocimiento y elogio de la mujer» *(PL,* 4, 635-638). Pero el sueño que tiene poco después de expresarse así ante Adán (recogido en el libro 5) parece revelar sus verdaderos sentimientos sobre el tema en su fantasía de un vuelo satánico de huida del jardín y sus opresiones: «Hasta las nubes [...] volé y vi desplegada a mis plantas / La inmensa superficie de la Tierra, una perspectiva / Extensa y variada»[27] *(PL,* 5, 86-89), una perspectiva redefinida de conocimiento feliz no diferente del que Woolf imagina para las mujeres contemplándolo todo desde sus ventanas abiertas. Y, lo que es interesante, a pesar de la brevedad del pasaje que describe el vuelo de Eva, anuncia fantasías que reaparecerían frecuente y obligatoriamente en los escritos tanto de las mujeres como de los escritores románticos. El Caín de Byron, por ejemplo, desencantado de lo que su autor denominó «la política del paraíso»[28], vuela a través del espacio con su seductor Lucifer como una versión masculina de la Eva de Milton, y aunque la Eva de Shirley está apegada a la tierra —casi es semejante a la tierra—, otras innumerables «Evas» de origen femenino han flotado, caído, emergido o temido volar, como si reconocieran de modo indirecto el poder del sueño que Milton dejó a Satanás conceder a Eva. Pero es difícil responder si los sueños femeninos de huidas volando se derivan de ideas miltonianas o románticas, o de algún inconsciente colectivo femenino. Porque las conexiones entre Satanás, el romanticismo y el feminismo oculto o incipiente son intrincadas y de largo alcance.

Sin duda, si tanto Satanás como Eva están en cierto sentido alienados, son rebeldes y, por lo tanto, figuras byronianas, lo mismo cabe afirmar de las escritoras como clase: para la creadora de Shirley igual que para ésta, para Virginia Woolf igual que para «Judith Shakespeare». Desposeída por sus hermanos mayores —los «Hijos de Dios»—, educada en la sumisión, obligada al silencio, la escritora, en la fantasía cuando no en la realidad, a menudo debe haber «acechado apartada en meditación lúgubre», como los héroes de Byron, como Satanás, como Prometeo. Sintiendo agudamente la discrepancia entre el ángel que se suponía que era y el demonio furioso que sabía que con frecuencia era, debe de haber expe-

---

[27] A este respecto, Frye relaciona las imágenes explosivas del sueño de huida de Eva tanto con la rebeldía volcánica de los Titanes encadenados como con el argumento de la pólvora. Véase «The Revelation to Eve», pág. 24.

[28] Byron a Moore, 19 de septiembre de 1821, citado en *Byron, Selected Works,* ed. Edward E. Bostetter, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1972, nota a pie de página del editor, pág. 285.

rimentado la misma conciencia doble y paradójica de culpa y grandeza que aflige tanto a Satanás como, pongamos, a Manfred. Dominándose en santa quietud, meditando narcisistamente como Eva sobre su propia imagen y como Satanás sobre su propio poder, puede que incluso haya temido en ocasiones que, como Satanás —o Lara de Byron, o Manfred—, denunciaría su furia secreta mediante «gestos feroces» o un «comportamiento loco». Adormecida en el tocador de la domesticidad, sería incapaz de silenciar el susurro romántico/satánico —«Eva, ¿por qué duermes?»— con su invitación a unirse al mundo visionario de quienes vuelan por la noche.

Una vez más, aunque Milton hace todo lo posible para asociar a Adán, Dios, Cristo y los ángeles con los poderes proféticos visionarios, esa noche-mundo visionaria de la poesía y la imaginación, en la medida en que es un mundo *demoniaco,* es con mayor frecuencia sutilmente asociada en *El paraíso perdido* con Eva, Satanás y la femineidad que con cualquiera de los personajes «buenos», salvo el mismo narrador épico. Blake, por supuesto, lo vio con toda claridad. Es la razón principal para la inversión de papeles Satanás-Dios que propone. Pero su amiga Mary Wollstonecraft y sus descendientes románticas deben de haberlo visto también, del mismo modo que lo hicieron Byron y Shelley. Porque aunque Adán se le muestra de forma mágica, como en una bola de cristal, que depara el futuro, Satanás y Eva son los soñadores reales de *El paraíso perdido,* poseídos en el sentido romántico por reflejos seductores e imaginaciones incontrolables de vidas alternativas hasta el punto de que, como Manfred o Christabel o los Keats de *The Fall of Hyperion,* están tan abrasados por los anhelos visionarios que se enfebrecen, por evocar las palabras de Moneta a Keats. Pero incluso este sentido sufriente de la discrepancia infernal entre la aspiración y posición de Satanás (o Eva) es un modelo de nobleza estética para el poeta romántico y la feminista de inspiración romántica. Al contemplar la «amorosa pareja» de Adán y Eva en su acogedor estado anterior a la caída, Mary Wollstonecraft confiesa que siente «una emoción similar a la que sentimos cuando los niños juegan o los animales retozan», y en tales ocasiones «me he vuelto al infierno, con dignidad consciente u orgullo satánico, para encontrar temas más sublimes»[29]. Su confusión deliberada e irónica de «dignidad consciente» y «orgullo satánico», junto con su reverencia por lo «sublime», prefiguran al Titán de Shelley tan claramente como a la mujer titánica de Shirley. Es más, el imaginar vidas alternativas más «sublimes», como también muestran Blake y Wollstonecraft, refuerza el fervor revolucionario que tanto Satanás, el poeta visionario, como Satanás, el rebelde aristocrático byroniano, definieron para las mujeres y los románticos por igual.

Es casi una perogrullada, por supuesto, afirmar que la estética ro-

---

[29] Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman,* ed. Carol H. Poston, Nueva York, Norton, 1975, nota de Wollstonecraft, pág. 25.

mántica ha solido estar ligada con la política visionaria. Es más, de las revoluciones apocalípticas de Blake y Shelley a las de Yeats y D. H. Lawrence, las revisiones del mito miltoniano de la cultura se han asociado con los rechazos de la «política del paraíso» conservadora y jerárquica. «En terrible majestad», truena el satánico Milton de Blake, «Obedece las palabras del Hombre Inspirado. / Todos los que pueden ser aniquilados, deben ser aniquilados / Que los hijos de Jerusalén sean salvados de la esclavitud»[30]. Como él, el Lucifer de Byron ofrece autonomía y saber —los prerequisitos de la libertad— a Caín, mientras que el Prometeo de Shelley, derrocando la tiranía del cielo, anuncia «Vida, Dicha, Imperio y Victoria» para toda la humanidad[31]. Incluso la serpiente satánica de D. H. Lawrence, surgiendo cien años después de las entrañas quemadas por el infierno de la tierra, parece ser «uno de los señores / De la vida», un rey exiliado «al que ahora han de coronar de nuevo», señalando una sociedad renacida[32]. Porque en las cosmologías revolucionarias de todos estos poetas románticos, tanto Satanás como su otro yo, Lucifer («hijo de la mañana»), eran emblemas de ese amanecer liberado en el que *sería* una dicha estar vivo.

Así pues, no resulta sorprendente que a las mujeres, identificándose en su mayor rebeldía con Satanás y en su menor con la Eva rebelde, y casi siempre con los poetas románticos, las hayan obsesionado las transformaciones sociales apocalípticas que una revisión de Milton podría ocasionar. Mary Wollstonecraft, cuya *Vindicación de los derechos de la mujer* suele interpretarse como un comentario enfurecido de *El paraíso perdido,* combinó un entusiasmo blakeniano por la Revolución francesa —al menos en sus primeros días— con su reverencia «prerromántica» por la sublimidad satánica y su furia feminista ante la misoginia de Milton. Pero pese a su complejidad, este conjunto de sentimientos interrelacionados no fue sólo suyo. Porque el feminismo y el radicalismo romántico no sólo se han asociado de forma consciente en la mente de muchas escritoras, sino que las mujeres han solido utilizar la política visionaria rebelde byroniana (o satánica) como disfraces metafóricos para la política sexual. Por lo tanto, en *Shirley,* además de crear Brontë a una Eva antimiltoniana, utiliza la furia revolucionaria de los obreros destructores de maquinaria que son un tema crucial en la novela como una imagen de la ira de sus heroínas desposeídas. De modo similar, como ha señalado Ellen Moers, las novelas sobre las fábricas de las mujeres inglesas (como *Mary Barton* de Gaskell) y las novelas antiesclavistas de las mujeres estadounidenses (como *Uncle Tom's Cabin [La cabaña del tío Tom])* sumergieron o disfrazaron «el íntimo resentimiento femenino incubado» en exámenes ostensiblemente de-

---

[30] Blake, *Milton,* libro 2, lámina 40, versos 29-31.

[31] Shelley, *Prometheus Unbound,* 4, pág. 578. [En esp.: *Prometeo liberado,* Madrid, Hiperión, 1994.]

[32] «Snake», *The Complete Poems of D. H. Lawrence,* ed. Vivian de Sola Pinto y Warren Roberts, Nueva York, Vikings, 1964, vol. 1, págs. 349-351.

sinteresados de temas públicos más extensos[33]. En fecha más reciente, incluso *Tres guineas* de Virginia Woolf, furiosamente feminista, pretende no tener como objetivo primordial la consideración del tema de la mujer, sino que se originó como un sueño casi shelleyano de transformar el mundo —abolir la guerra, la tiranía, la ignorancia, etc.— mediante la formación de una «Sociedad de Intrusas».

Pero, por supuesto, dicha sociedad sería curiosamente satánica, ya que en la política del paraíso el Príncipe de las Tinieblas fue el primer Intruso literal. Aun cuando la misma Woolf no viera lo bastante más allá del espectro de Milton como para reconocer esto, varias otras mujeres, tanto feministas como antifeministas, sí lo hicieron. En los Estados Unidos de finales del siglo XIX, por ejemplo, un famoso periódico de política radical romántica y feminista fue denominado *Lucifer the Light-bearer,* y en la Inglaterra victoriana, la señora Rigby escribió de la *Jane Eyre* feminista y byroniana de Charlotte Brontë que «el tono de mente y pensamiento que ha derrocado la autoridad y violado todo código divino y humano en el extranjero y fomentado el cartismo y la rebelión en nuestro país» —en otras palabras, un tono de mente byroniano, prometeico, satánico y jacobino— «es el mismo con el que también se ha escrito *Jane Eyre*»[34].

Sin embargo, paradójicamente, puede que Brontë haya sido menos consciente del extraordinario complejo de impulsos visionarios y revisionarios incluidos en *Jane Eyre* que la señora Rigby, debido al menos en parte a que, como muchas otras mujeres, su propia furia y sus consecuencias intelectuales eran demasiado dolorosas para afrontarlas. Comentando la llamada cuestión de las mujeres, le dijo a la señora Gaskell que hay «males —profundamente arraigados en los cimientos del sistema social— que ninguno de nuestros esfuerzos pueden tocar; de los que no podemos quejarnos; de los que es aconsejable no pensar muy a menudo». Al igual que Mary Elizabeth Coleridge, sin duda tenía momentos en los que no veía «un amigo en Dios; ni en las huestes de Satanás, enemigos»[35]. Con todo, pese a su negativa a «quejarse», su renuencia a pensar en las desigualdades sociales es probable que fuera más una función de su ansiedad por sus impulsos satánicos que un signo de resignación ciega ante lo que Yeats denominó «la injusticia de los cielos»[36].

---

[33] Ellen Moers, *Literary Women,* pág. 19.

[34] Reseña de *Jane Eyre, Quaterly Review,* 84, diciembre de 1848, págs. 173, 174. También pueden encontrarse declaraciones muy claras de la conexión entre la política feminista visionaria y la teología, sobre todo del Génesis (después de todo, una de las principales fuentes de Milton), en *The Woman's Bible* (1.ª ed., 1895) [en esp.: *La Biblia de la mujer,* Madrid, Cátedra, 1997]; reimpresa como *The Original feminist Attack on the Bible,* Nueva York, Arno Press, 1974, en especial págs. 23-27.

[35] Carta del 27 de agosto de 1850, citada en la señora Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë,* Nueva York, Everyman, 1974, pág. 313; «Doubt», *Poems of Mary E. Coleridge,* página 40: véase también «The Devil's Funeral» de Coleridge, *Poems,* págs. 32 y 33.

[36] W. B. Yeats, «The Cold Heaven», *Collected Poems of William Butler Yeats,* Nueva York, Macmillan, 1955, págs. 122, 123.

La relación entre las escritoras y el héroe byroniano de cabellos rizados es, sin embargo, aún más complicada de lo que hasta ahora hemos sugerido. Y en el laberinto intrincado de esta relación reside otra razón más para que escritoras como Brontë se negaran a afrontar conscientemente su interés obsesivo por los impulsos encarnados en el villano de *El paraíso perdido.* Porque no sólo el Satanás de Milton es en aspectos muy cruciales *semejante* a las mujeres, sino que también (como vimos con referencia a los antihéroes glamorosamente satánicos de Austen) es muy atractivo para las mujeres. En efecto, tanto la frase de Eliot como la biografía de Byron suponen que es en la mayoría de los aspectos la encarnación de la sexualidad masculina mundana, feroz, poderosa, experimentada, a la vez brutal y seductora, lo bastante demoniaca como para abrumar al cuerpo, pero manteniendo lo suficiente de ángel caído como para cautivar al alma. Sin embargo, como tal, en su relación con las mujeres es una especie de *Übermensch* (superhombre) nietzscheano, dando órdenes y experimentando el homenaje a su superioridad «natural» —esto es, masculina— como si fuera el yo en la sombra de Dios, el id del cielo, reiterando satánicamente las políticas del paraíso allí donde vaya. Pero, allí donde vaya, las mujeres le siguen, aun cuando se nieguen a seguir al Dios cuya dominación él parodia. Como Sylvia Plath ha señalado, «toda mujer adora a un fascista, / La bota en la cara, el bruto / Corazón bruto de un bruto como tú». Al hablar de «papá», Plath hablaba por supuesto también de Satanás, «un hombre de negro con pinta de Mein Kampf»[37]. Y el fenómeno masoquista que describe ayuda a explicar el inexpresable, incluso el impensable sentimiento de pecado que también hizo que mujeres como Woolf y Brontë desviaran sus ojos de sus propios impulsos satánicos. Porque si Eva es la doble de Pecado y de Satanás, Satanás es para Eva lo que es para Pecado: tanto un amante como un padre.

* * *

Puede que sea cierto que la fascinación romántica por el incesto se derivara en parte de la descripción que hace Milton de la relación entre Pecado y Satanás, pero no viene mucho al caso aquí. Sin embargo, sí viene al caso el hecho de que tanto las mujeres como los poetas románticos hayan encontrado al menos una analogía para su relación mutua en la aventura incestuosa de Satanás con Pecado. Admirando, incluso adorando, la rebeldía byroniana de Satanás, su desprecio de las virtudes convencionales, su furiosa energía, la escritora puede que haya fantaseado en secreto que ella *era* Satanás, o Caín, o Manfred, o Prometeo. Pero, al mismo tiempo, sus sentimientos de impotencia femenina se manifestaban en

[37] «Daddy», *Ariel,* Nueva York, Harper & Row, 1966, págs. 50, 51.

su convicción de que lo más cerca que podía conseguir estar de Satanás era ser su criatura, su herramienta, la hija/concubina bruja que se sienta a su mano derecha. Leslie Marchand relata una reveladora anécdota sobre la hermanastra de Mary Shelley, Claire Clairmont, que ilustra brillantemente este paso de la identificación autoafirmadora a la autonegación masoquista. Al pedir a Byron que criticara su novela a medio acabar, se dice que la rebelde Clara (que después iba a seguir al poeta a Ginebra y a alumbrar a su hija Allegra) había explicado que éste *tenía* que leer el manuscrito porque «el creador no debe destruir a su criatura»[38].

Pese a la visión de Brontë de una Eva prometeica, hasta su *Shirley* delata un sentido similar de la dificultad de identificarse con el principio asertivo satánico y la necesidad de las mujeres de aceptar su instrumentalidad, porque a su primera descripción extática de una Eva activa e indomable, le sigue un relato más disciplinado. En esta parábola, la «primera mujer» vaga pasiva y sola en un paisaje alienante, preguntándose si «va a quemarse y perecer, sin que la luz de su vida sirva para nada, nunca se vea, nunca se necesite» aun cuando «la llama de su inteligencia arde con tanta fuerza» y «algo dentro de ella se remueve inquieto». Sin embargo, en lugar de provenir de ese fuego prometeico de su interior, como lo hacía implícitamente en la primera salvación de Eva, esta redención proviene de un dios byroniano/satánico de la Noche llamado «Genio», que la declara «un átomo perdido de vida», su esposa. «Quito las tinieblas de tu visión [...] Yo, con mi presencia, lleno el vacío», afirma, explicando que «Ensalzado, puedo tomar lo que es mío. ¿No di del altar la misma llama que alumbra el ser de Eva?»[39]. En su superficie, esta narración alegórica puede considerarse un intento de la mujer de imaginar una musa masculina con la cual pueda mantener una relación sexual que sea paralela a la unión del poeta masculino con su musa femenina. Pero la incestuosa historia de amor byroniana en la que Bronte incorpora su mensaje alegórico es más significativa que el mismo mensaje.

Para comenzar, sugiere que, como Claire Clairemont, Brontë quizás se haya considerado cuando mucho una creación del «Genio» masculino —queda deliberadamente vago si obra de arte o hija— y, por lo tanto, un ser que en definitiva carece de autonomía. Al encontrar sus ideas tan asombrosamente próximas a las de un hombre admirado (Byron, Satanás, «Genio») y acostumbrada a asumir que el pensamiento masculino es la fuente de todo el pensar femenino, del mismo modo que la costilla de Adán es la fuente del cuerpo de Eva, supone que, como si dijéramos, éste la ha inventado. Además, también se niega su autonomía por el emparejamiento incestuoso que parece ligarla con su creador y hacerlos iguales. Porque, como señala Helene Moglen, el ego devorador del héroe satánico-

---

[38] Leslie Marchand, *Byron: A Biography,* Nueva York, Knopff, 1957, vol. 2, pág. 591.
[39] Véase *Shirley,* cap. 27.

byroniano encuentra en la fantasía (o realidad) del incesto la mejor estrategia para aniquilar metafóricamente la otredad —la autonomía— de la mujer. «En su unión con [su medio hermana] Augusta Leigh —señala Moglen—, en realidad Byron aspiraba a lograr la unión consigo mismo», del mismo modo que Manfred expresa su autoabsorción solipsista recreándose en su pasión prohibida por su hermana, Astarté. De forma similar, la enormidad del ego de Satanás se manifiesta en el ciclo sexual de su producción y reproducción solipsista de sí mismo primero como Pecado y después como Muerte. Al igual que Byron, parece estar «intentando volverse independiente mediante la posesión de su pasado en su presente, afirmando una identidad más completa mediante la envoltura y la contención de su otro yo complementario». Pero, como prosigue destacando Moglen, «incorporar "al otro" es, después de todo, negarlo. No queda espacio para la mujer. Puede permitir ser devorada o puede retirarse al aislamiento»[40].

Así pues, no resulta insignificante que la Muerte sea el fruto de la unión solipsista de Satanás con Pecado, del mismo modo que la muerte es el fruto del amor de Manfred por Astarté y, en definitiva —como veremos—, de todas las parejas neosatánicas incestuosas imaginadas por las escritoras, desde Mary Shelley hasta Sylvia Plath. Pues el deseo de violar el tabú del incesto es un deseo de ser autosuficiente —autoengendradora—, es un deseo divinamente vedado de ser «como Dioses», al igual que el deseo por el fruto prohibido del árbol del conocimiento, cuya degustación también significa la muerte. Es más, ni siquiera ofrece mucho consuelo para la escritora la reflexión de que el héroe byroniano es tanto una criatura de su mente —una encarnación de sus resentimientos privados, perturbadores, femeninos— cuanto ella es una invención de éste. Porque si él al amarla se ama a sí mismo, al amarlo ella se ama a sí misma y, por lo tanto, está también condenada a la muerte del alma que castiga el solipsismo.

Pero, por supuesto, la concepción de Satanás de sus criaturas impías implica de todos modos esta muerte del alma: Pecado, Muerte y Eva. Como figura del intruso celestial que desempeña el papel de falso «cosmocrátor» en la cosmología patriarcal dualista que Milton heredó de la tradición cristiana, Satanás es en realidad una especie de artista de la muerte, el señor paradigmático de todas aquellas técnicas perversas que complacen al cuerpo y no al alma, y sirven al mundo y no a Dios. Del palacio dorado que erige en Pandemonium a sus representaciones angelicales en el jardín y las máquinas demoniacas que ingenia como parte de su guerra contra Dios, practica artes falsas, carnales, dedicadas a la muerte (aunque pocas de ellas se parezcan demasiado a los tipos de artes que un

---

[40] Helene Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived*, Nueva York, Norton, 1976, pág. 32.

sensualista romántico como Keats admiró a veces). Como si siguiera a Milton incluso ahí, Byron hace al satánico Manfred el señor de las artes falsas, diabólicas. Y al definirse como la «criatura» de uno u otro de estos artistas irreligiosos, la escritora se confirmaría no sólo en su sentido de que es parte de la «dejadez afeminada» de la «falsa creación», sino también en su temor de que ella misma es una falsa creadora, parte de la seductora «bandada de bellas mujeres» para quienes las artes del lenguaje, como las del baile y la música, son técnicas «alimentadas sólo [...] para el gusto / Del apetito lascivo», siniestras parodias del lenguaje de los ángeles y la música de las esferas *(PL,* 11, 618, 619). A la sombra de este temor, hasta las artes hogareñas como la cocina —su elección de delicias ordenada «para no mezclar los gustos» *(PL,* 5, 334, 335)— comenzarían a parecer sospechosas, mientras que la poesía que concebía muy bien podía aparecer como el nacimiento de un monstruo, como la horrible Muerte, hija de Satanás. Caída como Anne Finch en la domesticidad, en el «tedioso gobierno de una casa servil»[41], así como en la esclavitud de la procreación, ni siquiera tendría la satisfacción de Manfred de agonizar noblemente. En su lugar, al irse reduciendo paso a paso a un zángano estéril, muy bien podría concluir que esta imagen de Satanás y Eva como artistas falsos de la creación era finalmente la encarnación más degradante y desalentadora del espectro de Milton.

* * *

Por supuesto, lo que habría hecho su percepción de este último espectro aún más mortificante habría sido la calma magistral con la que Milton, como narrador épico de *El paraíso perdido,* llama continuamente la atención hacia su arte, con el objetivo expreso, según parece, de definirse a lo largo de todo el poema como una especie de artista verdadero, el poeta virtuoso que, en lugar de sólo deleitar (como Eva y Satanás), deleita mientras instruye. Profeta o bardo sacerdotal y, por lo tanto, guardián de los misterios sagrados del patriarcado, propone serenamente justificar los caminos de Dios para los hombres, invita a las musas servidoras a que le otorguen la ayuda que le es debida (y en la vida real a las hijas esclavizadas para el mismo tipo de asistencia) y, al mismo tiempo, combate a las mujeres con una descarga de palabras furiosas, del mismo modo que Dios combate a Satanás. En efecto, como figura del artista verdadero, emisario de Dios y defensor de la tierra, según aparece en *El paraíso perdido,* muy bien puede haber parecido a las lectoras que Milton era tan semejante a Dios como ellas lo eran a Satanás, Eva o Pecado.

---

[41] Introducción a *The Poems of Anne Countess of Winchilsea,* págs. 4-6.

Como Dios, por ejemplo, como narrador épico, Milton crea el cielo y la tierra (o sus equivalentes verbales) a partir de un caos desconcertante de historia, leyenda y filosofía. Como Dios, posee poderes mentales que penetran en los rincones más apartados del cosmos que ha creado, en las profundidades del infierno y en las alturas del cielo, remontándose «sin tímido vuelo» hacia los temas ontológicos «que nadie ha narrado hasta ahora, ni en prosa ni en verso» *(PL,* 1, 16). Como Dios, castiga a Satanás, reprende a Adán y Eva, traslada a los ángeles de una batalla a otra y concede vislumbrar a toda la humanidad una futuridad apocalíptica, cuando un «gran Hombre» llegará para restaurar la dicha paradisiaca. Y como Dios —como el Redentor, como el Creador, como el Espíritu Santo— es varón. En efecto, como poeta masculino que justifica los caminos de una deidad masculina para lectores masculinos, excluye rigurosamente a todas las mujeres del cielo de su poema, salvo en la medida en que puede engendrar nuevas ideas sobre su fecundidad caótica, como el Espíritu Santo «cubriendo el vasto abismo» y haciéndolo fecundo *(PL,* 1, 21, 22).

Incluso la ceguera a la que se refiere ocasionalmente este narrador épico lo hace aparecer divino más que incapacitado. Aislándole de los «caminos alegres» de los mortales ordinarios y reduciendo el dominio de Satanás y Eva sobre la naturaleza material a «un vacío universal», lo eleva sobre las triviales preocupaciones carnales y hace que la «luz celestial» brille en su interior, de tal modo que, como Tiresias, Homero y Dios, pueda ver los misterios del mundo espiritual y «hablar / De las cosas invisibles a la mirada humana» *(PL,* 3, 55). Y, por último, hasta la sintaxis en la que habla de estas cosas invisibles parece en cierto modo divina. Sin duda, la imposición de una estructura de oración latina sobre el inglés sugiere una suprema confianza y un poder supremo. *El paraíso perdido* es la «producción más notable del mundo», decidió secamente Keats en uno de sus momentos más antimiltonianos, debido al modo en que su autor obligó a un «dialecto nórdico» a acomodarse a «las inversiones y entonaciones griegas y latinas»[42]. Pero el griego y el latín no son sólo las lenguas por excelencia de la erudición masculina (como Virginia Woolf, por ejemplo, nunca se cansó de señalar), sino que también son las lenguas de la Iglesia, de la patrística y de los rituales y la teología patriarcales. Es más, impuestos sobre el inglés, sus periodos oracionales, quizás más que ningún otro mecanismo estilístico de *El paraíso perdido,* hacen alarde del divino conocimiento previo del poeta. Cuando Milton comienza una oración con «A él, el Todopoderoso», el lector sabe perfectamente bien que sólo el poeta y Dios conocen de qué modo —como el verso, el libro y la misma épica de la humanidad— acabará.

Una de las paradojas más comprensibles de la historia literaria es el

---

[42] Carta a George y Georgiana Keats, 24 de septiembre de 1819, citada en Wittreich, *The Romantics on Milton,* pág. 562.

hecho de que los románticos percibieran, admiraran y ocasionalmente se identificaran con la divinidad poética de Milton, aunque al mismo tiempo se identificaran con la energía y fortaleza prometeicas de Satanás. Pese a que a veces pudieran ser irreligiosos y visionarios radicales con Satanás, los poetas como Wordsworth y Shelley fueron después de todo fundamentalmente «masculinistas» con Milton, aun cuando respetaran a Mary Wollstonecraft (como hizo Shelley) o elogiaran a Anne Finch (como hizo Wordsworth). A este respecto, sus metamorfosis de poetas y «su» arte son tan reveladoras como las de Milton. Wordsworth y Shelley (como hemos visto) conciben a los poetas como un regidor divino, un «legislador ignorado» en la famosa expresión de Shelley, y un «defensor y conservador» en las palabras más conservadoras de Wordsworth. Como dicho regidor, una especie de patriarca inspirado, es, como Milton, el guardián e hierofante de los misterios sagrados, opuesto de forma inalterable a la «indolencia y la desesperación impropias de un hombre» de la falsa creación afeminada. Además, es una trompeta viril que llama a la humanidad a la batalla, una espada ferozmente fálica que consume su vaina, y —lo más miltoniano de todo— una influencia divina «que no es movida, sino que se mueve» siguiendo el modelo del Motor no movido de Aristóteles[43].

Por lo tanto, no es de extrañar que, como expresa Joseph Wittreich, el autor de *El paraíso perdido* fuera «la quintaesencia de todo lo que los románticos más admiraban [...] el Conocedor movido sólo por la verdad, el Hacedor [...] que obtiene que los hechos divinos emanen de las ideas divinas, el Decidor que traduce la idea divina a la poesía. [...] Así pues, conocer a Milton era conocer las respuestas a las preguntas indistinguibles: ¿Qué es un poeta? ¿Qué es la poesía?»[44]. Virginia Woolf, al vivir en

---

[43] Véase Wordsworth, prefacio a *Lyrical Ballads,* y Shelley, «A Defence of Poetry».

[44] Wittreich, *The Romantics on Milton,* pág. 12. Un ejemplo pequeño pero sorprendente del papel de Milton como poeta paradigmático (y quizás como «gran Inhibidor») aparece en el primer borrador de «A Vision of Poets» de Elizabeth Barrett Browning. Su lista original de los poetas más grandes de todos los tiempos comienza del modo siguiente (hemos puesto entre corchetes las frases suprimidas):

> Aquí está Homero con el amplio suspense
> [Ese rostro era el de Homero por el signo]
> Del ceño atronador, los intensos labios [infantiles]
> De locuaz inocencia divina.
> Aquí, Milton, con ojos, aunque ciegos,
> Penetrantes del mundo para hallar
> La Luz de la luz en las alturas de la mente.
> Aquí, Shakespeare, en cuya frente se elevan
> Las coronas del mundo. ¡Oh, ojos sublimes,
> Con lágrimas y risa para todos los tiempos!

Es evidente que antes de pensar en Shakespeare (aunque después de pensar en Homero), Barrett Browning pensó en Milton como una especie de poeta primordial. Sin embargo, parece haber tenido una dificultad particular para componer su elogio y, lo que es significativo, al revisar el manuscrito, eliminó esta referencia; en la versión final de «A Vision of Poets»,

un mundo donde la poeta muerta que fue «Judith Shakespeare» se había despojado de su cuerpo tantas veces, expresó lo mismo con palabras diferentes: «Ésta es la esencia de la cual casi todo el resto de la poesía es la dilución.» Dicha afirmación muy bien podría ser jubilosa si la hubiera realizado un hombre. Pero la sombra proteica del espectro de Milton parece oscurecer la página a medida que Woolf escribe.

Shakespeare sigue a Homero y Milton no es mencionado hasta casi cien versos después, como si tratara de colocarlo en el lugar que le corresponde. (Los versos citados proceden del manuscrito hológrafo perteneciente a la Berg Collection de la Biblioteca Pública de Nueva York. Véase también «A Vision of Poets» en *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, págs. 247-260.)

7

La gemela del horror: la Eva monstruosa de Mary Shelley

La naturaleza de un Espacio Femenino es ésta: encoge los
[Órganos
De la Vida hasta que se vuelven Finitos y él mismo parece
[Infinito
¡Y Satanás vibraba en la inmensidad del Espacio! Limitado
Para quienes estaban fuera, pero Infinito para quienes
[estaban dentro...

WILLIAM BLAKE

La mujer escribe como si el Demonio estuviera en ella; y es la única condición en la que una mujer escribe algo digno de leerse.

NATHANIEL HAWTHORNE,
sobre Fanny Fern

Tanteaba cosas Irrecuperables
—Que tomar— de Mi Duplicado
Un Consuelo Macilento brota

De la creencia de que en Algún Lugar
—Dentro de las Garras del Pensamiento—
Mora otra Criatura
Olvidada del Amor celestial

Tiré de nuestra Partición
Como Uno apalanca los Muros
Entre Sí Mismo —y el Gemelo del Horror—
Dentro de Células opuestas.

EMILY DICKINSON*

¿Cuál fue el efecto sobre las escritoras de ese complejo de mitos culturales resumidos por Woolf como el espectro de Milton? Rodeadas por la «poesía patriarcal», ¿qué estrategias les iba a ser posible desarrollar para lograr su supervivencia artística? Los comentarios de escritoras como Brontë, Woolf y Wollstonecraft muestran que las mujeres inteligentes eran muy conscientes de los problemas planteados por Milton. Pero también se sentían aturdidas, porque los mensajes secretos de *El paraíso perdido* encerraba a las lectoras del poema como una habitación llena de espejos distorsionantes. El asombroso comentario de Keats —«¿Qué cabeza no se aturde ante las posibles especulaciones de Satanás en la prisión de la serpiente?»[1]— parecen aplicables con mayor fuerza a las mujeres, aprisionadas en la espiral de imágenes serpentinas que los mitos y las tradiciones misóginas habían construido para ellas. Sin embargo, en la superficie, muchas escritoras respondieron con serenidad, incluso con docilidad, a Milton y a todo lo que representaba. Sin duda, el diálogo siguiente extraído de *Middlemarch* parece sugerir una actitud obediente y sumisa hacia la poesía patriarcal:

> —¿No podría prepararme ahora para ser más útil? —dijo Dorothea [a Casaubon] una mañana, al principio de su cortejo—. ¿No podría aprender a leerte en voz alta latín y griego, como hacían las hijas de Milton con su padre, sin entender lo que leían?
>
> —Temo que te resultaría tedioso —dijo el señor Casaubon sonriendo—. Y, si no recuerdo mal, las jóvenes que has mencionado consideraban ese ejercicio en lenguas desconocidas una base para rebelarse contra el poeta.
>
> —Sí. Pero, en primer lugar, eran muchachas muy díscolas, ya que tendrían que haber estado orgullosas de atender a tal padre; y, en segundo lugar, podrían haber estudiado en privado y aprender por sí mismas a comprender lo que leían, y entonces les habría parecido interesante. Confió en que no esperes de mí que sea díscola y estúpida[2].

---

* *Epígrafes: Milton*, libro 1, lámina 10, versos 6-9; Hawthorne (sobre Fanny Fern), citado en Caroline Ticknor, *Hawthorne and His Publishers*, Boston, Houghton Mifflin, 1913, pág. 142; *Poems*, J. 532.

[1] De las anotaciones de Keats a *Paradise Lost*, citado por Wittreich en *The Romantics on Milton*, pág. 560.

[2] George Eliot, *Middlemarch*, 1871/1872; Cambridge, Mass., Riverside Edition, 1956, libro 1, cap. 7. Todas las referencias siguientes corresponden a esta edición. [En esp.: *Middlemarch*, Madrid, Cátedra, 1993.]

Ser útil, leer en voz alta, «atender» a un padre sabio: todos estos términos y nociones refuerzan el concepto que tiene Milton de la mujer, cuando mucho, como una segundona servicial, una Eva penitente que procrea a los hijos o poda las ramas bajo la guía atenta de Adán. Al ofrecerse con «ardiente afecto sumiso» como ayuda al paternal Casaubon, Dorothea Brooke parece tan noblemente libre de aspiraciones satánicas como la misma George Eliot debe haber deseado estar. Sin embargo, una mirada más minuciosa a este pasaje y a su contexto transforma esta interpretación, revelando que, con su ironía característica, Eliot ha encontrado un modo de hacer que la sumisa Dorothea pretenda, entre otras cosas, precisamente lo contrario de lo que dice a Casaubon. En efecto, incluso el hecho de que el pasaje se ocupe de Milton como padre (en lugar de, digamos, Milton como político o como bardo) tiende a minar la fortaleza de las asociaciones patriarcales que se acumulan en torno al nombre 'Milton'.

Comenzando por el último punto, las pinturas de Milton dictando a sus hijas fueron muy populares a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX. Una de las primeras acciones de Keats cuando se cambió a una nueva vivienda fue, por ejemplo, desempaquetar sus libros y colgar a «Haydon, la Reina María [de] Escocia y a Milton con sus hijas en fila»[3]. Al representar a damas virtuosas atendiendo angelicalmente a su poderoso padre, el cuadro parecía reflejar la naturaleza de una de las fantasías más apreciadas de la cultura occidental. Sin embargo, al mismo tiempo, desde un punto de vista femenino —como sugiere el pasaje de *Middlemarch*—, la imagen del padre miltoniano *siendo atendido* insinúa que sus poderes no son tan absolutos, que de hecho ha sido reducido a un estado de dependencia de sus descendientes femeninas. Ciego, necesitado de té y compasión tanto como de ayuda secretarial, el bardo divino pierde al menos algo de su divinidad y se humaniza, incluso (acuñando el término) se sansoniza. Así pues, del mismo modo que Charlotte Brontë da a entender que Jane Eyre, al guiar al ciego Rochester por las tierras de su residencia rural, ha encontrado un modo dalilano no sólo de hacérsele útil, sino de igualársele, Eliot, al elaborar la misma tradición iconográfica, indica que Dorothea desea en secreto igualarse a un Casaubon románticamente debilitado: «no era sólo debido a la devoción por su futuro esposo por lo que deseaba saber latín y griego. [...] no había alcanzado ese punto de renuncia en el que se habría sentido satisfecha con tener un marido sabio: deseaba, pobrecita, ser sabia ella misma»[4].

Pero este deseo no declarado de ser tan sabia como un marido sabio (aunque de ojos debilitados) no sólo lo hace posible la situación dramática

---

[3] Carta a J. H. Reynolds, 17 de abril de 1817, en *The Letters of John Keats*, ed. Hyder E. Rollins, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, 1, pág. 130. Véase también Wittreich, pág. 563, nota 9.

[4] *Middlemarch*, I, cap. 7.

de Milton y sus hijas, sino que lo expresa la misma Dorothea aun cuando parece sólo afirmar su «ardiente afecto sumiso», y queda aclarado por Eliot en otros pasajes. Las «díscolas» hijas de Milton, dice Dorothea, debían haber estado «orgullosas de atender a tal padre». No a «su» padre, no a *cualquier* padre, sino a un padre especial cuya sabiduría podrían absorber por el estrecho contacto diario, al igual que ella espera absorber los conocimientos de Casaubon. Y lo que es más importante, especula con que «podrían haber estudiado en privado y aprender por sí mismas a comprender lo que leían, y entonces les habría parecido interesante». En otras palabras, podrían haberse negado a aceptar su posición secundaria, podrían haberse convertido en iguales de su padre en conocimiento, podrían —como Dorothea— haber deseado ser ellas mismas sabias.

Sin embargo, en la medida en que el deseo de Dorothea de ser sabia no es sólo un deseo de ser igual que su marido, sino también un deseo de penetrar en esos «dominios prohibidos de conocimiento masculino [...] desde los cuales toda la verdad podía verse con mayor acierto», es un anhelo de autoconfianza intelectual que parodia lo satánico. Es más, dicho deseo subvierte sin duda la retórica retraída en la que se formula («¿No podría prepararme ahora para ser más útil?»), haciendo posible imputar a Dorothea una especie de tortuosidad satánica. Y, de hecho, aunque cualquier tortuosidad por su parte es en buena medida inconsciente, sus aspiraciones satánicas de poder y sabiduría, así como su curiosidad de Eva (ella misma una función de lo satánico), se definen claramente, si bien con cautela, en diversos lugares. Su deseo de «llegar al centro de las cosas», por ejemplo, aunque es sin duda el resultado de un deseo dócil de «juzgar acertadamente los deberes de un cristiano», está inextricablemente unido a su ambicioso plan de renovar su sociedad mediante el diseño de nuevas viviendas para los pobres. Pero «¿cómo podía estar segura de que las cabañas de una habitación no eran para gloria de Dios —pregunta Eliot secamente—, cuando los hombres que conocían a los clásicos parecían conciliar la indiferencia hacia los habitantes de las cabañas con el celo hacia la gloria? Quizás sería necesario incluso el hebreo —señala—, al menos el alfabeto y unas cuantas raíces, para llegar al núcleo de las cosas» y, por implicación, para derrotar los argumentos de los hombres cultos en sus propios términos[5].

En un pasaje previo, en el que Dorothea considera juntos los problemas de la educación y la arquitectura, Eliot hace aún más clara la naturaleza e intensidad de su ambición. En efecto, en su expresión de una voluntad de ser «como los dioses», este pasaje parece casi una traducción directa en prosa de las meditaciones de Eva que aparecen en el libro 9 de *El paraíso perdido:*

---

[5] Ibid.

> Deberé aprender todo entonces [cuando se case con Casaubon] —se dijo para sí misma— [...] Será mi deber estudiar de modo que pueda ayudarle lo mejor posible en sus grandes obras. No habrá nada trivial en nuestras vidas. Para nosotros, las cosas cotidianas significarán las cosas mayores. [...] Debo aprender a ver la verdad a la misma luz que los grandes hombres la han visto. [...] Debo comprender cómo fue posible llevar a una gran vida aquí y ahora, en Inglaterra[6].

Aunque puede que esta Eva aún no haya comido la manzana, su deseo de ser tanto «buena» como «sabia», junto con su anhelo «de una gran vida aquí y ahora», sugiere que quizás sucumba pronto a la pasión por ese «alimento intelectual». El hecho de que el alimento también se asocie en su mente con la libertad fortalece muchísimo este punto. Cuando Dorothea fantasea acerca de los beneficios de casarse con Casaubon, Eliot destaca que «la unión que la atraía era una que la rescatara de su sometimiento juvenil a su propia ignorancia y le otorgara la libertad del sometimiento voluntario a un guía que la llevaría por el camino más grandioso»[7]. Porque, sin duda, esta aspirante a erudita se imagina a Casaubon como un guía conyugal a quien sus estudios secretos pronto la convertirían en su igual, porque «¿quién es libre siendo inferior?».

Resulta interesante que, como guía por los caminos más grandiosos, Casaubon parezca en principio más arcángel que Adán, e incluso un Milton más idealizado que arcángel. Sin duda, el epígrafe de Eliot al capítulo 3 de *Middlemarch* («Di, oh diosa, qué sobrevino, cuando Rafael, / El afable...») representa al guía de los sueños de Dorothea como un arcángel afable, narrador celestial, «mensajero alado», y a la misma Dorothea como una Eva admiradora que espera ser instruida, mientras que otros pasajes le muestran metamorfoseándose en una especie de Dios: «piensa un mundo completo del cual mi pensamiento no es más que un pobre espejo de dos peniques»[8]. Y tanto como ángel instructor cuanto como dueño divino de las esferas intelectuales masculinas, este Casaubon soñado se aproximaría, como supone el discurso filial de Dorothea, a ser una especie de Milton reencarnado.

Sin embargo, tras el Casaubon soñado acecha el Casaubon real, un punto que la ironía de Eliot destaca desde la primera aparición del erudito en *Middlemarch,* del mismo modo que —los paralelos miltonianos nos invitan continuamente a establecer esta conexión— el Milton «real» moraba bajo la imagen soñada, cuidadosamente construida, del bardo celestial. En efecto, el Casaubon real de Eliot, en oposición al Casaubon idealizado de Dorothea, en ciertos aspectos se aproxima más al autor real de *El paraíso perdido* que su imagen soñada al narrador épico miltoniano. Después de

---

[6] Ibid., I, cap. 3.
[7] Ibid.
[8] Ibid.

todo, como Milton, Casaubon es un maestro de los clásicos y la teología, esos «dominios del conocimiento masculino [...] a partir de los cuales toda la verdad podía verse con mayor acierto». Como Milton también, su ambición intelectual es vasta, ontológica, casi arrogante. De hecho, en cierto sentido, la ambición de Casaubon es idéntica a la de Milton, porque, del mismo modo que el objetivo de Milton era justificar los caminos de Dios para los hombres volviendo a relatar eruditamente el mito central de la cultura occidental, la meta de Casaubon es «reconciliar el conocimiento completo con la piedad devota», produciendo una «clave para todas las mitologías»[9]. Así pues, no es en absoluto irrazonable que Dorothea espere que como hija-esposa-discípula obediente sea para Casaubon lo que sus hijas fueron para Milton, y que su virtuoso ejemplo critique, por implicación, los vicios de sus precursoras del siglo XVII.

Sin embargo, si la realidad apasionada de Dorothea comenta la historia negativa de las hijas de Milton, la realidad opaca de Casaubon comenta aún más enérgicamente las imágenes de la historia de Milton. Porque Casaubon, como forjador de una clave para todos los mitos es, por supuesto, una caricatura absurda de Milton como justificador sublime de la sublimidad. Descarnadamente farisaico, pedante y carente de humor, en el curso de *Middlemarch* mengua de erudito celestial a prosaico aburrido y a cadáver obstinado que oprime a Dorothea incluso desde más allá de la tumba, y en su disolución cuidadosamente expresada se parece más al Satanás de Milton —menos en el encanto byroniano— que al mismo Milton. Pero su repudio de la carne culpable, su desprecio apenas disfrazado por la femineidad de Dorothea, su tiranía y su dogmatismo lo hacen la sombra paródica del misógino miltoniano y (al mismo tiempo) una primera versión del feroz profesor Von X, de rostro enrojecido, de Virginia Woolf, «ocupado en escribir su monumental obra titulada también *La inferioridad mental, moral y física del sexo femenino*»[10]. Casada sin sosiego con semejante hombre, la ambiciosa Dorothea se metamorfosea inevitablemente en la mujer desdichada arquetípica que Blake caracterizó como la gimiente Emanación sixpartita de Milton: sus tres esposas y sus tres hijas unidas en una única forma doliente. El hecho de que ella misma haya definido el paradigma de las hijas de Milton de forma más esperanzadora es sin duda una ironía de Eliot completamente intencionada.

* * *

[9] Ibid. Resulta interesante que, al decidir que la obra de Casaubon «reconciliaría el saber completo con la piedad devota», Dorothea piense en este punto que «había algo más allá de la literatura poco profunda de la escuela de las damas».

[10] *A Room of One's Own*, pág. 31.

Si el relato de las hijas de Milton resultó tan útil tanto para Eliot como para su protagonista pese a su ambigüedad iconográfica, lo es aún más para los críticos que tratan de comprender la relación existente entre las mujeres y el conjunto de temas misóginos que la obra de Milton reunió de forma tan brillante. Desde la aparición de *El paraíso perdido* —e incluso, en cierto sentido, antes—, todas las escritoras han sido en cierta medida las hijas de Milton, preguntándose continuamente cuál debía ser su relación con su poesía patriarcal y meditando una y otra vez sobre modos alternativos de ser sus hijas muy parecidos a los que describe Dorothea. Por ejemplo, Margaret de Newcastle parece estar intentando explicarse el cosmos de Milton en el pasaje siguiente:

> aunque la naturaleza no ha hecho a las mujeres tan fuertes de cuerpo y tan claras de entendimiento como a los más capaces de los hombres, las ha hecho más hermosas, dulces, esbeltas. [... y] las ha dotado de afectos más tiernos, como el amor, la piedad, la caridad, la clemencia, la paciencia, la humildad y otros semejantes, que las hace estar más cerca de parecerse a ángeles, que son las más perfectas de todas sus obras, mientras que los hombres, por sus ambiciones, extorsión, furia y crueldad, se parecen al demonio. Pero algunas mujeres también son como demonios cuando están poseídas por esos males, y los mejores de los hombres [...] son como dioses[11].

De modo similar, Anne Finch, en «¿Cómo hemos caído, caído por reglas injustas?, / Necias por educación más que por Naturaleza», define el problema miltoniano de la caída como un dilema específicamente femenino[12]. Y la «Jane Anger» isabelina, como las hijas «díscolas» de Milton, vitupera la opresión patriarcal de una cosmología protomiltoniana en la que «los dioses, sabiendo que las mentes de la humanidad tendrían aspiraciones y habiendo contemplado las maravillosas virtudes con las que estaban enriquecidas las mujeres, que cuando menos nos provocarían orgullo y, de este modo, nos harían confundirnos con Lucifer, concedieron la supremacía sobre nosotras al hombre»[13]. Incluso antes de que Milton hubiera pensado sobre las mujeres, éstas habían pensado sobre Milton.

Sin embargo, siguiendo el ascenso del romanticismo, con su canonización simultánea de Milton y Satanás, las escritoras han sido innegablemente las hijas de Milton. Y, lo que es más importante, han reclamado para ellas precisamente las opciones que Eliot hace que Dorothea explique a Casaubon: por una parte, la opción de un sometimiento en apariencia dócil a los mitos masculinos de estar «orgullosa de atender a tal pa-

---

[11] Prefacio a *The World's Olio*, en *By a Woman Writt*, ed. Joan Goulianos, Baltimore, Penguin Books, 1973, pág. 60.

[12] Anne Finch, Introducción a *Poems of Anne Countess of Winchilsea*.

[13] De *Jane Anger her Protection for Women*, en Goulianos, pág. 26.

dre» y, por otra, la opción del estudio secreto con el fin de lograr la igualdad. En un sentido metafórico amplio, estos dos cursos de acción quizás definan categorías en las que pueden incluirse casi todo lo escrito por las mujeres. De forma más restringida —pero aún metafórica—, estos dos modelos alternativos describen las principales respuestas críticas que las escritoras de los siglos XIX y XX han realizado a sus interpretaciones o malinterpretaciones de *El paraíso perdido.*

Sostendremos que la primera alternativa es la que elige Mary Shelley en *Frankenstein:* tomar el mito de la cultura masculina de *El paraíso perdido* en todo su valor —en sus propios términos, incluidas todas las analogías y paralelismos que supone— *y reescribirlo para aclarar su significado.* El camino de las hijas más ardientemente sumisas de Milton es la elección de las escritoras que, como Dorothea, se esfuerzan por atender a tal padre mediante la comprensión exacta de lo que dice sobre ella y de lo que, por lo tanto, quiere de ella. Pero, una vez más, como las atenciones de Dorothea, este camino en apariencia dócil de adaptarse a la misoginia miltoniana puede esconder fantasías de igualdad que irrumpen de forma ocasional en imágenes monstruosas de furia, como veremos al considerar *Frankenstein.*

Esta furia guardada se acerca (aunque no por completo) a la superficie en lo que escriben las mujeres que optan por la segunda alternativa de las hijas de Milton, la alternativa de *reescribir El paraíso perdido para convertirlo en un espejo más preciso de la experiencia femenina.* Este modo de afrontar el patriarcado miltoniano es el *modus operandi* elegido, por ejemplo, por Emily Brontë (en *Cumbres Borrascosas* y otras obras), y es el camino de la hija imaginaria que estudia latín y griego en secreto, es decir, la mujer que aprende por sí misma el lenguaje del mito, la lengua del poder, de tal modo que puede reinventarse a sí misma y a su experiencia mientras aparenta leer inocentemente a su padre ilustre. Veremos que, cerrando resueltamente sus Goethe, estas mujeres suelen reabrir sus Byron con pasión, utilizando los modos y maneras románticos para representar reinterpretaciones subversivamente feministas de *El paraíso perdido.* Así pues, aunque la escritora que escoge estos medios de afrontar su difícil herencia puede expresar su furia con mayor franqueza, también produce una obra de arte palimpséstica o codificada que oculta los secretos femeninos dentro de géneros y convenciones ideados por los hombres. No sólo *Cumbres Borrascosas,* sino mitos femeninos —incluso feministas— más recientes como «Goblin Market» de Christina Rossetti, *Orlando* de Virginia Woolf y *Ariel* de Sylvia Plath son obras de mujeres que han elegido esta alternativa. Pero, por supuesto, la conexión de dichas revisiones de *El paraíso perdido* con la poesía patriarcal que las engendró se vuelve cada vez más figurativa en el siglo XX, una era en la que las mujeres han contado con una tradición femenina inusualmente desarrollada de la que pueden extraer fuerza en su estudio secreto del lenguaje de Milton. Es en obras anteriores más aisladas, en novelas como *Frankenstein* y *Cumbres*

Borrascosas, donde se puede ver a la imaginación femenina expresar sus ansiedades sobre *El paraíso perdido* con mayor franqueza. Y *Frankenstein* en particular es una versión novelada del significado que tiene esa obra para las mujeres.

* * *

Muchos críticos han señalado que *Frankenstein* (1818) es una de las «lecturas» románticas clave de *El paraíso perdido*[14], lo cual es significativo puesto que, como interpretación de una mujer, es sobre todo el relato del infierno: el infierno como una oscura parodia del cielo, las creaciones del infierno como imitaciones monstruosas de las creaciones celestiales y la femineidad infernal como una parodia grotesca de la masculinidad celestial. Pero, por supuesto, las divagaciones de la parodia simplemente vuelven a la realidad terrible del original y la refuerzan. Porque al parodiar *El paraíso perdido* en lo que quizás comenzara como un secreto, apenas un intento consciente de subvertir a Milton, Shelley acaba por contarnos también el relato central de esa obra, el cuento de la «miseria que la falta de abstinencia de Eva / causaría a los hombres».

La misma Mary Shelley declara que le han preguntado muchas veces «cómo llegué a pensar y a explayarme en una idea tan horrible» como la de *Frankenstein,* pero no es sorprendente que haya formulado sus ansiedades hacia la femineidad en unos términos literarios tan elevados. Porque, por supuesto, la joven de diecinueve años que escribió *Frankenstein* no era una joven ordinaria, sino una de las herederas literarias más notables de Inglaterra. En efecto, «como hija de dos personas de distinguida celebridad literaria» y esposa de una tercera, Mary Wollstonecraft Godwin Shelley fue hija y después esposa de unos de los más agudos críticos de Milton, de tal modo que la útil noción de Harold Bloom sobre la novela familiar de la literatura inglesa es simplemente una descripción precisa de la realidad de su vida[15].

Al reconocer esta red de relaciones literarias/familiares, los críticos han solido estudiar *Frankenstein* como un interesante ejemplo romántico de creación de mitos, una obra dependiente de obras maestras reconocidas como *Prometeo liberado* de Shelley y *Manfred* de Byron. («Al igual que casi todo lo concerniente a su vida —destaca uno de esos críticos—,

---

[14] Véase, por ejemplo, Harold Bloom, postfacio a *Frankenstein*, Nueva York y Toronto, New American Library, 1965, pág. 214.

[15] Introducción de la autora a *Frankenstein*, 1817, Toronto, Nueva York, Londres, Bantam Pathfinder Edition, 1967, pág. ix. A partir de ahora, las referencias a las páginas de esta edición seguirán a las citas y además se incluirán las referencias a los capítulos para los que empleen otras ediciones. [En esp.: *Frankenstein o el moderno Prometeo,* ed. de Isabel Burdiel, trad. de M.ª Engracia Pujals, Madrid, Cátedra, 1996.] Para un análisis básico del «romance familiar» de la literatura, véase Harold Bloom, *The Anxiety of Influence.*

Frankenstein es un ejemplo de genio observado y admirado, pero no compartido»[16].) Sin embargo, en fecha reciente diversos escritores han señalado las conexiones existentes entre el «sueño despierto» de la creación de un monstruo y su propia experiencia del despertar sexual, en particular la «historia de horror de la Maternidad» que acompañó su entrada precipitada en lo que Ellen Moers denomina la «maternidad adolescente»[17]. Sin duda, están expresando un sentimiento cada vez más desasosegante de que, pese a su protagonista masculino y su apuntalamiento de la filosofía «masculina», *Frankenstein* es de algún modo un «libro de mujer», aunque sólo sea porque su autora estaba atrapada en un torbellino de sexualidad en el momento de escribir la novela.

No obstante, al presentar la obra como una fantasía femenina, los críticos como Moers han tendido a eludir los problemas que plantea lo que ha de definirse como la literalidad de *Frankenstein.* Pero, pese a la debilidad de estas lecturas tradicionales de la novela que pasan por alto sus materiales intensamente sexuales, sigue siendo innegablemente cierto que «la historia de fantasmas» de Mary Shelley, al haberse desarrollado a partir de un sueño despierto keatsiano (o coleridgeano), es una novela romántica sobre —entre otras cosas— el romanticismo, así como un libro sobre libros y quizás también sobre los escritores de libros. Por lo tanto, todo teórico del carácter femenino de la novela y de su significado como, según la expresión de Moers, el «nacimiento de un mito» debe enfrentarse a esta literalidad autorreflexiva. Porque aunque era natural en «la hija de dos personas de distinguida celebridad literaria», Mary Shelley se explicó su sexualidad en el contexto de sus lecturas y sus implicaciones que sintió con tanta fuerza.

Para esta heredera literaria huérfana, las intensas conexiones entre femineidad y literalidad deben haberse establecido pronto, y haberlo hecho específicamente en relación con la figura controvertida de su madre muerta. Como veremos, Mary Wollstonecraft Godwin leyó los escritos de su madre una y otra vez a medida que iba creciendo. Quizás aún más importante, sin duda leyó la mayoría de las reseñas a las *Posthumous Works* de su madre, reseñas en las que era atacada como una «libertina filosófica» y un monstruo, mientras que su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) era denominada «una escritura maliciosamente formulada para propaganda de p[utas]»[18]. Pero, en cualquier caso, para la hija de la «libertina filosófica», toda lectura sobre (o de) la obra de su madre debe haber resultado dolorosa, dado su conocimiento de que esa apasionada escritora feminista había muerto al darle vida a *ella,* al conferir a la muerte de Wollstonecraft debido a complicaciones del parto el tinte dramático

---

[16] Robert Kiely, *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, pág. 161.

[17] Moers, *Literary Women*, págs. 95-97.

[18] Véase Ralph Wardle, *Mary Wollstonecraft*, Lincoln, Neb., University of Nebraska Press, 1951, pág. 322, para una exposición más detallada de estos ataques a Wollstonecraft.

que probablemente tenía para la misma niña. Además, queda muy claro que Mary Shelley era consciente de la relación extrañamente íntima entre sus sentimientos hacia su madre muerta, su romance con un poeta vivo y su propio sentido de la vocación como lectora y escritora debido a su hábito de «llevar sus libros a la tumba de Mary Wollstonecraft, en el cementerio de St. Pancras», como expone Murial Spark, «para proseguir allí sus estudios en una atmósfera de comunión con una mente más grande que la de la segunda señora Godwin [y] para encontrarse con Shelley en secreto»[19].

La tumba de su madre: el emplazamiento parece un lugar inusualmente lúgubre e incluso macabro para leer, escribir o quererse. No obstante, para una muchacha con el bagaje de Mary Shelley, las actividades literarias, como las sexuales, han de haber sido sobre todo extensiones del elaborado psicodrama gótico de su historia familiar. Si su famoso diario es en buena medida un compendio de su lista de lecturas y la de Shelley, este hecho no sugiere, por lo tanto, una reticencia inusual por su parte. Más bien destaca que para ella, más que para la mayoría de las escritoras, leer un libro era a menudo un acontecimiento emocional e intelectual de gran magnitud. Debido sobre todo a que nunca conoció a su madre y a que su padre pareció rechazarla de forma tan definitiva tras su huida amorosa de juventud, su principal modo de autodefinición —sin duda en los primeros años de su vida con Shelley, cuando estaba escribiendo *Frankenstein*— lo constituyó la lectura y en menor medida la escritura.

Al estudiar sin cesar las obras de su madre y de su padre, cabe decir de Mary Shelley que «leyó» a su familia y que se relacionó con sus lecturas, porque los libros parecen haber actuado como padres sustitutos, reemplazando las páginas y las palabras a la carne y a la sangre. Además, el hecho de que la mayor parte de sus lecturas las realizara en compañía de Shelley puede ayudar a explicar algunas de sus obsesiones, ya que la herencia literaria de Mary sin duda tuvo que ver en su romance y matrimonio tan literarios. Por ejemplo, en los años justo antes de escribir *Frankenstein* y en los que dedicó a componer la novela (1816-1817), estudió los escritos de sus padres, junto a Shelley o por separado, como un detective erudito que busca pistas para comprender el significado de algún texto críptico[20].

---

[19] Muriel Spark, *Child of Light*, Holdleigh, Essex, Tower Bridge Publications, 1951, pág. 21.

[20] Véase *Mary Shelley's Journal*, ed. Frederick L. Jones, Norman Okla., University of Oklahoma Press, 1947, sobre todo págs. 32, 33, 47-49, 71-73 y 88-90, para las listas de lecturas. Además de leer *Maria* y *Vindicación de los derechos de la mujer* de Wollstonecraft y tres o cuatro libros más, junto con *Political Justice* y *Caleb Williams* de Godwin, Mary Shelley también leyó en esos años parodias y críticas de las obras de sus padres, incluido un libro que denomina *Anti-Jacobin Poetry*, que puede que incluyera esos depravados ataques periódicos a Wollstonecraft. Para ella, leer no era sólo leer a su familia, sino *sobre* su familia.

Sin duda, esta investigación de los misterios de la genealogía literaria fue realizada en un contexto mayor. En esos mismos años, Mary Shelley anotó innumerables lecturas de novelas góticas contemporáneas, así como un programa de estudios de literatura inglesa, francesa y alemana digno de un licenciado moderno. Pero, de forma especial, en 1815, 1816 y 1817, leyó las obras de Milton: *El paraíso perdido* (dos veces), *Paradise Regained, Comus, Areopagetica, Licidas*. Y lo que hace la extensión de esta lectura realmente impresionante es el hecho de que en estos años, de los diecisiete a los veintiuno, Mary Shelley estuvo casi continuamente embarazada, «recluida» o dando de mamar. Al mismo tiempo, es precisamente la coincidencia de todas estas actividades dispares —sus estudios familiares, su iniciación a la sexualidad adulta y su autoeducación literaria— la que hace su visión de *El paraíso perdido* tan significativa. Porque el desarrollo de su sentido de sí misma como criatura literaria y creadora parece haber sido inseparable de su autodefinición emergente como hija, amante, esposa y madre. Así pues, proyecta su mito del nacimiento —su mito de los orígenes— precisamente en los términos cosmogónicos a los que aluden continuamente sus padres, su esposo y, de hecho, toda la cultura literaria: los términos de *El paraíso perdido,* que (como indica incluso en la página del título de su novela) consideró que precedían, eran paralelos y comentaban la cosmogenia griega de la obra teatral de Prometeo que su esposo acababa de traducir. Por consiguiente, *Frankenstein* es tanto una fantasía femenina de sexo y lectura, un psicodrama gótico que refleja el sentido de Mary Shelley de lo que cabría denominar bibliogénesis, como una versión del relato misógino implícito en *El paraíso perdido.*

* * *

Sería un error infravalorar el significado de la página del título de *Frankenstein,* con su subtítulo alusivo («El moderno Prometeo») y el epígrafe miltoniano cuidadosamente señalado («¿Te pedí, / Por ventura, Creador, que transformaras / En hombre este barro del que vengo? / ¿Te imploré alguna vez que me sacaras / De la oscuridad?»). Pero nuestra primera pista realmente seria de la naturaleza altamente literaria de esta historia sobre una criatura nacida fuera de la historia es la utilización por parte de su autora de una técnica inusualmente *probatoria* para transmitir los relatos de su monstruo y su creador. Como un rompecabezas literario, una colección de documentos aparentemente al azar de cuya yuxtaposición el erudito-detective debe inferir un significado, *Frankenstein* consta de tres «círculos concéntricos» de narración (las cartas de Walton, la exposición de Victor Frankenstein a Walton y las charlas del monstruo a Frankenstein), dentro de los cuales se insertan receptáculos de digresión que contienen otras narraciones en miniatura (la historia de la madre de Frankenstein, las historias de Elizabeth Lavenza y Justine, la historia

de Felix y Agatha, la historia de Safie), etc.[21]. Como hemos señalado, la lectura y unión de pruebas documentales, su examen, análisis e investigación comprendía para Shelley un método crucial, si bien voyeurista, de explorar los orígenes, explicar la identidad y comprender la sexualidad. Era un modo aún más obvio de reinvestigar y analizar un texto emocionalmente ininteligible, como *El paraíso perdido*. Luego, en cierto sentido, aun antes de que esta obra como tema central en la lista de lecturas del monstruo se convierta en un acontecimiento literal en *Frankenstein,* la estructura literaria de la novela nos prepara para afrontar la épica patriarcal de Milton, tanto como una especie de problema de investigación como cuanto la estructura de un complejo sistema de alusiones.

Las situaciones dramáticas del libro son igualmente resonantes. Como Mary Shelley, que era una miltoniana confundida pero estudiosa, los personajes clave de esta novela —Walton, Frankenstein y el monstruo— están obsesionados con la resolución de problemas. «Saciaré mi ardiente curiosidad con la vista de una parte del mundo nunca antes visitada», exclama el joven explorador Walton, cuando se embarca como un niño «en una expedición de descubrimiento río arriba» (2, carta 1). «Mientras mis compañeros contemplaban [...] la magnífica apariencia de las cosas», declara Frankenstein, el científico de la ontología sexual, «yo me deleitaba en investigar sus causas» (22, cap. 2). «¿Quién era yo?», «¿Qué era yo?», «¿De dónde venía?» (113-115, cap. 15), se pregunta el monstruo, describiendo especulaciones infinitas expresadas en términos miltonianos. Los tres, como la misma Shelley, parecen tratar de comprender su presencia en un mundo caído, y tratar al mismo tiempo de definir la naturaleza del paraíso perdido que ha de haber existido antes de la caída. Pero, a diferencia de Adán, los tres personajes parecen no haber caído simplemente del Edén, sino de la tierra, caído directamente en el infierno, como Pecado, Satanás y —por implicación— Eva. Así pues, sus interrogatorios son en cierto modo femeninos, porque pertenecen a la línea de los interrogatorios de las literatas sobre la caída del sexo que retrocede al menos hasta el «¿Cómo hemos caído?» quejumbroso de Anne Finch y avanza hasta el horrorizado «¡He caído muy lejos!» de Sylvia Plath[22].

Sin embargo, desde el comienzo, *Frankenstein* responde a dichas preguntas neomiltonianas sobre todo mediante alusiones implícitas o explícitas a Milton, recontando la historia de la caída no tanto para protestar

---

[21] Marc A. Rubenstein sugiere que a lo largo de la novela, «el acto de observación, pasivo en un sentido, se hace activo encubierta y simbólicamente en otro: la escena observada se convierte en un recipiente encerrado, incluso como un útero, en el que se desarrolla, se conserva y se examina un relato de diversas formas. Contar historias se convierte en un embarazo sustitutivo» («My "Accursed Origin": The Search for the Mother in *Frankenstein*», *Studies in Romanticism,* 15, núm. 2, primavera de 1976, pág. 173).

[22] Véase Anne Finch, introducción a *The Poems of Anne Finch Countess of Winchilsea*, págs. 4-6, y Sylvia Plath, «The Moon and the Yew Tree», en *Ariel*, pág. 41.

como para aclarar su significado. Los paralelismos entre esos dos prometeicos extralimitados, Walton y Frankenstein, por ejemplo, siempre han estado claros para los lectores. Pero que ambos personajes puedan describirse (el modo en que Walton describe a Frankenstein) como «ángeles caídos» no se ha señalado con tanta frecuencia. No obstante, el mismo Frankenstein es lo suficientemente perceptivo como para preguntar a Walton: «¿Compartes mi locura?», justo en el momento en que el explorador más joven señala satánicamente que «la vida o la muerte de un hombre sólo eran un pequeño precio que pagar [...] por el dominio que [deseo] adquirir» (13, carta 4). Sencillamente, un ángel caído puede reconocer a otro. Alejado de su tripulación y crónicamente carente de amigos, Walton le dice a su hermana que anhela un amigo «en el amplio océano», y lo que descubre en Victor Frankenstein es la camaradería del infierno.

De hecho, como las muchas otras narraciones secundarias que Mary Shelley ofrece en la novela, el relato de Walton es en sí mismo una versión alternativa del mito de los orígenes presentado en *El paraíso perdido.* Escribiendo sus ambiciosas cartas a casa desde San Petersburgo, Arkángel y otros lugares del Norte, Walton se aleja de la santidad y cordura representada por su hermana, su tripulación y los nombres alegóricos de los lugares que deja. Al igual que Satanás, también parece estar explorando, al menos en parte, las fronteras congeladas del infierno con el fin de intentar regresar al cielo, porque el «país de la luz eterna» que imagina en el Polo (1, carta 1) tiene mucho en común con la «Fuente de la Luz» celestial de Milton *(PL,* 3, 375)[23]. De nuevo, como las aspiraciones de Satanás (y Eva), su ambición ha violado un mandato patriarcal: la «orden de su padre moribundo» le había prohibido «seguir la vida de marino». Además, incluso el infierno helado donde Walton encuentra a Frankenstein y el monstruo es miltoniano, porque estos tres vagabundos diabólicos deben aprender, como los ángeles caídos de *El paraíso perdido,* que «más allá de esta corriente, un continente helado / se extiende, sombrío y salvaje [...] / Arrastrados por las furias de garras de arpía, / en ciertas épocas todos los condenados / Son conducidos [...] de los lechos de fuego abrasador a morir de hambre en el hielo» *(PL,* 2, 587-600).

Por último, otra de las revelaciones de Walton ilumina no sólo el parecido de su ambición con la de Satanás, sino también la similitud de sus ansiedades y las de su autora. Al hablar de su infancia recuerda a su hermana que, debido a que la poesía había «elevado [mi alma] al cielo», se había convertido en poeta y «durante un año viví en un paraíso de mi pro-

---

[23] Hablando de la metáfora hiperbólica en *Frankenstein,* Rubenstein sostiene que Walton (y Mary Shelley) buscan «la madre imaginaria encerrada en el hielo [...] el paraíso materno más allá del norte congelado», y nos plantea considerar el juego de palabras implícito en el último encuentro de Frankenstein y su monstruo en la *mer* (o *Mère*) *de Glace* en Chamonix (Rubenstein, «"My Accursed Origin"», págs. 175, 176).

pia creación». Luego añade ominosamente que «tú estás bien al corriente de mi fracaso y de cuán amargo fue para mí este desengaño» (2-3, carta 1). Pero, por supuesto, como confiesa en su introducción a *Frankenstein,* también Mary Shelley había pasado su niñez «soñando despierta» con la literatura; después, tanto ella como su esposo-poeta tuvieron la esperanza de que ésta resultaría «merecedora de su ascendencia y se inscribiría en la página de la fama» (XII). Así pues, en cierto sentido, dado el contexto miltoniano en el que se coloca el relato de Walton del fracaso poético, parece posible que una de las fantasías ansiosas que su narración ayuda a examinar de forma encubierta a Mary Shelley sea el cuento de terror de la caída femenina de un paraíso perdido de arte, discurso y autonomía a un infierno de sexualidad, silencio y materialidad inmunda: «Un universo de muerte, que Dios, en su maldición / Creó malo, y bueno sólo para el mal, / Donde toda vida muere, y donde vive la muerte, y la Naturaleza alimenta, / Perversa, todos los monstruos, todas las cosas prodigiosas» *(PL,* 2, 622-625).

* * *

Walton y su nuevo amigo Victor Frankenstein tienen mucho más en común que un satanismo byroniano (o del monje Lewis). En primer término, ambos son huérfanos, al igual que el monstruo de Frankenstein y la mayoría de los personajes mayores y menores de *Frankenstein,* de Caroline Beaufort y Elizabeth Lavenza a Justine, Felix, Agatha y Safie. Sin embargo, Victor Frankenstein no ha sido siempre huérfano, y Shelley dedica mucho espacio a relatar su historia familiar. De hecho, las historias familiares, sobre todo las de los huérfanos, parecen fascinarla y siempre que puede incluir una en la narración, lo hace con una obsesividad que sugiere que mediante el cuento desastroso del niño que se convierte en «huérfano y mendigo» está contando una vez más la historia de la caída, la expulsión del paraíso y la confrontación con el infierno. Porque, después de todo, el Adán y la Eva de Milton comenzaron como huérfanos de madre criados (como la misma Shelley) por un padre-dios severo pero cariñoso, y terminaron como mendigos rechazados por Dios (como ella lo fue por Godwin cuando huyó con su amante). Así también el padre de Caroline Beaufort muere dejándola «huérfana y mendiga», y Elisabeth Lavenza también se convierte en «huérfana y mendiga» —se repite la expresión (18, 20, cap. 1)— con la desaparición de su padre en una mazmorra austriaca. Y aunque ambas jóvenes son rescatadas por Alphonse Frankenstein, el padre de Victor, su temprano alejamiento de la cadena de la existencia patriarcal señalado por su orfandad prefigura el destino infernal que les aguarda a ellas y a su familia. Más tarde, Sophia, huérfana de madre, y Justine, huérfana de padre, representan similares fantasías de ansiedad ominosa acerca de la caída de las mujeres en la orfandad y la mendicidad.

Sin embargo, más allá de su orfandad, un sentimiento universal de culpa enlaza a figuras tan diversas como Justine, Felix y Elizabeth, del mismo modo que acabará uniendo a Victor, Walton y el monstruo. Justine, por ejemplo, confiesa de modo irracional el asesinato del pequeño William, aunque sabe perfectamente bien que es inocente. De modo aún más irracional, Alphonse Frankenstein informa a Elizabeth haber exclamado: «¡Oh, Dios! ¡He asesinado a mi querido hijo!» después de ver por primera vez el cadáver del pequeño William (57, cap. 7). Victor también, mucho antes de saber que el monstruo es realmente el asesino de su hermano, decide que su «criatura» ha matado a William y, por lo tanto, él, el creador, es el «verdadero asesino»: «la mera presencia de la idea», señala, es «una prueba irresistible del hecho» (60, cap. 7). La complicidad en el asesinato del pequeño William es, según parece, otro componente crucial del Pecado Original compartido por miembros prominentes de la familia Frankenstein.

Al mismo tiempo, el parecido existente entre todos estos personajes —la enajenación común, la culpa compartida, la orfandad y mendicidad— supone relaciones de redundancia entre ellos, como la relación solipsista entre espejos colocados a ese efecto. Lo que refuerza nuestro sentimiento de este solipsismo infernal es el incesto apenas disfrazado que se encuentra en el núcleo de varios de los matrimonios y romances que describe la novela. Uno de los más destacados es la boda de Victor Frankenstein con «su más que hermana» Elizabeth Lavenza, a quien confiesa haberla considerado siempre «una posesión propia» (21, cap. 1). Pero la misteriosa señora Saville, a quien se dirigen las cartas de Walton, también parece ser más que *la hermana* de éste, del mismo modo que Caroline Beaufort era claramente «más que» una esposa, de hecho, una hija, para el amigo de su padre Alphonse Frankenstein. Incluso Justine, que no tiene familiares, parece sostener una relación incestuosa con los Frankenstein, ya que como su servidora se convierte en su posesión y más que hermana, mientras que el monstruo femenino que Victor construye a medias en Escocia será más que una hermana y una compañera para el monstruo, ya que ambos tienen el mismo padre/creador.

No cabe duda de que una parte al menos de esta obsesión con el incesto que aparece en *Frankenstein* es, como señala Ellen Moers, el tema sensacional «normal» de las novelas románticas[24] y que también algo de él, incluso sin las convenciones del *thriller* gótico, sería un tema natural para una joven impresionable que acababa de pasar muchos meses en compañía del famoso autor incestuoso de *Manfred*[25]. Sin embargo, la

---

[24] Véase Moers, *Literary Women*, pág. 99.

[25] En el verano de 1816, Byron acababa de huir a Inglaterra en un intento de escapar a las repercusiones de su escandaloso romance con su medio hermana Augusta Leigh, la «Astarté» de la vida real.

vena de incesto que oscurece *Frankenstein* probablemente debe tanto a la estructura miltoniana del libro como a la vida y época de Mary Shelley. En la comodidad edénica de su niñez, por ejemplo, Victor y Elizabeth son incestuosos como Adán y Eva lo son literalmente porque tienen el mismo creador y figuradamente, porque Elizabeth es el precioso juguete de Victor, la imagen de un alma angelical o «epipsique» creada de su propia alma, del mismo modo que Eva es creada de la costilla de Adán. De forma similar, las relaciones incestuosas de Satanás y Pecado y, por implicación, de Adán y Eva, se reflejan en las fantasías de incesto de *Frankenstein,* incluida la ensoñación disfrazada pero intensamente sexual en la que Victor Frankenstein se empareja con su monstruo aplicando «los instrumentos de la vida» a su cuerpo e induciendo un temblor como respuesta (42, cap. 5). Para Milton y, por lo tanto, para Mary Shelley, que estaba tratando de comprender a Milton, el incesto era una metáfora ineludible de la fiebre solipsista de la propia conciencia que Matthew Arnold iba a denominar más tarde «el diálogo de la mente consigo misma»[26].

Si Victor Frankenstein puede asemejarse tanto a Adán como a Satanás, ¿quién o qué es *realmente?* Aquí nos vemos obligadas a afrontar la ambigüedad moral y el deslizamiento simbólico central en todas las caracterizaciones de *Frankenstein.* De hecho, es probable que estas continuas y complejas redistribuciones de significado entre personajes cuyas historias se evocan y reevocan entre sí sea el que haya confundido tanto a los críticos. Como las figuras de un sueño, todas las personas de *Frankenstein* tienen cuerpos diferentes y en cierto modo, lo que es horrible, el mismo rostro o, peor, los mismos dos rostros. Por esta razón, como señala Muriel Spark, hasta el subtítulo del libro «El moderno Prometeo» es ambiguo, «porque aunque al principio Frankenstein es el Prometeo, el protagonista vital donador del fuego, el Monstruo, tan pronto como es creado, asume [un aspecto diferente del] papel»[27]. Es más, si postulamos que a Mary Shelley le preocupa más Milton que Esquilo, el entrelazamiento de los significados se vuelve más confuso, ya que el mismo monstruo señala varias veces a Frankenstein: «Yo debería ser tu Adán, pero más bien soy el ángel caído» (84, cap. 10); luego añade en otro lugar: «Dios, en su piedad, hizo al hombre hermoso [...], a su imagen y semejanza; pero mi forma es un tipo inmundo de la vuestra. [...] Satanás tuvo sus compañeros [...] pero yo estoy solitario y aborrecido» (115, cap. 15). En otras palabras, Frankenstein y su monstruo, de un modo u otro, no sólo representan la historia de Prometeo, sino que cada uno es, en un momento o en otro, semejante a Dios (Victor como creador; el monstruo como el «Dueño» de su creador), semejante a Adán (Victor como niño inocente, el monstruo como «criatura primordial») y

---

[26] Matthew Arnold, prefacio a *Poems, 1853.*

[27] Spark, *Child of Light,* pág. 134.

semejante a Satanás (Victor como ambicioso atormentado; el monstruo como demonio vengador).

¿Cuál es la razón para esta continua duplicación y reduplicación de papeles? Lo más obvio quizás es que el cambio como en sueños de las figuras de la fantasía de un papel a otro, de un disfraz a otro, nos exprese que en realidad estamos tratando con el psicodrama o el sueño despierto que la misma Shelley sospechó haber escrito. Sin embargo, más allá de todo esto, cabe sostener que la fluidez del plan simbólico de la narración refuerza de otro modo el significado crucial del esqueleto miltoniano alrededor del cual tomó forma la espantosa progenie de Mary Shelley. Porque, a medida que se lee *Frankenstein* teniendo en mente *El paraíso perdido,* va resultando más claro que puesto que la autora de la novela es una estudiante tan inveterada de la literatura, las familias y la sexualidad, y puesto que está utilizando su novela como una herramienta que le ayude a encontrar sentido a su lectura, *Frankenstein* es, en última instancia, un *Paraíso perdido* de burla, en el que tanto Victor como su monstruo, junto con diversos personajes secundarios, representan todos los papeles neobíblicos una y otra vez. Todos salvo, según parece a primera vista, el papel de Eva. Sin embargo, no sólo la sorprendente omisión de toda figura obvia de Eva en este «libro de mujer» sobre Milton, sino también los componentes sexuales apenas ocultos del relato, así como nuestro análisis anterior del espectro de Milton, deberían decirnos que, para Mary Shelley, el papel de Eva *son* todos los papeles.

* * *

En superficie, Victor parece al principio más adánico que satánico o semejante a Eva. Su infancia edénica es un interludio de inocencia previa a la caída en el que, como Adán, es resguardado por su padre benevolente como una planta ha de ser «resguardada por el jardinero de todo viento fuerte» (19-20, cap. 1). Cuando la querúbica Elizabeth Lavenza se une a la familia, parece una «enviada del cielo», como la Eva de Milton, así como una «posesión» de Victor, como la costilla de Adán lo es de éste. Además, aunque no se le prohíbe casi nada («Mis padres [no fueron] tiranos [...] sino los agentes y creadores de muchos deleites»), Victor insinúa a Walton que su padre deífico, como el de Adán y el de Walton, sí le prohibió arbitrariamente en una ocasión proseguir con su interés en el conocimiento arcano. En efecto, como Eva y Satanás, Victor culpa en parte de su caída a la aparente arbitrariedad de su padre. «Si [...] mi padre se hubiera molestado en explicarme que los principios de Agripa estaban totalmente superados [...]. Es incluso posible que mi pensamiento no hubiera recibido el impulso fatal que me llevó a la ruina» (25, 25, cap. 2). Y poco después de afirmar esto, llega a asociar un incidente en el que un árbol es golpeado por los rayos de Júpiter con su sentimiento sobre sus estudios prohibidos.

Sin embargo, a medida que sus investigaciones sobre los «secretos de la naturaleza» se vuelven más febriles y su ambición «por explorar los poderes desconocidos» se hace más intensa, Victor comienza a metamorfosearse de Adán en Satanás, volviéndose «como Dios» en su capacidad de «dotar de animación a la materia inerte», obrando como un artista culpable para completar su falsa creación. Por último, en su conversación con Walton, evoca al ángel caído de Milton y de Marlowe, en su confesión frecuentemente reiterada de que «llevaba un infierno dentro de mí que nada podría extinguir» (72, cap. 8). En efecto, como el «verdadero asesino» de la inocencia, representada aquí en la forma del niño William, Victor se percibe como un creador diabólico cuya mente ha «liberado» involuntariamente a un «demonio inmundo» y monstruoso de forma muy parecida al modo en que la cabeza hinchada del Satanás de Milton produjo a Pecado, el monstruo repugnante que «liberó» sobre el mundo. Observando una «noble guerra en el firmamento» que casi parece un recordatorio intencional de que estamos participando en un reordenamiento crítico de la mayor parte de los elementos de *El paraíso perdido,* explica que «consideraba a este ser con el que había afligido a la humanidad [...] casi como a mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba, destinada a destruir todo lo que me era querido» (61, cap. 7).

Sin embargo, aun cuando es la firma y sello final de la transformación de Victor de Adán en Satanás, es quizás el asesinato pecaminoso del pequeño William nuestra primera pista franca de la naturaleza real del conjunto de cambios de identidades y paralelismos asombrosamente disfrazados que Mary Shelley incorporó en *Frankenstein.* Porque, como ya hemos visto, no sólo Victor y el monstruo, sino también Elizabeth y Justine, insisten en su responsabilidad por la fechoría del monstruo. Sintiendo «como si hubiera sido responsable de un crimen» (41, cap. 4) incluso antes de que se cometiera, Victor responde a la noticia de la muerte de William con las mismas autoacusaciones que atormentan a las dos huérfanas. Y, lo que es significativo, para los tres —así como para el monstruo y el pequeño William— un punto focal tanto del crimen como de la culpa es una imagen de esa otra bella huérfana, Caroline Beaufort Frankenstein. Pasando de mano en mano, de bolsillo a bolsillo, la miniatura sonriente de la «madre angelical» de Victor parece una insignia de alguna confraternidad secreta en el pecado, como lo es la pesadilla de Victor después de la creación de transformar a una Elizabeth adorable y viva, con un único beso mágico, en «el cadáver de mi madre muerta», envuelto en un sudario al que hacen más horrible «los gusanos de la tumba que se apiñan en los pliegues de la ropa» (42, cap. 5). Aunque se ha disfrazado, enterrado o miniaturizado, la femineidad —la definición de género de madres e hijas, huérfanas y mendigas, monstruos y falsos creadores— se encuentra en el núcleo de este libro aparentemente masculino.

Porque ello es así, acaba quedando claro que aunque Victor Frankenstein representa los papeles de Adán y Satanás como un niño que se

prueba disfraces, su acto único más autodefinidor lo transforma definitivamente en Eva. Porque, como han señalado Ellen Moers y Marc Rubenstein, tras estudiar mucho la «causa de la generación y la vida», tras recluirse de la sociedad ordinaria siguiendo la tradición de madres atormentadas como la Maria de Wollstonecraft, la Hetty Sorel de Eliot y la Tess de Hardy, Victor Frankenstein tiene un hijo[28]. Su «embarazo» y parto se manifiestan por la existencia del ser paradójicamente enorme que surge de su «taller de creación inmunda», pero incluso el lenguaje descriptivo de su mito de la creación es sugerente: «labores increíbles», «extenuado de la reclusión», «un trance de pasaje», «oprimido por una fiebre lenta», «nervioso hasta un grado doloroso», «el ejercicio y la diversión [...] acabarían con la enfermedad incipiente», «los instrumentos de la vida» (39-41, cap. 4), etc. Y, como la caída de Eva en el conocimiento culpable y la maternidad dolorosa, la entrada de Victor en lo que Blake denominaría el reino de la «generación» está marcada por un reconocimiento de la interdependencia necesaria de los opuestos complementarios, sexo y muerte: «Para examinar las causas de la vida, primero debemos haber recurrido a la muerte», observa (36, cap. 4), y en su taller aislado de creación inmunda —inmunda debido a que es obscenamente sexual[29]— recoge y ordena los materiales que le proporcionan «la sala de disección y el matadero». Al investigar la «naturaleza hasta sus lugares ocultos», como hace Eva al comer la manzana, aprende que «los tremendos secretos de la estructura humana» son los secretos entrelazados del sexo y la muerte, aunque, de nuevo como Eva, en su primera búsqueda loca de conocimiento, sabe «comiendo la muerte». Pero el hecho de que su animación orgásmica real de su monstruo-hijo ocurra «en una pavorosa noche de noviembre», el mes del Día de Difuntos, días cortos y el último resbalón del año hacia la muerte, simplemente refuerza la naturaleza miltoniana y blakeana de su acto de generación.

Sin embargo, aun cuando la procreación autodefinidora de Victor Frankenstein lo transforme en una figura de Eva, nuestro reconocimiento de sus implicaciones se refleja hacia atrás sobre nuestro sentido de Victor como Satanás y nuestra primera visión de Victor como Adán. Victor como Satanás, nos damos cuenta ahora, nunca fue realmente el Satanás masculino y byroniano del primer libro de *El paraíso perdido,* sino siempre, en su lugar, el proscrito Satanás curiosamente femenino que dio a luz a Pecado. En su orgullo de Eva («Me sorprendió [...] que sólo a mí se me reservara descubrir un secreto tan asombroso» [37, cap. 4]), este Victor-Satanás se siente «aturdido» por sus poderes creativos, de tal modo que su em-

---

[28] Véase Moers, *Literary Women*, «Female Gothic»; también Rubenstein, «"My Accursed Origin"», págs. 165, 166.

[29] El Diccionario Oxford presenta «obscenidad» y «depravación moral» entre sus definiciones de «inmundo».

barazo monstruoso, concebido de los libros y de forma solipsista, vuelve a representar como una bibliogénesis terrible el momento en que, en la versión de Milton, Satanás «extraviado, erró en las tinieblas, mientras que su cabeza lanzaba llamaradas densas y rápidas / Endiéndose extensamente por el lado izquierdo», y Pecado, la que será madre de la muerte, apareció como un «Signo / Portentoso» *(PL,* 2, 753-761). Además, como ha concebido —o, mejor, malconcebido— a su hijo monstruoso meditando libros *equivocados,* este Victor-Satanás es paradigmático, como el ángel caído falsamente creativo de la artista femenina, cuya ansiedad por su actividad estética se expresa, por ejemplo, en la deferente expresión introductoria de Mary Shelley acerca de su «espantosa progenie», con su clara implicación de que en su alienado taller del desván de creación inmunda, ha dado a luz un libro deforme, un aborto o un fracaso literario. «Cómo yo, entonces una muchacha joven, llegué a pensar y a *dilatarme* en una idea tan horrible» es una pregunta clave (si bien carente de ingenuidad) que anota. Pero no debemos pasar por algo el juego de palabras con *dilatar,* del mismo modo que no debemos ignorar el ansioso retruécano sobre la palabra *autor* que está tan profundamente incrustado en Frankenstein.

Si el Victor adulto y satánico se parece a Eva en su procreación y su creación ansiosa, hasta el Victor joven, previo a la caída y adánico, es —arriesgando un juego de palabras— *curiosamente* femenino, es decir, semejante a Eva. Inocente y guiado por hilos de seda como un cordero blakeano en un jardín godwiniano, está consumido por un «anhelo ferviente de penetrar los secretos de la naturaleza», un anhelo que —expresado en sus exploraciones de «criptas y osarios», sus observaciones culpables de «las humedades impías de la tumba»— recuerda la curiosidad femenina criminal que llevó a Psique a perder a su amor mirando su rostro secreto, a Eva a insistir en consumir «el alimento intelectual» y a la cuñada de Prometeo, Pandora, a abrir la caja prohibida de enfermedades carnales. Pero si Victor-Adán es también Victor-Eva, ¿cuál es el significado real del episodio en el que, fuera de la escuela y apartado de su familia, se encierra en su taller de creación inmunda y da a luz por parto intelectual a un monstruo gigantesco? ¿No es precisamente en este punto de la novela cuando descubre que él no es Adán, sino Eva; no Satanás, sino Pecado; no masculino, sino femenino? Si es así, parece probable que lo que esta sección crucial de *Frankenstein* representa realmente es el relato del descubrimiento de Eva no de que debe caer, sino de que, al haber sido creada mujer, *ha* caído, siendo la femineidad y la caída palabras sinónimas. Porque lo más importante que aprende Victor Frankenstein, debemos recordar, es que él es el «autor» del monstruo —sólo para él «reservado [...] un secreto tan asombroso»— y, de este modo, que él es «el verdadero asesino», él quien desata a Pecado y a Muerte en el mundo, él quien sueña con el beso primordial que mata incestuosamente a la «hermana» y a la «madre». Condenado e inmundo, ¿no es entonces Eva en lugar de Adán? De hecho, ¿no podría ser la historia de la caída para las mujeres, la histo-

ria del descubrimiento de que no se es inocente y Adán (como se había supuesto), sino Eva y caída? Quizás esto es lo que el concepto de la envidia del pene de Freud, cruel pero preciso desde un punto de vista metafórico, significa realmente: el descubrimiento sorprendente de la niña de que es mujer y, por lo tanto, caída, inadecuada. Sin duda, el autoanálisis casi grotescamente ansioso implícito en las relaciones multiformes de Victor Frankenstein (y Mary Shelley) con Eva, Adán, Dios y Satanás sugieren otro tanto.

* * *

El descubrimiento de que se ha caído es en cierto sentido el descubrimiento de que se es un monstruo, un asesino, un ser roído «por el gusano que nunca muere» (72, cap. 8) y, por lo tanto, capaz de cualquier horror, incluido pero no limitado al sexo, la muerte y la creación literaria inmunda. Es más, el descubrimiento de que se ha caído —de que se está dividida, se es criminal, material— es el descubrimiento de que se ha soltado un «vampiro» sobre el mundo, «obligado a destruir todo lo que me es querido» (61, cap. 7). Por esta razón —porque *Frankenstein* es un relato de la caída de una mujer contada, como si dijéramos, por una hija aparentemente dócil a un «padre» censor—, la narración del monstruo se inserta en el núcleo de la novela como el secreto de la misma caída. En efecto, del mismo modo que el taller de Frankenstein, con sus respuestas enloquecedoras y enigmáticas a las preguntas cósmicas, es un útero/cuarto del desván escondido pero dominante donde el joven artista-científico asesina para disecar y recrear, la única narración del monstruo asesino, cuidadosamente guardada, domina y controla la novela de Mary Shelley. Contada en la cima del Mont Blanc —como el Polo Norte, una de las metáforas de la familia de Shelley para la fuente de la creación y destrucción indiferentemente poderosa—, es la historia de la deformada Geraldine en «Christabel», la historia de la tripulación de muertos vivientes de «The Ancient Mariner», la historia de Eva de *El paraíso perdido* y de su doble degradada, Pecado: todos personajes secundarios o femeninos a quienes los autores masculinos han negado imperiosamente cualquier posibilidad de autoexplicación[30]. Al mismo tiempo, la narración del monstruo es una meditación filosófica sobre lo que significa nacer sin «alma» o historia, así como una exploración de lo que se siente al ser una «masa inmunda que se mueve y habla», una cosa, un otro, una criatura del sexo secundario. De hecho, aunque los críticos (y los que hacen películas) tienden a pa-

[30] La narración del monstruo también evoca sorprendentemente la narración de Jemina en la novela póstuma de Mary Wollstonecraft, *Maria, or The Wrongs of Woman*. Véase *Maria*, 1798; reimpresa en Nueva York, Norton, 1975, págs. 52-69.

sarla por alto y concentrarse en Frankenstein como científico loco arquetípico, el drástico cambio de punto de vista que representa el monólogo del monstruo sin nombre es probable que constituya el *tour de force* técnico más sorprendente de *Frankenstein*, del mismo modo que las amargas revelaciones del monstruo son el logro más impresionante y original de Mary Shelley[31].

Como Victor Frankenstein, su autor y mejor yo superficial, el monstruo representa por turnos los papeles de Adán y Satanás, e incluso acaba insinuando una especie de digresión en el papel de Dios. Como Adán, recuerda un tiempo de inocencia primordial, sus días y noches en «el bosque cercano a Ingolstadt», donde comía bayas, aprendió el calor y el frío, y percibió «los límites del techo radiante de luz que me cubría» (88, cap. 11). Casi demasiado de prisa, sin embargo, se metamorfosea en un desecho y una figura satánica, escondiéndose en una cabaña de pastores que le parece «un refugio [...] tan exquisito como el Pandemonio [...] tras [...] el lago de fuego» (90, 11). Después, cuando determina cobijarse en secreto tras la cochiquera de los De Lacey, sus nostálgicas observaciones sobre la familia querida aunque desterrada y su morada pastoril («¡Gozosa, gozosa tierra!, digna morada de los dioses» [100, cap. 12]) recuerda la mezcla de celos y admiración de Satanás ante el «gozoso espacio rural con varias vistas» donde Adán y Eva son situados por Dios y Milton *(PL,* 4, 247). En última instancia, al quemar la cabaña y asesinar a William lleno de furia demoniaca, parece volverse completamente satánico: «Yo, como el archidemonio, llevaba un infierno en mis entrañas» (121, cap. 16); «Torturado por el daño, juré odio y venganza eterna a toda la humanidad» (126, cap. 16). Al mismo tiempo, en su afirmación de poder sobre su «autor», su concepción mental de otra criatura (un monstruo femenino) y su sueño implícito de fundar una nueva raza vegetariana en algún lugar de «las vastas llanuras de Sudamérica» (131, cap. 17), representa temporalmente el papel de un Dios, un creador, un señor, si bien uno fracasado.

Sin embargo, como el mismo monstruo señala, cada uno de estos papeles miltonianos es un lecho de Procusto en el que él simplemente no cabe. Por ejemplo, mientras que la niñez de Victor Frankenstein fue realmente edénica, la ansiosa infancia del monstruo es aislada e ignorante, más que apartada o inocente, así que su llegada inquisitiva a la autoconciencia —«Era una pobre criatura, indefensa y desgraciada, que ni sabía ni entendía nada. Lleno de dolor, me senté y comencé a llorar» (87, 88, cap. 11)— es una parodia ferozmente subversiva de la exuberante de Adán: «todas las cosas sonreían, / De fragancia y de gozo mi corazón estaba inundado. / Entonces me recorrí a mí mismo con la vista y miembro

[31] Harold Bloom sí señala que «el monstruo es [...] la mejor invención de Mary Shelley y su narración [...] constituye el logro más elevado de la novela» (Postfacio a *Frankenstein,* pág. 219).

por miembro / Me examiné, y unas veces andaba, otras corría / Utilizando mis flexibles coyunturas, según me impulsaba un vigor animado» *(PL,* 8, 265-269). De forma similar, los intentos de hablar del monstruo («A veces deseaba expresar mis sensaciones a mi modo, pero los rudos y extraños ruidos que producía me hacían enmudecer de susto» [88, cap. 11]) parodian y subvierten los de Adán («Intenté hablar y hablé rápidamente, / Mi lengua obedeció y pudo nombrar en el acto / Todo lo que yo veía» *(PL,* 8, 271, 272). Y, por supuesto, la ansiedad y confusión del monstruo («¿Qué era yo? La pregunta volvía una vez más para ser contestada sólo con gemidos» [106, cap. 13]) es una versión oscura de la dicha inquisitiva de Adán («Quién era, dónde me encontraba o por qué causa estaba allí / No lo sabía [... Pero] siento que soy más dichoso de lo que puedo apreciar» *[PL,* 8, 270, 271, 282]).

De forma similar, aunque su furia incontrolable, su alienación e incluso su enorme tamaño y fuerza física sobrehumana le sitúan más cerca de Satanás que de Adán, el monstruo está desconcertado por las discrepancias que existen entre su situación y la del ángel caído. Por ejemplo, aunque él es «de masa tan inmensa / Como a quien las fábulas llaman de monstruoso tamaño, / *titánico* o *nacido de la Tierra,* el cual hizo la guerra a *Júpiter*» y, aunque, en efecto, está destinado a hacer la guerra, como Prometeo, a Frankenstein Júpiter, este monstruo/demonio no ha caído de ningún cielo, no ha ejercido ningún poder de elección y no se le ha concedido ningún compañero para el mal. «Me encontraba similar, pero al mismo tiempo extrañamente diferente de los seres acerca de los cuales leía y de cuyas conversaciones era observador», le dice a Frankenstein, describiendo sus días de estudio en la cochiquera de los De Lacey (113, cap. 15). Y, lo que es interesante, su observación muy bien podría haberla realizado la misma Mary Shelley, «oyente devota pero casi silenciosa» (xiv) de las conversaciones masculinas, quien, como su espantosa progenie, «continuamente estudiaba y ejercitaba la mente con» «historias» tales como *El paraíso perdido,* las *Vidas paralelas* de Plutarco y *Las desventuras del joven Werther,* mientras [sus] amigos se dedicaban a sus ocupaciones ordinarias» (112, cap. 15).

De hecho, es su parecido intelectual a su autora (más que a su «autor») lo que sugiere en primer lugar que el monstruo masculino de Victor Frankenstein puede ser en realidad uno femenino disfrazado. Sin duda, los libros que le educan —*Werther, Las vidas paralelas* y *El paraíso perdido*— no son sólo libros que la misma Mary había leído en 1815, el año antes de escribir *Frankenstein,* sino que también representan las categorías literarias que consideraba necesario estudiar: la novela sentimental contemporánea, la historia seria de la civilización occidental y el poema épico erudito. Es más, como obras específicas, cada una debe haberle parecido incluir lecciones que una autora (o monstruo) femenina debe aprender sobre una sociedad dominada por los hombres. La historia de Werther, dice el monstruo —y parece estar hablando por Mary Shelley—,

le enseñó las «tranquilas costumbres domésticas» y sentimientos elevados que tenían por objeto algo ajeno al yo». En otras palabras, actuaron como una especie de libro de conducta romántico. Además, sirvieron de introducción a las virtudes del «hombre de sentimientos» protobyroniano porque, al admirar a Werther y no mencionar nunca a Lotte, el monstruo explica a Victor que «pensaba que Werther era el ser más maravilloso de todos cuantos había visto o imaginado», añadiendo, en una línea cuya ironía femenina acerca de la teatralidad masculina sin duda debe haber sido intencionada, «lloré su suicidio aunque no comprendía bien» (113, cap. 15).

Si Werther introduce al monstruo en las costumbres domésticas y la abnegación femeninas, así como en el encanto inalcanzable del heroísmo masculino, *Las vidas paralelas* de Plutarco le enseñan todas las complejidades de esa historia que su nacimiento anómalo le ha negado. Mary Shelley, al excluirse del hogar de la segunda señora Godwin y al estudiar la familia y la historia de la literatura sobre la tumba de su madre, debe, una vez más, haber encontrado en su propia experiencia un modelo apropiado para la situación de un monstruo que, como señala James Rieger, se caracteriza sobre todo por «su conocimiento único de lo que es haber nacido sin historia»[32]. Sin embargo, atendiendo al relato disfrazado que cuenta la novela, este monstruo no es de ningún modo único, sino representativo, como Shelley puede haber sospechado serlo ella misma. Porque, como Jane Austen hace que Catherine Morland sugiera en *La abadía de Northanger,* ¿qué es la mujer sino un hombre sin historia, al menos sin la clase de historia que se relata en las *Vidas* de Plutarco? «En la historia, la historia solemne real, no puedo estar interesada», declara Catherine, «ningún hombre vale para nada y apenas aparece alguna mujer; es muy aburrida» *(NA,* I, cap. 14).

Pero, por supuesto, el tercer libro y más crucial al que se hace referencia en el *Bildungsroman* en miniatura de la narración del monstruo es *El paraíso perdido,* un mito épico sobre los orígenes que es de la mayor importancia para él, como lo es para Mary Shelley, debido precisamente a que, a diferencia de Plutarco, sí le proporciona lo que parece ser una historia personal. Y, de nuevo, incluso la necesidad de dicha historia aproxima al monstruo de Shelley no sólo a la realista mujer ignorante definida por Jane Austen, sino también a la mujer arquetípica definida por John Milton. Porque, como el monstruo, como Catherine Morland y como la misma Mary Shelley, Eva se caracteriza por su «conocimiento único de lo que es nacer sin historia», aun cuando como «Madre de la Humanidad» está destinada a «hacer» historia. Después de todo, es a Adán a quien Dios y sus ángeles conceden visiones explicatorias del pasado y el futuro. En tales momentos de elevado coloquio histórico, Eva tiende a excusarse

---

[32] James Rieger, introducción a *Frankenstein (the 1818 text)*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1974, pág. xxx.

con «humildad majestuosa» (antes de la caída) o (tras la caída) se la pone a dormir mágicamente, calmada como un animal asustado «con sueños agradables [...] que la predisponen a la tranquilidad de espíritu / Y a la sumisión» (*PL,* 12, 595, 596).

Sin embargo, uno de los hechos más notables del ansioso e incesante estudio que emprende el monstruo sobre *El paraíso perdido* es que ni siquiera logra mencionar a Eva. Como un monstruo insistentemente masculino, en la superficie de esta narración palimpséstica parece estar absorbido en la épica de Milton debido sólo, como escribió Percy Shelley en el prefacio a *Frankenstein* que esbozó para su esposa, a que *El paraíso perdido* transmite muy bien «la verdad de los principios elementales de la naturaleza humana», y transmite esa verdad en las tensiones dinámicas que se desarrollan entre sus personajes masculinos, Adán, Satanás y Dios (xvii). No obstante, no sólo el nacimiento ahistórico del monstruo, sus ansiedades literarias y el sentido de sus lecturas (como las de Mary) fomentan que haya sido procreado, cuando mucho, por los *libros;* no sólo todos estos hechos y rasgos, sino también su estremecedor sentimiento de la deformidad, su tamaño repugnante, su falta de nombre y su aislamiento huérfano de madre lo vinculan con Eva y con su doble, Pecado. De hecho, en varios puntos de su apasionado análisis del relato de Milton, parece casi a punto de decirlo, cuando examina las disyunciones entre Adán, Satanás y él mismo:

> Como a Adán, me habían creado sin ninguna aparente relación con otro ser humano, aunque en todo lo demás su situación era muy distinta a la mía. Dios lo había hecho una criatura perfecta, feliz y confiada, protegida por el cariño especial de su creador; podía conversar con seres de esencia superior a la suya y de ellos adquirir mayor saber. Pero yo me encontraba desdichado, solo y desamparado. Con frecuencia pensaba en Satanás como el ser que mejor se adecuaba a mi situación, pues, como en él, la dicha de mis protectores a menudo despertaba en mí amargos sentimientos de envidia. [...] ¡Maldito creador! ¿Por qué creaste a un monstruo tan horripilante, del cual incluso tú te apartaste asqueado? Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza. Satanás tenía al menos compañeros, otros demonios que lo admiraban y animaban, pero yo estoy solo y todos me desprecian [114, 115, cap. 15].

Es Eva, después de todo, quien languidece impotente y sola, mientras que Adán conversa con seres superiores, y es en Eva en quien surge la amarga hiel de la envidia satánica que le hace comer la manzana con la esperanza de añadir «lo que falta / En el sexo femenino». Además, es Eva a quien amenaza el aislamiento mortal si Adán la rechaza, un aislamiento más terrible que la separación de Satanás del cielo. Y, por último, es del

cuerpo de Eva del que, como de su mente, dice Milton que parece «menos / a la imagen que creó ambos, y [expresa] menos / El carácter de ese dominio otorgado / Sobre las demás criaturas» (*PL*, 8, 543-546). De hecho, para un lector sexualmente ansioso, el cuerpo de Eva, como el de Pecado, podría parecer «más desagradable todavía gracias a esta semejanza» con el de su marido, una versión «inmunda» u obscena de la divina forma humana[33].

Como ya hemos sostenido, las mujeres se han considerado (porque las han considerado) criaturas monstruosas, viles, degradada, segundonas y emblemas de materialidad inmunda, aun cuando también se las haya solido definir como seres espirituales superiores, ángeles y mejores mitades. «La mujer [es] un templo construido sobre una cloaca», dijo el padre de la Iglesia, Tertuliano, y Milton parece contemplar a Eva como templo y como cloaca, haciéndose eco de la misoginia patrística[34]. La percepción consciente o inconsciente por parte de Mary Shelley de la mujer monstruo implícita en la mujer ángel queda quizás más clara en la escena revisionista donde su monstruo, como si se dejara guiar por el libro cuarto de *El paraíso perdido,* ve por primera vez su propia imagen: «Admiraba las perfectas proporciones de mis vecinos, su gracia, hermosura y delicada tez. ¡Cómo me horroricé al verme reflejado en el estanque transparente! Al principio, salté hacia atrás aterrado, incapaz de creer que era mi propia imagen la que aquel espejo me devolvía. Cuando logré convencerme de que realmente era el monstruo que soy, me embargó la más profunda amargura y mortificación» (98, 99, cap. 12). En un sentido, es un correctivo a la ceguera de Milton hacia Eva. Habiendo sido creada segundona, inferior, una mera costilla, ¿cómo podía ser posible, supone este pasaje, haberse considerado otra cosa que monstruosa? Pero, en otro sentido, la escena complementa la descripción que hace Milton de la presentación de sí misma de Eva, porque irónicamente, aunque su reflejo en «el claro / y calmado Lago» es tan bello como feo es el del monstruo, la autoabsorción que la pasión confesada de Eva por su propia imagen señala significa llanamente para Milton que la considera moralmente fea, un indicio de su potencial de deformidad espiritual: «Aún estarían fijos / Mis ojos en aquella imagen, y yo me habría consumido en un vano deseo, / Si una voz no me hubiera avisado: / Lo que ves, hermosa criatura, lo que ves ahí es a ti misma» *(PL,* 4, 465-468).

Sin embargo, la monstruosidad figurada del narcisismo femenino es una deformidad sutil, en comparación con la monstruosidad real que a

---

[33] En la cultura occidental, la noción de que la femineidad es una deformidad u obscenidad puede retrotraerse al menos hasta Aristóteles, quien afirmaba que «debemos considerar el estado femenino como si fuera una deformidad, si bien una que aparece en el curso ordinario de la naturaleza» (*The Generation of Animals*, trad. A. L. Peck, Londres, Heinemann, 1943, pág. 461). Para una exposición breve pero iluminadora de estas teorías, véase Katherine M. Rogers, *The Troublesome Helpmate*.

[34] Véase De Beauvoir, *The Second Sex*, pág. 156.

muchas mujeres se enseña a considerar una característica de sus cuerpos. La descripción del siglo XX de Adrienne Rich de «una mujer en forma de monstruo / Un monstruo en forma de mujer» es simplemente la última en una larga fila de autodefiniciones femeninas monstruosas que incluyen las terribles imágenes del *Book of Repulsive Women* de Djuna Barnes, la de Denise Levertov, «un poeta macho y sudoroso nos dijo que / nuestros coños eran feos», y el yo «amarillo viejo» del poema de Sylvia Plath «In Plaster»[35]. Animales y deformes, estos emblemas de repugnancia propia deben descender al menos en parte del cuerpo dilatado de la oscuramente paródica Eva/Pecado/Monstruo de Mary Shelley, cuya enormidad anuncia no sólo la enormidad del crimen de Victor Frankenstein y el volumen de Satanás, sino también las dilataciones o deformidades del embarazo y la náusea sexual swiftiana expresada en la descripción horrorizada que efectúa Gulliver de un pecho gigantesco, un pasaje que Mary Shelley sin duda estudió junto con el resto de los *Gulliver's Travels (Viajes de Gulliver)* cuando leyó el libro en 1816, poco antes de comenzar *Frankenstein*[36].

Al mismo tiempo, al igual que sin duda la deformidad moral de Eva es simbolizada por la malformación física del monstruo, la fealdad física de éste representa su ilegitimidad social, su bastardía, su falta de nombre. Malintencionado y vil como el Edmund de Shakespeare, cuya asociación con la femineidad inmunda no sólo queda establecida por su devoción a la diosa Naturaleza material/maternal, sino además por la mezcla de sus asuntos con las mujeres inmundas Goneril y Regan, el monstruo de Mary Shelley también ha sido «pescado» en un «lugar oscuro y vicioso». En efecto, en su vil ilegitimidad parece encarnar ese lugar «innombrable» bestial. Y, lo que es significativo, carece de nombre como la mujer en la sociedad patriarcal, carece de nombre como Mary Wollstonecraft, sin estar casada y embarazada ilegítimamente, debía de sentirse cuando escribió *Frankenstein.*

«Este modo de nombrar lo innombrable sin poner ningún nombre está bastante bien», comentó Mary cuando supo que era costumbre en las primeras representaciones de *Frankenstein* colocar una línea en blanco al lado del nombre del actor que interpretaba el papel del monstruo[37]. Pero su sorpresa complacida era falsa, porque toda su vida tuvo clavado en la conciencia el problema de los nombres y su conexión con la legitimidad social. Por ejemplo, como hermana de Fanny Imlay, ilegítima y, por lo

---

[35] Adrienne Rich, «Planetarium», en *Poems: Selected and New,* Nueva York, Norton, 1974, págs. 146-148; Djuna Barnes, *The Book of Repulsive Women,* 1915; reimpreso en California, 1976; Denise Levertov, «Hypocrite Women», *O Taste & See,* Nueva York, New Directions, 1965; Sylvia Plath, «In Plaster», *Crossing the Water,* Nueva York, Harper & Row, 1971, pág. 16.

[36] Véase *Mary Shelley's Journal,* pág. 73.

[37] Elizabeth Nitchie, *Mary Shelley,* New Brunswick, NJ., Rutgers University Press, 1953, pág. 219.

tanto, sin nombre, sabía lo que significaba ser bastarda, y también lo supo como madre de una niña prematura e ilegítima que murió a las dos semanas sin que ni siquiera le hubieran puesto un nombre. Por supuesto, cuando Fanny cortó su nombre de su nota de suicidio, Mary aprendió más sobre el significado incluso de los nombres insignificantes. Y como hermanastra de Mary Jane Clairmont, que se definía como la «criatura» de lord Byron y cambió su nombre durante un tiempo con asombrosa frecuencia (de Mary Jane a Jane, a Clara y a Claire), Mary también aprendió la importancia de los nombres. No obstante, puede que, sobre todo, el sentimiento del terrible significado de los nombres legítimos e ilegítimos haya surgido de su percepción de que su propio nombre, Mary Wollstonecraft Godwin, era absolutamente idéntico al de su madre que había muerto al darla a luz. Al haber sido así, quizás especulara, su propia monstruosidad, su ilegitimidad asesina, consistía en que era —como la creación de Victor Frankenstein— una reanimación de la muerta, una especie de cadáver galvanizado que irónicamente había surgido de la que debía haber sido «la cuna de la vida».

Esta fantasía implícita de la reanimación de la muerta en el cuerpo monstruoso y sin nombre de la viva nos devuelve, sin embargo, al tema de la deformidad moral satánica, pecaminosa y semejante a Eva del monstruo. Porque, por supuesto, los crímenes que el monstruo comete una vez que ha aceptado la definición que hace de él el mundo como poco más que una «masa inmunda» sin nombre, refuerzan su conexión con la impía trinidad de Milton de Pecado, Eva/Satanás y Muerte. Hijo de dos autores (Victor Frankenstein y Mary Shelley), cuyas madres habían sido arrebatadas por la muerte, este monstruo sin madre está hecho, después de todo, de cuerpos muertos, de partes repugnantes encontradas en los cementerios, así que parece natural que continúe el ciclo blakeano de desesperación que comenzó con su nacimiento, llevando más muerte al mundo. Y, por supuesto, lleva la muerte, en los actos centrales de la novela: la muerte a la inocencia infantil del pequeño William (cuyo nombre es el del padre de Mary Shelley, de su medio hermano y de su hijo, de modo que es difícil decidir a cuál pariente masculino hacía alusión); la muerte de la fe y la verdad a la llamada alegóricamente Justine; la muerte a la habilidad artística del poeta shelleyano Clerval; y la muerte al desprendimiento elegante de la angelical Elizabeth. En su vileza, ¿estaba actuando para Mary Shelley, cuya elegante femineidad parecía, en vista de sus libros, tan incompatible para el poeta Beddoes y para el literato lord Dillon? «Por sus libros, no tiene por qué ser una mujer», señaló Beddoes. Y «sus escritos y sus modales no se corresponden», le dijo Dillon a la propia Mary. «Habría pensado —si sólo la hubiera leído— que era una especie de [...] sibila efusiva y entusiasta [...] pero es usted ecuánime, tranquila y femenina en grado sumo. [...] Explíquemelo»[38].

---

[38] Véase Spark, *Child of Light*, págs. 192, 193.

¿El ardor de la furia del mostruo podría haber hecho posible la ecuanimidad de Mary, podría haber aliviado la tensión de su decoroso silencio el abandono demoniaco de la danza del fuego ritual de su monstruo sin nombre alrededor de la cabaña de sus «protectores» que lo rechazaban? ¿La criatura cadavérica de Mary quiere llevar más muerte al mundo porque no ha logrado —al igual que otras mujeres horribles, Eva y Pecado— obtener la compasión de ese anciano ciego y miltoniano, el patriarca músico semejante a Dios de los De Lacey? Resulta significativo que esté abrazado a las rodillas del ciego, pidiendo reconocimiento y ayuda —«¡No me abandonen en el momento decisivo!»—, cuando Felix, el hijo de la familia, aparece como el héroe oportuno que es y, dice el monstruo, «con una fuerza sobrenatural me arrancó del lado de su padre [...] Loco de ira, me arrojó al suelo y me azotó violentamente con un palo [...] el corazón se me encogió con una terrible amargura y me contuve» (119, cap. 5). A pesar de todo lo que se nos ha contado sobre la vileza física del monstruo, la cólera de Felix parece excesiva para el relato manifiesto de la novela. Pero como acción del argumento encubierto —el cuento del rechazo ciego de las mujeres por parte del patriarcado misógino/miltoniano— es inevitable y apropiada. Desde el punto de vista psicológico, aún es más apropiado el hecho de que habiendo sido rechazado de forma tan definitiva por un mundo de padres, el monstruo se vengue, primero asesinando a William, un niño que invoca el nombre de su padre («mi padre es juez; es el señor Frankenstein, y lo castigará») y luego comenzado una búsqueda predestinada al fracaso de un principio maternal, femenino, en la cruel sociedad que lo ha creado.

A esta luz comienza a hacerse patente que la falta de madre de Eva —y el monstruo— debe haber tenido un extraordinario significado cultural y personal para Mary Shelley. «Pensamos sobre el pasado a través de nuestras madres», escribió Virginia Woolf en *Una habitación propia*[39]. Pero, por supuesto, uno de los símbolos más dramáticos de la enajenación de Eva del jardín masculino en el que se encuentra es que carece de madre. Como ha sido creada a imagen de un hombre que, a su vez, es la imagen de un creador masculino, su femineidad sin precedentes parece nada más una masculinidad defectuosa, una deformidad como el cuerpo inhumano del monstruo[40]. De hecho, como hemos visto, el único modelo maternal que aparece en *El paraíso perdido* es la aterradora figura de Pecado. (Que el castigo de Eva por su pecado sea la condena a una maternidad atormentadora —la condena a no ser más ella misma, sino a convertirse

---

[39] Woolf, *A Room*, pág. 79.

[40] En «The Deluge at Norderney», Isak Dinesen cuenta la historia de Calypso, sobrina del conde Seraphina von Platen, un filósofo «que despreciaba y desconfiaba de todo lo femenino» y cuya «idea del paraíso era [...] una larga fila de jóvenes encantadores [...] cantando sus poemas con su música». «Aniquilada» por la misoginia de su tío, Calypso planea cortarse el pecho con una «afilada hachuela». Véase *Seven Gothic Tales*, págs. 43-51.

dolorosamente en la «madre de toda la humanidad»— parece, por lo tanto, sellar el siniestro paralelismo.) Pero todos estos vigorosos símbolos asumirían sin duda un peso y oscuridad personales para Shelley, cuya única «madre» real fue una lápida —o un estante de libros— y quien, como todos los huérfanos, ha de haber temido que su madre muerta la hubiera abandonado deliberadamente o que, si ella era un monstruo, su madre oculta bajo tierra también debía haberlo sido.

Por todas estas razones, la actitud del monstruo hacia la posibilidad (o imposibilidad) de encontrar una madre es inusualmente conflictiva y compleja. En principio, horrorizado por lo que sabe de la única «madre» que ha tenido —Victor Frankenstein—, considera su origen con repulsión. De modo característico, se entera de los detalles de su «concepción» y «nacimiento» (como puede que Mary Shelley supiera de los suyos) mediante la lectura, ya que Victor ha llevado un diario que recoge «la serie de circunstancias desagradables» que condujeron «a la creación de la [...] repulsiva persona [del monstruo]»[41]. Después, sin embargo, la infortunada miniatura de Caroline Beaufort Frankenstein, la «madre angelical» de Victor, lo atrae momentáneamente. De hecho, declara que porque se sabe «privado para siempre de los deleites que estas hermosas criaturas podían deparar», resuelve implicar a Justine en el asesinato de William. No obstante, su explicación llena de reproches es curiosa («El crimen se originó en ella; suyo sea el castigo»), al igual que la siniestra fantasía de violación que representa al lado de la huérfana dormida («Despierta, hermosa, tu amante está cerca; él, que daría su vida por obtener sólo una mirada de afecto de tus ojos» [127, 128, cap. 16]). Sin duda, para Mary y el monstruo aumentan los sentimientos de furia, terror y náusea sexual, así como otros idealizados, en torno a la imagen femenina maternal, hecho que explica el determinante asesinato posterior de la aparentemente inocente Elizabeth en la noche de bodas. En este feroz mundo miltoniano, dice *Frankenstein,* la mujer ángel y la mujer monstruo deben morir, si es que no están ya muertas.

Y lo que ha de temerse más es la reanimación de las muertas, sobre todo de las muertas maternales. Quizás por eso se haya insertado un juego de palabras tan significativo en la escena crucial del nacimiento («Era una pavorosa noche de noviembre») que, según Mary Shelley, surgió «sin esfuerzo» de su imaginación. Mirando al «cadáver demoniaco al que tan fatalmente había dado vida», Victor señala que «ni una momia* reanimada podría ser tan espantosa como aquel engendro» (43, cap. 5). Para encontrar una afirmación igual de horrorosa (y también mediante el mismo juego de palabras) habría que retroceder a «Loves Alchymie» de Donne

---

[41] Marc Rubenstein piensa que puede que de niña Shelley leyera (y fuera afectada por) la correspondencia intercambiada por sus padres en torno al momento en que fue concebida.

* En inglés *mummy,* tanto momia como mamá. *[N. de la T.]*

con su imperativo urgente y misógino: «No confíes en la mente de las mujeres; aun cuando más / Dulzura e ingenio tienen, no son más que / Momias poseídas.»

Resulta interesante que el grupo literario de Villa Diodati recibiera un paquete de libros que contenía, entre otros poemas, «Christabel», recién publicado por Samuel Taylor Coleridge, poco antes de que Mary tuviera el sueño sobre el monstruo y comenzara su historia fantasmal. Más influyente que «Loves Alchymie» —un poema que no se sabe a ciencia cierta si Mary leyó—, la visión de «Christabel» de la femineidad ha de haberse encarnado para la autora de Frankenstein no sólo en el lado arrugado y en consecuencia repugnante para sí misma de la bruja Geraldine («¡Ah!, ¡Qué afligida visión la suya!»), sino también en su ansiedad por el fantasma de la madre muerta de Christabel («¡Fuera, madre errante, consúmete y desfallece!»), y en Christabel: «Desdichada de mí / Ella murió en la hora en que yo nací». Pero aun sin los juegos de palabras de Donne o la definición masculina romántica de Coleridge de la maternidad mortal, Mary Shelley habría absorbido un agudo sentimiento de la agonía de la sexualidad femenina y, sobre todo, de los peligros de la maternidad no sólo de *El paraíso perdido* y del terrible destino de su madre, sino también de los escritos casi proféticamente ansiosos de Wollstonecraft.

Maria, or the Wrongs of Woman (1797), que Mary leyó en 1814 (y posiblemente en 1815) trata, entre otros «errores», de la búsqueda que emprende Maria de su hijo perdido, de sus temores de que «ella» (porque el niño fantaseado es una hija) pueda haber sido asesinada por su padre sin escrúpulos, y sus intentos por resignarse a la muerte de la hija. En una escena de suicidio que Wollstonecraft esbozó poco antes de su propia muerte, como su hija ha de haber sabido, Maria traga láudano: «su alma estaba en calma [...] nada quedaba más que un anhelo impaciente [...] de volar [...] de este infierno de desilusión. Todavía sus ojos no se habían cerrado. [...] Su hija asesinada volvió a aparecer ante ella [... Pero] "Sin duda es mejor morir conmigo que entrar en la vida sin el cuidado de una madre"»[42].

Evidentemente, la dolorosa ambivalencia que muestra *Frankenstein* hacia las madres y las momias es en cierto sentido una respuesta a la búsqueda agonizante de Maria —desde más allá de la tumba, parecería— de una hija. «¡Fuera, madre errante, consúmete y desfallece!» No es de extrañar que el poema de Coleridge produjera en Mary Wollstonecraft Godwin malos sueños, no es de extrañar que considerara a la «madre de la raza humana» de Milton un monstruo doloroso.

* * *

[42] *Maria*, pág. 152.

Aunque *Frankenstein* comienza con una pesadilla coleridgeana y miltoniana de creación inmunda que alcanza su punto culminante en la revelación de la femineidad inmunda del monstruo, Mary Shelley, al igual que Victor Frankenstein, necesitó sin duda distanciarse de tales monstruosos secretos. La Eva pecaminosa y sin madre, y la Maria contra la que han pecado y sin hija, ambas paradigmas de la alienación impotente de las mujeres en una sociedad masculina, emergen brevemente del océano de héroes y villanos masculinos en el que casi se han perdido, pero el hielo pronto se cierra de nuevo sobre sus cabezas, del mismo modo que se cierra en torno a los dos patinadores artísticos locos, Victor Frankenstein y su progenie espantosa. Trasladándonos hacia afuera desde el «mito del nacimiento» central hasta el perímetro helado sobre el que comienza la novela, nos encontramos atrapados una vez más en el ingenuo viaje polar de Walton, donde Frankenstein y su monstruo reaparecen como dos figuras solipsistas en combate, grotescas, distantes y arquetípicas, sobre icebergs separados que la corriente aleja. En el planteamiento de las cosas de Walton, vuelven a parecer Dios y Adán, concebidos de forma satánica. Pero ahora, con nuestra comprensión casi completa de la perspectiva desconcertada y desconcertante que Mary Shelley adoptó como «hija de Milton», vemos que desde el principio fueron Eva y Eva.

No obstante, aunque Shelley consigue aplacar el sufrimiento del monstruo, el de Frankenstein y el suyo transportando a los tres de los fuegos de la creación inmunda de vuelta al hielo y el silencio del Polo, nunca iba a abandonar por completo la furia sublimada que representaba su yo monstruo, ni tampoco las ambiciones metafísicas que encarnaba *Frankenstein*. En *The Last Man* presentó, como señala Sparks, «un nuevo protagonista humano», PLAGA (el nombre casi siempre aparece en mayúsculas), que se caracteriza como femenino y que considera que «el desastre ya no es propiedad del individuo, sino de toda la raza humana»[43]. Y, por supuesto, la historia de PLAGA es la que Mary declara haber encontrado en la cueva de la sibila, un relato sobre un monstruo femenino que en la narración más reprimida de «El moderno Prometeo» sólo se presagiaba.

Es interesante que la historia de PLAGA termine con una visión de las últimas cosas, una visión del juicio y del paraíso restaurado de la nada que equilibra la visión de las primeras cosas de *Frankenstein*. Con toda la humanidad barrida por el monstruo PLAGA, del mismo modo que toda la familia de Frankenstein fue destruida por el monstruo de Victor, Lionel Verney, el narrador, va a Roma, esa cuna de la civilización patriarcal cuyas ruinas habían parecido tan majestuosamente emblemáticas tanto a Byron como a Shelley. Pero mientras que el esposo de Mary había escrito sobre la gran ciudad en una especie de éxtasis, su viuda hace que su «último hombre» desheredado vague anárquicamente por la Roma vacía hasta que

---

[43] Spark, *Child of Light*, pág. 205.

finalmente determina, al encontrar «partes de un manuscrito [...] esparcido», que «Yo también escribiré un libro [... pero] ¿para que lo lea quién?, ¿dedicado a quién? Y entonces, con necia floritura (¿qué hay más caprichoso y pueril que la desesperación?), escribí:

DEDICATORIA
A LOS MUERTOS ILUSTRES:
¡SOMBRAS, LEVANTAOS Y LEED VUESTRA CAÍDA!
CONTEMPLAD LA HISTORIA DEL ÚLTIMO HOMBRE»[44]

Este gesto literario hostil e irónico ilumina no sólo su propia carrera, sino la de su autora. Porque la aniquilación de la historia muy bien pudiera ser la venganza final del monstruo al que se le ha negado un lugar verdadero en la historia: la moraleja parecen haberla entendido desde el principio la primera progenie espantosa de Mary Shelley, así como la Eva de Milton.

[44] *The Last Man*, pág. 339.

8

Buscando en el lado opuesto: la Biblia del Infierno de Emily Brontë

De cintura abajo son Centauros,
Aunque mujeres por arriba.
Si hasta el cinturón obra la herencia de los Dioses,
Por debajo todo es de los demonios: infierno, tinieblas,
Y el agujero sulfuroso.

King Lear

En verdad, pareció a la Razón como si el Deseo hubiera sido expulsado; pero la versión del Demonio es que el Mesías cayó y formó un cielo con lo que robó de los Abismos.

WILLIAM BLAKE

La pérdida de algo que siempre había sentido—
Lo primero que podía recordar
Privada fui —de lo que no sabía
Más joven de lo que cabría sospechar

Enlutada caminé entre los niños
Pero me supe portar
Como quien llora a un Dominio,
El único Príncipe expulsado—

Hoy, mayor, una sesión más sabia
Y más débil también, como el Saber—
Aún busco sin ruido
Mis Palacios Delincuentes

Y una Sospecha, como un Dedo,
Toca mi frente alguna vez,
Que estoy buscando el Reino de los Cielos
En el lugar opuesto—

EMILY DICKINSON*

Frankenstein y *Cumbres Borrascosas* (1847) no suelen considerarse obras relacionadas, salvo en la medida en que ambas son famosos rompecabezas literarios del siglo XIX, encontrando su equivalente la especulación lastimera de Shelley acerca de dónde obtuvo una «idea tan espantosa» en la posición que ocupa en la literatura la creadora de Heathcliff como una especie de mujer misteriosa. Con todo, si bien tanto Brontë como Shelley escribieron novelas enigmáticas sin precedentes, sus obras resultan misteriosas por motivos distintos: la de Shelley es una fantasía enigmática de horror metafísico; la de Brontë, una enigmática novela amorosa de pasión metafísica. Shelley produjo un texto alusivo, romántico y «masculino» en el que los destinos de los personajes secundarios femeninos parecen depender por completo de las acciones de los héroes o antihéroes ostensiblemente masculinos. Brontë creó una narración más realista en la que «la voz perdurable del campo», como Mark Schorer describe a Nelly Dean, nos introduce en un mundo donde los hombres batallan por los favores de mujeres aparentemente animosas e independientes[1].

Sin embargo, pese a estas diferencias, *Frankenstein* y *Cumbres Borrascosas* se parecen en diversos aspectos. Por una parte, ambas obras *son* enigmáticas, misteriosas e incluso en cierto sentido problemáticas en cuanto al género a que pertenecen. Es más, en cada caso, el misterio de la novela se asocia con las que parecen ser sus intenciones metafísicas, intenciones en torno a las cuales se ha suscitado una gran polémica crítica. Porque estas dos «populares» novelas —un *thriller* y una novela de amor— han convencido a muchos lectores de que sus superficies carismáticas ocultan (mucho más de lo que revelan) complejas profundidades ontológicas, elaboradas estructuras de alusiones, feroces aunque solapadas ambiciones morales. Y este punto en particular queda demostrado por una característica más simple que ambos libros comparten. Los dos utilizan la que refiriéndonos a *Frankenstein* hemos denominado técnica narrativa probatoria, un método romántico de contar relatos que destaca las disyunciones irónicas existentes entre diferentes perspectivas de los mismos hechos, así como las tensiones irónicas inherentes en la relación entre el drama de la superficie y la intención oculta de la autora. De hecho, en su uso

---

* *Epígrafes: King Lear*, 4.6.126-130 [en esp.: *Rey Lear*, Madrid, Cátedra, 1997]; *The Marriage of Heaven and Hell*, láminas 5 y 6; *Poems*, J. 959.

[1] Mark Schorer, «Fiction and the Analogical Matrix», en William M. Sale, Jr., ed., Norton Critical Edition of *Wuthering Heights*, Nueva York, Norton, 1972, pág. 376.

de dicha técnica, *Cumbres Borrascosas* podría ser una copia deliberada de *Frankenstein*. No sólo los relatos de ambas novelas surgen mediante círculos concéntricos de narración, sino que ambas obras contienen digresiones significativas. El diario de Catherine Earnshaw, la carta de Isabella, la narración de Zillah y las confidencias de Heathcliff a Nelly actúan en *Cumbres Borrascosas* en buena medida como la carta de Alphonse Frankenstein, la narración de Justine y la historia de Safie en *Frankenstein*.

Su preocupación común por las pruebas, sobre todo por las pruebas escritas, sugiere además otro aspecto en el que ambas se parecen: más que la mayoría de las novelas, ambas son obras conscientemente literarias, a veces casi obsesionadas con los libros y con la lectura no sólo como actividad simbólica, sino también dramática, adelantadora del argumento. ¿Es posible que así sea porque, como Shelley, Brontë era una especie de heredera literaria? Es una idea extravagante para tenerla en cuenta, porque los cuatro niños Brontë, que emborronaban cuartillas en el remoto West Riding de Yorkshire, parecen tan atrapados en la periferia de la cultura literaria del siglo XIX como Mary Shelley estaba instalada en su centro godwiniano y byroniano. Sin embargo, pese a su carácter periférico, los Brontë tuvieron padres literarios al igual que Mary Shelley: en su juventud, el reverendo Patrick Brontë fue autor de varios libros de poesía, una novela y una colección de sermones, y Maria Branwell, la joven con la que se casó, también parece haber estado dotada de algunas habilidades literarias[2]. Y, por supuesto, además de contar con unos oscuros padres literarios, Emily Brontë tuvo asimismo hermanos literarios, aunque durante sus vidas fueron casi tan desconocidos como sus padres.

¿Es una coincidencia que la autora de *Cumbres Borrascosas* fuera la hermana de las autoras de *Jane Eyre* y *Agnes Grey?* ¿Legaron sus padres a sus hijos, sobre todo su padre, un impulso para el éxito literario? Son preguntas interesantes aunque imposibles de responder, pero plantean algo crucial en cualquier consideración de los Brontë, del mismo modo que lo era al ocuparse de Mary Shelley: la familia Brontë, como la familia Wollstonecraft-Godwin-Shelley, tenía la costumbre de acercarse a la realidad por medio de los libros, de leer a los familiares y de relacionarse por medio de la lectura. Así pues, la transformación de las tres institutrices solitarias pero ambiciosas de Yorkshire en el trío magistralmente andrógino de Currer, Ellis y Acton Bell fue un acto comunal, una afirmación de la identidad familiar. Y, lo que es significativo, incluso los juegos a los que estas tres escritoras se dedicaban de niñas las prepararon para esa forma de autodefinición literaria. Como la mayoría de los admiradores de las

---

[2] Winifred Gérin señala, por ejemplo, que la señora Brontë escribió un «animado ensayo» titulado «The Advantages of Poverty in Religion Concerns», que su marido señaló que había «enviado para que lo incluyeran en una publicación periódica» (Gérin, *Emily Brontë*, Oxford, The Clarendon Press, 1971, pág. 3). Véase también Annette Hopkins, *The Father of the Brontës*, Baltimore, Johns Hopkins Press for Goucher Colege, 1958, *passim*.

Brontë saben, los cuatro jóvenes habitantes de la casa parroquial de Haworth comenzaron a inventarse extensas narraciones a una edad temprana, y éstas acabaron conduciéndoles a escribir una extensa biblioteca de libros en miniatura que constituye quizás las más famosas obras de juventud en inglés. Aunque por su tema estas obras se dividen en dos grupos —uno, la historia del reino imaginario de Gondal, escrita por Emily y Anne, y el otro, relatos de las tierras igualmente imaginarias de Angria, escritos por Charlotte y Branwell—, los cuatro niños leyeron y discutieron todos los cuentos e incluso sirvieron de modelos para los personajes en muchos de ellos. Así, sus sentimientos más profundos de parentesco parecen haber sido expresados por primera vez en colaboración literaria e intentos infantiles privados de novelarse mutuamente y, más tarde, en la colaboración pública que emprendieron las hermanas con la desafortunada colección de poesía que fue su primera publicación «real». Finalmente, Charlotte, la última superviviente de estos hermanos prodigiosos, conmemoró a sus hermanas perdidas en la imprenta, tanto en obras de ficción como de no ficción *(Shirley,* por ejemplo, mitifica a Emily). Dadas las tradiciones de la familia, fue sin duda inevitable que, para ella, escribir —no sólo novela, sino introducciones a los libros de la «familia»— reemplazara la erección de lápidas, el canto de himnos e incluso quizás el llanto[3].

De otro problema que compartieron con Mary Shelley puede deducirse lo importantes que eran para las Brontë la actividad y las pruebas literarias. Al igual que la ansiosa creadora de *Frankenstein,* las autoras de *Cumbres Borrascosas, Jane Eyre* y *The Tenant of Wildfell Hall* perdieron a su madre cuando eran muy jóvenes. En efecto, al igual que Shelley, Emily y Anne Brontë eran demasiado pequeñas cuando su madre murió para saber mucho de ella, salvo por las pruebas de supervivientes mayores y quizás mediante algunos documentos. Del mismo modo que *Frankenstein,* con su énfasis en los huérfanos y mendigos, es un libro sin madre, todas las novelas de las Brontë delatan intensos sentimientos acerca de la carencia de madre, la orfandad y la pobreza. Y en particular los problemas de la orfandad literaria parecen llevar en *Cumbres Borrascosas,* como en *Frankenstein,* no sólo a una preocupación por las pruebas supervivientes, sino también a una fascinación por la cuestión de los orígenes. Así, si bien

---

[3] Entre los ejemplos publicados de las obras de juventud de los Brontë se incluyen Charlotte Brontë, *The Twelve Adventures and Other Stories,* ed. C. W. Hatfield, Londres, Hodder, 1925; Charlotte Brontë, *The Spell,* ed. G. E. MacLean, Londres, Oxford University Press, 1931; Charlotte Brontë, *Five Novelettes,* ed. Winifred Gérin, Londres, The Folio Press, 1971; Charlotte Brontë, *Legens of Angria,* compiladas por Fannie E. Ratchford y William Clyde de Vane, New Haven, Yale University Press, 1933; y Ratchford, Austen, University of Texas Press, 1955. La crítica más notable de Charlotte Brontë sobre las obras de sus hermanas apareció en *Wuthering Heights, Agnes Grey, together with a selection of Poems by Ellis and Acton Bell,* con una memoria biográfica de los autores escrita por Current Bell, Londres, Smith, Elder, 1850.

todas las mujeres literatas, huérfanas metafóricas en la cultura patriarcal, buscan respuestas literarias a las preguntas «¿Cómo hemos caído, / caído por reglas injustas?», las huérfanas de madre como Mary Shelley y Emily Brontë casi parecen buscar respuestas literales a esa pregunta, ya que con tanto apasionamiento interpretan en sus novelas obsesiones literarias claramente femeninas.

Por último, el hecho de que aparezca dicha representación psicodramática tanto en *Cumbres Borrascosas* como en *Frankenstein* sugiere que existe un parecido entre las dos novelas que nos devuelve a las tensiones entre superficies dramáticas y profundidades metafísicas con las que comenzamos esta exposición. Porque del mismo modo que uno de los rasgos más misteriosos de *Frankenstein* es la ambigüedad o fluidez simbólica que muestran sus personajes cuando se estudian de cerca, uno de los elementos clave de *Cumbres Borrascosas* es lo que Leo Bersani denomina su «deslizamiento ontológico»[4]. De hecho, puesto que es un romance *metafísico* (al igual que *Frankenstein* es un *thriller* metafísico), *Cumbres Borrascosas* parece tratar a veces de fuerzas o seres más que de personas, la cual es sin duda una razón por la que algunos críticos han pensado que resultaba difícil asignarle un género, quizás no fuera una novela, sino un ejemplo extendido o un drama en verso «prosificado». Y así como todos los personajes de *Frankenstein* son en cierto sentido los mismos dos personajes, «todos [en *Cumbres Borrascosas]* acaban relacionados con todos y, en cierto sentido, repetidos en todos», como si la novela, como una ilustración de «Das Unheimlische» de Freud, tratara sobre «los peligros de verse perturbado por versiones ajenas del yo»[5]. Pero cuando es creada por una mujer en el contexto misógino de la cultura literaria occidental, esta especie de narrativa ansiosamente filosófica que resuelve problemas y crea mitos debe abordar de forma inevitable —según parece— los relatos contrarrestadores contados por la poesía patriarcal y, de forma específica, por la poética patriarcal de Milton.

* * *

Milton, según nos dice Winifred Gérin, era uno de los escritores favoritos de Patrick Brontë, de modo que si Shelley fue hija de un crítico de Milton, Brontë lo fue de un admirador[6]. Por lo tanto, por la ley hegeliana de la tesis y la antítesis, parece apropiado que Shelley optara por repetir y restablecer el relato misógino de Milton, mientras que Brontë decidió corregirlo. De hecho, el tema más serio que comparten *Cumbres Borrasco-*

---

[4] Leo Bersani, *A Future for Astynax*, pág. 203.
[5] Ibid., págs. 203, 208, 209.
[6] Gérin, *Emily Brontë*, pág. 47.

sas y *Frankenstein* es el de *El paraíso perdido,* y su diferencia más profunda se encuentra en la actitud hacia el mito miltoniano. Mientras que Shelley fue la hija obediente de Milton, recontando su relato para aclararlo, Brontë fue la hija rebelde del poeta, revisando de forma radical (e incluso invirtiendo) los términos de su narración mítica. Puesto que Brontë nunca menciona ni a Milton ni a *El paraíso perdido* en *Cumbres Borrascosas,* toda identificación de ella como hija de Milton puede parecen en prinmcipio excéntrica o perversa. Después de todo, Shelley proporcionó una estructura francamente miltoniana en *Frankenstein* para reforzar nuestro sentido de sus intenciones literarias. Pero, pese a la ausencia de referencias a Milton, acaba resultando evidente que *Cumbres Borrascosas* es también una novela obsesionada por el espectro de Milton. En efecto, cabe especular que su ausencia no es más que una presencia, pues tan dolorosamente habita la historia de Brontë en los lugares y personas de la imaginación del poeta.

Por ejemplo, desde hace mucho tiempo los críticos han considerado que *Cumbres Borrascosas* trata del cielo y el infierno, en parte porque todas las voces de la narración, desde el comienzo de la primera visita de Lockwood a las Cumbres, insisten en distribuir tanto la acción como la descripción en términos religiosos, y en parte porque uno de los principales discursos de Catherine a Nelly Dean suscita las preguntas de qué es el cielo y qué el infierno, quizás con mayor urgencia que ningún otro discurso de una novela inglesa:

> —Si yo estuviera en el cielo, Nelly, me sentiría muy desgraciada. [...] Soñé una vez que estaba allí [...] y no parecía ser mi casa, y me partía el corazón a fuerza de llorar por volver a la tierra, y los ángeles estaban tan enfadados que me tiraron en medio del brezal, en lo más alto de Cumbres Borrascosas, en donde me desperté llorando de alegría[7].

Sin embargo, también a Satanás —al menos como héroe byroniano prototípico— se le ha considerado desde hace tiempo un participante de *Cumbres Borrascosas,* porque «ese demonio de Heathcliff», tanto como amante demoniaco cuanto como feroz fuerza natural, es un fenómeno que los críticos siempre han estudiado. Las preguntas de Isabella: «¿Es un hombre el señor Heathcliff? Si es así, ¿está loco? Y si no, ¿es un demonio?» (cap. 13) resumen sucintamente el problema tradicional de Heathcliff, pero las palabras de Nelly: «Me sentía inclinada a creer [...] que la conciencia había convertido su corazón en un infierno terrenal» (cap. 33) evocan sin duda *El paraíso perdido.*

Una vez más, se ha sugerido con frecuencia que *Cumbres Borrasco-*

---

[7] Norton Critical Edition of *Wuthering Heights,* pág. 72. Todas las referencias corresponden a esta edición. [En esp.: *Cumbres borrascosas,* ed. Paz Kinderlán, trad. Rosa Castillo, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1996.]

sas trata en cierto modo de la caída, aunque los críticos, de Charlotte Brontë a Mark Schorer, Q. D. Leavis y Leo Bersani, siempre han discutido su naturaleza exacta y sus implicaciones morales. ¿Es la de Catherine la caída arquetípica de la protagonista del *Bildunsroman?* ¿Es la caída de Heathcliff, su pervertida «dentición moral», una sombra de la de Catherine? ¿Cuál de los dos mundos de *Cumbres Borrascosas* cree Brontë que representa (si es que alguno lo hace) el mundo verdaderamente «caído»? Éstas son sólo algunas de las polémicas planteadas sobre el tema. Sin embargo, parece indiscutible que el relato de esta novela se construye en torno a una caída central y, por lo tanto, su descripción como un *Bildungsroman* en parte acerca del paso de una joven de la «inocencia» a la «experiencia» (prescindiendo del significado preciso de estos términos) es probable que también fuera ampliamente aceptada. Y si duda, desde un punto de vista cultural, es inevitable que la caída tenga visos miltonianos. Pero aun cuando no los tuviera, las implicaciones miltonianas de la acción quedarían bastante claras por la «escena de locura» en la que Catherine se describe como «una exiliada, un desecho [...] de lo que había sido mi mundo», añadiendo: «¿Por qué he cambiado tanto? ¿Por qué mi sangre corre en infernal tumulto por unas pocas palabras?» (cap. 12). Dada la naturaleza metafísica de *Cumbres Borrascosas,* la definición de sí misma que hace Catherine como «una exiliada, un desecho» sugiere de forma inevitable a los exiliados y desechos precursores Adán, Eva y Satanás. Y su pregunta romántica —«¿Por qué he cambiado tanto?»—, con su tensión desesperada en las raíces de la identidad, hace referencia, en última instancia, al vacilante (pero crucial) discurso de Satanás a Belcebú, cuando yace aturdido en el lago de fuego: «¡Si tú eres aquél! ¡Pero, oh, qué diferente!» *(PL,* 1, 84).

Por supuesto, también se ha solido considerar una novela visionaria subversiva. En efecto, con frecuencia se empareja a Brontë con Blake como practicante de la política mística. Sin embargo, como si su libro hubiera sido escrito para ilustrar la religión enigmática de «la mía no es un alma cobarde», esta cualidad visionaria suele relacionarse con la afirmación de Catherine de que está cansada de «estar recluida» en «esta maltrecha prisión» de su cuerpo y ansía «escapar a ese mundo glorioso y quedarme siempre allí» (cap. 15). En otras palabras, muchos lectores definen a Brontë como una feroz panteísta/transcendentalista que adora las manifestaciones del Uno en una roca, un árbol, una nube, un hombre y una mujer, mientras manipula la historia para producir un *Liebestod* (muerte por amor) romántico en el que los personajes favorecidos entran en «el más allá infinito y sin sombra». Y, sin duda, dichas ideas, como las *Songs of Innocence (Cantos de inocencia)* de Blake, son «algo heterodoxas», por utilizar la expresión de Lockwood. Al mismo tiempo, sin embargo, son conciliadoras más que alarmadoramente neomiltonianas, como visiones novelizadas del Dios Padre luminoso de *El paraíso perdido.* De hecho, son las ideas de la «juiciosa y razonable» Nelly Dean, cuyo repudio de lo demoniaco en la vida, junto con

su compromiso con la tranquilidad de la muerte, representa sólo una de las alternativas visionarias de *Cumbres Borrascosas*. Y, al igual que la metáfora del cordero de Blake, la alternativa piadosa de Nelly no tiene un significado real para Brontë fuera del contexto proporcionado por su opuesto tigrado.

El opuesto tigrado que implica *Cumbres Borrascosas* surge con gran dramatismo cuando unimos todos los elementos miltonianos de la novela con las preocupaciones personales de la autora en un intento de lograr una única formulación de las intenciones metafísicas de Brontë: la suma de las partes visionarias de esta novela es un todo revisionista casi escandalizador. El cielo (o su rechazo), el infierno, Satanás, la caída, la política mística, el romance metafísico, la orfandad y la cuestión de los orígenes: pese a lo dispares que puedan parecer todos estos temas, se unen en un desorden rebelde que vuelve a contar el relato central de Milton y la cultura occidental, la caída de la mujer y su yo en la sombra, Satanás. Esta caída, dice Brontë, no es al infierno. Es una caída *del* «infierno» al «cielo», no una caída de la gracia (en el sentido religioso), sino una caída en la gracia (en el sentido cultural). Es más, para la heroína que cae, es la pérdida de Satanás más que la pérdida de Dios la que señala el doloroso paso de la inocencia a la experiencia. En otras palabras, Emily Brontë no es blakeana en una visión mística «doble», sino en un firme compromiso, radicalmente político, con la creencia de que el estado llamado «infierno» por el cristianismo patriarcal está lleno de delicias eternas y energéticas, mientras que el estado llamado «cielo» está rígidamente jerarquizado, es urizénico y «benévolo» como un árbol envenenado. Pero como desde un punto de vista metafórico era una de las hijas de Milton, Brontë difiere de Blake, ese hijo vigoroso de un padre vigoroso, al invertir los términos de la cosmogonía cristiana de Milton por razones feministas específicas.

Al hablar de Jane Lead, una mística protestante del siglo XVII que fue una precursora significativa de Brontë en política sexual visionaria, Catherine Smith ha señalado que «estudiar el misticismo y el feminismo juntos es aprender más sobre los vínculos que existen entre el poder imaginado y su consecución», añadiendo que «las nociones idealistas sobre la transcendencia pueden determinar las nociones políticas sobre la igualdad sexual, al igual que lo hacen los argumentos materialistas o racionalistas»[8]. Sus planteamientos son aplicables a Brontë, cuyo misticismo revisionista es inseparable de la política y el feminismo, aunque pone mayor énfasis en la pérdida que en la obtención del poder. No obstante, la naturaleza feminista de su preocupación por las definiciones neomiltonianas de infierno y cielo, poder e impotencia, inocencia y experiencia ha solido ser pasada por alto por los críticos, muchos de los cuales, en su mayoría biográficos, tienden a plantear preguntas condescendientes como «¿qué

[8] Catherine Smith, «Jane Lead: The Feminist Mind and Art of Seventeenth-Century Protestant Mystic», en Rosemary Ruether (ed.), *Women and Religion*, en prensa.

hay de Emily Jane?»[9]. Sin embargo, algunas mujeres comprendieron desde el principio las mitologías feministas de Brontë. Al especular sobre la génesis de A. G. A., la feroz reina byroniana de Gondal cuya vida y amores siempre obsesionaron a Emily Brontë, Fanny Ratchford señaló en 1955 que mientras que Arthur Wellesley, el emperador del reino de fantasía de Angria de Charlotte Brontë, era «un héroe byroniano, por cuyo amor las damas nobles caían en un decaimiento romántico, [...] la reina de Gondal era de una belleza y encanto tan irresistibles que hacían postrarse a sus pies a todos los hombres, y de una crueldad tan egoísta como para llevar la tragedia a todo el que la amara. [...] Era como si Emily le estuviera diciendo a Charlotte: "Tú piensas que el hombre es el factor dominante en el amor romántico, pero yo te demostraré que es la mujer"»[10]. Pero, por supuesto, Charlotte entendió mejor que nadie las tendencias revisionistas de Emily. Más de cien años antes de que escribiera Ratchford, la heroína de *Shirley*, esa apoteosis de Emily «como si hubiera estado en una vida más feliz», expresa la primera crítica feminista contra Milton de la novela inglesa —«Milton no vio a Eva, fue a su cocinera a quien vio»— y propone como alternativa a la mujer titánica de la que ya hemos tratado, la compañera del «Genio» y la interlocutora potencialmente satánica de Dios. Algunos lectores, incluido hace poco el crítico marxista Terence Eagleton, han hablado con desdén de la «retórica divagante del embarazoso misticismo feminista de *Shirley*»[11]. Pero Charlotte, muy afín intelectual y físicamente a Emily, había captado la seria deliberación de la visión de su hermana. Sabía que la autora de *Cumbres Borrascosas* estaba —por citar a la admiradora de las Brontë Emily Dickinson— «buscando el Reino de los Cielos / En el lugar opuesto» (J. 959).

* * *

Como Emily Brontë estaba buscando en el lugar opuesto no sólo el cielo (y el infierno), sino sus propios orígenes femeninos, *Cumbres Borrascosas* es uno de los pocos ejemplos auténticos de creación de mito novelístico, creación de mito en el sentido funcional de resolver problemas. Mientras que los escritores, de Charlotte Brontë y Henry James a James Joyce y Virginia Woolf, habían utilizado el material mítico para proporcionar base y estructura a sus novelas, Emily Brontë emplea la forma de la novela para dar sustancia —plausibilidad, realidad— a su mito. Hay que destacar que lo hace porque, como veremos, la eficacia de este mito

---

[9] Véase Thomas Moser, «What is the matter with Emily Jane? Conflicting Impulses in *Wuthering Heights*», *Nineteenth-Century Fiction* 17, 1962, págs. 1-19.

[10] Fannie E. Ratchford, *Gondal's Queen*, pág. 22. Como muestra Ratchford, muchos de los mejores poemas de Brontë fueron escritos como monólogos dramáticos para A.G.A. Además, varios críticos han considerado a A.G.A. un modelo para la primera Catherine.

[11] Terence Eagleton, *Myths of Power*, Londres y Nueva York, Macmillan, 1975, pág. 58.

se deriva no sólo de sus atrevidas correcciones a Milton, sino también del hecho de que es una respuesta distintiva del siglo XIX a la pregunta de los orígenes: es el mito de cómo se produjo la cultura y, de forma específica, de cómo apareció la sociedad del siglo XIX, el relato sobre de dónde provinieron las mesas de té, los sofás, las crinolinas y las casas parroquiales como la de Haworth.

Al ser un mito tan ambicioso, *Cumbres Borrascosas* posee la contención enigmática de un *misterio* en el sentido antiguo de esta palabra, el sentido de las representaciones de misterios y los misterios eleusinos. Encerrado por la atónita narración de Lockwood, el relato de Nelly Dean, con su desconcertante duplicación de nombres, lugares y hechos, parece representarse sin cesar, como un ritual que ha de repetirse cíclicamente para sostener (así como para explicar) la naturaleza y la cultura. Al mismo tiempo, al ser un mito tan prosaico —¡un mito sobre crinolinas!—, *Cumbres Borrascosas* no es en lo más mínimo portentosa o conscientemente «mítica». Por el contrario, como todos los rituales y los mitos, «el cuento del cuco» de Brontë vuelve a su público un rostro práctico, desenfadado y humorístico. Porque, como sugieren las observaciones de Lévi-Straus, los verdaderos creyentes chismorrean junto al molinillo de oraciones, ya que la veneración moderna que ordena solemnidad es simplemente la hija adoptiva del escepticismo moderno[12].

Los verdaderos creyentes chismosos pero informales eran raros, incluso en el piadoso siglo XIX, como destacan las ansiosas meditaciones de Arnold y los airados sermones de Carlyle. Pero la fuerza imaginativa paradójicamente prosaica de Brontë, su capacidad para introducir una tierra de fantasía salpicada de realidad, se manifestaron pronto. Uno de sus más famosos diarios de la adolescencia yuxtapone una petición de ayuda culinaria del ama de la parroquia, Tabby —«Anne va a ayudar en la cocina»— a «los habitantes de Gondal están descubriendo el interior de Gaaldine» y «Sally Mosley está lavando en la cocina»[13]. Es significativo que no se establezca ninguna distinción entre las hazañas heroicas de los habitantes imaginarios de Gondal y las tareas del día de colada de Sally Mosley. La voz curiosamente infantil de la diarista recoge todos los hechos sin comentario, y esta reserva sugiere un reconocimiento implícito de la «verdad» igual de todos ellos. Once años después, cuando la reportera de dieciséis años ha crecido y está al filo de *Cumbres Borrascosas,* la superficie ingenua y sin inflexiones de su diario no cambia:

---

[12] Véase Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Nueva York, Atheneum, 1965, páginas 214-216: «Para un observador europeo, hay algo casi escandaloso en la facilidad con la que se armonizan las actividades casi incompatibles (a nuestro parecer) de la casa de los hombres. Pocas personas son tan profundamente religiosas como los bororo. [...] Pero sus creencias espirituales y sus costumbres cotidianas están tan íntimamente entremezcladas que no parecen darse cuenta de pasar de unas a otras.» [En esp.: *Tristes trópicos*, Barcelona, Anagrama, 1992.]

[13] Ratchford, *Gondal's Queen*, pág. 186.

> Anne y yo hicimos un viaje largo por primera vez solas. Nos marchamos el 30 de junio, lunes, y dormimos en York; regresamos a Keighley el martes por la tarde [...] Durante nuestra excursión, fuimos Ronald Macalgin, Henry Angora, Juliet Angusteena, Rosabella Esmalden, Ella y Julian Egremont, Catharine Navarre y Cordilia Fitzaphnold, huyendo de los palacios de la instrucción para unirnos a los realistas que en este momento son duramente rechazados por los victoriosos republicanos. [...] Debo darme prisa ahora con la composición y la plancha. Tengo mucho trabajo pendiente, mucho que escribir y, en conjunto, tengo muchas cosas que hacer[14].

Según sugiere este pasaje, la «representación» psicodramática es una actividad tan necesaria y tan ordinaria como las tareas domésticas: la plancha y la exploración de vidas alternativas son el mismo tipo de «tarea», quizás una idea inequívocamente femenina de lo que Anne Bradstreet y Emily Dickinson, esas otras amas de casa visionarias, habrían aprobado.

Sin embargo, es esta tendencia profundamente arraigada de Brontë de vivir literalmente con lo fantástico la que explica gran parte de la polémica crítica sobre *Cumbres Borrascosas,* sobre todo las disputas sobre el género y el estilo de la novela. Q. D. Leavis y Arnold Kettle, por ejemplo, insisten en que la obra es una «novela sociológica», mientras que Mark Schorer piensa que es «una obra de edificación [sobre] la naturaleza de una gran pasión». Leo Bersani la considera un psicodrama ontológico y Elliot Gose, una especie de cuento de hadas extendido[15]. Y, aunque parezca extraño, hay algo de cierto en todas estas nociones aparentemente en conflicto, del mismo modo que también es cierto que (como ha afirmado Robert Kiely) «lo que distingue en parte a *Cumbres Borrascosas* [es] que no tiene un aura "literaria" alrededor», y cierto al mismo tiempo que (como hemos afirmado) es una novela literaria inusual porque Brontë se acerca sobre todo a la realidad utilizando la literatura como mediadora[16]. De hecho, el comentario de Kiely ilumina no sólo la superficie sin inflexiones del diario, sino también las polémicas sobre la novela de su autora, porque Brontë es «aliteraria» por carecer de un sentido aceptado de lo que el siglo XVIII denominó decoro literario. Como declara uno de sus poemas más conocidos, va «donde [su] propia naturaleza la lleve», y esa naturaleza la lleva a un uso extrañamente literal —y también, por lo tanto, aliterario— de obras literarias, ideas y géneros extraordinariamente

---

[14] Ibid., págs. 192, 193.

[15] Véase Q. D. Leavis, «A Fresh Approach to *Wuthering Heights*», Norton Critical Edition, pág. 313; Mark Schorer, «Fiction and the Analogical Matrix», pág. 371; Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, pág. 203; Elliot Gose, *Imagination Indulg'd*, Montreal, McGill, Queen's University Press, 1972, pág. 59.

[16] Robert Kiely, *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, pág. 233.

variados, todos los cuales la remiten a sí misma, ya que «la molesta elegir otra guía»[17].

Así pues, *Cumbres Borrascosas* es en cierto sentido una glosa elaborada del romanticismo byroniano y una fantasía de incesto de *Manfred* escrita, como sugiere Ratchford, desde una perspectiva conscientemente femenina. Las apasionadas invocaciones a Catherine que hace Heathcliff («¡Ven!... ¡Escúchame!» [cap. 3] o «Quédate conmigo siempre. Toma cualquier forma. Vuélveme loco» [cap. 16]) se hacen eco casi exacto de las famosas palabras de Manfred a Astarté («¡Escúchame, escúchame... háblame! Aunque sea con ira...»)[18]. No obstante, en otro sentido *Cumbres Borrascosas* es una redacción en prosa de las tormentas metafísicas y los conflictos ontológicos de la naturaleza/cultura incluidos en *Rey Lear,* representando Heathcliff el papel del hijo bastardo de la Naturaleza, Edmund; Edgar Linton encarnando la moralidad culta de su tocayo Edgar, y repitiendo el caos «borrascoso» de las Cumbres el desorden que abruma el reino de Lear cuando cede su poder patriarcal a sus hijas diabólicas. Pero, una vez más, tanto el romanticismo poético byroniano como la metafísica dramática shakespeariana se filtran a través de una sensibilidad novelística con una comprensión sorprendentemente austeniana de los detalles sociales, de tal modo que *Cumbres Borrascosas* también parece reiterar, en su «aliterariedad», las preocupaciones psicológicas de un *Bildungsroman* que puede que Brontë nunca hubiera leído: *La abadía de Northanger* de Jane Austen. Por ejemplo, la niñez «medio salvaje, dura y libre» de Catherine Earnshaw recuerda el gusto por los juegos de niños de esa otra Catherine, Catherine Morland, y la caída de Catherine Earnshaw en la «gracia» de las damas parece explorar el trágico lado oculto de los ritos de iniciación ansiosamente cómicos que sigue Catherine Morland en Bath y en la abadía de Northanger[19].

En el mundo de *Cumbres Borrascosas,* en otras palabras, como en el mundo de los diarios de Brontë, los que parecen ser los opuestos más contrarios coexisten sin ninguna conciencia aparente por parte de la autora de que haya algo improbable en su coexistencia. Los fantasmas de Byron, Shakespeare y Jane Austen recorren el mismo suelo. Personas con decentes nombres cristianos (Catherine, Nelly, Edgar, Isabella) habitan un pai-

---

[17] Emily Jane Brontë, «Often rebuked, yet always back returning», en C. W. Hatfield (ed.), *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, Nueva York, Columbia University Press, 1941, págs. 255, 256. Hatfield cuestiona que Emily sea la autora de este poema y sugiere que puede haber sido Charlotte quien lo escribiera para expresar sus «pensamientos sobre su hermana» (*loc. cit.*), pero Gérin lo presenta como una pieza inequívoca de Emily (Gérin, *Emily Brontë*, págs. 264, 265).

[18] Byron, *Manfred*, 2.4. 134-148; véase también Gérin, *Emily Brontë*, pág. 46.

[19] Como señalamos al hablar de Austen, en una carta a G. H. Lewes (12 de enero de 1848), Charlotte comentaba que nunca había leído *Orgullo y prejuicio* hasta que éste le aconsejó que lo hiciera, así que no es probable que Emily haya leído nada de Austen, sobre todo la comparativamente poco conocida *La abadía de Northanger.*

saje en el que también moran personas con extraños nombres de animales o de la naturaleza (Hindley, Hareton, Heahtcliff). A los hechos de cuento de hadas que Mircea Eliade denominaría el «tiempo heroico» se les otorga un lugar real y una cronología real en ese presente histórico que Eliade define precisamente como el opuesto del «tiempo heroico»[20]. Perros y dioses (o diosas) resultan no ser opuestos, sino, hablando de modo figurado, las mismas palabras deletreadas de modo diferente. Los funerales son bodas, y las bodas, funerales. Y, por supuesto, lo más importante para nuestro objetivo presente, el infierno es el cielo, y el cielo, el infierno, aunque los dos no están separados, como Milton y el decoro literario prescribirían, por vastos eones de espacio, sino por una pequeña franja de césped, porque Brontë, rebelde, estaba determinada a andar

> ... no en viejas huellas heroicas
> Ni en caminos de elevada moralidad.
> Ni entre los rostros medio distinguidos,
> Formas nebulosas de la historia remota.

Por el contrario, al investigar esa historia y sus implicaciones, llegó a la conclusión revisionista de que «la tierra que despierta al sentimiento a *un* corazón humano / Puede centrar los mundos del Cielo y del Infierno»[21].

* * *

Si nos identificamos con Lockwood, hombre civilizado, «maquinador» cortés y literato, no podemos comenzar la novela de Brontë sin decidir que el infierno es un hogar muy parecido a Cumbres Borrascosas. El mismo Lockwood, como si predijera ingeniosamente la inversión de valores que va a ser el motivo central de la historia, al principio llama al lugar «un perfecto Cielo del misántropo» (cap. 1). Pero entonces, ¿qué es el tradicional infierno miltoniano o dantesco sino un cielo misántropo, un lugar que sustituye el amor por odio, la paz por la violencia, la vida por la muerte y, en consecuencia, lo espiritual por lo material, el orden por el desorden? Sin duda, Cumbres Borrascosas encierra todos esos cambios en las dos primeras visitas de Lockwood. La primera invitación a entrar de Heathcliff, por ejemplo, se anuncia con los dientes cerrados y, lo que resulta bastante apropiado, a su visitante le parece que expresa «el sentimiento "Vete al diablo"». Los demás habitantes de la casa —Catherine II, Hareton, Joseph y Zillah, como sabremos después— son en su mayoría igualmente hostiles en ambas ocasiones: Joseph masculla insultos; Hare-

---

[20] Mircea Eliade, *The Mith of the Eternal Return*, Nueva York, Pantheon, 1954. [En esp.: *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1994.]

[21] *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, págs. 255, 256.

ton es hosco y Catherine II practica (o pretende practicar) «artes negras»[22]. Además, sus energías de odio se dirigen no sólo a su huésped no invitado, sino a ellos mismos, como Lockwood se entera a su pesar cuando Catherine II sugiere que Hareton debe acompañarlo en la tormenta y éste se niega a hacerlo si eso la complace a *ella.*

La atmósfera general de amargo odio que cubre las Cumbres se manifiesta además en una violencia continua y ciega, una violencia encarnada sobre todo en los perros gruñidores que habitan el recinto. «En un arco que se formaba bajo el aparador —señala Lockwood— reposaba una enorme perra de muestra de color rojizo oscuro, rodeada de un enjambre de cachorros todos chillando; y otros perros rondaban por los rincones» (cap. 1). El uso de rondar es adecuado, porque estos animales, como señala más adelante, se parecen más a «diablos de cuatro patas» que a perros ordinarios, y en particular Juno, la matriarca del «enjambre», parece ser una parodia de la grotescamente maternal Pecado de Milton, con su camada aullante de lebreles del infierno. También es significativo que las únicas criaturas no hostiles de esta fortaleza satánica estén muertas: en uno de una serie de tropiezos de humor negro, Lockwood cumplimenta a Catherine II acerca de lo que en su decoro supone que son «gatos» hasta que se entera de que no son más que un montón de conejos muertos. Además, aunque la cocina está separada de la habitación central de la familia, «un enorme aparador de roble» que llegaba «hasta el mismo techo» del salón estaba lleno de panes de avena, armas y carne cruda: «piernas de vaca, carnero y jamones apiñados». La carne muerta o cruda y los instrumentos mediante los cuales los cuerpos vivos pueden convertirse en más carne muerta son rasgos tan característicos de la habitación que hasta los montones de panes de avena y «las enormes fuentes de peltre [...] que ascendían hilera sobre hilera» (cap. 1) sugieren que, como el infierno o la tierra de la punta del tallo de judía, Cumbres Borrascosas es la morada de algún gigante particularmente sediento de sangre.

El desorden que acompaña de forma bastante natural al odio, la violencia y la muerte prevalecientes en Cumbres Borrascosas durante la primera visita de Lockwood lleva a más tropiezos del caballero criado en la ciudad, en particular a su incapacidad de comprender la relación que existe entre los tres principales miembros de la seudofamilia de la casa: Catherine II, Hareton y Heathcliff. Primero sugiere que la joven es la «amable señora» de Heathcliff, luego supone que Hareton es «el feliz poseedor de esa hada benéfica» (cap. 2). Sus expresiones, como la mayoría de sus asunciones, parodian el sentimentalismo de las ficciones que mantienen a las mujeres en su «lugar» definiéndolas como hadas benéficas o «señoras amables». Heathcliff, percibiéndolo, añade un tercer estereotipo

---

[22] Para distinguir a Catherine segunda de la primera sin borrar sus similitudes, llamaremos a la hija de Catherine Earnshaw Linton, Catherine II a lo largo de toda la exposición.

a la discusión: «Usted querrá indicar que su espíritu ha adoptado el papel de ángel tutelar», comenta con la «expresión de sarcasmo casi diabólica» de un crítico literario satánico. Pero, por supuesto, aunque el pensamiento de Lockwood es estereotípico, está en lo cierto al esperar alguna relación familiar entre sus compañeros de té, y también en lo cierto al sentirse intimidado por la infernal falta de relación entre ellos. Porque aunque Hareton, Heathcliff y Catherine II están de algún modo emparentados, los cismas primordiales que han abrumado las Cumbres con odio y violencia los han separado del ordenamiento humano representado por los lazos del parentesco. Así pues, del mismo modo que el infierno de Milton está formado por demonios envidiosos y (en opinión del poeta) enloquecidos por la igualdad que se disputan los puestos, estos habitantes de Cumbres Borrascosas parecen vivir en el caos sin el principio estructurador de la cadena de seres jerárquica del cielo y, por lo tanto, sin la armonía celestial que la clasificación de Dios Padre en virtudes, tronos y poderes hace posible. Por esta razón, Catherine se niega hoscamente a hacer nada, «salvo lo que me gusta» (cap. 4), el criado Zillah reprende a gritos a Hareton por reírse y el viejo Joseph —cuya religión paródica parece representar una broma infernal a expensas del cielo— suelta a los perros sobre Linton sin consultar a su «amo», Heathcliff.

En consonancia con este problema de «igualdad», un signo final y quizás definitivo del infierno que ha envuelto Cumbres Borrascosas en el momento de la primera visita de Lockwood es la nevada cegadora que aprisiona temporalmente al para entonces huésped indeseado en la casa de sus anfitriones infernales. Sin camino como el reino de los condenados, «el blanco océano ondulado» de frío que rodea Cumbres Borrascosas recuerda el helado mar polar sobre el que viajaron Frankenstein, Walton, el monstruo y el Antiguo Marinero. También recuerda «la nieve y hielo profundos» del infierno de Milton: «Un hondo golfo como aquel pantano Serbonio [...] donde ejércitos enteros quedaron sepultados» y donde «con sus pies de arpías», sin duda bastante parecidas a Heathcliff, «las Furias llevan hacia allí a todos los condenados [...] para consumirse de frío» (*PL*, 2, 592-600). Pero, por supuesto, como supone *Rey Lear,* el infierno sólo es otra palabra para la «naturaleza» incontrolada, y aquí como en otras partes *Cumbres Borrascosas* sigue el modelo de *Lear.*

Al sumir la casa ancestral de los Earnshaw y los Linton en una ventisca de destrucción, la naturaleza infernal atrapa y congela a todos y cada uno en el aislamiento de «un cielo perfectamente misántropo». Y, una vez más, como en *Lear,* esta naturaleza infernal es en cierto modo femenina o se asocia con la femineidad, como una diosa airada que se sacude sus rizos de hielo y presenta a Lockwood (y a sus lectores) la furia femenina que será un tema central de *Cumbres Borrascosas.* La femineidad de este infierno «natural» también queda sugerida por su parecido con la «falsa» creación material que Robert Graves analizó tan bien en *La diosa blanca.* La naturaleza femenina se ha alzado, según parece, en una tormenta de

protesta, del mismo modo que la perra Juno semejante a Pecado se levanta furiosa cuando Lockwood se permite «desgraciadamente guiñar y hacer muecas al trío» mientras reflexiona sobre su despiadado trato hacia una «diosa» a la que nunca «expresó» su amor (cap. 1). Por último, queda totalmente aclarado que la tormenta es infernal y femenina por el segundo sueño visionario de Lockwood. Entre el repiqueteo de las hojas y del viento y la nieve turbulenta, como una encarnación de dedos helados de la tormenta que se alza en protesta contra el sermón patriarcal de «Jabes Branderham», aparece esa bruja niña fantasmal, la Catherine Earnshaw *original*, que ha estado «perdida durante veinte años».

* * *

¿Por qué es Cumbres Borrascosas tan miltonianamente infernal? ¿Y qué le pasó a Catherine Earnshaw? ¿Por qué se ha convertido en un fantasma demoniaco impulsor de tormentas? El relato «real» desde un punto de vista etiológico de *Cumbres Borrascosas* comienza, como a Lockwood le cuenta su «aditamento humano», Nelly Dean, con un debilitamiento fortuito del tejido de la sociedad humana ordinaria. Érase una vez, en lo que míticamente hablando se califica como prehistoria o lo que Eliade denomina «illo tempore», una familia primordial, los Earnshaw, cuyo linaje se remonta por lo menos hasta la paradigmática inscripción renacentista «1500 Hareton Earnshaw» sobre su «puerta principal». Y una agradable mañana de verano de finales del siglo XVIII, el «viejo amo» de la casa decide dar un paseo de sesenta millas hasta Liverpool (cap. 4). Su decisión, como la del rey Lear de dividir su reino, es en apariencia bastante arbitraria, una de esas *donnés* mistificadoras para las cuales se ideó la convención narrativa «érase una vez». Quizás signifique, como la acción de Lear, que se está preparando de forma medio consciente para la muerte. En cualquier caso, sus preguntas rituales a sus dos hijos —un hijo mayor y una hija pequeña— y a su criada Nelly son igualmente estilizadas y arbitrarias, como también las respuestas de éstos. «¿Qué queréis que os traiga?», pregunta el viejo amo, como el pescador a quien la platija concede tres deseos. Y los hijos replican, como dictan las convenciones, pidiendo los deseos de su corazón. En otras palabras, revelan sus yoes verdaderos, justo como un padre que contempla su ausencia definitiva de sus vidas habría deseado que hicieran.

Sin embargo, sólo el deseo íntimo de la criada Nelly es sensato y convencional: pide (o, mejor, acepta la promesa) un saquito de manzanas y peras. Hindley, por otra parte, el hijo destinado a ser el próximo amo de la casa, no pide ningún regalo de dominio. Su deseo parece frívolo en el contexto del duro mundo de las Cumbres. Pide un violín, traicionando un secreto, un deseo bueno de cultura y una falta casi decadente de metas viriles. Más extraño es aún el deseo de Catherine de un látigo. «Podía mon-

tar cualquier caballo del establo», dice Nelly, pero en el contexto de cuento de hadas de esta narración, esa explicación realista apenas parece bastar[23], porque, desde un punto de vista simbólico, el anhelo de un látigo de la pequeña Catherine parece el ansia de poder de una hermana pequeña impotente.

Por supuesto, como cabría esperar por nuestra experiencia de los cuentos de hadas, al menos uno de los hijos recibe el don deseado. Catherine obtiene su látigo. Lo obtiene de forma figurada —en la forma de un «niño gitano»— y no literal, pero funciona (tanto el látigo como el niño) justo como ella debe haber esperado inconscientemente que lo hiciera, aplastando el violín de su hermano rival y erigiéndose en un tercero deseable entre la familia para aislarla de la presión del dominio de su hermano. (Queda claro que siempre debe haber tres hijos en la familia por el modo en que se observan otros rituales de tres de los cuentos de hadas y también por el hecho de que a Heathcliff se le da el nombre de un hijo muerto, quizás el verdadero hijo mayor, como si fuera una reencarnación del hijo perdido.)

Una vez recibido el látigo tan deseado, Catherine logra, como Hillis Miller y Leo Bersani han señalado, una extraordinaria plenitud de su ser[24]. La expresión puede parecer pretenciosamente metafísica (ciertos críticos como Q. D. Leavis la han objetado con esa base)[25], pero al exponer el paraíso primero del que Catherine y Heathcliff acaban cayendo, tratamos de describir estados físicos evasivos, del mismo modo que lo haríamos al mostrar la infancia visionaria de Wordsworth, la juventud de Frankenstein antes de que «supiera» que era (el creador de) un monstruo, o incluso la sexualidad previa a la caída del Adán y la Eva de Milton. Y, por lo tanto, al igual que Freud se vio impulsado a probar palabras como *oceánico* cuando trataba de explicar el cielo que se extiende ante nosotros en la infancia, estamos obligadas a utilizar el lenguaje paradójico y metafórico del misticismo: expresiones como también *totalidad, plenitud de ser* y *androginia* vienen a la mente de forma inevitable[26]. Las tres, como veremos, son aplicables a Catherine o, de forma más precisa, a Catherine-Heathcliff.

---

[23] Sin embargo, la naturaleza realista e iconoclasta del interés de Catherine en cabalgar queda iluminada por este comentario extraído de un libro de modales del siglo XIX: «[Montar a caballo] produce en las damas aspereza de voz, ajamiento del rostro y una consolidación innatural de los huesos de la parte inferior del cuerpo, asegurando un terrible impedimento para las funciones futuras en las que no es necesario extenderse aquí; por el desarrollo excesivo de los músculos, la equitación produce un gran aumento de la cintura y es, en resumidas cuentas, masculina y poco apropiada para la mujer» (Donald Walker, *Exercises for Ladies*, 1837, citado en Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, pág. 86).

[24] Véase Bersani, *A Future for Astyanax*, y J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1963, págs. 155-211.

[25] Q. D. Leavis, «A Fresh Approach to *Wuthering Heights*», pág. 321.

[26] Para un breve planteamiento de la androgenia en *Wuthering Heights*, véase Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny*, Nueva York, Knopf, 1937, págs. 80-82.

En parte, la nueva plenitud de Catherine es el resultado de un cambio muy práctico en la dinámica de la familia. Heathcliff, como sustitución fantástica del hermano mayor muerto, suplanta a Hindley en el afecto del viejo amo y, por lo tanto, actúa como una herramienta de la hermana menor desposeída, de la cual es el «látigo». De forma específica, le permite por primera vez tomar posesión del reino de Cumbres Borrascosas, que bajo su gobierno amenaza con convertirse, como Gondal, en un reino. Sin embargo, sumado a ello, la presencia de Heathcliff otorga a la niña una plenitud de ser que va más allá del poder en la política doméstica, porque como látigo de Catherine (y ella misma lo reconoce) es un yo alternativo o doble, una adición complementaria a su ser que encarna todas sus carencias del mismo modo que una venda puede restañar una herida. Así, en su unión con él, se convierte, como Manfred en su unión con su hermana Astarté, en una andrógina perfecta. Tan libre de conciencia sexual como lo estaban Adán y Eva en el jardín anterior a la caída, duerme con su látigo, su otra mitad, todas las noches, siguiendo la costumbre primordial del campo. Dotada con esa energía sexual inocente e inconsciente que Blake consideró un deleite eterno, tiene «una manera de ser», según Nelly, «que nunca he visto en ninguna niña» (cap. 5). Y si Heathcliff es el cuerpo que ella desea —fuerte, oscuro, orgulloso y hablante nativo de «argot» en lugar de inglés—, ella es un ejemplo «no femenino» de espíritu transcendentalmente vital. Por el contrario, su dicha —y la palabra coleridgeana no es demasiado fuerte— está en lo que nunca se le permitió a la Eva miltoniana: una lengua «siempre suelta, cantando, riendo o fastidiando al que no hiciera lo mismo que ella», y «palabras prontas ridiculizando las religiosas maldiciones de Joseph [...] haciendo precisamente lo que más molestaba a su padre» (cap. 5).

Pese a lo perverso que pueda parecer, este paraíso en el que la llegada de Heathcliff ha transformado Cumbres Borrascosas para la joven Catherine es una fantasía tan auténtica para las mujeres como el Edén de Milton lo era para los hombres, aunque las hijas de Milton, amedrentadas por la misoginia, rara vez tuvieron el valor revisionista de descubrir muchos de los términos de su sueño. Con todo, otro punto que Brontë desea que consideremos es que el proceso histórico proporciona momentos en los que ese sueño feminista de plenitud tiene consecuencias reales, del mismo modo que desea transmitir su triste percepción de que, dada la fuerza anterior de la misoginia patriarcal, esas consecuencias pueden ser tanto dolorosas como paradisiacas. Sacando a Heathcliff de debajo de su gabán como si representara un nacimiento fingido, el viejo señor Earnshaw señala de inmediato la naturaleza equívoca del látigo de Catherine: «Tienes que tomarlo como un don de Dios, aunque es tan moreno que más bien parece del diablo» (cap. 4). Su ambivalencia tiene una buena base: fortalecida por Heathcliff, Catherine se vuelve cada vez más rebelde contra la religión patriarcal paródica que defiende Joseph y, de este modo, también respeta cada vez menos la disciplina de su padre. A medida que

obtiene energía rebelde, se vuelve satánicamente «como los dioses» en su desafío de dicha autoridad social y al final, como una Cordelia demoniaca (es decir, como Cordelia, Goneril y Reagan todas en una), obtiene la última sonrisa de su padre, respondiendo a su crucial pregunta agonizante: «¿Por qué no puedes ser siempre una niña buena, Cathy?» con una pregunta propia, desafiante y honrada: «¿Por qué no es usted siempre un hombre bueno, padre?» (cap. 5), y luego cantándole, con bastante hostilidad, para que se «duerma», es decir, para que se muera.

El cielo de Catherine, en otras palabras, se parece mucho al lugar que un caballero representativo como Lockwood denominaría infierno, porque se asocia (como el infierno del *Rey Lear)* con una dominante mujer porfiada que irradia lo que, como observó Blake, la mayoría de la gente considera energía «diabólica», la energía creativa de Los y Satanás, la energía vital de los seres feroces, bastos, incultos[27]. Pero la ambigüedad que percibe el propio padre de Catherine en su «don de Dios» para la niña también se manifiesta en el hecho de que incluso algunas de las cualidades auténticamente infernales que Lockwood encontró en Cumbres Borrascosas durante sus primeras dos visitas, sobre todo las cualidades de «odio» (es decir, desafío) y «violencia» (es decir, energía) le habrían parecido caracterizar las Cumbres Borrascosas de la infancia celestial de Catherine. Sin embargo, para ella el desafío que podría parecer odio fue posible por el amor (su identidad con Heathcliff) y la energía que parecía violencia fue facilitada por la paz (la plenitud) de un yo indiviso.

No obstante, su cielo personal está rodeado, como el Edén de Milton, por amenazas de lo que ella definiría como el «infierno». Si, por ejemplo, el alguna parte de sí misma había esperado que la muerte de su padre aminoraría la tensión de ese yugo patriarcal que era la única nube en su horizonte celestial, estaba equivocada. Porque, paradójicamente, el fallecimiento del anciano Earnshaw trae consigo el fin de su edénica niñez «medio salvaje, dura y libre». Provoca un mundo dividido en el que a la niña antes andrógina se la «deja sola» por primera vez. Y, lo que es más importante, ocasiona el acceso al poder de Hindley, por las leyes patriarcales de primogenitura el heredero real y, por lo tanto, el nuevo padre que va a introducir en la novela las causas inmediatas de la caída de Catherine (y Heathcliff) y su declive posterior.

* * *

La residencia de Catherine en el paraíso terrenal de la infancia dura seis años, según la precisa cronología de C. P. Sanger, pero apenas le lleva

---

[27] Hay, por lo tanto, varios niveles de ironía implícitos en el comentario de Nelly de que «ninguna persona en el mundo pintó nunca un cielo tan bello como el que crearon [Catherine y Heathcliff] en su parloteo inocente» (pág. 48).

quince minutos a Nelly Dean relatar el episodio[28]. La historia anterior a la caída, como sabía Milton, es fácil de resumir. Puesto que la felicidad posee pocas de las variaciones de la desesperación, no haber caído es estar estático, mientras que caer es entrar en los procesos del tiempo. Así pues, el relato que hace Nelly de la caída de Catherine lleva al menos varias horas, aunque también abarca seis años. Y según la describe, la caída —o el proceso de la caída— comienza con el matrimonio de Hindley, un acontecimiento asociado por razones obvias con la herencia por parte del joven del poder y la posición de su padre.

Es extraño que el matrimonio de Hindley precipite la salida de Catherine de su cielo anterior porque este acontecimiento instala a una mujer adulta en el pequeño círculo familiar de las Cumbres por primera vez desde la muerte de la señora Earnshaw cuatro años antes, y como habría expresado la sabiduría convencional (o incluso feminista), Catherine «necesita» una figura materna para que se ocupe de ella, sobre todo ahora que va a iniciar la adolescencia. Pero precisamente porque ella y Heathcliff tienen doce años y ya han crecido, la llegada de Frances es lo peor que podría pasarle. Porque Frances, como indica la narración de Nelly, es una joven dama modelo, una criatura de una especie que Catherine, secuestrada a salvo en su Edén idiosincrásico, había tenido tan poca oportunidad de encontrarse como Eva la había tenido de conocer a una serpiente que hablaba antes de que llegara el tiempo de su caída.

Por supuesto, Frances no es una serpiente. Al contrario, de paso ágil y tez fresca, se parece mucho más al modelo de finales del siglo XVIII del ángel de la casa, y sin duda su afecto hacia Hindley ha sido tanto someterse a él como hacerlo más etéreo. «Había adelgazado y perdido el color, y hablaba y vestía de distinta manera», señala Nelly (cap. 6); incluso propone convertir una habitación en un salón, una comodidad que nunca tuvo Cumbres Borrascosas. De hecho, Hindley se ha convertido en un hombre culto, de forma que al obtener como esposa a una dama, ha logrado, como si dijéramos, el violín metafórico que era su deseo íntimo de niño.

Sin duda, es inevitable que el violín de Hindley y el látigo de Catherine no puedan coexistir en paz. El previo destrozo del violín por parte del «látigo» insinúa dicho problema y, por lo tanto, quizás no fuera del todo frívolo considerar los problemas que ahora encuentran Catherine y Heathcliff en la venganza del violín. Pero aun sin insistir en esta noción, cabe observar que el ángel/violín de Hindley es un representante emblemático de lo que ahora se presenta como el reino «celestial» de la cultura. Por una parte, su dulzura propia de una dama es sólo superficial. Leo Basani destaca que la distinción entre los niños de las Cumbres y los de la Granja es la diferencia que existe entre los «niños agresivamente egoístas» y los

---

[28] C. P. Sanger, «The Structures of *Wuthering Heights*», Norton Criticla Edition, páginas 296-298.

«niños plañideramente egoístas»[29]. Si es así, Frances presagia a los niños de la Granja —los niños de la cultura elegante— pues «su cariño [hacia Catherine] duró muy poco [y] se volvió displicente», momento en el que el ahora caballero Hindley se vuelve «tiránico» justo de la forma que su posición como nuevo *pater familias* de la casa le alienta a ser. Su tiranía consiste, entre otras cosas, en intentar imponer lo que Blake denominaría un orden celestial urizénico en las Cumbres hasta entonces antijerárquicas. Los criados Nelly y Joseph, establece, deben conocer su lugar —que es «la cocina»— y Heathcliff, como socialmente no es nadie, debe ser exiliado de la cultura: privado «de la instrucción del coadjutor» y arrojado «a los campos» (cap. 6).

Sin embargo, el mal humor de Frances no es sólo un signo de que sus modales elegantes son adversos al mundo anterior a la caída de la infancia de Catherine; también es un signo de que, como la niña de doce años debe percibir, ser una dama es estar enferma. Como insinúa Nelly, Frances está tuberculosa, y toda mención a la muerte le hace actuar como si fuera «medio tonta», como si en alguna parte de sí supiera que está condenada, o como si ya fuera medio fantasmal. Y lo es. Como metáfora, la tuberculosis de Frances significa que se encuentra en un estado avanzado de esa «consunción» social que acabará matando a Catherine también, por lo que la esposa delgada y tonta actúa para la niña más joven como una especie de premonición o fantasma de aquello en lo que ella misma se convertirá.

Pero, por supuesto, la enfermedad social de las damas, con su necedad o locura concomitantes, es sólo una de las amenazas que Frances encarna para la Catherine de doce años. Otra, quizá más siniestra porque es más dura de enfrentar, se asocia con el hecho de que aunque puede muy bien necesitar una madre —en el sentido en que Eva o el monstruo de Mary Shelley necesitaban una madre/modelo—, Frances no sirve ni puede servir como una buena madre para ella. Los Earnshaws originales eran sombríos pero grandiosos desde un punto de vista mítico, como los «verdaderos» padres primordiales de los cuentos de hadas (o como la mayoría de los padres vistos por los ojos de sus hijos preadolescentes). Hindley y Frances, por otra parte, los nuevos Earnshaws, son molestamente reales aunque tan opresivos como los padrastros de los cuentos de hadas[30]. Sin embargo, afirmar que en cierto sentido son como padrastros es decir que le parecen a Catherine padres transformados o ajenos, y puesto que ello es más una función de su propia visión que de la conducta de la pareja mayor, debemos asumir que tiene algo que ver con los cambios producidos por la entrada en la adolescencia de la niña.

---

[29] Bersani, *A Future for Astyanax*, pág. 201.

[30] Hasta en su modo de hablar —lacónico, pasado de moda, oracular— el viejo señor Earnshaw parece un personaje de cuento de hadas, mientras que Hindley y Frances hablan más como personajes de una novela «realista».

¿Por qué los padres comienzan a parecer padrastros cuando sus hijos llegan a la pubertad? La ubicuidad de los padrastros en los cuentos de hadas que tratan de las crisis de la adolescencia sugiere que el fenómeno está bien asentado y extendido. Una explicación —la que seguramente aclara la experiencia de Catherine Earnshaw— es que cuando el niño es lo suficientemente mayor para percibir a sus padres como seres sexuales, comienzan a parecer versiones más fieras, incluso (como en el caso de Hindley y Frances) más jóvenes de sus yoes «originales». Sin duda, empiezan a resultar más amenazantes (es decir, más «malhumorados» y «tiránicos») aunque sólo sea porque el propio despertar sexual del hijo los molesta casi tanto como su sexualidad, ahora verdaderamente comprendida, molesta al niño. Así pues, el pasaje crucial del diario de Catherine que Lockwood lee antes de que Nelly comience su narración trata no sólo de las opresiones devotas de Joseph, sino de la causa de los ataques puritanos, el hecho de que ella y Heathcliff deban tiritar en el desván porque «Hindley y su mujer [se tostaban] abajo ante un buen fuego [...] besándose y diciendo tonterías durante un buen rato, necio palabrerío del que deberíamos avergonzarnos». La actitud defensiva de Catherine resulta clara. Le angustian (como a Heathcliff) los arrumacos y caricias de sus «padrastros» porque entiende, quizás por primera vez, la naturaleza sexual de lo que un minuto después denomina el «paraíso en la tierra» de Hindley y —lo que es peor— entiende la importancia que tiene para ella. Arrojados a la cocina, de «donde, aseveró Joseph, Satanás se nos llevaría», Catherine y Heathcliff busca cada uno «un rincón aparte para esperar su llegada». Porque Catherine y Heathcliff —es decir, Catherine y Catherine o Catherine y su látigo— ya han sido separados, no sólo por el tiránico Hindley, el *deus* producido por la *machina* del tiempo, sino por el surgimiento de la propia sexualidad de Catherine, con todos los terrores que acompañan a ese fenómeno en una sociedad puritana y patriarcal. Y del mismo modo que la malhumorada Frances encarna la enfermedad social de las damas, también encarna de forma bastante literal el temor y las consecuencias frívolas de la sexualidad. Después de todo, su necia palabrería ante el fuego, aunque paradisiaca, conduce en línea recta a la muerte que su carácter fantasmal y simpleza anteriores habían predicho. La destructividad de su sexualidad queda implícita incluso en los actos de injusticia menores pero perversos con los que se la asociaba —tirar del pelo arbitrariamente a Heathcliff, por ejemplo—, pero la ecuación de sexo-muerte, que también inquietó a Milton y a Mary Shelley, emerge realmente cuando nace el hijo de Frances y Hindley. En ese momento, Kenneth, el lúgubre médico que actúa como un coro médico griego a lo largo de todo *Cumbres Borrascosas,* informa a Hindley de que el invierno «probablemente acabará» con Frances.

Sin embargo, a Catherine debe parecerle que el agente asesino no es el invierno, sino el sexo, porque, como está comenzando a entender, los testamentos miltonianos de su mundo han dicho a la mujer: «aumentaré con creces tus dolores / Desde la concepción [...]» *(PL,* 10, 192-195), y la

imagen maternal de Pecado alumbrando a Muerte refuerza este punto. Por lo tanto, es apropiado desde un punto de vista metafísico que el declive y la muerte de Frances acompañen la caída de Catherine. Y también lo es desde un punto de vita dramático, porque el destino de Frances presagia las catástrofes que seguirán a la caída de Catherine en la sexualidad, del mismo modo que la aparición de Pecado y Muerte en la tierra siguieron a la caída de Eva. Asimismo es muy apropiado que la muerte de Frances, de paso, produzca a Hareton, el cisma más verdadero del clan Earnshaw. Porque Hareton, después de todo, es una versión resucitada del patriarca original cuyo nombre está escrito sobre la gran puerta principal de la casa, entre una «maraña de niños impúdicos». Así pues, este nacimiento marca el comienzo del declive histórico y psicológico, y la caída de ese principio femenino satánico que ha usurpado temporalmente su lugar «legítimo» en Cumbres Borrascosas.

* * *

Sin embargo, la caída de Catherine es causada por el pasado y presente patriarcal, además de asociarse con un futuro patriarcal. Por lo tanto es significativo que sus problemas comiencen —con bastante violencia— cuando se cae literalmente y es mordida por un perro, una especie de guardián/dios de la Granja de los Tordos. Aunque muchos lectores pasan por alto este punto, Catherine no *va* a la Granja cuando tiene doce años. Por el contrario, la Granja la captura y la «retiene», una acción metafórica que resalta la naturaleza turbulenta e inexorable de los *ritos de pasaje* psicosexuales que *Cumbres Borrascosas* describe, del mismo modo que el feroz perro macho —como representante simbólico de la Granja de los Tordos— contrasta sorprendentemente con la ascendencia en las Cumbres de la diosa perra hembra infernal a la que se hace referencia de forma alternativa como «Madam» y «Juno»[31].

Hablando de modo realista, Catherine y Heathcliff han sido impulsados hacia la Granja de los Tordos por su propio deseo de escapar no sólo de las torturas mojigatas que les inflige Joseph, sino también, con mayor urgencia, de esa conciencia sexual impuesta por el paraíso romántico de Hindley. Sin embargo, ni la sexualidad ni sus consecuencias pueden eludirse, y cuanto más lejos corren los niños, más se aproximan al mismo destino que secretamente desean evitar. Corriendo «desde lo alto de las Cumbres hasta el parque sin parar», se precipitan desde la periferia del paraíso de Hindley (que estaba transformando su cielo en infierno) a los límites de un lugar que al principio parece auténticamente celestial, un lu-

[31] Eagleton presenta a los perros de los Lintons desde una perspectiva marxista; véase *Myths of Power*, págs. 106, 107.

gar lleno de luz, dulzura y color, «un lugar espléndido con alfombra carmesí y [...] un techo blanquísimo ribeteado de oro, con una cascada de gotas de cristal pendientes de cadenas de plata en el centro, y resplandeciendo con pequeñas y suaves bujías» (cap. 6). Mirando por la ventana, los vagabundos observan que si estuvieran dentro de esa habitación «¡nos hubiéramos creído en el cielo!». Desde fuera, al menos, el elegante refugio de los Linton parece paradisiaco. Pero una vez que los niños han experimentado su interior urizénico, saben que en sus condiciones este paraíso es el infierno.

Como el primer emisario de este cielo que los recibe es el bulldog *Espión,* una especie de cancerbero colocado como guardián del cielo, la herida que este animal casi totémico inflige a Catherine es tan simbólicamente sugerente como su papel en el obligado paso de la niña de Cumbres Borrascosas a la Granja de los Tordos. Descalza, como para resaltar su inocencia de «niña salvaje», Catherine es excepcionalmente vulnerable, como un niño salvaje debe serlo, y cuando el perro «está ahogándose, su enorme lengua roja saliéndose de la boca medio palmo, y sus morros, colgando, chorreaban baba sanguinolenta». «¡Mire [...] cómo le sangra el pie!», exclama Edgar Linton, y «puede quedarse coja para toda la vida», señala angustiada su madre (cap. 6). Obviamente, dicho sangrado tiene connotaciones sexuales, sobre todo cuando ocurre en una niña pubescente. Además, las heridas en los pies son igualmente resonantes, significando casi siempre castración simbólica, como en las historias de Edipo, Aquiles y el rey pescador. Asimismo, apenas ha de destacarse que el equipo de agresión de *Espión* —su enorme lengua roja y sus morros colgantes, por ejemplo— parecen extraordinariamente fálicos. Así pues, en un sentido freudiano, la imaginería de este breve pero violento episodio insinúa que Catherine ha sido a la vez catapultada a la sexualidad adulta femenina *y* castrada.

¿Cómo puede una niña «convertirse en mujer» y ser castrada (es decir, desexada) al mismo tiempo? Considerando cuán freudianas son sus asunciones iconográficas, la pregunta es solapada, porque no sólo en términos freudianos, sino también feministas, como han observado tanto Elizabeth Janeway como Juliet Mitchell, la femineidad —implicando «envidia del pene»— *significa* con toda razón castración. «A ninguna mujer se le ha privado de un pene; para comenzar, nunca lo tuvo», señala Janeway al comentar la crucial «Sexualidad femenina» de Freud (1931).

> Pero *sí* ha sido privada de algo más que el hombre disfruta: a saber, de la autonomía, la libertad y el poder de controlar su destino. Al insistir, falsamente, en la privación de la mujer del órgano masculino, Freud está señalando una privación real, de la que era claramente consciente. En la época de Freud, las ventajas disfrutadas por el sexo masculino sobre las mujeres inferiores eran, por supuesto, aún mayores que en el presente, y también estaban aceptadas en un grado mucho mayor como inevitables, ineludibles. Las mujeres eran castrados

sociales evidentes, y la mutilación de su potencialidad como criaturas humanas logradas era bastante análoga a la herida física[32].

Pero si todo esto era así en la época de Freud, aún lo era más en la de Emily Brontë. Y, sin duda, la hipótesis de que Catherine Earnshaw se ha convertido en cierto sentido en una «castrada social», que se ha quedado «coja para toda la vida» queda probada por el trato que reciben ella y su alter ego, Heathcliff, en la Granja de los Tordos. Porque, asumiendo que es una «joven dama», toda la casa de los Linton mima a la niña herida (pero aún sana) como si estuviera verdaderamente inválida. En efecto, al ofrecerle sus ricos alimentos —vino caliente con agua y pasteles de su propia mesa—, al lavarle los pies, peinar su pelo, calzarle unas «enormes zapatillas» y darle vueltas como a una muñeca, parecen estar representando algún siniestro rito de iniciación, la clase de ritual que tradicionalmente ha debilitado a las heroínas míticas de Perséfone a Blancanieves. Y como él es un «pequeño Lascar o un náufrago americano o español», los Linton echan a Heathcliff de su salón, separando de este modo a Catherine del amante/hermano a quien ella misma define como su «yo» más fuerte y necesario. Durante cinco semanas, estará a merced de la cortesía celestial de la Granja.

Decir que la Granja de los Tordos es cortés o culta y que por ello parece «celestial» es decir, por supuesto, que es lo opuesto de Cumbres Borrascosas. Y sin duda, las dos casas se oponen punto por punto, como si cada una, en su autoafirmación, debiera negar absolutamente el ser de la otra. Como Milton y Blake, Emily Brontë pensaba en polaridades. Así pues, mientras que Cumbres Borrascosas presenta una gran habitación que no es salón construida en torno a un enorme hogar central, un horno de energía oscura como el fuego de Los, la Granja de los Tordos tiene un salón notable no por el calor sino por la luz, por «un techo blanquísimo ribeteado de oro» con «una cascada de gotas de cristal» en el centro que parece parodiar la «vital y soberana lámpara» *(PL,* 3, 22) que ilumina el cielo de la Razón Verdadera de Milton. Asimismo, mientras que a Cumbres Borrascosas le falta poco para estar desnuda o «cruda» en el sentido de Lévi-Strauss —sus suelos sin alfombras, la mayoría de sus habitantes casi analfabetos, incluso la carne de sus estantes abierta a la inspección—, la Granja de los Tordos está vestida y «cocida»: alfombrada en carmesí, gusto por los libros, se alimenta de pasteles, té y vino caliente con agua[33]. Luego de ello se deduce que mientras que Cumbres Borrascosas es funcional, incluso sus perros son pastores o cazadores, la Granja de los Tor-

---

[32] Elizabeth Janeway, «On "Female Sexuality"», en Jean Strouse (ed.), *Women and Analysis,* Nueva York, Grossman, 1974, pág. 58.

[33] Véase Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology,* vol. I, Nueva York, Harper & Row, 1969.

dos (aunque guardada por bulldogs) parece ser decorativa o estética, una casa de perros falderos y de damas. Y, por último, Cumbres Borrascosas, en su desnuda crudeza funcional, es esencialmente antijerárquica e igualitaria como las aspiraciones de Eva y Satanás, mientras que la Granja de los Tordos reproduce la cadena de seres jerárquica que la cultura occidental propone tradicionalmente como un decreto del cielo.

Por todas estas razones, Catherine Earnshaw, junto con su látigo Heathcliff, tiene en Cumbres Borrascosas lo que Emily Dickinson llamaría «el rango de descalza»[34]. Pero en la Granja de los Tordos, vestida primero con unas enormes zapatillas de coja y después con un «largo abrigo de montar de paño que tenía que sujetárselo con las dos manos» (cap. 7) para poder andar, parece a punto de convertirse, de nuevo en palabras de Dickinson, en una Dama [que] no se atreve a levantarse el velo / Por miedo a que se desvanezca» (J. 421). Porque, en comparación con Cumbres Borrascosas, la Granja de los Tordos es, finalmente, el hogar del ocultamiento y la doblez, un lugar donde, como veremos, las reflexiones se separan de sus dueños como las almas de los cuerpos, de tal modo que la dama ansiosa «escudriña más allá de su malla— / Y desea —y niega— / Por miedo a la Entrevista anula un anhelo / Que la Imagen satisface». Y, por lo tanto, es allí, a merced del cielo, donde Catherine Earnshaw aprende a «adoptar dos personalidades distintas sin tener la intención exacta de defraudar a ninguna» (cap. 8).

De hecho, para Catherine Earnshaw, la Granja de los Tordos, en esas cinco semanas fatales, se convierte en un Palacio de Instrucción, como denominó Brontë irónicamente a las equívocas escuelas de la vida donde los habitantes adolescentes de Gondal solían ser encarcelados. Pero más que aprender, como A. G. A. y sus cohortes, a gobernar una nación poderosa, Catherine ha de aprender a gobernarse a sí misma, o así lo decretan los Linton y su hermano. Debe aprender a reprimir sus impulsos, debe sujetar sus energías con la cuerda férrea de la «razón». Una vez caída en el cielo decoroso de la femineidad, debe convertirse en una dama. Y del mismo modo que su entrada en el mundo de la Granja de los Tordos fue obligada y violenta, este proceso por el que se ve obligada a adaptarse a ese mundo es violento y doloroso, una educación no sentimental recogida por un observador experto, casi sádicamente preciso. Para los jóvenes habitantes de Gondal también su estancia en el Palacio de la Instrucción habían sido tiempos difíciles: lejos de ser maravillosos días de gobierno áureo, sus días escolares se pasaban en su mayoría en mazmorras y celdas de castigo, donde sus mayores los mataban de hambre para que se sometieran o se conocieran a sí mismos.

El hecho de que la educación sea para Emily Brontë casi siempre alarmante, incluso angustiosa, quizás refleje sus propias experiencias trau-

---

[34] Dickinson, *Letters*, 2, pág. 408.

máticas en la Clergy Daughters School (Escuela para Hijas de Clérigos) y otros lugares[35]. Pero, en un sentido más general, también puede reflejar la represión con la que el siglo XIX educó a todas sus damas jóvenes, atándolas a espaldares y obligándolas a trabajar durante horas en dechados didácticos hasta que las jóvenes más fogosas —las Catherine Earnshaws y Catherine Morlands— han de haber sentido, como los habitantes de la colonia penal de Kafka, que las morales y máximas del patriarcado se estaban bordando sobre su propia piel. Mencionar aquí a Catherine Morland no es divagar. Como hemos visto, Austen no sometió a su heroína a la educación como una tortura gótica/gondaliana salvo de forma paródica. No obstante, incluso la parodia de Austen sugiere que para una joven como Catherine Morland la escuela de la vida inspira inevitablemente un miedo casi instintivo, al igual que se lo inspiraría a A. G. A. La «celestial» abadía de Northanger puede ocultar una celda de prisión, sospecha Catherine, y llega a esta noción al percibir (mientras Henry Tilney no lo percibe) que los romances femeninos que está leyendo son en cierto sentido las historias disfrazadas de su propia vida.

En el caso de Catherine Earnshaw, estos aspectos se presentan con mayor sutileza que en los poemas de Gondal o en *La abadía de Northanger,* ya que la educación de Catherine en el doblez, en el decoro propio de las damas que significa también engaño, está marcada por una duplicación o fragmentación real de su personalidad. Así pues, aunque es claramente Catherine quien es educada, es Heathcliff —su *alter ego* rebelde, su látigo, su *id*— quien es exiliado a una celda de prisión, como si se ejecutara la primera reacción horrorizada de la delicada Isabella Linton hacia él: «¡Es horroroso! Póngalo usted en la bodega» (cap. 6). Heathcliff no es encerrado en la bodega, sino en el desván y, lo que es significativo, se le hace pasar hambre, mientras Catherine, «cortando el ala de un ganso» con delicadeza, practica sus modales de mesa en el piso de abajo. Sin embargo, aún más significativo es que ésta tampoco sea capaz de comer y se meta debajo del mantel para llorar por su amigo encerrado. Para Catherine Heathcliff, es «más que yo misma», como le dice después a Nelly y, por lo tanto, la inanición literal de éste simboliza la espiritual de ella, más terrible porque es más peligrosa, del mismo modo que su herida literal en la Granja de los Tordos también es un golpe mortal metafórico a la salud y el poder de éste. Porque, divididos uno de otro, los antes andróginos Heathcliff y Catherine son ahora conquistados por las fuerzas concertadas del patriarcado, los Linton de la Granja de los Tordos, que actúan junto con Hindley y Frances, sus emisarios de las Cumbres.

Es durante este periodo cuando Frances da a luz a Hareton, el nuevo

---

[35] Charlotte Brontë elaboró los terrores de la educación para «ser una dama» en *The Professor, Jane Eyre* y *Villette.* Para un relato basado en hechos de la experiencia de Cowan Bridge, véase también Gérin, *Charlotte Brontë,* págs. 1-16.

patriarca en cierne, y muere, una vez cumplida su dolorosa función en el libro y en el mundo. Asimismo, durante este periodo, la educación de Catherine en la abnegación femenina le hace negar debidamente su yo y decide casarse con Edgar. Porque cuando dice de Heathcliff que «él es más que yo misma», quiere decir que su yo exiliado, el gitano sin nombre, conserva en su cuerpo más de su yo original que ella: aun en su pobreza, parece completo y seguro, mientras que ella está ahora enteramente absorbida por el deseo y la negación propias de una dama que describe el poema de Dickinson. Así pues, es también durante este periodo de pérdida y transición cuando Catherine inscribe en la repisa de la ventana las palabras cruciales que encuentra Lockwood, palabras que anuncian por primera vez la inquietud central de Emily Brontë por la identidad: «un nombre repetido en todo tipo de letras, grandes y pequeñas: Catherine Earnshaw, con la variante aquí y allá de Catherine Heathcliff y luego de nuevo Catherine Linton» (cap. 3). A la luz de este nombre repetido y variado, no es de extrañar, finalmente, que Catherine sepa que Heathcliff es «más que yo misma», porque él tiene un único nombre, mientras que ella tiene tantos que cabría decir que de algún modo no tiene ninguno. Al igual que el triunfal descubrimiento de uno mismo es la meta última del *Bildungsroman* masculino, la ansiosa negación de sí misma, según sugiere Brontë, es el producto último de una educación femenina. Lo que Catherine, o cualquier joven, ha de aprender es que no conoce su propio nombre y, por lo tanto, no puede saber quién es o quién está destinada a ser.

A menudo se ha sostenido que la ansiedad e incertidumbre de Catherine sobre su identidad representa un fracaso moral, un defecto fatal de su personalidad que la conduce a no saber elegir entre Edgar y Heathcliff. El reproche de este último: «¿Por qué traicionaste a tu corazón, Cathy?» (cap. 15) representa una forma blakeana de esta crítica moral, una sugerencia desdeñosa de que «aquellos que reprimen el deseo lo hacen porque el suyo es lo suficientemente débil como para ser reprimido»[36]. Por otra parte, el ataque más vulgar y de sentido común de los leavistas —la noción censora de que «madurez» significa ser lo suficientemente fuerte como para no elegir nadar y guardar la ropa— representa lo que Mark Kinkead-Weeks denomina «la opinión de la Granja»[37]. Hablar de moralidad con respecto a la caída de Catherine —y de forma específica respecto de su decisión autoengañadora de casarse con Edgar— parece absurdo, ya que la moralidad sólo se convierte en un término pertinente donde hay elecciones significativas.

Como hemos visto, Catherine no tiene elecciones significativas. Empujada de Cumbres Borrascosas a la Granja de los Tordos por el matrimo-

---

[36] Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, ilustración 5.

[37] Mark Kinkead-Weekes, «The Place of Love in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*», en *The Brontës: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Gregor, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970, pág. 86.

nio de su hermano, atrapada por la Granja de los Tordos y acaparada por las fauces de la razón, la educación y el decoro, no puede hacer otra cosa que lo que hace, debe casarse con Edgar porque no hay nadie más con quien casarse y una dama debe casarse. En efecto, su descripción justificadora de su amor por Edgar —«Amo el suelo que pisa, el aire que respira, todo lo que toca, cada palabra que dice» (cap. 9)— es una amarga parodia de una declaración romántica que muestra cuán efectiva ha sido su educación en adoctrinarla con el romanticismo literario considerado apropiado para las damas jóvenes, la «femineidad» desvaneciente que identifica todas las energías con el carisma de los padres/amados/maridos. Su explicación concomitante de que la «degradaría» casarse con Heathcliff es un producto igualmente inevitable de su educación, porque su caída en la femineidad se ha visto acompañada por la reducción de Heathcliff a una posición equivalente a la impotencia femenina, y Catherine ha aprendido acertadamente que si es degradante ser una mujer, lo es aún más ser *como* una mujer. Así pues, del mismo modo que la Eva de Milton, una vez caída, no tenía ninguna elección significativa pese a los mayores esfuerzos de Milton para probar lo contrario, tampoco Catherine tiene una elección real. Dada la naturaleza patriarcal de la cultura, las mujeres deben caer, es decir, ya han caído, porque están condenadas a caer.

Sin embargo, a la sombra de este punto, la censura moral sólo es redundante, una especie de reafirmación interrogativa del hecho central de la novela. El reproche blakeano de Heathcliff es igualmente superfluo, salvo en la medida en que no sea moral, sino etiológico, una pregunta que una parte de Catherine plantea a la otra, como su apasionado «¿por qué he cambiado tanto?» posterior. Porque, como la misma Catherine percibe, las fuerzas sociales y biológicas se han combinado ferozmente contra ella. Dios —en palabras de W. H. Auden—, como «papá victoriano», la ha arrojado del paraíso de naturaleza equívoca que ella denomina «cielo» y Él, «infierno» a Su idea de «cielo» donde se le romperá el corazón llorando por volver a las Cumbres. Por último, su discurso especulativo, tentativo, «loco», a Nelly capta tanto el apremio como la inexorabilidad de su caída. «Suponte que a los doce años yo hubiera sido arrancada de las Cumbres [...] y de mi todo en todo, como era entonces Heathcliff para mí, y se me hubiera convertido de golpe en la señora Linton, la dueña de la Granja de los Tordos, y la esposa de un extraño, exiliada, proscrita desde entonces de todo lo que había sido mi mundo.» Atendiendo a la acción psicodramática de *Cumbres Borrascosas,* sólo el empleo por parte de Catherine de la palabra *suponte* es una estrategia retórica; el resto de su discurso es absolutamente preciso y coloca sus actos subsiguientes más allá del bien y del mal, del mismo modo que sugiere, en una inversión blakeana más de los términos habituales, que su locura puede que en realidad sea cordura.

* * *

El declive de Catherine Earnshaw Linton sigue a la caída de Catherine Earnshaw. Lento al principio, acaba siendo tan rápido, enfermante y mortal como iba a serlo el curso de la consunción de Brontë. Y el largo deslizamiento hacia la muerte del cuerpo comienza con lo que parece ser una muerte irreversible del alma: con la aceptación fatalista de la oferta de Edgar y su autoencarcelamiento consecuente en el papel de la «señora Linton, la dueña de la Granja de los Tordos». Por supuesto, es su anuncio de esta decisión a Nelly, escuchada por Heathcliff, la que lleva al autoexilio de éste de las Cumbres y, así, a la definitiva fragmentación física de Catherine. Y, lo que es significativo, su respuesta a la partida de su verdadero yo es una caída en la enfermedad que señala el comienzo de su declive y presagia su final mortal. Por lo tanto, sus palabras a Nelly la mañana después de la partida de Heathcliff resuenan simbólica y dramáticamente: «Cierra la ventana, Nelly, me muero de frío» (cap. 9).

Como ha demostrado Dorothy van Ghent, en *Cumbres Borrascosas* las ventanas representan aberturas a la posibilidad, aberturas por las cuales puede entrar la otredad subversiva, o heridas por las que puede escaparse la respetabilidad como la sangre que fluye[38]. Después de todo, es en la repisa de la ventana donde Lockwood encuentra inscritos obsesivamente los diferentes nombres de Catherine, como si la joven hubiera estado tratando de decidir qué yo dejar en la ventana o en qué dirección debería huir antes de escaparse por las ramas del pino cercano. Es a través de esta misma ventana por la que el fantasma de Catherine Linton extiende sus dedos helados al visitante horrorizado. Y es una ventana de la Granja la que Catherine, en su «locura», le pide a Nelly que abra para que pueda respirar el viento que «viene derecho de los páramos». («No podía confiar en ella, sola, junto a la ventana abierta», comenta Nelly juiciosamente.) Pero además de expresar un deseo general de escapar de «esta prisión destrozada» de su cuerpo, su matrimonio, su yo, su vida, el deseo de Catherine ahora de *abrir* la ventana hace referencia a ese momento, tres años antes, cuando había elegido, en lugar de cerrarla, infligirse la reclusión y la inanición que como parte de su educación habían infligido a su doble, Heathcliff.

La reclusión conduce a la locura, el solipsismo, la parálisis, como sugieren el *Prisoner of Chillon* de Byron, algunos poemas sobre Gondal de Brontë y un sinnúmero de cuentos góticos y neogóticos. La inanición —tanto en el sentido moderno de malnutrición como en el arcaico miltoniano de congelación («morirse de frío en el hielo»)— lleva a la debilidad, la inmovilidad y la muerte. Durante su declive, que comienza tanto con la inanición como con la reclusión, Catherine pasa por todos estos siniestros estadios de la decadencia mental y física. Al principio parece (en todo caso a Nelly) sólo algo «terca». Impotente sin su látigo, muy cons-

---

[38] Véase Dorothy van Ghent, *The English Novel: Form and Function*, Nueva York, Harper & Row, 1961, págs. 153-170.

ciente de que ha perdido la autonomía de su infancia audaz y libre, se abre paso recreándose en berrinches, halagos y manipulaciones, de tal modo que la creencia optimista de Nelly de que ella y Edgar «estaban en posesión de una profunda y creciente felicidad» contrasta irónicamente con su admisión simultánea de que Catherine «nunca había estado sujeta a tales depresiones de ánimo» antes de los tres acontecimientos entrelazados de la partida de Heathcliff, su «peligrosa enfermedad» y su matrimonio (capítulo 10). Pero la misteriosa reaparición de Heathcliff seis meses después de su matrimonio intensifica sus síntomas en lugar de curarlos. Porque su regreso no sugiere de ningún modo una curación de la herida de la feminidad que le infligieron en la pubertad. En su lugar, señala el comienzo de la «locura», una especie de infección febril de la herida. Su matrimonio con Edgar la ha encerrado inexorablemente en un sistema social que le niega la autonomía y, de este modo, como símbolo psíquico, el regreso de Heathcliff representa el de los deseos de su yo verdadero, sin la recuperación de sus antiguos poderes. Y deseo sin poder, como sabían Freud y Blake, engendra enfermedad de forma inevitable.

Si entendemos que todas las acciones que ocurren en la Granja de los Tordos entre Edgar, Catherine y Heathcliff desde el momento de la reaparición de este último hasta la muerte de Catherine son en definitiva psicodramáticas, una grotesca representación de la fragmentación emocional de Catherine en un escenario «real», se hace casi innecesario seguir discutiendo su declive unas veces decorosamente victoriano y otras ferozmente byroniano, ya que su significado resulta obvio. La hostilidad autocrática de Edgar hacia Heathcliff —es decir, hacia el yo deseoso de Catherine, su voluntad independiente— se manifiesta en primer lugar en su intento de que ésta reciba al «gitano» o «mozo de labranza» que ha vuelto en la cocina, puesto que su lugar no es el salón. Pero pronto el odio de Edgar se resuelve en la determinación de arrojar a Heathcliff de toda su casa, porque teme los efectos de este intruso demoniaco, con todo lo que significa, no sólo para su esposa, sino también para su hermana. Este temor está justificado porque, como veremos, la rebelión satánica que Heathcliff introduce en los salones del «cielo» contiene el germen de un terrible malestar en el patriarcado que hace que las mujeres como Catherine e Isabella traten de escapar a su reclusión en papeles y casas fugándose, negándose a comer y, finalmente, muriendo.

Puesto que Edgar es descrito tan a menudo como «suave», «débil», delgado, rubio e incluso de apariencia afeminada, la naturaleza patriarcal de sus sentimientos hacia Heathcliff pueden no resultar evidentes de inmediato. Sin duda, sus cualidades estilizadas, casi angelicales, han engañado a muchos lectores, haciéndoles suponer que Heathcliff, más tosco y siniestro, encarna la masculinidad en contraste con el afeminamiento de Linton. Nelly dice que al regresar Heathcliff «se había vuelto un hombre alto, atlético y bien formado, a cuyo lado mi amo parecía un frágil adolescente. Su erguido porte sugería la idea de que hubiera estado en el ejér-

cito» (cap. 10). Incluso parece admitir su masculinidad superior. Pero su uso constante y reflexivo de la expresión «mi amo» para referirse a Edgar nos dice lo contrario, como algunas otras de sus expresiones. De cualquier modo, en este punto de la novela, Heathcliff es siempre simplemente «Heathcliff», mientras que Edgar es «el señor Linton», «mi amo», «el señor Edgar» y «el amo», todas expresiones que transmiten el poder y la posición que posee, independiente de su fuerza física.

De hecho, como también hizo Milton, Emily Brontë demuestra que el poder del patriarca, el poder de Edgar, comienza con las palabras, porque el cielo está poblado de *«espíritus* masculinos», tanto arriba como abajo. Edgar no necesita un cuerpo fuerte, masculino, porque su dominio está contenido en los libros, voluntades, testamentos, arrendamientos, títulos, registros de alquileres, documentos, lenguajes, toda la parafernalia mediante la cual se transmite la cultura patriarcal de una generación a la siguiente. En efecto, aun sin la designación de Nelly como «el amo», su notable afición por los libros le definiría como un patriarca, porque gobierna su casa desde su biblioteca como para parodiar la educación masculina en latín y griego, un privilegio y prerrogativa que tanto enfurecía a las hijas de Milton[39]. Así pues, como una figura del psicodrama del declive de Catherine, encarna la educación de las jóvenes en su posición como damas que ha obligado a ésta a aprender su «lugar». En términos freudianos, sin duda sería descrito como el superego de Catherine, el guardián interiorizado de la moralidad y la cultura, mientras que Heathcliff, su opuesto, funciona como su id infantil y deseoso.

Pero, al mismo tiempo, a pesar de las cualidades de superego de Edgar, Emily Brontë muestra que su gobierno patriarcal, como la misma Granja de los Tordos, se basa en una violencia física y espiritual. Para ella, como para Blake, el cielo *mata*. Así pues, a una palabra de la Granja de los Tordos, *Espión* es soltado y el padre magistrado de Edgar grita: «¿Qué es la presa, Robert?» a su criado, explicando que teme a los ladrones porque «ayer era mi día de cobrar las rentas». De forma similar, Edgar, habiendo decidido que ha «complacido» bastante a Catherine, llama a dos criados robustos para que respalden su autoridad y bajen a la cocina para echar a Heathcliff. El patriarca, señala Brontë, necesita palabras, no músculos, y el lenguaje irónico de Heathcliff sugiere paradójicamente la comprensión del verdadero poder masculino que oculta el exterior «suave» de Edgar: «¡Cathy, este cordero tuyo amenaza como un toro!» (cap. 11). Aún más significativo quizá sea el hecho de que cuando Catherine encierra a Edgar sólo con ella y Heathcliff —aprisionándose

---

[39] Como señalamos al analizar la metáfora de la paternidad literaria, Jean-Paul Sartre pensaba que los libros eran encarnaciones de poder y aquí parece pertinente recordar que una vez denominó la biblioteca de su abuelo «el mundo atrapado en un espejo» (Marjorie Grene, *Sartre*, pág. 11).

ella misma una vez más a la vez que aprisiona al odiado amo—, este «cobarde de sangre lechosa» aparentemente afeminado se libera propinando a Heathcliff un golpe en la garganta que le deja sin respiración y que habría desequilibrado a un hombre más débil».

Una vez más, la victoria de Edgar recapitula la victoria anterior de la Granja de los Tordos sobre Cumbres Borrascosas, que también significa la victoria de un «cielo» urizénico sobre un «infierno» delicioso y energético. Al mismo tiempo, sella el destino de Catherine, encerrándola en su espiral descendente de autoinanición. Y al hacerlo, se acaba explicando el que quizás sea el comentario más enigmático de Nelly sobre la relación existente entre Edgar y Catherine. En el capítulo 8, al señalar que el enamorado Edgar de dieciséis años está «condenado y vuela a su destino», declara sardónicamente que «el pobrecillo [Edgar...] podía marcharse: lo mismo que un gato tiene capacidad de dejar a un ratón a medio matar o un pájaro a medio comer». En este punto de la novela, su metáfora parece extraña. ¿No es la terca Catherine el ratón hambriento y el «pobre» Edgar el ratón a medio comer? Pero, en realidad, como vemos ahora, Edgar ha representado todo el tiempo a la fuerza devoradora que mordisqueará y atormentará a Catherine hasta la muerte, consumiendo a la vez carne y espíritu. Porque al haber caído en el «cielo», en definitiva ha caído —por citar a Sylvia Plath— «en el estómago de la indiferencia», una fisiología social que la necesita urgentemente no tanto por sí misma cuanto por su función[40].

Cuando percibimos estas imágenes de devoramiento, así como el motivo predominante de la autoinanición en *Cumbres Borrascosas,* el emplazamiento en la cocina de esta crucial confrontación entre Edgar y Heathcliff comienza a parecer más que una coincidencia. En cualquier caso, el episodio es seguido de cerca por la que C. P. Sanger denomina «huelga de hambre» de Catherine y por su famosa escena de locura[41]. Otro verso de Plath describe los sentimientos de desprendimiento que parecen acompañar la percepción de Catherine de que ha sido reducida a un papel, una función, una especie de traje de paseo: «No tengo rostro, habría querido borrarme a mí misma»[42]. Porque el debilitamiento de la comprensión del mundo por parte de Catherine queda demostrado de forma específica por su incapacidad de reconocer su propio rostro en el espejo durante la escena de locura. Al explicar a Nelly que no está loca, señala que si lo estuviera, «creería que *eres* esa marchita bruja y que yo estaba bajo el Roquedal de Penistone; soy consciente de que es de noche y de que hay dos velas sobre la mesa que hacen que el armario negro brille como el azabache». Luego añade: «¡Qué extraño parece! Veo un rostro en él» (cap. 12).

---

[40] Sylvia Plath, «The Stones», en *The Colossus*, Nueva York, Vintage, 1968, pág. 82.

[41] Sanger, «The Structures of *Wuthering Heights*», pág. 309; Bersani, *A Future for Astyanax*, págs. 208, 209.

[42] Plath, «Tulips», *Ariel*, pág. 6.

Pero, por supuesto, en el cuarto no hay ningún «armario negro», sólo un espejo en el que Catherine se ve y rechaza su propia imagen. Su fragmentación ha avanzado ahora mucho más allá de la división física anunciada por su división de Heathcliff que ha separado cuerpo e imagen (o cuerpo y alma).

Q. D. Leavis nos habría hecho creer que este episodio aparentemente gótico, con su alusión a «oscuras supersticiones sobre premoniciones de muerte, sobre fantasmas y creencias primitivas sobre el alma [...] es una prueba de la inmadurez [de Emily Brontë] en el momento de la concepción original de *Cumbres Borrascosas*». Leo Bersani, por otra parte, sugiere que la escena insinúa «el peligro de verse obsesionada por versiones ajenas del yo»[43]. Sin embargo, en cierto sentido, la imagen que Catherine ve en el espejo no es gótica ni ajena —aunque ella se ha enajenado de sí misma—, sino horriblemente familiar, y prueba aún más que su locura quizás equivalga a la cordura. Catherine ve en el espejo una imagen de aquello en lo que se ha convertido realmente para el mundo: «la señora Linton, el ama de la Granja de los Tordos». Y esta imagen parece estar guardada como una prenda de vestir, un ajuar-tesoro o, de nuevo en palabras de Sylvia Plath, «lencería judía / bella y sin rasgos»[44], en uno de los aparadores de la infancia, el armario negro de su antigua habitación de las Cumbres.

Debido a esta conexión con su infancia, parte del horror de la visión de Catherine proviene de la pregunta que sugiere: ¿estuvo siempre allí el traje/rostro, esperando en un rincón del guardarropas de la niña? Pero plantear esta pregunta es volver a preguntar, como hace Frankenstein, si Eva fue creada ya caída, si las mujeres no son necias por la educación, sino por naturaleza, condenadas desde el principio a ser exiliadas y desechos pese a su ilusión de ser valientes y libres. Cuando la Eva de Milton es separada por su propio bien de su imagen por una voz divina superegoística que le dice que «lo que allí ves, hermosa criatura, eres tú misma» —*simplemente* tú misma—, ¿no determina de algún modo la caída de Catherine Earnshaw? Cuando, sustituyendo su imagen propia por la imagen superior de Adán, concede que la belleza femenina es aventajada «por la gracia varonil y la sapiencia» *(PL* 4, 490-491), su sometimiento «cuerdo» ¿no perfila los contornos de la locura rebeldemente blakeana de Catherine Earnshaw? Dichas preguntas sólo están implícitas en la loca visión de sí misma del espejo, pero es importante considerar que lo están. Una vez más, mientras que Shelley aclara a Milton, mostrando el debido desagrado del monstruo con su propia imagen, Brontë lo repudia, mostrando cómo sus enseñanzas han condenado a su protagonista a lo que la

---

[43] Leavis, «A Fresh Approach to *Wuthering Heigths*», pág. 309; Bersani, *A Future for Astyanax*, págs. 208, 209.

[44] Plath, «Lady Lazarus», *Ariel*, pág. 6.

respetuosa Nelly considera una loca búsqueda de su verdadero yo perdido. «Estoy segura de que volvería a ser yo misma si me encontrara de nuevo entre los brezos de aquellas colinas», exclama Catherine, queriendo decir que sólo el viaje de vuelta a la completud andrógina de la infancia podría sanar la herida que simboliza la imagen del espejo, la fragmentación que comenzó cuando fue separada de los brezos y Heathcliff, y «dejada sola» en la primera reclusión fatal de su cama de paneles de roble. Porque la imagen del espejo es un símbolo más de la celda en la que Catherine ha sido encarcelada por ella misma y la sociedad.

Por lo tanto, escapar de la horrible reclusión del espejo sería escapar de todos los encierros domésticos, o comenzar a tratar de escapar. Es significativo que en su locura Catherine rasgue su almohada con los dientes, pida a Nelly que abra la ventana y parezca «encontrar una diversión infantil en sacar las plumas por los desgarrones que acababa de hacer» (capítulo 12). Al liberar las plumas de la prisión donde habían sido reducidas a objetos de utilidad social, las imagina renacer como los pájaros que fueron, enteros y libres, y los representa «revoloteando sobre nuestras cabezas en medio del páramo», tratando de regresar a sus nidos. Un momento después, de pie al lado de la ventana «sin preocuparse del aire helado», imagina su propia vuelta por el páramo a Cumbres Borrascosas, señalando que «es un viaje penoso y triste el corazón que ha de emprenderlo [...] Pero Heathcliff, si yo ahora te desafiara, ¿te aventurarías? [...] no descansaré hasta que estés conmigo. No, nunca» (cap. 12). Para una mujer «caída», atrapada en los espejos distorsionantes del patriarcado, el viaje a la muerte es la única salida, sugiere Brontë, y el *Liebestod* no es (como lo sería para un artista masculino como Keats o Wagner) una solución mística, sino práctica. Después de todo, en presencia de la muerte, «los espejos se amortajan», por citar a Plath una vez más[45].

El masoquismo de esta rendición a la que A. Álvarez ha llamado el «dios salvaje» del suicidio es evidente, no sólo por las mismas palabras y actos de Catherine, sino también por los muchos paralelismos temáticos que presentan sus discursos y los poemas de Plath[46]. Pero, por supuesto, tomados en conjunto, la autoinanición o anorexia nerviosa, el masoquismo y el suicidio forman un complejo de síntomas psiconeuróticos que se ha asociado de forma casi clásica con el sentimiento femenino de impotencia y rabia. Sin duda, la «huelga de hambre» es una herramienta tradicional de los impotentes, como la historia del movimiento feminista (y muchos otros movimientos de personas oprimidas) atestiguan. Es más, la anorexia nerviosa es una especie de corolario loco de la autoinanición que puede ser una estrategia cuerda de supervivencia. Asociada clínicamente con «un concepto distorsionado del tamaño del cuerpo» —como la ima-

---

[45] Plath, «Contusion», *Ariel*, pág. 83.

[46] Véase A. Álvarez, *The Savage God*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1971.

gen alienada/familiar de Catherine Earnshaw en el espejo—, se alimenta del «falso sentido de poder que quien ayuna obtiene de la inanición», y se asocia, según especulan los psicólogos, con «una lucha por el control, por un sentido de la identidad, la competencia y la efectividad».

Pero entonces, en un sentido más general, sin duda cabría argumentar que toda conducta masoquista o incluso suicida expresa el furioso hambre de poder de los impotentes. El látigo de Catherine —ahora queriendo decir Heathcliff, su «amor» por Heathcliff y también, más profundamente, su deseo de la autonomía que su unión con Heathcliff representaba— se vuelve contra Catherine. Se azota a sí misma porque no puede azotar al mundo, y debe azotar algo. Además, al azotarse ¿no atormenta quizás al mundo? De esto, en su impotencia, no está segura, y su incertidumbre lleva a más locura, reforzando el círculo vicioso. «¡Oh, no me dejes estar loca!», podría gritar como Lear, mientras desgarra los trajes que le ha prescrito la sociedad para que pueda sentir con mayor certeza el descenso del látigo que ella misma ha levantado. En su rebeldía, Catherine ha desempeñado antes, de forma alternativa, los papeles de Cordelia y de Goneril y Regan ante el Lear de su padre y su esposo. Ahora, en su impotencia, parece haberse convertido en una figura como Lear, lamentándose por su reino perdido y rindiéndose suicida a las ráfagas de viento que vienen del páramo.

Sin embargo, aunque su locura y su situación evocan la desintegración de Lear mucho más que, digamos, la de Ofelia, Catherine se diferencia de Lear en diversos aspectos cruciales, siendo el más obvio el hecho de que su femineidad la condena a una función y un papel y, por lo tanto, la amenaza con la muerte que el destino de Frances ha predicho. Los críticos nunca comentan este punto, pero la verdad es que Catherine está embarazada durante la escena de la cocina y la escena de la locura, y su muerte ocurre en el momento de su parto/reclusión. A esta luz, su anorexia, su locura y su masoquismo adquieren un significado aún más terrible. Sin duda, por ejemplo, el cuerpo distorsionado que la anoréxica imagina de sí es análogo al cuerpo distorsionado que la mujer embarazada debe realmente afrontar. ¿Puede producir ese cuerpo el comer? La pregunta, a pesar de lo loca que pueda parecer, resulta inevitable. En cualquier caso, algunos psicoanalistas han sugerido que la anorexia, endémica en las niñas pubescentes, refleja un temor a la fecundación oral, a la que la autoinanición sería una respuesta obvia[47].

Pero incluso si la mujer acepta o, mejor, concede que está embarazada, un impulso hacia la autoinanición parecería ser una respuesta igualmente obvia a su temor inevitable de estar monstruosamente habitada, así como a su horror de ser esclavizada a la especie y reducida a una herramienta del proceso de la vida. Los excesivos malestares matinales («pato-

---

[47] Marlene Boskind-Lodahl, «Cinderella's Stepsisters», pág. 352.

lógicos») se han solido interpretar como un intento de vomitar al intruso ajeno, el niño plantado en el vientre como un íncubo[48]. Y, en efecto, si el niño ha sido concebido —como en el caso de Catherine— por un hombre a quien la mujer define como extraño, su deseo de deshacerse de él parece bastante razonable. ¿Pero qué pasa si en el proceso la mujer ha de matarse a sí misma? Ésta es otra cuestión que entraña la autoinanición masoquista de Catherine, sobre todo si la consideramos como una forma disfrazada del malestar matinal. Pero hay otra pregunta más general: ¿la maternidad, como la femineidad, mata? ¿Es la sexualidad femenina mortal por necesidad?

En la medida en que su respuesta es afirmativa, Brontë se desvía una vez más de Milton, aunque de forma bastante menos radical que lo habitual. Porque cuando la separaron de su reflejo, Eva fue renombrada «madre de la raza humana», un título que Milton parece haber considerado honorífico por otorgar la vida, pese al terrible símbolo de maternidad que proporcionaba Pecado. Sin embargo, la entrada de Catherine en la maternidad es una parodia tenebrosa de este relato, aun cuando no lo invierta. Sin duda, el parto le ocasiona la muerte (y finalmente también la de Heathcliff), aunque al mismo tiempo revitaliza el orden patriarcal que comienza a fallar en Cumbres Borrascosas con sus anteriores afirmaciones de individualidad. Después de todo, el nacimiento es la fragmentación definitiva que el yo puede soportar, del mismo modo que el parto/reclusión es, para la mujer, el último juego de palabras definitivo sobre el encarcelamiento. Como si reconociera todo esto, el intento de Catherine de escapar de la maternidad, aunque sólo sea inconscientemente, subvierte a Milton. Porque la Eva miltoniana «no sabía que estaba comiendo la Muerte», pero la de Brontë sí. En su negativa a ser esclavizada a la especie, su negativa a ser «la madre de la raza humana», cierra su boca en el vacío como, en palabras de Sylvia Plath, «en una lápida de comunión». No sirve de nada, por supuesto. Se parte en dos Catherines: la antigua, loca, muerta Catherine procreada por Cumbres Borrascosas, y la nueva, más dócil y aceptable procreada por la Granja de los Tordos. No obstante, en su desafío, la Eva de Emily Brontë, como su creadora, es una especie de artista hambrienta, un aspecto que Charlotte Brontë reconoció cuando rememoró a su hermana en *Shirley*, ese otro relato revisionista del Génesis del hambre femenina[49].

* * *

[48] Ibid., págs. 343, 344.

[49] Para un comentario de este fenómeno como puede haber ocurrido realmente en la vida de Charlotte, la hermana de Emily, véase Helene Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived*, págs. 241, 242.

La caída de Catherine y su declive, fragmentación y muerte resultantes son los temas obvios de la primera parte de *Cumbres Borrascosas.* De forma menos evidente, la segunda parte de la novela trata de las consecuencias sociales de la caída de Catherine, que se extienden en círculos concéntricos como los anillos de una piedra arrojada a un río, y que se examinan en diversos relatos paralelos, incluidos algunos que ya habían comenzado en el momento de la muerte de Catherine. Isabella, Nelly, Heathcliff y Catherine II: de un modo o de otro, las vidas de todos estos personajes son paralelas a (o incluso en cierto sentido contienen) la de Catherine, como si Brontë hubiera elaborado una serie de versiones alternativas del mismo argumento.

Isabella es quizás la más sorprendente de estas figuras paralelas, porque, como Catherine, es una «señorita» terca e impulsiva que se fuga de casa en la adolescencia. Pero mientras que la caída de Catherine está predestinada y no es la acostumbrada, una caída «hacia arriba» del infierno al cielo, la de Isabella es voluntaria y convencional. Al caer de la Granja de los Tordos a Cumbres Borrascosas, del «cielo» al «infierno», exactamente en la dirección contraria que Catherine, Isabella escoge patentemente su destino, negándose a escuchar las advertencias de Catherine sobre Heathcliff y eludiendo con cuidado la vigilancia de su hermano. Pero entonces Isabella ha funcionado desde el principio como la opuesta a Catherine, un modelo de la joven dama estereotípica que la educación patriarcal debe producir. Así, mientras que Catherine es «una muchacha intrépida y robusta» criada en el corazón de la naturaleza en Cumbres Borrascosas, Isabella es delgada y pálida, hija de la cultura y la Granja de los Tordos. Es más, mientras que la infancia de la primera es andrógina, como implica su unidad con Heathcliff, Isabella ha sufrido el sello de la socialización sexual desde el principio, o así lo sugeriría su temprana separación de su hermano Edgar, su futuro guardián y dueño. Después de todo, cuando Catherine y Heathcliff los ven por primera vez, Isabella y Edgar están peleándose por un perro faldero, un juguete decoroso (aunque encubiertamente sexual) que no pueden compartir. «¿Cuándo me vas a sorprender queriendo lo que Catherine desee?, ¿o nos verás buscando diversión en llorar y chillar, revolcándonos por el suelo, separados por toda la habitación?», reflexiona Heathcliff sobre la escena (cap. 6). En efecto, tan opuestos a los de Catherine son la vida y el linaje de Isabella, que es casi como si Brontë, al inventarlos, estuviera diciendo: «Veamos qué pasaría si cuento la historia de Catherine "como debe ser"», es decir, con personajes y situaciones aprobados por la sociedad.

Sin embargo, como sugiere el destino de Isabella —y éste es seguramente parte de la opinión de Brontë—, el comienzo «correcto» de la historia parece conducir de forma casi tan inevitable al final malo como el comienzo malo o «subversivo». Resulta irónico que la educación libresca de Isabella la haya preparado para enamorarse (de todas las personas) de Heathcliff. Debido precisamente a que se le ha enseñado a creer en las

convenciones literarias, es víctima del género de las novelas de amor. Tomando la apariencia por la realidad, al alto y atlético Heathcliff por un «alma honrada» y no por «un hombre feroz y sin piedad», se fuga de su hogar culto en la ingenua creencia de que será reemplazado por otro lugar culto. Pero, como Claire Clairmont, que representó un drama similar en la vida real, infravalora tanto la ferocidad del héroe byroniano como la impotencia de todas las mujeres, incluso las «damas», en su sociedad. Sus experiencias en Cumbres Borrascosas la enseñan que el infierno es realmente infernal para los hijos del cielo: como una parodia de Catherine, deja de comer, languidece y enferma, oprimida por ese grotesco Joseph miltoniano, porque es incapaz de aguantar los toscos alimentos de la naturaleza (o el infierno), del mismo modo que Catherine no puede tragar los alimentos de la cultura (o el cielo). No muere de todo esto, pero cuando escapa, riéndose como una loca, de su autorreclusión, es desterrada de la novela de forma tan efectiva por su hermano (y Brontë) que es como si hubiera muerto.

¿Habría sido diferente el destino de Isabella si se hubiera enamorado de alguien menos problemático que Heathcliff, de un hombre con cultura, por ejemplo, en lugar de una figura de naturaleza satánica? ¿Habría prosperado con el amor de alguien como su hermano, o el inquilino de Heathcliff, Lockwood? Su relación primera con Edgar, junto con la rigidez patriarcal de este último, insinúan que no. Aún más sugerente es el relato que cuenta Lockwood en el primer capítulo sobre su encuentro romántico en la orilla del mar. Los lectores recordarán que la «criatura fascinante» que admiraba era «una verdadera diosa a mis ojos, mientras no se fijó en mí». Pero cuando le «miró con las más dulces de las miradas», se encongió, «glacialmente dentro de [sí...] hasta que, al final, la pobre inocente llegó a dudar de sus propios sentidos» (cap. 1). Puesto que hasta las mujeres más cultas son impotentes, están sin duda a merced de todos los hombres, Lockwood y Heathcliff por igual.

Así pues, si el Loockwood literario hace de una mujer una diosa, también puede deshacerla a capricho sin sufrir él. Sin embargo, si la literaria Isabella hace de un hombre un dios o un héroe, ha de sufrir —incluso quizás morir— por su error. Lockwood, en efecto, mata a su diosa por ser humana y haría lo mismo con Isabella. Por otra parte, Heathcliff trata de matar literalmente a Isabella por intentar ser una diosa, un ángel, una dama y, de este modo, por tener un «empalagoso rostro de cera». De cualquier modo, Isabella debe morir, porque su destino, como el de Catherine, ilustra la lazada doble con la que la sociedad patriarcal, de forma inevitable, oprime los pies de las jóvenes que se fugan[50]. Quizás, para que este aspecto resulte aún más dramático, Brontë hace que Heathcliff cuelgue a

[50] Véase Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior*, Nueva York, Knopf, 1976, página 48: «Incluso ahora China envuelve mis pies con vendas dobles.»

Fanny, el perrito de Isabella, de una «argolla para las bridas» la noche en que él y Isabella se fugan. Del mismo modo que el parecido del destino de Isabella y Catherine sugiere que «caer» y «enamorarse» son equivalentes, la *argolla* para las *bridas* o las *bodas** es una acertada metáfora para la institución del matrimonio en un mundo en que las mujeres caídas, como su madre universal Eva (y como dice Dickinson), «Nacen —son Desposadas— y Amortajadas— / En un solo Día»[51].

Muchos críticos opinan que Nelly Dean aparece en la novela para ayudar a Emily Brontë a desaprobar esas intenciones uniformemente oscuras. «Como muestra de verdadera benevolencia y fidelidad doméstica aparece el personaje de Nelly Dean», dice Charlotte Brontë con convicción, tratando de suavizar el cuadro de «pasión perversa y perversidad apasionada» que los lectores victorianos pensaron que su hermana había producido[52]. Y Charlotte Brontë «defendió justamente a su hermana contra las alegaciones de anormalidad señalando que [...] Emily había creado a la saludable y maternal Nelly Dean», comenta Q. D. Leavis[53]. Sin embargo, ¿en qué medida es saludable y maternal Nelly Dean? Y si estamos de acuerdo en que es básicamente benévola, ¿en qué consiste su benevolencia? Palabras problemáticas como *saludable* y *benevolente* sugieren el punto desde el que podemos comenzar a investigar la relación entre la historia de Nelly y la de Catherine (o Isabella).

Para comenzar, por supuesto, Nelly es sana y saludable porque es una superviviente, como debe ser la artista-narradora. Al principio de la novela, Lockwood se refiere a ella como a un «aditamento humano» y, en efecto, tiene la cualidad de duración de las cosas, como si hubiera superado las tormentas de pasión de los Earnshaw/Linton como sus dos casas, o como si fuera un muro, una puerta, un objeto del mobiliario dispuesto a comenzar una narración en respuesta al suspiro convencional: «¡Ah, si estos viejos muros pudieran hablar, qué historias contarían!» Es más, como un muro o aditamento, Nelly posee una cierta indiferencia, una inmunidad diplomática para las emociones enredadas. Aunque a veces expresa vigorosos sentimientos sobre la acción, se las arregla para evitar tomar partido o, mejor, como un muro, se relaciona con ambas partes. En consecuencia, como ha de hacer la artista, puede ir a todas partes y escuchar todo.

Al mismo tiempo, las evasiones de Nelly sugieren aspectos en los que su historia ha sido paralela a las vidas de Catherine e Isabella, aunque ha rechazado sus compromisos y, de este modo, evitado sus catástrofes.

---

* En inglés, *bridle* o *bridal hook*, juego de palabras que se pierde con la traducción. *[N. de la T.]*

[51] Dickinson, *Poems*, J. 1072 («¡El mío —es título divino! / ¡La Esposa —sin el Signo!»).

[52] Charlotte Brontë, prefacio del editor a la nueva edición de *Wuthering Heights* (1850), Norton Critical Edition, pág. 11. [En esp.: *Cumbres Borrascosas*, ed. de Paz Kindelán, Madrid, Cátedra, 1998.]

[53] Q. D. Leavis, «A Fresh Approach to *Wuthering Heights*», pág. 310.

Por ejemplo, Hindley una vez estuvo tan próximo a Nelly como Heathcliff a Catherine. En efecto, como Heathcliff, Nelly parece haber sido una especie de hijastra en las Cumbres. Cuando el anciano señor Earnshaw parte en su fatal viaje a Liverpool, promete traer un regalo de manzanas y peras para Nelly, así como el violín y el látigo que Hindley y Catherine le han pedido. Sin embargo, como sólo es la «hija de un hombre pobre», Nelly está excluida de la familia, al ser definida como su criada. Así pues, por fortuna para ella (o así parece), ha evitado la relación incestuosa/igualitaria con Hindley que Catherine tiene con Heathcliff y, al mismo tiempo —debido a que no puede casarse en ninguna familia—, ha escapado de la argolla nupcial del matrimonio que destruye tanto a Isabella como a Catherine.

Por último, por estas razones Nelly es capaz de contar la historia de todos estos personajes sin quedar atrapada en ella o, quizás más precisamente, es capaz (como la misma Brontë) de utilizar el acto de contar la historia como una estrategia para protegerse de ser atrapada. «He leído más de lo que imaginaría, señor Lockwood», le señala a su nuevo amo. «No podría abrir un libro de esta biblioteca que yo no haya mirado y del que no haya sacado algo [...] es cuanto puede esperar de la hija de un hombre pobre» (59). Con ello quiere decir, sin duda, que en su indiferencia sabe de los temores miltonianos acerca de la caída y de los sueños richardsonianos de la ascensión, de las ansiedades inducidas por la educación patriarcal y de las alucinaciones de la novela de amor cortés[54]. Y debido precisamente a que tiene esa aguda conciencia literaria, es capaz en definitiva de sobrevivir y triunfar sobre su a veces ingobernable relato. Incluso cuando Heathcliff la encierra, por ejemplo, Nelly sale (a diferencia de Catherine e Isabella, que nunca son realmente capaces de escapar) y uno por uno, los descarriados que han tratado de reformar su cuento —Catherine, Heathcliff, incluso Isabella— mueren, mientras que Nelly sobrevive. Sobrevive y, como también ha señalado Bersani, reprime la historia para hacerla más dócil y, por lo tanto, más agradable[55].

Sin duda, hablar de coerción en lo que respecta a Nelly puede parecer indebido y negativo desde la perspectiva de Leavis. Y para apoyar dicha perspectiva debemos señalar que, además de ser saludable porque es una superviviente, Nelly es benevolente porque es un ama, una criadora, una madre adoptiva. El regalo que el señor Earnshaw le promete es tan simbólicamente significativo a este respecto como el látigo de Catherine y el violín de Hindley, aunque nuestras experiencias posteriores de Nelly sugieren que quiere las manzanas y las peras no tanto para ella como para

---

[54] Resulta interesante que la obsesión característica de las «hijas de Milton» por el griego y el latín aparezca incluso en este discurso. Los únicos libros de la biblioteca que *no* ha leído, señala Nelly, son los de «la balda en griego, latín y francés», e incluso sobre éstos puede decir «que los distingue unos de otros» (pág. 59).

[55] Bersani, *A Future for Astyanax*, págs. 221, 222.

los demás. Porque aunque la salud de Nelly sugiere que le gusta comer, se la ve con mayor frecuencia dando de comer a los demás, transportando cestas de manzanas, removiendo el *porridge,* cocinando carne, sirviendo el té. Alimentando saludablemente, aparece en cierto sentido como una «madre general», si no desde el punto de vista de Emily Brontë, sí al menos desde el de, digamos, Milton. Y, en efecto, si volvemos a mirar el crucial pasaje de *Shirley* donde la Shirley/Emily de Charlotte Brontë critica a Milton, hallamos una versión inequívoca de Nelly Dean. «Milton trató de ver a la primera mujer —dice Shirley—, pero Cary no la vio. [...] Fue a su cocinera a quien vio [...] desconcertada sobre qué elegir que fuera más delicioso.»

Este comentario explica muchas cosas. Porque si Nelly Dean es la Eva cocinera de Milton —es decir, Eva como Milton (pero no como Brontë o Shirley se la habría figurado— no pela manzanas para comérselas ella, sino para hacer compota. Y, de forma similar, no cuenta historias para participar en ellas, para consumir el alimento emocional que ofrece, sino para crear una comida moral, un menú didáctico que alimentará con docilidad a las futuras generaciones. De hecho, como la cocinera de Milton, Nelly Dean es el ama de casa paradigmática, la mujer que el hombre ha contratado tradicionalmente para que mantenga su casa en orden, enderezando sus salones, a sus hijas y sus historias. «Mi corazón se inclinaba invariablemente hacia el amo, y no de parte de Catherine», declara (capítulo 10) y expresa su preferencia actuando a lo largo de toda la novela como un agente censor del patriarcado.

Por ejemplo, Catherine deja de comer durante mucho más tiempo porque Nelly no le dice «al amo» lo que su esposa está haciendo, aunque son los chismorreos de Nelly lo que en primer lugar la inducen a ello. Durante toda su vida, a Catherine le ha costado digerir el alimento ofrecido por la cocinera de Milton y, por lo tanto, no es de extrañar que en su locura vea a Nelly como una bruja «recogiendo puntas de flecha de pedernal para herir a nuestras novillas». No es tanto que Nelly Dean sea el «Mal», como Q. D. Leavis reprende a un «crítico americano» por sugerirlo[56], sino la mujer del hombre acomodaticia, manipuladora, estereotípicamente benevolente. Como tal, heriría y hiere «a las novillas» que habitan este cielo de femineidad antimiltoniano que es Cumbres Borrascosas. De hecho, como reconocen las «locas» palabras de Catherine, en cierto sentido, la misma Nelly es el espectro de Milton, la guardiana de la casa que cierra las ventanas (como hace Nelly a lo largo de todo *Cumbres Borrascosas)* y recluye a las mujeres en el salón común. Y como Emily Brontë no está escribiendo una polémica revolucionaria sino un mito de los orígenes, decide contar su relato de psicogénesis de forma irónica, a través de las palabras de la superviviente que ayudó a *hacer* el relato, a

---

[56] Q. D. Leavis, «A Fresh Approach to *Wuthering Heights*», pág. 321.

través de la «voz perdurable del campo», en la acertada expresión de Schorer. Al leer el texto de Nelly, vemos lo que hemos perdido mediante los ojos de la cocinera que nos ha transformado en lo que somos.

Pero si Nelly es análoga a Chaterine o la explica al representar a la Eva cocinera de Milton, mientras que Isabella representa a la Catherine/Eva como una dama literaria burguesa, en principio puede resultar difícil apreciar cómo o por qué Heathcliff es análogo a Catherine. Aunque es su *alter ego,* parece ser, en palabras de Bersani, «un doble no idéntico»[57]. No sólo es masculino mientras que ella es femenina —lo cual implica muchas diferencias sutiles, así como unas cuantas obvias en este libro obsesionado por el género—, sino un superviviente triunfante, alguien de la casa, un usurpador del poder a lo largo de casi toda la segunda parte de la novela, mientras que Catherine no es sólo una muerta fracasada, sino un fantasma gimiente y expulsado. Heathcliff la quiere y la llora —y finalmente Catherine le «mata» en cierto sentido—, pero más allá de estas conexiones románticas melodramáticas, ¿qué lazos unen a estos en un tiempo amantes?

Quizás el mejor modo de contestar a esta pregunta sea examinar las apasionadas palabras con que Heathcliff concluye su primer discurso doloroso tras la muerte de Catherine: «¡Oh, Dios, es insoportable! ¡Yo no puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma!» (cap. 16). Como la paradoja metafísica imbuida en las cruciales palabras adolescentes sobre Heathcliff que le dice Catherine a Nelly («Es más que yo misma»), estas otras se han solido considerar, por una parte, retóricas y vacías y, por otra, severamente místicas. Pero supongamos que tratamos de imaginar lo que pueden significar como descripciones de un hecho psicológico referente a la relación existente entre Heathcliff y Catherine. La afirmación de esta última de que Heathcliff era *ella misma* resumía bastante razonablemente, después de todo, su comprensión de que se la estaba transformando en dama, mientras que Heathcliff conservaba la ferocidad de su yo primordial medio salvaje. De forma similar, la exclamación de Heathcliff de que no puede vivir sin su alma puede expresar, como corolario de esta idea, el profundo sentimiento del «gitano» de ser el látigo de Catherine y su percepción de que ahora se ha convertido simplemente en el cuerpo sin alma de su pasión desvanecida. Pero ser sólo un cuerpo —un látigo sin dueño— es ser una especie de monstruo, algo carnal, un objeto de materialidad puramente animal como el ser abortivo que creó Victor Frankenstein. Y, en efecto, Heathcliff se convierte en tal monstruo.

Desde el principio, Heathcliff ha tenido un innegable potencial de monstruo, como muchos lectores han observado. Las preguntas de Isabella a Nelly —«¿Es un hombre el señor Heathcliff? Si lo es, ¿está loco? Y si no, ¿es un demonio?» (cap. 13)— indican, entre otras cosas, la fría

---

[57] Bersani, *A Future for Astyanax*, págs. 208, 209.

percepción de Emily Brontë de haber creado un ser anómalo, una especie de «profanador de tumbas» o «espíritu maligno», no (como medio esperaba su hermana) «a su pesar», sino por buenas razones. Al unir rasgos humanos y animales, las destrezas de la cultura con las energías de la naturaleza, el personaje de Heathcliff pone a prueba las fronteras entre lo humano y lo animal, la naturaleza y la cultura, y al hacerlo propone una nueva definición de lo demoniaco. Sin embargo, para nuestros objetivos presentes lo más importante es el hecho de que, pese a su masculinidad exterior, Heathcliff es en cierto modo femenino en su monstruosidad. Además de sugerir en general un conjunto de preguntas sobre la humanidad, su existencia resume diversos aspectos importantes acerca de la relación entre masculinidad y feminidad según la define representativamente Milton.

Afirmar que Heathcliff es «femenino» puede parecer en principio loco o absurdo. Como ya hemos señalado, su masculinidad exterior parece demostrarse de forma definitiva por su complexión atlética y su porte militar, así como por el carisma sexual byroniano que tiene para la elegante Isabella. Y aunque vimos que Edgar es ciertamente patriarcal pese a su afeminamiento aparente, no hay una razón real por la cual Heathcliff no esté representando simplemente una versión alternativa de masculinidad, la masculinidad del hijo menor, ese extraño paradigmático del patriarcado. Por supuesto, hasta cierto punto esto es cierto: Heathcliff es claramente tan masculino en su satánico comportamiento de proscrito como Edgar en el suyo angelical y reconocido. Pero al mismo tiempo, en un plano asociativo más profundo, Heathcliff es «femenino»: en el plano donde los hijos menores, los bastardos y los demonios se unen con las mujeres en rebelión contra la tiranía del cielo, el plano en el que los huérfanos son femeninos y los herederos, masculinos; donde la carne es femenina y el espíritu, masculino; la tierra es femenina y el cielo, masculino; los monstruos son femeninos y los ángeles, masculinos.

Los hijos de Urizen nacieron del cielo, declara Blakes, pero «sus hijas, de la hierba verde y el ganado, / De los monstruos y gusanos del agujero». Puede estar describiendo a Heathcliff, la «cosilla oscura» cuya enigmática ferocidad sugiere espíritus de la vegetación, infierno, agujeros, noche: todo la irracionalidad «femenina» de la naturaleza. Carente de apellido como una mujer, el huérfano gitano que el viejo Earnshaw trae de las misteriosas entrañas de Liverpool *(Liver/pool,* estanque del hígado) es claramente tan ilegítimo como lo son las hijas en una cultura patrilineal. Es más, habla una especie de jerga animal que, junto con su extraña tez morena hace que la sensible Nelly se refiera a él como «eso», dando a entender (pese a su masculinidad aparente) una profunda incapacidad para poner en orden su género. Su «neutralización» también destaca sus cualidades animales —su apetito, su brutalidad— y su cosificación. Y el hecho de que hable en jerga sugiere la profunda enajenación del reino físico/natural/femenino que representa del lenguaje, la herramienta de la cultura y

la gloria de los «espíritus Masculinos». Luego, incluso en la forma más literal, es lo que Elaine Showalter denomina «un hombre de mujer», una figura masculina en la que una artista femenina proyecta disfrazadas sus ansiedades hacia el sexo y su significado en la sociedad[58]. En efecto, si Nelly Dean es la cocinera de Milton, Heathcliff encarna ese mundo natural no regenerado que debe ser cocinado o espiritualizado desde un punto de vista metafórico y, por lo tanto, una especie cruda de femineidad que, según muestra Brontë, ha de ser exorcizada si no puede controlarse.

En la mayoría de las sociedades humanas, los grandes chefs literales y figurativos, de Brillat-Savarin a Milton, son masculinos, pero como Sherry Ortner ha señalado, la «cocina» cotidiana (es decir, las conversiones de bajo nivel de la naturaleza a la cultura, como la crianza de los hijos, la preparación del puchero y del pan) la realizan las mujeres, que cargan con la tarea de vigilar el reino que representan[59]. Este punto puede ayudar a explicar cómo y por qué Catherine Earnshaw se convierte en el «alma» de Heathcliff. Una vez que Nelly como ama de casa arquetípica termina de criarlo, la vivaz Catherine se ocupa de su educación porque éste satisface sus necesidades de poder. Sin embargo, su relación funciona tan bien porque del mismo modo que él le proporciona un cuerpo extra para aminorar su vulnerabilidad femenina, ella sacia su necesidad de alma, de una voz, un lenguaje con el que dirigirse a los hombres cultos como Edgar. Juntos constituyen un todo autónomo y andrógino (o, más precisamente, ginandro): un hombre de mujer y una mujer *por sí misma* en el sentido sartriano, reuniendo una mujer completa[60]. De hecho, se sienten tan completos que, como hemos visto, definen su hogar en Cumbres Borrascosas como el cielo y a ellos mismos como una especie de ángeles blakeanos, como si esbozaran la definición de un ángel que D. H. Lawrence haría ofrecer a Tom Brangwen setenta y cinco años después en *The Rainbow:*

> Si nos toca ser Ángeles, y si no existen hombres o mujeres entre ellos, entonces [...] una pareja casada constituye un ángel. [...] Porque [...] un Ángel no puede ser menos que un ser humano. Y si fuera sólo el alma de un hombre *menos* el hombre, entonces sería menos que un ser humano[61].

El hecho de que el mundo —sobre todo Lockwood, Edgar e Isabella— vean el cielo de Cumbres Borrascosas como un «infierno» es una

---

[58] Showalter, *A Literature of Their Own*, págs. 133-152.

[59] Ortner, «Is Female to Male as Nature is to Culture?», en *Women, Culture, and Society*, pág. 80.

[60] El concepto de «androginia», como algunas críticas feministas han señalado hace poco, suele «sumergir» lo femenino dentro de lo masculino, pero la visión de Emily Brontë es notablemente ginandra, sumergiendo lo masculino, como si dijéramos, en lo femenino.

[61] *The Rainbow*, «Wedding at the Marsh», cap. 5.

prueba más de la femineidad infernal que caracteriza a este cuerpo y alma ginandro. También es una primera prueba de que, sin «alma», Heathcliff se convertirá en un bruto enteramente diabólico, un «profanador de tumbas» o «espíritu maligno». Al especular medio en serio y medio en broma sobre que las mujeres tienen alma «sólo para hacerlas capaces de *condenarse*», John Donne expresaba el complejo de ideas tradicional subyacente en este asunto incluso antes de que lo hiciera Milton. «¿Por qué la opinión común ha ofrecido almas a las mujeres?», preguntaba Donne. Después de todo, señalaba, su única cualidad realmente «espiritual» es su capacidad de hablar, «por la cual están en deuda con sus *instrumentos corporales:* porque tal vez un corazón de *buey* o de *cabra,* o de *zorro* o de *serpiente* hablaría de igual modo si estuviera en el *pecho* y pudiera mover esa *lengua* y *mandíbulas*»[62]. Aunque habla de las mujeres, muy bien podría estar definiendo el problema que Isabella iba a expresar por Emily Brontë: «¿Es el señor Heathcliff un *hombre* o qué es?»

Como ya hemos visto, cuando Catherine es separada por primera vez del Heathcliff adolescente, el chico se vuelve cada vez más bruto, como si presagiara su despojo de alma final. Al regresar de la Granja de los Tordos vestida elegantemente, Catherine encuentra a su antiguo compañero con sus viejas ropas, cubierto de «barro y suciedad», con la cara y las manos «tristemente ennegrecidas» por una suciedad que sugiere su conexión ineludible con la inmundicia de la naturaleza. De forma similar, cuando Catherine se está muriendo, Nelly es especialmente consciente de que Heathcliff «lanzó un gruñido echando espumarajos como un perro rabioso», así que no lo siente como una criatura de su misma especie (cap. 15). Después, tras la muerte de su «alma», le parece que Heathcliff brama «no como un hombre, sino como una fiera salvaje acosada a muerte con cuchillos y dardos» (cap. 16). Su conducta posterior, aunque no tan claramente animal, es consecuente con aquélla. Bastardo y ruin, como un verdadero hijo de la diosa perra Naturaleza, durante toda la segunda parte de *Cumbres Borrascosas* Heathcliff persigue una venganza mortal contra el patriarcado, una venganza expresada de forma muy apropiada en *El Rey Lear* por Edmund, igualmente proscrito: «Bueno, entonces, / Legítimo Edgar, debo tener tu tierra»[63]. Porque el genio revisionista de Brontë se manifiesta sobre todo en su percepción de las profundas conexiones entre el Edmund de Shakespeare, el Satanás de Milton, el monstruo de Shelley, la figura del novio demonio amante/animal de innumerables cuentos populares y Eva, la mujer rebelde original.

Como reúne características de todas estas figuras en un único cuerpo, Heathcliff, de un modo u otro, actúa como todos ellos a lo largo de la se-

---

[62] John Donne, «Problemes», VI, «Why Hath the Common Opinion Afforded Women Soules?»

[63] *Lear,* 1.2.15-16.

gunda parte de la novela. Su objetivo general es lograr la venganza de la naturaleza sobre la cultura subvirtiendo la legitimidad. Así pues, como Edmund (y las semejantes femeninas de Edmund, Goneril y Regan), *toma* literalmente *el lugar* de un legítimo heredero tras otro, suplantando tanto a Hindley como a Hareton en las Cumbres y, finalmente, a Edgar en la Granja. Es más, no sólo reemplaza a la cultura legítima, sino que en su furia se esfuerza por terminar con ella, al igual que el monstruo de Frankenstein. Sus intentos de matar a Isabella y a Hindley, así como sus tendencias infanticidas expresadas en su despiadado maltrato hacia su propio hijo, indican su deseo no sólo de alterar los usos de este mundo, sino literalmente de suspenderlos, de llegar al corazón del patriarcado ahogando la línea de sucesión que en definitiva otorga a la cultura su legitimidad. Por lo tanto, se parodia seriamente la *hysterica passio* de Lear, su sentimiento de que le está suavizando la naturaleza femenina, que se ha alzado de forma inexplicable contra todos los padres de todas partes, mediante el sofocante útero/habitación de muerte donde Heathcliff encierra a su hijo enfermo y a la hija legítima de Edgar[64]. Como Satanás, cuya caída fue inspirada en su origen por la envidia a la legitimidad celestial encarnada en el Hijo de Dios, Heathcliff roba o pervierte los derechos de cuna. Como Eva y su doble, Pecado, comete esos crímenes contra un cielo urizénico para reivindicar su valía, para afirmar su energía. Y, una vez más, como Satanás, cuyo reino infernal es una copia tenebrosa de la luminosa de Dios, o como esos novios animales elegantemente impenitentes, el señor Zorro y Barbazul, consigue en buena medida su objetivo porque se da cuenta de que para subvertir la legitimidad, primero tiene que hacer un remedo; es decir, para matar al patriarcado, primero tiene que hacer como si fuera un patriarca.

Dicho de otro modo, significa simplemente que la masculinidad carismática de Heathcliff es al menos en parte el resultado de su comprensión de que debe derrotar en sus propios términos a la sociedad que le ha vencido. Así pues, aunque comienza su vida ginandra original en Cumbres Borrascosas como látigo de Catherine, inicia su vida transformada, desalmada o satánica allí como argolla matrimonial de Isabella. De forma similar, durante todas las maniobras contra Edgar y su hermana que le ocupan los veinte años transcurridos desde la partida de Isabella hasta su muerte, se hace pasar por un «papá demonio», robando hijos como Catherine II y Linton de sus casas verdaderas, tratando de separar a la cocinera de Milton tanto de su relato como de su moralidad, y pervirtiendo al inocente Hareton para convertirlo en una copia artificialmente ennegrecida de sí mismo. Su ironía muestra una y otra vez su comprensión de la inautenticidad de su conducta. Heathcliff sabe perfectamente bien que no es un padre en el sentido real (patriarcal) de la palabra, aunque sólo sea porque

[64] Ibid., 2.4.57.

carece de apellido; sólo actúa como un padre, y su suave y divertido «quiero tener a mis hijos a mi lado» (cap. 29) comenta el mundo que desprecia imitándolo de forma sardónica, del mismo modo que Satanás imita la lógica de Dios y Edmund imita la astrología de Gloucester.

Por lo tanto, por una parte, como padre mortal de Linton, Heathcliff, al igual que Satanás, es el verdadero padre de la muerte (engendrada, sin embargo, no de Pecado, sino de la simpleza), pero, por otra, es de forma muy consciente un padre falso, una versión masculina de la terrible madre devoradora, cuyas admoniciones tétricamente cómicas a Catherine II («Basta ya de escapadas [...] Vengo a buscarte para llevarte a casa, y supongo que serás una hija sumisa y no incitarás a mi hijo a más desobediencia» [cap. 29]) evocan la sombría hilaridad del infierno con su sátira de la rectitud miltoniana. Dada la complejidad de todo esto, no es de extrañar que Nelly considere su residencia en las Cumbres «una opresión inexplicable».

Puesto que las siniestras energías de Heathcliff parecen tan ilimitadas, ¿por qué fracasa su proyecto de venganza? Sin duda, acaba fracasando porque en los relatos de la guerra entre la naturaleza y la cultura siempre vence la segunda. Pero esto, por supuesto, es una tautología. La cultura cuenta la historia (es decir, la historia es un constructo cultural) y la historia es etiológica: cómo la cultura triunfó sobre la naturaleza, de dónde provinieron las casas parroquiales y las reuniones para tomar el té, cómo la dama consiguió sus faldas y sus postres. Así pues, Edmund, Satanás, el monstruo de Frankenstein, el señor Zorro, Barbazul, Eva y Heathcliff deben fracasar de un modo o de otro, aunque sólo sea para explicar el *statu quo*. Sin embargo, resulta significativo que mientras que los análogos de Heathcliff son universalmente destruidos por fuerzas externas a ellos, éste parecen morir, como Catherine, por algo de su interior. Su muerte por dejar de comer hace que su función como doble casi idéntico de Catherine quede definitivamente clara. Pero cuando observamos detenidamente los acontecimientos que llevan a ésta, también resulta claro que Heathcliff no sólo muere por su propio deseo desesperado de su «alma» desvanecida, sino al menos en parte por otra de las paralelas de Catherine, la nueva y culta Catherine que ha vuelto a nacer mediante la intervención del patriarcado en la forma de Edgar Linton. Sin duda, no es accidental que el aprisionamiento de Catherine II en las Cumbres y su acercamiento a Hareton coincidan con la percepción de Heathcliff de que «se está acercando un extraño cambio», con su visión de la Catherine perdida y con la evolución de su desorden alimentario tan parecido a la anorexia nerviosa de Catherine.

* * *

Si Heathcliff es el doble casi idéntico de Catherine, Catherine II es «la doble no idéntica» de su madre. Aunque ha confundido a sus dobles, Bersani señala que las «suaves reflexiones morales» de Nelly parecen «apropiadas para la independencia juguetona de la Catherine más joven»[65]. Porque mientras que su terca madre luchó genuinamente para lograr autonomía, la más dócil Catherine II sólo juega a la desobediencia, emprendiendo viajes simulados dentro de los muros de la posesión de su padre y renunciando obedientemente a sus cartas de amor ilícitas (aunque igualmente supuestas) a una palabra de Nelly. En efecto, Catherine II difiere en casi todo de su feroz madre muerta al ser una niña culta, una dama de nacimiento. «Es como si Emily Brontë estuviera contando la misma historia dos veces», observa Bersani, «y eliminando su originalidad la segunda vez»[66]. Pero aunque está en lo cierto al afirmar que Brontë cuenta la misma historia de nuevo (en realidad por tercera o cuarta vez), no está rechazando su originalidad. Más bien, a través del análisis de los logros de Catherine II, muestra cómo la sociedad había repudiado la originalidad de Catherine.

Por ejemplo, mientras que Catherine Earnshaw se rebeló contra su padre, Caterine II es profundamente obediente. Una de sus aventuras más notables sucede cuando huye de Cumbres Borrascosas para *volver* con su padre, un contraste sorprendente a las escapadas de Catherine e Isabella, fugadas ambas del mundo de los padres y los hermanos mayores. Además, como es una hija obediente, Catherine II es cocinera, enfermera, maestra y ama de casa. En otras palabras, mientras que su madre fue una hija salvaje y desatenta, Catherine II promete convertirse en una mujer victoriana ideal, cuyas virtudes se asocian en cierto sentido con ser hermana, esposa y madre. Puesto que Nelly Dean fue su madre adoptiva, reemplazando de forma literal a la Catherine original, su desarrollo de estas cualidades no es sorprendente. Tener como madre a la cocinera de Milton y como padre a uno de sus ángeles es convertirse, de modo inevitable, en una hija de la cultura. Así pues, Catherine II cuida a Linton (aun cuando no le gusta), prepara el té a Heathcliff, ayuda a Nelly a disponer las verduras, enseña a leer a Hareton y reemplaza las grosellas silvestres de Cumbres Borrascosas por flores de la Granja de los Tordos. Literaria como su padre y su tía Isabella, ha aprendido tan bien las lecciones del cristianismo patriarcal que incluso promete devotamente a Heathcliff que los perdonará a él y a Linton por los pecados que han cometido contra ella: «Ya sé que [Linton] tiene mal carácter, es su hijo. Y estoy contenta de que el mío sea mejor» (cap. 29). Al mismo tiempo, tiene un sentimiento cortés (o urizénico) del rango que se evidencia en el trato que otorga al principio a Hareton, Zillah y los demás habitantes de las Cumbres.

---

[65] Bersani, *A Future for Astyanax*, págs. 221, 222.
[66] Ibid.

Es más, incluso cuando deja de perdonar bíblicamente, las formas literarias dominan el personaje de Catherine II. Las «artes negras» que trata de practicar son librescas y falsas. En efecto, si Heathcliff sólo está haciendo de padre en este punto de la novela, Catherine II sólo está haciendo de bruja. Una bruja real amenazaría la cultura; pero la vocación de Catherine II es servirla, porque como sugiere su personalidad, está perfectamente dotada para (ha sido criada para) la que Sherry Ortner define como la función femenina crucial de mediar entre naturaleza y cultura[67]. Por eso, es ella quien acaba restableciendo el orden tanto en las Cumbres como en la Granja casándose con Hareton Earnshaw, a quien, lo que es significativo, ha preparado para su nuevo dominio enseñándole a leer. Por lo tanto, mediante su intervención, éste puede al menos reconocer el nombre escrito sobre el dintel en Cumbres Borrascosas —el nombre Hareton Earnshaw— que es su propio nombre y el nombre del fundador de la casa, el patriarca primordial.

Con su sensibilidad casi preternatural para las amenazas, el mismo Heathcliff reconoce el peligro que Catherine II representa. Cuando, al ofrecer «perdonarlo», trata de abrazarlo, tiembla y señala: «¡Mejor abrazaría a una serpiente!» Después, cuando ella y Hareton han cimentado su amistad, Heathcliff se dirige constantemente a ella como «bruja» y «zafia». En los términos del mundo, es lo opuesto a eso: es casi un ángel de la casa. Pero debido precisamente a esas razones, es urizénicamente peligrosa para el Pandemonio que tiene Heathcliff en las Cumbres. Además de amenazar su posición presente, la unión de Catherine II con Hareton recuerda a Heathcliff el paraíso que ha perdido. Al alzar los ojos de los libros, la joven pareja revela lo «parecidos que son sus ojos, los de Catherine Earnshaw» (cap. 33). Sin embargo, irónicamente, el hecho de que los descendientes de Catherine «tengan» sus ojos no le dice a Heathcliff tanto que ésta perdura como que está muerta y fragmentada. Catherine II sólo tiene los ojos de su madre, y aunque Hareton posee más de sus rasgos, él tampoco es Catherine. Así pues, cuando Edgar muere y Heathcliff abre el ataúd de Catherine como si quisiera liberar a su fantasma, o cuando Lockwood abre la ventana como si quisiera admitir a la bruja niña de su pesadilla, la Catherine original surge en su plenitud fantasmal de los únicos lugares donde aún puede existir completamente: el cementerio, el páramo, la tormenta, el reino irracional de quienes vuelan por la noche, el reino de Satanás, Eva, Pecado y Muerte. Fuera de este reino, el mundo ordinario habitado por Catherine II y Hareton es, señala ahora Heathcliff, simplemente «una espantosa colección de recuerdos de que ella existió y de que la he perdido» (cap. 33).

Por último, la alianza de Catherine II con Hareton despierta a Heathcliff a la verdad sobre el hombre más joven que antes no había compren-

---

[67] Ortner, «Is Female to Male as Nature Is to Culture?»

dido, y en cierto sentido su desilusión consecuente es el último golpe que lo envía a la muerte. Durante la segunda parte de la novela, Heathcliff se ha reconfortado no sólo con el «sorprendente» parecido físico de Hareton con Catherine, sino también con el parecido de la situación del muchacho desposeído con su anterior exclusión de la sociedad. «Hareton parece una personificación de mi juventud, no un ser humano», le dice a Nelly (cap. 33). Sin duda, esto hace que considere al proscrito analfabeto el verdadero hijo metafórico de su verdadera unión con Catherine. En efecto, aunque originalmente desposeyó a Hareton como un modo de vengarse de Hindley, después parece que Heathcliff desea mantener al muchacho tosco e inculto para tener al menos un descendiente natural fuerte (en oposición a Linton, su descendiente falso y moribundo). Sin embargo, a medida que Hareton se traslada hacia la órbita de Catherine, lejos de la naturaleza y hacia la cultura, Heathcliff se da cuenta del error que ha cometido. Aunque había supuesto que con la nueva representación de su juventud por parte de Hareton recuperaría en cierto modo a la Catherine perdida y, de este modo, a Catherine-Heathcliff perdidos, ahora ve que esta representación de su juventud es una corrección, una nueva narración de la historia del modo «acertado». Así pues, si denominamos a Catherine II C^2 y definimos a Hareton como H^2, podríamos llegar a la siguiente formulación del problema de Heathcliff: mientras C más H es igual a la plenitud de ser tanto para C como para H, C^2 más H^2 es igual a una negación tanto de C como de H. Por último, las ambigüedades del nombre de Hareton resumen de otro modo el problema de Heathcliff con el más enigmático de los Earnshaw. Por una parte, Hareton es un nombre de la naturaleza, como Heathcliff. Pero, por la otra, Hare/ton, que sugiere Heir/ton (¿Heir/town?, heredero/pueblo) es un juego de palabras indicador de la legitimidad del joven.

En su triunfante legitimidad, Hareton, junto con Catherine II, actúa para exorcizar a Heathcliff del mundo tradicionalmente legítimo de la Granja y el recién legitimado de Cumbres Borrascosas. Desvaneciéndose en la naturaleza, donde Catherine persiste «en cada nube, en cada árbol», Heathcliff ya no puede comer la comida humana cuidadosamente cocinada que Nelly le ofrece. Mientras Catherine II decora el *porridge* de Hareton con flores, el hombre mayor tiene fantasías impías sobre morir y ser transportado sin ceremonias «al camposanto por la noche». «Casi he alcanzado mi cielo», le dice a Nelly mientras ayuna y se desvanece, «y el de los demás [...] no me interesa» (cap. 34). Luego, cuando muere, las fronteras entre la naturaleza y la cultura se rompen por un momento, como para dejarle pasar: sus ventanas se abren y baten, entra la lluvia. «El diablo se ha llevado su alma», exclama el viejo Joseph, el Milton falso de *Cumbres Borrascosas,* cayendo de rodillas y dando gracias porque «el amo legítimo y el viejo linaje quedaran restaurados en sus derechos» (cap. 34). Los ilegítimos Heathcliff/Catherine han sido finalmente recolocados en la naturaleza/infierno, y reemplazados por Hareton y Catherine II —una pareja apropiada—, del mismo modo que Nelly reemplazó a Catherine

como madre apropiada para Catherine II. Con toda razón, Nelly observa ahora que «la culminación de todos mis deseos será la unión de» esta nueva pareja civilizada, y Lockwood señala que «juntos, desafiarían a Satanás con todas sus legiones». En efecto, tanto desde el punto de vista de Milton como desde el de Brontë (es el único aspecto sobre el que ambos coinciden por completo), ya han desafiado a Satanás y han salido victoriosos. Estamos en 1802; las Cumbres —el infierno— se ha convertido en la Granja —el cielo—; y con la historia patriarcal redefinida, renovada, restaurada, el siglo XIX puede comenzar realmente, repleto de reuniones para tomar el té, ángeles de bondad, institutrices y casas parroquiales.

* * *

La importante observación de Joseph sobre la restauración del amo legítimo y el viejo linaje, junto con las fechas —1801/1802— que rodean el relato de Nelly de un pasado seudomítico, confirman la idea de que *Cumbres Borrascosas* es en cierto sentido etiológico. Es más, el famoso cuidado con el que Brontë elaboró los detalles que rodeaban tanto las fechas de la novela como el linaje Earnshaw-Linton sugiere que era muy consciente de que estaba construyendo un relato sobre los orígenes y las renovaciones. Una vez llegados a la conclusión de la novela, podemos volver al comienzo y tratar de resumir el relato básico que cuenta. Aunque ésta no sea la única historia del libro, sin duda es crucial. Como los nombres de la repisa de la ventana indican, *Cumbres Borrascosas* se inicia y finaliza con Catherine y sus diversas encarnaciones. De forma más específica, estudia la evolución de Catherine Earnshaw hasta convertirse en Catherine Heathcliff y Catherine Linton, y luego su regreso mediante Catherine Linton II y Catherine Heathcliff II a su papel «apropiado» como Catherine Earnshaw II. De modo más general, lo que esta evolución e involución transmite es el siguiente mito paródico antimiltoniano:

Había una Madre Original (Catherine), una hija de la naturaleza cuya divisa podría ser: «Tú, Naturaleza, eres mi diosa; a tu ley / Obligo mis servicios». Pero esta joven cae en declive, al menos en parte, al comer la venenosa comida cocida de la cultura. Se fragmenta en yoes locos o muertos, por una parte (Catherine, Heathcliff), y en yoes inferiores, más dóciles/decorosos, por la otra (Catherine II, Hareton). Los feroces yoes primordiales desaparecen en la naturaleza, el cielo perversamente infernal que era su hogar. Los yoes más educables y dóciles aprendieron a leer y escribir, y se trasladaron al mundo culto caído de los salones y las casas parroquiales, el cielo miltoniano que, desde el punto de vista de la Madre Original, es en realidad el infierno. Su paso de la naturaleza a la cultura se vio facilitado por una serie de maestros, predicadores, enfermeras, cocineras y damas o patriarcas modelo (Nelly, Joseph, Frances, los Lintons), la mayoría de los cuales desaparecen gradualmente al final de la historia, ya que estas

creaciones inferiores han sido tan bien instruidas que son capaces de convertirse en maestros o modelos para sus generaciones. En efecto, son tan modélicas que pueden identificarse con los fundadores de las casas ancestrales (Hareton Earnshaw, 1500) y con la madre original redefinida como la esposa del patriarca (Catherine Linton Heathcliff Earnshaw).

Las polaridades naturaleza/cultura de este mito de Brontë han hecho que varios críticos lo consideren una versión de la denominada historia del novio animal, como la Bella y la Bestia o el Príncipe Rana. Pero, como Bruno Bettelheim ha sostenido muy recientemente, dichos cuentos suelen servir para ayudar a los oyentes y lectores a asimilar la sexualidad en la conciencia y, de este modo, la naturaleza en la cultura (por ejemplo, la bestia en realidad es encantadora; la rana, guapa, etc.)[68]. Sin embargo, en *Cumbres Borrascosas,* aunque la cultura requiere la energía de la naturaleza como materia prima —la Granja necesita a las Cumbres; Edgar, a Catherine—, la necesidad más acuciante de la sociedad es exorcizar a los representantes de la naturaleza rebeldes, satánicos, irracionales y «femeninos». A este respecto, la novela de Brontë parece aproximarse a diversos mitos amerindios recontados por Lévi-Strauss más que a cualquiera de los cuentos de hadas con los que se la suele comparar. En particular, evoca un cuento de los indios opaye llamado «La esposa del jaguar».

En esta historia, una joven se casa con un jaguar para poder obtener toda la carne que quiera para ella y su familia. Después de un tiempo, como resultado de su matrimonio, el jaguar se va a vivir con los indios, y durante un periodo la familia de la joven es amistosa con la nueva pareja. Sin embargo, pronto una abuela siente recelo. «La joven se va convirtiendo poco a poco en una fiera de presa. [...] Sólo el rostro sigue siendo humano [...] por lo tanto, la anciana recurre a la brujería y mata a su nieta.» Después de esto, la familia tiene mucho miedo al jaguar porque espera que se tome venganza. Y aunque no lo hace, promete enigmáticamente que «quizás me recordaréis en los años venideros» y se va «enfurecido por el asesinato y suscitando miedo con sus rugidos; pero el sonido viene de muy lejos»[69].

Sin duda, este mito es análogo a *Cumbres Borrascosas* en varios aspectos: Heathcliff, extraño y animal, es comparable al jaguar; Catherine, a la esposa del jaguar; Nelly actúa como la abuela defensora; y Catherine II y Hareton, como la familia que hereda la carne y un mundo libre del jaguar de la esposa difunta. El análisis que realiza Lévi-Strauss del relato hace aún más evidentes estos parecidos y, con ello, aclara lo que Brontë ha de haber considerado las carencias más siniestras de *Cumbres Borrascosas.*

---

[68] Bettelheim, *The Uses of Enchantment,* págs. 277-310.
[69] Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked,* págs. 82, 83.

> Para poder recibir del jaguar todas las posesiones presentes del hombre (que el jaguar ha perdido ahora, pero que disfrutó antes cuando el hombre no las tenía), tiene que haber algún agente capaz de establecer una relación entre ellos: aquí es donde encaja la esposa (humana) del jaguar.
>
> Pero una vez que se ha logrado la transferencia (por medio de la esposa):
>
> a) La mujer pierde su utilidad, porque ha cumplido su objetivo como condición preliminar, que era el único que tenía.
>
> b) Su supervivencia contradiría la situación fundamental, que se caracteriza por una ausencia total de reciprocidad.
>
> La esposa del jaguar, por lo tanto, debe ser eliminada[70].

Aunque Lévi-Strauss no discute este punto, debemos señalar que los rugidos distantes del jaguar insinúan que puede regresar algún día: sin duda, la cultura debe vigilar a la naturaleza, el superego debe estar dispuesto en cualquier momento a combatir al id. De modo similar, el debilitamiento accidental de los muros de Cumbres Borrascosas con que comienza la novela de Brontë —simbolizado por el descubrimiento por parte del viejo Earnshaw de Heathcliff en Liverpool— sugiere que la cultura patriarcal siempre está conteniendo a duras penas a las fuerzas rebeldes de la naturaleza. Después de todo, ¿quién puede decir con certeza que la línea restaurada de Hareton Earnshaw en 1802 no será algún día tan vulnerable a las embestidas de los hijos ilegítimos de la diosa como la línea de Hareton Earnshaw en 1500 lo fue a la intrusión de Heathcliff? ¿Y quién puede decir que la inscripción de Hareton Earnshaw 1500 no fue precedida de forma similar por otra guerra entre naturaleza y cultura? El hecho de que todos tengan el mismo nombre lleva inevitablemente a especulaciones como ésta, como si el mismo drama, al igual que sus actores, sólo representara un único episodio en una especie de regresión mítica infinita. Además, el hecho de que el pastorcillo siga viendo a «Heathcliff y a una mujer» vagando por el páramo insinúa que las poderosas posibilidades desorganizadoras que representan pueden reencarnarse algún día en Cumbres Borrascosas.

Emily Brontë consideraría dicha reencarnación una consumación devotamente deseable. Aunque la superficie que Nelly Dean impone al relato de Brontë es tan desapasionada y basada en los hechos como el tono de «La esposa del jaguar», la intención de la autora es apasionada y elegiaca, como muestran la estructura de referencia de *Cumbres Borrascosas,* el carisma de Catherine-Heathcliff y los mensajes antimiltonianos del libro. Éste es otro aspecto que Charlotte Brontë comprendió muy bien, como cabe apreciar no sólo por el misticismo feminista de *Shirley*, sino también por la ironía diplomática de partes del prólogo a *Cumbres Bo-*

---

[70] Ibid.

rrascosas. En *Shirley,* después de todo, la primera mujer, la verdadera Eva, *es* la naturaleza, y es noble y se ha perdido para todos menos para unos cuantos suplicantes privilegiados como Shirley-Emily, que le dice a Caroline (en respuesta a su invitación para ir a la iglesia): «Me quedaré fuera con mi madre Eva, en estos días llamada Naturaleza. Quiero a ese ser imperecedero y poderoso. Puede que el cielo se borrara de su frente cuando cayó en el paraíso; pero todo lo glorioso que hay en la tierra aún brilla allí»[71]. Y varios años después Charlotte concluyó su prefacio a *Cumbres Borrascosas* con una descripción discretamente moderada de un *heath/cliff* (brezo/risco) literal que cabe aplicar a la Eva titánica de *Shirley:*

> [...] el risco tomó forma humana; y ahí está, colosal, oscuro y con el ceño fruncido, mitad estatua, mitad roca: como la primera, terrible y con apariencia de duende; como la segunda, casi bella, porque es de color gris tenue y el musgo del páramo la viste; y el brezo, con sus campanillas florecientes y su fragancia balsámica, crece fiel cerca de los pies del gigante[72].

Esta grandeza, dice Charlotte Brontë, es de la que «Ellis Bell» escribía; es la que pensó (acertadamente) que habíamos perdido. Porque, al igual que la feroz aunque olvidada mística del siglo XVII Jane Lead, Emily Brontë parece haber creído que Eva se había visto trágicamente separada de su feroz yo original y que, por lo tanto, había perdido «su Cuerpo de Virgen Águila [...] y, de este modo, había sido sembrada en la Muerte adormecedora, en la Necedad, en la Debilidad y en el Deshonor»[73].

Sin embargo, de su muerte adormecedora Eva podía aún levantarse. *Cumbres Borrascosas,* pese a ser elegíaco, pese a lo tristemente definitivo que parece este mito sobre el origen, está embrujado por el fantasma de una ginandra perdida, una posibilidad primordial de poder ahora sólo visible para los niños como los que ven a Heathcliff y a Catherine.

> Ningún cielo prometido podría colmar apenas
> Estos salvajes deseos
> Ninguna amenaza del Infierno, con su fuego inextinguible,
> Someter esta voluntad indomable

declara Emily Brontë en uno de sus poemas[74]. Las palabras quizás se destinaran a un discurso de Gondal, pero carece de importancia, ya que, en todo caso, caracterizan la voluntad indomable y sardónicamente impía que acecha a lo largo de *Cumbres Borrascosas,* haciendo batir las contra-

---

[71] Charlotte Brontë, *Shirley,* cap. 18.

[72] Charlotte Brontë, prefacio del editor, pág. 12.

[73] Jane Lead, *A Fountain of Gardens,* 2, págs. 105-107.

[74] «Enough of thought, Philosopher», en *The Complete Poems of Emily Jane Brontë,* pág. 220.

ventanas de las casas antiguas y emborronando las páginas de las biblias familiares. Exorcizados de las posesiones hereditarias del antiguo linaje, impulsados a la siniestra androginia de su *Liebestod,* Catherine y Heathcliff aún persisten en los límites de las tierras, como bruja y duende, Eva y Satanás. Los dos sueños de Lockwood, presentados como prólogos al relato de Nelly, también son entonces epílogos necesarios a ese cuento. En el primero, «Jabes Branderham», el compañero de pesadilla de Joseph, profiere tediosas maldiciones miltonianas contra Lockwood, enumerando los cuatrocientos noventa pecados de los cuales la naturaleza errante y la voluntad indomable son culpables. En el segundo, la naturaleza, personificada como la niña bruja gimoteante «Catherine Linton», se alza obstinada en protesta, y el ataque inesperadamente violento del educado Lockwood indica su aterrorizada percepción del peligro que representa.

Aunque reiteró la misoginia de Milton mientras Brontë luchó por subvertirla, Mary Shelley también comprendió las peligrosas posibilidades de la voluntad del proscrito. Su Eva perdida se convirtió en un monstruo, pero «éste» fue igualmente destructivo para el tejido de la sociedad. Más avanzado el siglo XIX, otras escritoras, luchando contra el espectro de Milton, también examinarían la aniquilación con que amenaza el patriarcado la voluntad indomable de Eva y la furia de bruja con que la mujer responde. George Eliot, por ejemplo, retrataría en *The Mill on the Floss (El molino junto al Floss)* una androginia mortal que parece una parodia grotesca del *Liebestod* que logran Heathcliff y Catherine. «En su muerte», Maggie y Tom Tulliver «no son divididos», sino que la unión que logran es la única auténtica que Eliot puede imaginar para ellos, ya que en la vida una se convirtió en un ángel de abnegación y el otro en un magnate de la industria. Sin embargo, resulta significativo que su muerte sea causada por una inundación que borra la mitad del paisaje de la cultura: la naturaleza humana protesta y continuará haciéndolo.

Si Eliot reinventa de forma específica el *Liebestod* de Brontë, Mary Elizabeth Coleridge reimagina el espíritu de bruja de la naturaleza. En un poema que también refleja su ambivalencia ansiosa acerca de la influencia de su tioabuelo Samuel, el autor de «Christabel», Coleridge *se convierte* en Geraldine, Catherine Earnshaw, Lucy Gray, e incluso en el monstruo de Frankenstein: todas las mujeres proscritas gimientes que rondan los cementerios del patriarcado. Hablando con «la voz que tienen las mujeres, que implora el deseo de su corazón», grita:

> He andado un largo trecho sobre la nieve
> Y no soy alta ni fuerte.
> Mis ropas están mojadas y mis dientes, dispuestos,
> Y el camino fue duro y largo.
> He vagado por la tierra fértil,
> Pero nunca antes llegué hasta aquí.
> Oh, levántame del umbral y déjame dentro de la puerta...

Y luego revela que «Llegó y la llama oscilante / Se hundió y murió en el fuego»[75].

La niña bruja proscrita de Emily Brontë es más feroz, menos disimulada que la de Coleridge, pero anhela igualmente la extinción de los fuegos de los salones y el reavivamiento de energías inimaginables y diferentes. Asimismo su creadora acaba siendo la más fiera, las más indomable de las hijas de Milton. Buscando en el lugar opuesto el reino de los cielos, insiste, como Blake: «También poseo la Biblia del Infierno, que el mundo tendrá quiera o no»[76]. Y en la voz del viento que barre el jardín recién cultivado de Cumbres Borrascosas, podemos oír al jaguar, como al colérico Rintrah de Blake, rugiendo en la distancia.

---

[75] «The Witch», *Poem by Mary E. Coleridge*, págs. 44, 45.

[76] Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, lámina 24.

Cuarta parte

LOS YOES ESPECTRALES DE CHARLOTTE BRONTË

9

Una herida secreta, interior: la pupila de *The Professor*

El fuerte pulso de la ambición golpeó
  Cada una de mis venas;
En ese mismo instante, rompió a sangrar
  Una herida secreta, interior.

CHARLOTTE BRONTË

Vi mi vida ramificarse ante mí como la higuera verde del cuento.

De la punta de cada rama, como un grueso higo púrpura, me hacía señas y guiños un maravilloso futuro. Un higo era un marido y un hogar feliz e hijos, y otro higo era una famosa poeta, y otro higo era una brillante profesora, y otro higo era Ee Gee, el asombroso editor. [...]

Me vi a mí misma sentada en la horcadura de esta higuera, muriéndome de hambre, debido precisamente a que no podía resolver qué higo escoger. [...] y, mientras estaba allí sentada, incapaz de decidir, los higos comenzaron a arrugarse y a ponerse negros y, uno por uno, se desplomaron al suelo a mis pies.

SYLVIA PLATH

Hay un dolor —tan profundo—
Que devora la substancia—
Luego cubre el Abismo con Trance—
Para que la Memoria pueda pisar
Alrededor —de un lado a otro— y por encima

Como cuando uno, en un desmayo,
Avanza sin peligro —donde un ojo abierto—
Lo derribaría —Hueso tras Hueso.

EMILY DICKINSON*

Charlotte Brontë fue esencialmente una escritora de trance. «Todos se preguntan por qué escribo con los ojos cerrados», comentaba en su diario de Roe Head[1] y, como señala Winifred Gérin, las líneas irregulares de sus manuscritos indican que así lo hacía, un hábito que, según Gérin, pudo adoptar «de forma intencionada para agudizar al máximo la visión interior y cerrarse a todo lo que le rodeaba»[2]. Visión interior: la retórica es romántica, y es de Brontë tanto como de Gérin, recordando los «trances del pensamiento y las ascensiones de la mente» de Wordsworth, así como el «cierra los ojos con temor sagrado» de Coleridge. En el mismo diario, Brontë escribió: «Todo el día he estado en un sueño medio desgraciado y medio de éxtasis: desgraciado porque no podía seguirlo sin interrupciones y de éxtasis porque mostraba casi a la vívida luz de la realidad las actividades del mundo infernal [Angria, el mundo de fantasía de su niñez]»[3]. Sin duda, esto es romántico. Y, no obstante, creemos que también es claramente femenino. Porque aunque la mayor parte del vocabulario de Brontë y muchas de sus visiones se derivan de los escritores de principios del siglo XIX de cuya obra se impregnó su mente —Wordsworth, Coleridge, Scott, Byron—, la obsesión extasiada con la que elaboró temas y metáforas recurrentes parece haber sido determinada primordialmente por su género, su sentido de su difícil destino sexual y su ansiedad por su anómala posición de «huérfana» en el mundo.

El siguiente pasaje del mismo diario de Roe Head aclara un poco más este aspecto:

> La lección de análisis gramatical se acabó. [...] Me vino el pensamiento de que iba a pasar la mejor parte de mi vida en este desdichado cautiverio. [...] Me escabullí al dormitorio para estar sola por primera vez ese día. Fue deliciosa la sensación que experimenté cuando me tumbé en la cama suplementaria y me resigné al lujo del crepúsculo y la soledad. La corriente de pensamientos, frenada todo el día, fluyó libre y calmada por su canal. [...] El afán del día, seguido por este momento de ocio divino, había actuado sobre mí como el opio y se enro-

---

* *Epígrafes: The Professor,* cap. 23; *The Bell Jar,* Nueva York, Bantam, 1972, págs. 62, 63; *Poems,* J. 599.

[1] Charlotte Brontë, entrada sin fechar, «Roe Head Journal», manuscrito sin publicar 98/7, Bonnell Collection, Brontë Parsonage Museum, Haworth, Inglaterra.

[2] Winifred Gérin, introducción general a Gérin (ed.), Charlotte Brontë, *Five Novelettes,* Londres, The Folio Press, 1971, pág. 16.

[3] Charlotte Brontë, 14 de octubre de 1836, «Roe Head Journal».

llaba sobre mí un sortilegio perturbador pero fascinante como nunca antes lo había sentido. Lo que imaginaba se hacía morbosamente vívido. Recuerdo que casi me pareció ver con mis ojos corporales a una dama de pie en el recibidor de la casa de un caballero como si esperara a alguien. Era al anochecer y se esbozaba el borroso contorno de unos cuernos con un sombrero y un tosco gabán sobre ellos. La dama tenía en la mano un candelero sencillo y parecía venir de la cocina o de un lugar semejante. [...] Mientras esperaba, oí con gran claridad abrirse la puerta frontal y vi la suave luz de la luna sobre el césped del exterior y más allá, en la distancia, vi un pueblo con luces que titilaban en la oscuridad. [...] Nada más. No tengo tiempo de elaborar la visión. Por fin me di cuenta de la pesada carga que me habían impuesto. Supe que estaba completamente despierta y que era de noche y además que las damas iban a venir ahora a la habitación para coger sus rizadores. [...] Las oí conversar sobre mí. Quise hablar, levantarme, pero fue imposible. [...] Debo levantarme, pensé, y lo hice de un impulso.

El interés de este pasaje se deriva en parte del hecho de que, como señala Gérin, esta confesión es «rara en los anales de la literatura por la percepción de los procesos creativos reales que intervienen»[4]. Pero algunos de sus elementos «morbosamente vívidos» son aún más interesantes: la casa del caballero en penumbras, con su contorno de cuernos amenazadoramente sexuales y su tosco gabán, la misteriosa dama que está de pie en el recibidor, la puerta frontal que se abre a distancias inaccesibles y sugerentes y (en una sección posterior) la figura enigmática de la niña Lucy, cuya «lozanía marchita [...] me recordaba a alguien que podría [...] estar muerta y enterrada bajo la [...] hierba».

«No tengo tiempo de elaborar la visión», señala Brontë, quejándose «de la pesada carga que me han impuesto». Sin embargo, sostenemos que ésta es la visión que elaboró en la mayoría de sus novelas, una visión de una figura indeterminada, por lo general femenina (que a menudo viene de «la cocina o de un lugar semejante») atrapada —incluso enterrada— en la arquitectura de la sociedad patriarcal, e imaginando, soñando o ideando vías de fuga, caminos para pasar los muros, céspedes, cuernos y llegar al pueblo que titila en el exterior. A este respecto, la carrera de Brontë proporciona un paradigma de los modos en que, como hemos sugerido, muchas mujeres del siglo XIX escribieron obsesivamente, con frecuencia en el que cabría denominar (metafóricamente) un estado de «trance», sobre sus sentimientos de reclusión en los papeles «femeninos» y las casas patriarcales, y también sobre su deseo apasionado de huir de dichos papeles o casas.

Sin duda, los cuentos de Brontë sobre Angria utilizan elementos byronianos para articular las fantasías femeninas de liberación en un exótico

[4] Gérin, introducción general, pág. 17.

paisaje «masculino». Escritos durante la adolescencia de la novelista —desde que tenía diez años hasta alrededor de los veintidós—, estos relatos del «mundo infernal» son tan satánicamente revisionistas en su afirmación de las categorías morales miltonianas como cualquiera de las ficciones sobre Gondal de su hermana Emily. Pero, como veremos, Charlotte Brontë fue mucho más ambivalente que Emily acerca de las dicotomías de cielo e infierno, ángel y monstruo. Así pues, su famoso «Adiós a Angria», escrito cuando estaba a punto de iniciar *The Professor*, no sólo era una despedida a las fantasías juveniles, sino una despedida a la rebelión satánica que esas fantasías encarnaban. Al repudiar Angria, Brontë estaba adoptando disfraces más elaborados, comprometiéndose a una oscilación entre el dogma abiertamente «angelical» y la furia encubiertamente satánica que marcaría el conjunto de su carrera literaria profesional. En efecto, en la superficie, parecería haber revisado de forma drástica sus impulsos revisionistas para seguir el consejo de Carlyle: «Cierra tu *Byron;* abre tu *Goethe*». Sin embargo, una lectura cuidadosa de sus cuatro novelas sugiere que en cierto sentido estaba leyendo su Goethe *y* su Byron al mismo tiempo.

Veremos, por ejemplo, que *Jane Eyre* parodia tanto el modo de pesadilla confesional del género gótico como el didactismo moral del *Pilgrim's Progress* de Bunyan para contar su relato distintivo femenino de reclusión y fuga, con un sueño de huida «morbosamente vívido» representado por una lunática aparentemente gótica que actúa como la doble de la heroína más sosegada. De modo similar, *Shirley* utiliza una acertada técnica de autor omnisciente para contar, en el contexto de una historia aparentemente equilibrada del conflicto entre los destructores de maquinaria masculinos y los dueños de fábricas masculinos, un cuento «femenino» de la génesis de la «inanición» femenina. E incluso *Villette,* la más excéntrica de las novelas de Brontë y, por lo tanto, la que más se acerca a presentar sin ambages a sus lectores una estética femenina alternativa, disfraza su narración del sueño del entierro femenino y su resurrección imaginada en una compleja estructura de parábolas de abnegación y homilías de moral severa. Hablando desde un punto de vista metafórico, Satanás y Gabriel, ángel y monstruo, enfermera y bruja, entablan un elaborado diálogo a lo largo de sus páginas, desde su oscuro comienzo deliberado hasta su conclusión conscientemente ambigua, como si quisieran distraernos del tema real. Además, durante todo esto, Lucy Snowe —la narradora de la novela— simula, como la Makarie de Goethe, ser una mujer sin historia propia, salvo la de la represión que produjo a Makarie (y quizás a Brontë después de ella) esos terribles dolores de cabeza[5].

---

[5] Para un análisis feminista de la carrera de Brontë que también estudia (aunque desde un ángulo ligeramente diferente) esta vigorosa lucha de la novelista por la identidad literaria, véase Helène Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived.*

Por supuesto, como tantas otras escritoras, Brontë no siempre fue del todo consciente del grado de su duplicidad, hasta qué punto, por ejemplo, sus ensoñaciones sobre la fuga calaron hasta sus intentos más acabados de decoro literario. En su «Adiós a Angria», por ejemplo, preparándose para dominar las complejidades de la novela victoriana «realista», exclamaba: «Deseo abandonar por un tiempo el clima abrasador donde hemos vivido [ella, Branwell, Emily y Anne] demasiado tiempo. Sus cielos arden, siempre tienen el brillo de la puesta de sol. La mente dejaría de excitarse y pasaría ahora a una región más fría donde el alba rompe gris y sobria, y el día que nace, durante un tiempo al menos, está sometido por las nubes»[6]. Pero *The Professor* (1846, publicado en 1857), el *Bildungsroman* seudomasculino al que pasó, en efecto, con los ojos bien abiertos, desarrolla varios elementos cruciales del relato básico femenino de reclusión y huida. Quizás lo más significativo, aunque parece trazar un modelo tradicional de héroe triunfador, es que contiene figuras cuyas caracterizaciones parecen tan obsesivas e involuntarias como cualquiera de los cuentos de Angria anteriores que repudiaba, figuras que presagian los actores de los sueños «morbosamente vívidos» en novelas posteriores como *Jane Eyre* y *Villette:* una joven huérfana sensible y proscrita; dos hermanos inexplicablemente hostiles —uno, tiránico; el otro, calladamente revolucionario—; una «madrastra» siniestra y manipuladora; y un ironista byroniano cuyos comentarios de la acción parecen reflejar con frecuencia no sólo su desapego romántico, sino la rabia secreta, ingobernable, de la narradora —y de la autora—, una rabia que se afirma en el momento en que la novelista cierra los ojos y siente de nuevo «la pesada carga» de su género que le han impuesto.

* * *

El narrador y la autora se distinguen con mayor cuidado entre sí en *The Professor* que en las demás novelas de madurez de Brontë. Es más, el uso del narrador masculino, así como el estilo «llano y casero» del libro, sugieren un intento por parte de la novelista de objetivar su visión del relato que está contando, de desenredar las fantasías personales de su argumento y enfriar el «clima ardiente» de la realización de los deseos. Por esta razón, es comprensible que Winifred Gérin, entre otros, considere al narrador masculino como «un demérito intrínseco» de la obra: como William Crimsworth, Charlotte Brontë carece de la aparente inmediatez e intensidad confesional de Charlotte Brontë como Jane Eyre o como Lucy Snowe.

---

[6] Citado por Gérin, ibid., pág. 20.

Sin embargo, es curioso que incluso (o quizás en especial) esta aparente objetividad de *The Professor* lo vincule a los cuentos de Angria anteriores y más «extasiados», porque esos relatos también solía contarlos un narrador masculino, una encarnación «incurablemente inquisitiva» de la autora inexperta con el significativo nombre de *Charles* Arthur Florian Wellesley. Hermano menor del fascinante y ambiguo Zamorna, el sultánico/satánico gobernante de Angria, este primer narrador fomentaba abiertamente la revuelta contra la que consideraba loca tiranía de su hermano: «¡Siervos de Angria! ¡Hombres libres de Verdopolis!», exclama en el prefacio a «The Spell, An Extravaganza», escrito cuando Brontë tenía dieciocho años, «Os digo que vuestro tirano, vuestro ídolo, está loco. ¡Sí! Negras venas de perversión profunda del intelecto han nacido con él y recorren toda su alma»[7]. Y aunque William Crimsworth, el sobrio profesor, no hace tales acusaciones, su relato contenido de su «ascenso a la "Colina de la Dificultad"» condena las «peculiaridades vergonzosas» de *su* hermano mayor aún con más vigor, aunque «más por implicación que por afirmación»[8].

Así pues, ¿existe alguna relación significativa entre la representación literaria masculina de Brontë (tanto en los cuentos de Angria como en *The Professor)* y su proclividad «femenina» para la que hemos denominado escritura en trance? Como hemos visto, muchas mujeres que trabajan en una tradición literaria dominada por los hombres intentan al principio resolver las ambigüedades de su situación no sólo mediante la imitación masculina, sino con una especie de personificación metafórica masculina. De forma similar, escribir en trance —en el sentido en que empleamos la expresión para describir la representación y evasión simultáneas por parte de Brontë de sus impulsos rebeldes— es sin duda un intento de aliviar las ansiedades de la autoría femenina. Sin embargo, más allá del hecho de que ambos son modos de resolver las ansiedades literarias, parece posible que la escritura en trance y la personificación masculina tengan conexiones más profundas. Por una parte, la escritora que puede evadirse de una valoración conscientemente femenina de su vulnerabilidad femenina en una sociedad masculina, es más capaz de realizar esa valoración en su papel de personificación masculina. Es decir, al si-

---

[7] Charlotte Brontë, «The Spell», manuscrito sin publicar, addi. 34255, British Museum, Londres. Véase *The Shakespeare Head: The Miscellaneous and Unpublished Writings of Charlotte and Patrick Brandwell Brontë*, en dos volúmenes, Oxford, Blockwell, 1936, páginas 377-406, para una edición facsímil. Asimismo véase George MacLean (ed.), *The Spell,* Oxford, Oxford University Press, 1931.

[8] «Más por implicación que por afirmación»: «C. A. F. Wellesley» declara que en «The Spell» probará que su hermano es «un loco feroz e ingobernable [...] más por implicación que por afirmación». Charlotte Brontë se refiere «al ascenso de la "Colina de la Dificultad"» de Crimsworth en su prefacio a *The Professor,* The Haworth Edition, que incluye poemas de Charlotte, Emily y Anne Brontë, y el rev. Patrick Brontë, etc., con una introducción de la señora Humphrey Ward, Nueva York y Londres, Harper & Brothers, 1900, pág. 3.

mular ser un hombre, puede verse como el Otro crucial y poderoso la ve a ella. Es más, al personificar a un hombre, puede obtener poder masculino, no sólo para castigar sus fantasías prohibidas, sino también para representarlas. Sin embargo, estas cosas, sobre todo la última, son también las que hace en su reiteración sonámbula de una historia de reclusión-fuga engañosa, una historia que subvierte en secreto su moralidad manifiesta. Veremos que el contagio puede incubarse en las frases de ensueño de la escritora que está en trance del mismo modo que en las de la artista que es más plenamente consciente de su desesperación. Porque el «fuerte pulso de la Ambición» que impulsa a una mujer a convertirse en una escritora profesional suele abrir una «herida secreta, interior» cuyo sangrado necesita complicadas defensas, disfraces, evasiones.

* * *

Pese a su aparente frialdad, *The Professor* es precisamente ese tejido de disfraces. Carente del brillo febril de los cuentos de Angria, el fervor revolucionario de *Shirley,* la integridad gótica y mítica de *Jane Eyre* o *Villette,* explora, sin embargo, el problema de la mujer desheredada literal y figurativamente en una sociedad patriarcal, e intenta resolver (sin demasiado éxito) la furia y ansiedad de su autora mediante el examen de su situación a través de los compasivos ojos masculinos y mediante su transformación en un profesor patriarcal, un huérfano convertido en maestro. Sin embargo, al comienzo del libro, William Crimsworth, el narrador/protagonista, no es amo ni profesor, y al volver a contar el cuento de *su* lucha para subir «la Colina de la Dificultad», Brontë encontró un tercer modo de afrontar sus problemas distintivos femeninos.

The Professor se inicia torpemente, con una carta explicativa de Crimsworth a un amigo. Aunque, sobre todo en sus últimos cuentos de Angria, había manejado los problemas técnicos de la narración —punto de vista, esquema temporal, transición— con una destreza considerable, Brontë parece haberse sentido obligada en su primer libro «real» a tratar de dominar los rigores richardsonianos de la novela epistolar. Su intento, como el de su hermana Anne (en *The Tenant of Wildfell Hall)* o los de Jane Austen (en *Lady Susan),* fue un fracaso, y abandonó en seguida el mecanismo de cartas en favor de una estructura más autobiográfica. Pero es notable que, como Anne y Austen, hiciera ese primer esfuerzo: Richardson, a cuya obra alude varias veces en *The Professor,* era un maestro evidente de la ficción en prosa y —lo que es significativo— un maestro cuyas imágenes de las mujeres habían contado enérgicamente a sus lectoras no sólo lo que eran, sino lo que tenían que ser[9]. Ahora, enmascarada

[9] Véase, por ejemplo, pág. 248.

como Crimsworth, Brontë parecía revaluar la imagen richardsoniana ejemplar de la joven dama como ángel.

En su carta de apertura, por ejemplo, su narrador informa a su corresponsal que ha cortado con la familia de su madre muerta al rechazar la carrera eclesiástica y la posibilidad de casarse con una de sus seis primas aristocráticas. «¡El pensamiento de verme ligado de por vida a una de mis primas es como una pesadilla!», exclama, añadiendo: «Sin duda, tienen mucho talento y son bonitas; pero [...] pensar en pasar las tardes de invierno [...] solo con una de ellas, por ejemplo, con Sarah, la alta estatua bien moldeada, no» (cap. 1). Más adelante se describe a sí mismo rechazando «cansadamente» a la hermosa esposa de su hermano Edward, cuya falta de alma y «expresión infantil» le resultan desagradables, y cabría añadir que también a la misma Brontë, pues iba a atacar el ideal de la «dama» perfecta con furia similar en sus tres novelas posteriores.

Pero al mismo tiempo que señalan una intención de reexaminar las imágenes de la mujer culturalmente aceptadas, las primeras partes de la narración de Crimsworth transmiten una visión inusualmente deprimente del mundo masculino. Aquí Brontë estaba en un terreno más conocido: porque si las mujeres de Angria eran como regla muy independientes en comparación con las mujeres más pasivas y sardónicas que habitan las páginas de *The Professor,* los hombres de Angria no eran más desagradables que los parientes masculinos de William Crimsworth. Mitad héroes byronianos, mitad políticos taimados extraídos de las lecturas de los periódicos contemporáneos, Zamorna, el duque de Northangerland y otros parecen versiones exageradas del «bestial» inglés que, según explica la señora Sarah Ellis en el *Family Monitor,* enrojecería sus dientes y sus garras sin el toque civilizador de la dama[10]. Pero los tíos desalmados de Crimsworth son igual de bestiales. Nos enteramos de que estos caballeros indignos repudiaron a su hermana (por casarse con el hombre indebido) y a su hermano William (por no casarse con la mujer adecuada). William nos cuenta: «Crecí y fui oyendo hablar de la hostilidad perseverante, el odio hasta la muerte que manifestaron contra mi padre, de los sufrimientos de mi madre; en pocas palabras, de todas las injusticias de nuestra casa» (cap. 1). Y, lo que es significativo, el hermano mayor a quien recurre en busca de refugio no es mejor que sus tíos. De hecho, en algunos aspectos es mucho peor.

---

[10] Véase señora Sarah Ellis, *The Family Monitor and Domestic Guide*, Nueva York, Henry G. Langley, 1844, págs. 17 y 18: «A los hombres corresponde la potente (casi habría dicho *omnipotente)* consideración del engrandecimiento mundano; y éste constantemente descamina sus pasos, cierra su oído a la voz de la conciencia y los seduce. [...] No hay unión en el gran campo de acción [en el que participan los hombres]; sino que, al final del día, cada hombre empleó envidia, odio y oposición contra su hermano, luchando cada uno por exaltarse [...] usurpando el lugar de su hermano más débil, que desfallece a su lado».

Inexplicablemente hostil y despótico, Edward Crimsworth es un magnate de la industria de carácter irascible cuyas tiranías insignificantes prefiguran las perversas opresiones de John Reed en *Jane Eyre*, y cuya empresa destructora del paisaje, sobre la que se cierne un «vapor denso y permanente», se adelantan a la fábrica tenebrosa y satánica de *Shirley*. Golpea a su caballo, esclaviza a sus subordinados y, según comenta Yorke Hunsden, amigo de William, «algún día será un tirano para su esposa» (cap. 6). En cuanto al amor fraternal, no existe esta expresión en el léxico de su corazón. «No te excusaré nada por el hecho de ser mi hermano», le dice a William. «Espero obtener de ti todo el valor de mi dinero» (cap. 2). En la fiesta a la que invita al joven, no le presenta a nadie, así que el narrador nos dice: «Me encontré aburrido, solitario, rebajado como un desolado tutor o institutriz; él estaba satisfecho» (cap. 3). Por último, en un violento enfrentamiento, llega a tomar el látigo contra su hermano. Pero, aunque es el compendio de la injusticia patriarcal —el hermano mayor dominante, amo de Crimsworth Hall y heredero legal del retrato materno que ama William—, Edward posee un vigor tiránico que, según muestra Brontë, es inevitablemente recompensado en una sociedad dominada por hombres igual de «bestiales»: aun después de que su empresa ha fracasado y que ha enajenado a su rica esposa con las palizas que Yorke Hunsden predijo, acaba «haciéndose más rico que Creso especulando en el ferrocarril» (cap. 25).

En este mundo de mujeres pasivas como muñecas y hombres altaneros y feroces, el narrador de Brontë desempeña desde el principio un papel curiosamente andrógino. En sus anhelos hacia las mujeres, es convencionalmente masculino. Pero sus juicios sobre ellas —por ejemplo, su aversión por la mujer muñeca espereotípica— sugieren que al menos es un hombre inusual, y su sentido de la inaceptabilidad social de su naturaleza suaviza aún más su masculinidad. De modo similar, aunque parece convencionalmente masculino en cuanto a ambición mundana, su reserva y pasividad casi taciturna —«la tranquilidad de su carácter»— son estereotípicamente femeninas, al igual que su disposición a dejarse «rebajar como [...] una institutriz». Y lo que es más importante, desheredado y huérfano, como las mujeres en una sociedad masculina, es impotente como una mujer, «naufragado y varado en las orillas del comercio» (cap. 4) como se sintió Charlotte Brontë cuando fracasaron sus primeros intentos de lograr la independencia financiera.

Como en las novelas posteriores de Brontë y en las obras de muchas otras mujeres, Crimsworth reacciona al percibir su impotencia «femenina» primero con sentimientos claustrofóbicos de reclusión, entierro, encarcelamiento, y luego con una decisión rebelde de fuga. «Comencé a sentirme como una planta que crece en la oscuridad húmeda de los muros legamosos de un pozo» (cap. 4), confiesa, y cuando rechaza su carrera comercial tras su discusión final con su hermano, exclama: «Dejo una prisión, tengo un tirano», añadiendo: «Me sentí iluminado y liberado»

(cap. 5). Cuando se embarca rumbo a Bruselas, pronuncia un himno a la «Libertad», presagiando las meditaciones de Jane Eyre sobre ese tema. «Estrechaba la Libertad con mis brazos por primera vez, y la influencia de su sonrisa y abrazo revivieron mi vida como el sol y el viento del oeste» (cap. 7). Pero su visión de la Libertad como una mujer sustentadora sugiere que el impotente y andrógino Crimsworth, al escapar de un papel opresivamente femenino, está a punto de transformarse en una criatura más poderosa, un profesor-héroe decididamente masculino.

* * *

Al igual que lo será para Lucy Snowe en *Villette,* la extrañeza de Bruselas es importante para William Crimsworth. Despertarse en una «habitación amplia y extraña» aumenta su sentimiento de liberación e intensifica su sensación de que está a punto de iniciar una vida nueva. Buscando, como Jane Eyre, un nuevo «servicio», se embarca con sorprendente dominio de su vida en el colegio para niños de M. Pelet. Sin embargo, lo que le interesa mucho más que Pelet o sus pupilos es el «paraíso inadvertido» de la puerta de al lado: un «Pensionnat de Demoiselles» construido exactamente según el modelo del Pensionnat Héger donde Charlotte y Emily Brontë estudiaron en Bruselas. «¡Pensionnat! —confiesa—. La palabra excitaba una inquieta sensación en mi mente; parecía hablar de restricción» (cap. 7). Pero sin duda la palabra sugiere restricción mucho más a la creadora de Crimsworth que a él mismo. En efecto, en esta sección intermedia e importante de *The Professor* dedicada al relato de su carrera en Bruselas, Brontë lo utilizará, entre otras cosas, como una especie de lente a través de la cual examinará el reducido mundo femenino del internado en el que ella misma fue emparedada durante dos años extraordinariamente dolorosos.

Antes de visitar el colegio de niñas, Crimsworth se obsesiona con él. Una ventana entablada de su cuarto da al jardín del internado de la puerta de al lado —entablada, explica M. Pelet sin convicción, porque «les convenances exigent»—, y el joven maestro, sin «poder echar un vistazo al campo consagrado», confiesa que «es asombroso lo frustrado que me sentía». ¿Refleja su sentimiento el deseo de Charlotte de «echar un vistazo» al ámbito «consagrado» de los hombres? En parte, probablemente. Pero también sugiere un deseo femenino característico de comprender los misterios de la femineidad. Crimsworth, como muchas novelistas, fantasea con convertirse en un *voyeur,* un científico de los secretos sexuales. «Pensé que habría sido muy agradable poder mirar un jardín lleno de flores y árboles, muy divertido poder observar a las demoiselles jugando; poder estudiar el carácter femenino en una variedad de fases, mientras evitaba que me vieran mediante una modesta cortina de muselina» (cap. 7). Cuando finalmente es invitado a unirse a la plantilla del internado, su

reacción embelesada («Por fin veré el misterioso jardín: contemplaré a los ángeles y su Edén») no es sólo una parodia de las idealizaciones masculinas de las mujeres, sino una expresión del deseo de Brontë de analizar el jardín amurallado de la femineidad.

Y lo analiza —la expresión parece singularmente apropiada— con una venganza. «La idea que me infundía temor», explica Crimsworth como para reiterar a Richardson, «era que los seres jóvenes que tenía ante mí, con sus vestidos oscuros como de monja y su cabello suavemente trenzado, eran una especie de medioángeles» (cap. 10). Pero en un capítulo posterior continúa: «Que los idealistas, los que sueñan con ángeles terrenales y flores humanas miren cuando abra mi cartera y les muestre un esbozo o dos, sacados de la naturaleza» (cap. 12). Sigue una devastadora serie de «caracteres» (en el sentido del siglo XVII) que describen la inmodestia, el indecoro, la sensualidad y la coquetería de las «respetables» *jeunes filles* belgas del internado. «La mayoría [...] podría mentir con audacia. [...] Todas comprenden el arte de hablar bien cuando hay algo que ganar [...] las calumnias y los chismes eran universales [... cuando] se suponía que todas y cada una habían sido educadas en un desconocimiento total del vicio [...] un ademán de coquetería atrevida e impúdica o una mirada lasciva y necia, sin duda serían la respuesta a la mirada más ordinaria de un ojo masculino» (cap. 12).

Como a Brontë le ha costado mucho afirmar a Crimsworth como un joven sobrio e idealista, esta reprobación no está en disconformidad con su personalidad. Pero como «sus» observaciones son sancionadas por la misma autora, su extraordinaria acritud resulta al principio algo desconcertante. ¿Explicarían los antiguos dichos sobre la hostilidad de las mujeres hacia otras mujeres estas caricaturas perversas de colegialas cuya edad medida apenas supera los catorce años? ¿O su explicación debe encontrarse en el anticatolicismo inglés de Brontë? Ella misma permite que Crimsworth ofrezca esta razón para sus sentimientos y, sin duda, los ataques de Brontë a la Iglesia católica en *Villette* y otros lugares de *The Professor* sugieren que quizás criticara a las alumnas del internado no por ser niñas, sino por ser niñas católicas. Pero ¿por qué entonces generaliza sobre lo que denomina «el carácter femenino»? Su posición, indica, le permite penetrar en aspectos de este enigma que opacarían al resto: en efecto, pronto comienza a parecer que dicha penetración es la fuente definitiva de su «maestría». «Sepa, incrédulo lector —explica—, que un maestro se encuentra en una relación algo diferente hacia una niña hermosa, atolondrada y probablemente ignorante que la ocupada por un compañero de baile o un galán de paseo. Un profesor no la [...] ve vestida de raso. [...] se la encuentra en la clase, vestida con sencillez, con libros delante» (cap. 14). En otras palabras, la ve como es realmente, preparándose de modos desviados e idiosincrásicos para su papel femenino; la ve en la clase donde está aprendiendo no sólo el conjunto del programa del internado del siglo XIX, sino, lo que es más importante, las estratagemas engañosas de la

femineidad. Así pues, como maestro de la clase, es realmente maestro del misterio de la identidad femenina. «Sabe» como no lo saben otros hombres (pero como Brontë debe haber temido que *ella* sí) qué es realmente una mujer.

¿Y qué es? Aunque Brontë pueda no haberlo admitido de forma consciente, por mediación de Crimsworth sugiere que una mujer es una criatura servil y «mentalmente depravada», más esclava que ángel, más animal que flor. Y —da a entender el libro, aunque Crimsworth/Brontë no lo hagan— es así porque en una sociedad patriarcal su tarea es ser esa criatura. Mentir, «hablar bien cuando hay algo que ganar», chismorrear, calumniar, coquetear, mirar lascivamente, después de todo, no son más que características de los esclavos, modos de no someterse aunque parezca que lo hacen, modos de sortear el poder masculino. Pero, por supuesto, también son características moralmente «monstruosas»; así que, una vez más, surge la mujer-monstruo de debajo de la fachada de la mujer angelical. Es significativo, en vista de los vínculos entre ángel y monstruo que iba a examinar en *Jane Eyre,* que en *The Professor* Brontë reaccione con un horror casi excesivo a las características de la mujer monstruo/esclava.

En ningún otro lugar se esboza con mayor precisión su aversión a la duplicidad femenina, por ejemplo, que en el retrato que hace Crimsworth de Zoraïde Reuter, la directora —y, por lo tanto, en cierto sentido el modelo de mujer— del internado. Brontë tenía poderosas razones personales para pintar a esta mujer tan oscura como fuera posible. Su original era sin duda la odiada madame Héger, que se movió tan vigorosamente y con la que pareció una duplicidad tan siniestra para separar a la joven inglesa de M. Héger, su amado «maestro»[11]. Y en madame Beck de *Villette* Brontë iba a ofrecer un retrato aún más oscuro de esta mujer. Sin embargo, más allá del hecho del innegable resentimiento que sentía la novelista herida, parece probable que una hostilidad filosófica más general desempeñara un papel importante en la creación de Zoraïde Reuter.

Sin embargo, al principio William Crimsworth sólo siente admiración por la «moderada, templada y tranquila» directora del internado, a quien admira precisamente porque su carácter parece contradecir las tradicionales imágenes masculinas de la mujer (aunque no, como los caracteres de sus alumnas, de un modo desilusionante). Señala: «Miren a esta pequeña mujer. ¿Se parece a las mujeres de los novelistas y las novelas de amor? Al leer sobre el carácter femenino descrito en la poesía y en la ficción, uno pensaría que está hecho de sentimiento, ya sea para bien o para mal, pero aquí hay un ejemplar, y uno muy sensato y respetable, cuyo ingrediente básico es la razón abstracta» (cap. 10). Pero pronto comienza a

---

[11] Véase Gérin, *Charlotte Brontë,* cap. 14, «The Black Swan: Brussels, 1843» y 15: «A Slave to Sorrow».

sospechar que su sensatez, su moderación y su tranquilidad son signos de doblez, funciones de una habilidad manipuladora que obra en secreto para subvertir la razón abstracta que aparenta. «Obsérvela», dice M. Pelet a Crimsworth, «cuando hace punto o tiene entre manos alguna otra labor femenina y guarda una imagen de paz. [...] Si un caballero se acerca a su silla [...] la modestia más mansa aparece en sus rasgos [... pero] observe entonces sus cejas, et dites-moi s'il n'y a pas du chat dans l'un et du renard dans l'autre» (cap. 11). Sin duda, Pelet, defensor afable del *statu quo,* admira esta hábil hipocresía. Pero a Crimsworth le causa repulsión: ¿el doblez servil de las alumnas sigue el modelo de la habilidad siniestra de su directora?

La fe del joven maestro en la integridad de Zoraïde sufre un golpe más fuerte cuando la oye discutir con Pelet su próximo matrimonio mientras pasean por un callejón «prohibido» del jardín del internado. La conducta de Zoraïde con Crimsworth ha sido modestamente seductora, justo la estrategia para atrapar a este joven recto. Pero se da cuenta de que durante todo el tiempo ha mantenido un doble juego, como hacen las alumnas. Pese a coquetear con el idealismo que Crimsworth representa, se ha comprometido con la posición patriarcal que Pelet encarna. Un cínico matrimonio de conveniencia, una unión de «notarios y contratos» más que de amor y honradez, es a la que parece aspirar. El sentido de exclusión de Brontë de la asociación comercial de los Héger debe haber contribuido a la furia de Crimsworth ante su descubrimiento, pero después de un tiempo una se pregunta qué llegó primero, el celo hacia los Héger o la furia por el doblez femenino. El «algo febril y abrasador» que entra en las venas de Crimsworth (cap. 12) parece manifestar náusea sexual tanto como pasión frustrada.

El golpe final a la admiración de Crimsworth por la directora llega, significativamente, cuando continúa atrayéndolo servilmente, incluso cuando éste ha adoptado unos modales de «dureza e indiferencia» en su trato con ella. Aquí resulta muy claro que lo que Brontë y Crimsworth desprecian en ella es su reverencia estereotípicamente femenina por aquellas características «masculinas» que son más valoradas en una sociedad patriarcal. En efecto, la lista de rasgos a los que Zoraïde otorga su «homenaje servil» describiría mejor a Edward, el tiránico hermano mayor de William, esa apoteosis de despotismo masculino: «tenía tendencia a considerar el orgullo, la dureza y el egoísmo como pruebas de fortaleza. [...] sucumbía a la violencia, la injusticia y la tiranía: eran sus maestras naturales» (cap. 15). Considerando todo esto, no es sólo inevitable que Zoraïde se case con el mundano Pelet, sino también que su antipatía hacia lo que no sea una humildad supuesta se exprese con toda la fuerza en el trato de madrastra malvada que ofrece a su zurcidora de encajes suiza-inglesa Frances Henri, el único personaje de la novela cuya naturaleza verdadera no viola las idealizaciones masculinas de la femineidad de un modo irónico u ofensivo.

* * *

The Professor trata tanto de Frances Henri como de William Crimsworth. En efecto, las carreras de ambos son paralelas, como si cada uno fuera modelado para evocar al otro. Al igual que William, Frances es una huérfana pobre, una protestante en un país católico, una idealista en una sociedad materialista y al final un triunfo logrado por sí misma, «Madame la Directress», la profesional equivalente a M. le Professeur. Sin embargo, las diferencias en sus personalidades son tan importantes como los parecidos, y son el resultado en parte de su diferencia sexual y en parte del hecho de que experimentamos la «orfandad» de los dos personajes en puntos distintos de la novela. Porque si, en su narración de la carrera de Crimsworth, Brontë representa una fantasía sobre la transformación de un hombre huérfano y «femenino» en un profesor magistral, en la de la carrera de Francis Henri examina desde el reciente punto de vista magistral de Crimsworth la situación real de una mujer huérfana, una situación que iba a convertirse en la base de fantasías más elaboradas en *Jane Eyre* y *Villette.* Y, lo que es interesante, es la desolación de Frances Henri la que completa la metamorfosis de Crimsworth de exiliado en señor.

Pálida, pequeña, delgada y «llena de ansiedad», Frances es el tipo físico de Charlotte Brontë y de heroínas posteriores como Jane Eyre y Lucy Snowe. Es más, como Brontë y Lucy, ocupa una posición anómala en el internado. Como zurcidora de encajes y maestra de costura de medio tiempo tímida e ineficaz, se encuentra casi en la base de la jerarquía de la escuela: como la Cenicienta que prepara los trajes femeninos para otras damas jóvenes, no tiene trajes socialmente aceptables y como la figura femenina del diario de Brontë, ha venido claramente «de la cocina o un lugar semejante». En efecto, avanzada la novela, después de que Zoraïde Reuter la haya despedido de su puesto en el internado, Crimsworth se la encuentra vagando por el cementerio protestante de Lovaina como una «sombra oscura». Al ponerse de luto por la muerte de la tía que era el único pariente que le quedaba, también parece ponerse de luto por su entierro en vida, porque —al recorrer de un lado a otro el camino que Jane Eyre recorrerá en Thornfield— siente que ha estado viviendo a través de una muerta viviente, al igual que Lucy Snowe en *Villette* y la misteriosa Lucy del diario de Brontë. Además, vive (en este momento en la parte final del libro) en un frío alojamiento de la rue Notre Dame aux Neiges, una calle real de Bruselas cuyo nombre tiene matices simbólicos. Sin embargo, incluso como alumna, Frances sufre, al igual que debió de haber sufrido Brontë, por ser mayor y tener una educación menos convencional que sus compañeras de clase. Pero debido a que, como Crimsworth, es intelectual e idealista, en seguida revela su superioridad y como la más anómala de las criaturas, una mujer francamente inteligente, provoca la hosti-

lidad de mademoiselle Reuter mientras, a la vez, inspira la admiración de su profesor idiosincrásico.

Pero Frances Henri es más que una mujer inteligente y una marisabidilla huérfana. Del mismo modo que Crimsworth comenzó su carrera como un inadaptado en su mundo porque su «naturaleza verdadera» era en cierto sentido andrógina, Frances es una inadaptada en su mundo porque, como ve Crimsworth, es una artista: Charlotte Brontë y cualquier otra escritora fotografiadas, como si dijéramos, en medio del proceso creativo. Sus composiciones excitan primero el interés de Crimsworth por la inflexión inglesa con que su autora las lee: la suya, dice, «era una voz de Albión» (cap. 15). Pero pronto queda aún más impresionado por la sustancia de sus «devoirs», al ver en su trabajo «algunas pruebas de gusto e imaginación» y le aconseja, con bastante condescendencia, que «cultive las facultades que Dios y la naturaleza le han concedido y no temer, bajo cualquier presión de injusticia, obtener [...] consuelo de la conciencia de su fortaleza y rareza». Su respuesta triunfante es una sonrisa que muestra que la zurcidora de encajes oprimida se da buena cuenta de su identidad secreta. Su expresión hacia Crimsworth parece decir: «Me alegro de que se haya visto obligado a descubrir buena parte de mi naturaleza. [... pero] ¿cree que soy una extraña para mí misma? Lo que me dice con términos tan precisos, lo he sabido desde que era una niña» (cap. 16).

Los temores de Crimsworth sobre la «presión de la injusticia», sus comentarios condescendientes y el orgullo secreto de Frances Henri tienen un interés especial en este pasaje. La injusticia, por ejemplo, rodea a la joven artista. Se manifiesta no sólo en su pobreza, su aislamiento y su orfandad, sino de forma más sorprendente en la hostilidad siempre al acecho de Zoraïde. «Recortando con calma las borlas de su bolso terminado», la felina directora está presente incluso cuando Crimsworth felicita a Frances y —después comprendemos— ya está urdiendo la separación de la zurcidora de encajes del trabajo, la escuela y el maestro. Como agente del patriarcado, Zoraïde es servil con los hombres pero despótica con las mujeres, sobre todo con las que no son serviles.

En cuanto a los comentarios de Crimsworth, señalan su transformación de siervo en señor, de un Frances Henri masculino a una especie de Edward profesoral. En parte efectúa este cambio por consideración hacia su pupila. «Percibía que en la misma proporción que mi comportamiento se volvía austero y magistral, el suyo se hacía desenvuelto y dueño de sí mismo» (cap. 17). Aunque difiere de Zoraïde en tantos aspectos, Frances se parece a ella en desear el magisterio/dominio masculino. Sin embargo, en parte el cambio de Crimsworth ocurre porque Frances otorga a su «verdadera naturaleza» el reconocimiento que nadie más le ha dado. Sintiendo que su alejamiento de la escuela se debe al doblez en el que se encuentran, le anima a enseñarle a afrontar los modos de un mundo que castiga la integridad y recompensa la tiranía o el servilismo. Sin embargo, al hacerlo sustituye paradójicamente un despotismo por otro. Porque a pesar de

ser afectuoso, cuando Crimsworth se convierte en un maestro aún más moralizador —y Frances siempre se dirige a él como «maestro», incluso después de su matrimonio—, llega a encarnar la tradición literaria masculina que desalienta a las escritoras, aun cuando parece fomentar la integridad, el idealismo y la rebelión romántica contra la hipocresía social. Al enseñar a Frances su arte, la castiga por su obstinación, «escatima» los elogios y más adelante, aunque ya se ha convertido en una profesora consumada, le «receta» a Wordsworth, cuya «mente [y lenguaje] profundos, serenos y sobrios» le son difíciles de entender, así que «tenía que hacerme preguntas, suplicar explicaciones, ser como una niña y una novicia, y reconocerme como su mayor y director» (cap. 25)[12].

Como Brontë está escribiendo en una especie de trance creativo, las dinámicas de esta relación maestro/alumna no están plenamente elaboradas en *The Professor.* Pero quizás así sea mejor. Los sueños suelen decir la verdad, y la verdad contada aquí es ambigua. Crimsworth, por ejemplo, es también el maestro de Frances porque, como es inglesa por parte de madre y suiza por parte de padre, habla su «lengua materna». Su inclinación matriarcal (otra sugerencia de su primera naturaleza andrógina) se ha indicado mediante su apego al retrato de su madre muerta, cuya posesión concede de mala gana a su hermano Edward, aunque nunca muestra ningún interés en el retrato de su padre muerto. Y, sin duda, al instruir a Frances en la lengua materna que ésta ha olvidado, ya que su madre murió cuando tenía diez años, le otorga la verdadera voz artística —«la voz de Albión»— y, de este modo, un lugar en la misma tradición de la que su aversión por Wordsworth parece excluirla[13].

La voz de Albión: esa voz se eleva en un registro femenino «argentino» a lo largo de las composiciones de Frances Henri, y se eleva para expresar, en un disfraz típicamente femenino, el orgullo secreto de la artistas proscrita. Al igual que Crimsworth al comienzo de *The Professor,* Frances «es rebajada» en Bruselas «como un desolado tutor o institutriz».

---

[12] La *Life of Shelley* de Thomas Medwin recoge el siguiente comentario de Byron: «Shelley, cuando yo estaba en Suiza, solía dosificarme la medicina de Wordsworth incluso hasta la náusea» (citado en Leslie Marchand, *Byron: A Biography,* Nueva York, Knopf, 1957, 2, pág. 624, nota). La repetición de Brontë de la figura puede ser una coincidencia, pero considerando su pasión por Byron (y la posibilidad de que hubiera leído a Medwin), puede que estemos ante otro ejemplo de reinterpretación femenina de una metáfora masculina.

[13] Resulta interesante que Brontë asocie la primera reunión de Crimsworth y Frances con la redefinición de Milton que mencionamos en la nota 14 del capítulo 6. Al volver Crimsworth (a la rue Notre Dame aux Neiges) para tomar el té, Frances le pregunta si su servicio de té le recuerda a Inglaterra, su «madre patria» común, y le lee «la invocación de Milton a la musa celestial» (pág. 180) de *Paradise Lost.* Así, al recuperar a su maestro y su vida, comienza a recuperar a «sus madres», tanto su musa como su patria. Y poco después de esto, como para mostrar que en un mundo justo el renacimiento espiritual es acompañado de la prosperidad material, obtiene un trabajo como maestra en el mejor colegio inglés de Bruselas.

Pero en las lecciones y poemas que escribe para su maestro o sobre él, examina su situación, como hace Brontë en todas sus novelas, y fantasea, de forma alternativa, con la resignación y la fuga. Por ejemplo, la primera composición completa de la que se nos habla es una versión de la historia del rey Alfredo y los pasteles. Comenzando con una «descripción de una choza campesina sajona, situada dentro de los límites de un gran bosque invernal carente de vida», retrata vívidamente a las campesinas advirtiendo a Alfredo: «Oigas lo que oigas, no te inquietes [...] este bosque es de lo más salvaje y solitario», y concluye con una afirmación de la desolada fe del «rey sin corona»: «aunque me despellejen y me aplasten [...] no me desespero, no puedo desesperarme» (cap. 26). No hay rutas de fuga marcadas para Alfredo, no hay soluciones imaginadas para su problema, pero todos los elementos del pequeño relato están relacionados con motivos que reaparecen obsesivamente a lo largo de los escritos de muchas mujeres.

El enorme frío del bosque invernal, por ejemplo —una imagen directa de desolación y desamor—, presagia el frío de Lowood y de los páramos en *Jane Eyre* y está relacionado con el frío polar del *Frankenstein* de Mary Shelley o los poemas de Emily Dickinson. «Las antiguas leyendas sajonas sobre fantasmas» anuncian imágenes góticas de *Jane Eyre* y *Villette,* y nos recuerdan a los monstruos que habitan tantas otras imaginaciones femeninas. En efecto, la campesina que aconseja a Alfred puede considerarse, en cierto sentido, un símbolo de las advertencias que toda mujer se da a sí misma, del intento de toda mujer de reprimir su furia monstruosa por la reclusión: «Puede que oigas como si llorara un niño[14], y al abrir la puerta para socorrerlo, podría abalanzarse sobre el umbral un gran toro negro o un misterioso perro duende.» Y lo que es más importante, la dramática figura del rey desposeído y sin corona, al evocar la historia del Satanás miltoniano, resume una vez más la percepción de Frances Henri —y de Charlotte Brontë— de su propia situación en el mundo. Consciente del reino de la imaginación que ha heredado, también se da cuenta amargamente de que ha sido privada de sus derechos de nacimiento: en una sociedad que fomenta el servilismo femenino, debe vivir, como si dijéramos, en la casa de un siervo. Al mismo tiempo, el «valor en la calamidad» de Alfredo refleja la pasión de Frances por la autodeterminación —«J'ai mon projet», le dice a Crimsworth— y prefigura el desafío callado implícito en todos los libros posteriores de Brontë.

El siguiente «devoir» de Frances Henri es resumido por Crimsworth más brevemente, pero sus elementos poseen una resonancia semejante. «La carta de un emigrante a los amigos de su hogar» describe «la escena del bosque virgen y el gran río del Nuevo Mundo», luego insinúa «las di-

---

[14] Parece significativo que la imagen de un niño llorando, insinuando una rabia o ansiedad irreprimible, se repita y elabore en *Jane Eyre,* durante el episodio de Thornfield, cuando Jane también tiene el sueño profético sobre la destrucción de la casa de su amo.

ficultades y peligros que encuentra la vida de un colono», así como su «amor propio indestructible» (cap. 28). El apoyo cualificado de Crimsworth sin duda ha mejorado la visión de las cosas de Frances: mientras que Alfredo, encerrado en la choza del siervo, sólo tenía el triste consuelo del conocimiento de sí mismo, su emigrante al menos puede imaginar un Nuevo Mundo, una huida de los desastres del pasado, en el que el orgullo secreto de la artista puede ser recompensado. Sin embargo, sin duda es significativo que después de que Crimsworth la haya alabado por escribir esta composición, Zoraïde acabe separándola de su «maestro». ¿El sueño de fuga de la artista debe ser reprimido despiadadamente por los agentes de la sociedad? En su mayor pesimismo, así lo sugiere *The Professor,* y a este respecto el logro literario final de Frances Henri —al menos el último que se nos muestra en el libro— es quizás su obra más interesante: es el poema «Jane», que sin duda Brontë compuso antes de escribir *The Professor* sobre sus sentimientos por M. Héger, pero que fue hábilmente asimilado a esta novelización de su amistad. Al llegar a la alegórica rue Notre Dame aux Neiges con el plan de proponer matrimonio a Frances, Crimsworth la oye recitar el poema mientras recorre una y otra vez «de arriba abajo» su diminuta habitación. Del mismo modo Bronte habría deseado haber sido oída por Héger y de ella también podría haber escrito, como dice Crimsworth de Frances: «La soledad podría hablar así en un desierto o en el salón de una casa abandonada.»

Sin embargo, transcendiendo la exploración de la «soledad» para llegar a un examen de la enfermedad, el poema habla del amor de «Jane» —y de Frances y Charlotte— por su maestro: viéndola debilitarse bajo el peso de sus trabajos escolares, la libera temporalmente de la «tediosa tarea y reglas»; cómo se afana para complacerle y lee el «significado secreto» de su aprobación en su frente; cómo gana el premio escolar, «una corona de laurel», y cómo en ese momento de triunfo, cuando «el fuerte pulso de la Ambición» golpea sus venas, «rompió a sangrar / Una herida secreta, interior», debido sin duda a que se da cuenta de que ahora ha de «cruzar el mar» y separarse de su maestro (cap. 23). Pero si en el plano literal «Jane» cuenta la historia de la relación de Brontë con Héger (aunque más quizás como ella deseaba que hubiera sido que como fue), en el figurativo el poema tiene interés porque describe exactamente el sentimiento de Brontë del dolor que una artista debe soportar, un dolor estrechamente relacionado con la profunda ambivalencia de su relación con su «maestro».

Es muy importante, por ejemplo, que Jane perciba su «herida secreta, interior» *no* cuando se da cuenta de que debe cruzar el mar, sino cuando, mientras la corona de laurel del arte rodea su «frente palpitante», siente «el fuerte pulso de la Ambición», quizás por primera vez. ¿Es este pulso —y no el misterioso «ellos» del poema («Ellos llaman de nuevo; luego dejan mi pecho»)— el que la obliga a dejar a su maestro y a cruzar el mar? Así parece en parte. Pero, en otro sentido, el pulso de la ambición

parece ser un impulso de enfermedad, el presagio de una herida o al menos de un dolor de cabeza. Para la artista, da a entender Brontë, la ambición sólo puede llevar a la aflicción, a una separación inevitable de su maestro —es decir, de la tradición literaria que la ha nutrido, a veces alabando sus esfuerzos y a veces recetándole a Wordsworth— y a una conciencia de su sentido secreto de insuficiencia en comparación con la plena suficiencia y maestría del mundo masculino. La herida sangrante es, por supuesto, un símbolo freudiano normal para la femineidad, que representa tanto la fertilidad de la mujer como la imperfección aparente de su cuerpo. Pero Brontë expande su significado de tal modo que en «Jane» simboliza no sólo la fisiología femenina, sino la psicología femenina, no sólo el cuerpo sangrante imperfecto de la mujer, sino su cabeza doliente, su imaginación herida y desposeída.

Como las escritoras de Anne Finch a Mary Shelley y Emily Brontë, Charlotte Brontë trata de resolver el problema de la «caída» de la mujer. Pero va más allá que todas al trazar las ambigüedades de la caída y la herida resultante. Porque aunque Jane, como, por ejemplo, la condesa de Winchilsea, sufre la enfermedad de la ambición, no considera culpable al educador que en cierto sentido ha preparado su caída, ni un Dios que desheredа, sino un padre adoptivo protector, un refugio, un hogar: «Ellos llaman de nuevo; luego dejan mi pecho.» Frances imagina a su maestro diciendo al final del poema: «Abandona tu verdadero refugio, Jane; / Pero cuando te sientas decepcionada, rechazada, oprimida, / Vuelve a mí, tu hogar, de nuevo.» Y a diferencia de Jane, cuyo destino se deja a la imaginación del lector, Frances vuelve al hogar del maestro. Sentándola paternalmente en sus rodillas, Crimsworth le propone matrimonio y cuando ésta le dice: «Maestro, acepto pasar mi vida con usted», señala en aprobación: «Muy bien, Frances», como si estuviera calificando una de sus composiciones. Su posterior matrimonio y el éxito profesional están tan cargados de ambigüedad como todo el resto de su relación. Aunque Crimsworth se ha convertido en todo un profesor y patriarca, Frances se niega a seguir siendo una alumna dependiente. Por una parte, parece haber abandonado su arte (no sabemos de más «composiciones»), pero, por otra, insiste en mantener su «empleo de maestra» y es evidente que «el fuerte pulso de la Ambición» no la ha abandonado por completo.

Una vez que se han casado, el conflicto en Frances entre «el fuerte pulso de la ambición» y la «herida secreta, interior» encuentra una solución igualmente ambigua, una que retrocede a las estructuras engañosas de Austen y avanza a los desenlaces cuestionables de muchas otras novelas escritas por mujeres. Como la señora Crimsworth, desarrolla una especie de personalidad esquizofrénica: «Era tan diferente en circunstancias distintas», nos dice Crimsworth, que «parecía que tenía dos esposas» (cap. 25). Durante el día, es madame la *directress,* «vigilante y solícita», con algo de la siniestra autoridad de Zoraïde Reuter. Sin embargo, por la tarde se convierte en «Frances Henri, mi pequeña zurcidora de encajes», y

recibe «muchos castigos» de monsieur por su «obstinación». «Esposa buena y querida» para su profesor, sin embargo muestra signos apenas reprimidos de un espíritu cuya energía Crimsworth sólo alienta dentro de límites cuidadosamente definidos.

* * *

El fruto del matrimonio de Crimsworth con Frances es un extraño niño llamado Victor, sobre el cual sabemos que hay «algo en su temperamento, una especie de fuerza y ardor eléctricos que [como si recordara la historia de Victor Frankenstein] emite de vez en cuando siniestros destellos». El profesor magistral piensa que ese «algo» debe ser «si no barrido fuera de él, al menos disciplinado con firmeza». Sin embargo, Frances «no da ningún nombre a ese *algo* del marcado carácter de su hijo, pero cuando aparece [...] en la feroz revuelta del sentimiento contra la decepción [...] lo estrecha en su seno» (cap. 25), porque este misterioso problema, junto con las diferentes actitudes de su padre acerca de él, parece resumir todas las tensiones que Brontë, escribiendo con los ojos abiertos o cerrados, ha venido considerando a lo largo de *The Professor*. De forma apropiada, por lo tanto, la novela concluye con una anécdota acerca de Victor, el perro de Victor, *Yorke*, y un importante tercer personaje, el antiguo conocido de Crimsworth, Hunsden Yorke Hunsden. El último personaje ha aparecido frecuentemente a lo largo de la narración, pero su función verdadera a veces es difícil de entender. Por una parte, en principio parece tener poco lugar en el argumento de la novela. Por otra, a Crimsworth, austero e idealista, parece no gustarle, y sin duda tiene buenas razones para ello. Descendiente de una antigua familia radical-mercantil, tiene más de héroe byroniano desafecto (o satánico) que ningún otro personaje de *The Professor;* es el opuesto total del tímido y casi afeminado Crimsworth. Mientras que éste es pasivo, reservado y aristocrático, Hunsden es un alborotador; mientras que Crimsworth es idealista y sensible, Hunsden es cínico; mientras que Crimsworth es magisterial, Hunsden es revolucionario. Ninguno de los dos expresa nunca un afecto particular por el otro. Pero, sin embargo, ambos parecen inextricablemente unidos en una camaradería inquietante que dura más que cualquier otra relación en el libro.

¿Existe alguna razón para esta amistad desagradable y por qué aparece tanto en el principio como en la conclusión de *The Professor?* Una explicación podría ser el paralelismo cada vez más obvio entre la amargura de Hunsden y (en el comienzo) la amargura de Crimsworth, entre la rebeldía de Hunsden y (después) la de Frances o Victor. Hunsden, comienza a parecer, encarna gran parte de la desafección de *The Professor:* es una imagen involuntaria —como Charles Wellesley, Zamorna o el duque de Northangerland— de la furia que existe en la mente de Charlotte

Brontë. Su nombre, Hunsden Yorke Hunsden, sugiere tanto una disposición bárbara a derrocar las instituciones establecidas, como una profunda afinidad con la «madre patria» inglesa a la que Frances Henri y Crimsworth anhelan regresar. Pero además de ser un furioso «espíritu del lugar», Hunsden es una figura en cierto modo andrógina. Aunque al principio aparece «poderoso y enorme», Crimsworth descubre tras un examen más minucioso «cuán pequeñas e incluso femeninas eran sus facciones [... tenía] ahora el semblante de un toro taciturno y en seguida el de una joven maliciosa y traviesa»; con mucha frecuencia, los dos semblantes se mezclaban y creaban un raro compuesto» (cap. 4). Y aunque parece desdeñar a William, censurando su linaje aristocrático, su valoración de la situación de éste es claramente la del joven («No tienes poder, no puedes hacer nada»), como si la suya fuera la voz de la propia furia del pasivo empleado. Al actuar, como no lo hace William, para exponer la tiranía de Edward, Hunsden vuelve a portarse como su agente. Es su historia de las fechorías del Crimsworth mayor la que precipita la escena entre los hermanos que lleva a la liberación de William. Su explicación de esta acción («Seguí mi instinto, opuesto a la tiranía, y rompí la cadena») describe lo que el mismo William quisiera haber hecho. Y, de nuevo, su sugerencia al empleado indeciso y sin trabajo («Vete al continente») es aceptada con presteza («Dios sabe que me gustaría irme»), como si traicionara un secreto conocimiento de los deseos de Crimsworth.

Por lo tanto, además de ser la voz de la rebelión, en cierto sentido Hunsden es un manipulador del argumento, un narrador disfrazado, que comprueba que la acción avanza como debe y comenta los acontecimientos que ocurren. Al presentarse a Crimsworth con el retrato perdido de su madre, también le presenta un sentido renovado de su identidad. Al mismo tiempo, cuando discute sobre el patriotismo con Frances y Crimsworth, sus opiniones cáusticas contrarrestan el sentimentalismo potencial implícito en su idealización de Inglaterra y expresan paródicamente la secreta desafección de la novela: «Examinad las huellas de nuestra augusta aristocracia; ved cómo caminan en la sangre, aplastando corazones mientras avanzan» (cap. 24). Y lo que es más interesante, su amor por la enigmática Lucia, cuyo retrato lleva siempre con él, ofrece a Frances (y, de este modo, a Brontë) una última oportunidad de fantasear sobre la fuga de los encierros sofocantes del patriarcado.

Al estudiar la miniatura de marfil sobre la que está dibujado el retrato del «rostro tan hermoso y único» de Lucia, la antigua zurcidora de encajes especula que «Lucia una vez llevó cadenas y las rompió», añadiendo nerviosamente: «No quiero decir cadenas matrimoniales [...], sino cadenas sociales de algún tipo» (cap. 25). ¿Contiene esta historia un germen de verdad? Es significativo que no lo lleguemos a saber; como la de Hunsden, la función de Lucia en el argumento de *The Professor* es más temática que dramática, y tanto los comentarios sobre ella de Hunsden como los de Frances son importantes sobre todo porque representan de-

seos medio reprimidos de rebelión, liberación, huida. Como la misma Brontë, Hunsden no podía representar su furia. Frances sugiere que Lucia «llenaba una esfera de la cual tú nunca habrías pensado obtener una esposa», y la imagen de mujer única, nos damos cuenta, ha sido reducida a una mera miniatura. Sin embargo, pese a ser un comentarista desafecto, Hunsden habla continuamente de la rebelión y no es sorprendente que el niño Victor tenga preferencia por él: al estar repleta de ambigüedades, es inevitable que la unión de Frances Henri y William Crimsworth produzca un niño atraído por los peligros y deleites de la rebelión byroniana.

Sin embargo, al final de *The Professor,* Crimsworth ya no siente ninguna atracción por dicho radicalismo. Sobre el espíritu ardiente de Lucia, le dice a Frances con ironía magisterial: «Mi vista siempre fue demasiado débil para soportar el fuego», y cuando el tocayo de Hunsden, el amado mastín de Victor, *Yorke,* es mordido por un perro rabioso, Crimsworth le dispara sin perder tiempo, aunque Victor, furioso, señala que «podría haberse curado» (cap. 25). Si el incidente no adelanta el relato, sí aclara el simbolismo de Brontë: Crimsworth está ansioso no sólo por matar al perro, sino por matar lo que éste representa. Ahora patriarca y profesor completo, ve a Yorke Hunsden, así como al perro *Yorke,* como un elemento enfermo y rabioso en su vida[15].

Sin embargo, antes el mismo Crimsworth había estado misteriosamente enfermo. Incluso después de consolidarse como profesor, incluso (o quizás sobre todo) después de que Frances haya aceptado ser su esposa, había padecido un raro ataque de «hipocondria» en otro episodio que —como la hidrofobia de *Yorke*— avanza poco el argumento, pero sí aclara el simbolismo. Personificada como mujer, una «concubina pavorosa y horrenda», la aflicción de Crimsworth es también, como Yorke Hunsden y la misma Brontë, una adusta narradora/comentarista. «Qué cuentos me contaría. [...] Qué canciones me recitaría. [...] Cómo me disertaría sobre su país, la tumba. [...] ¡Necrópolis!, susurraría. [...] Contiene una mansión preparada para ti» (cap. 23). Al combatir contra la «espantosa tiranía de mi demonio», Crimsworth nos recuerda a la muerta en vida Lucy del diario de Charlotte, y a la Frances Henri enterrada en vida del cementerio protestante o luchando por sobrevivir a su herida sangrante. Su disparo al perro *Yorke* parece formar parte de la misma batalla. Los ajustes a los papeles tanto del profesor como de la alumna, sugiere Brontë, conllevan una autorrepresión despiadada.

Pero hablar de *The Professor* sólo en virtud de papeles y represiones es de algún modo trivializar los logros de la joven novelista en su primer

---

[15] Este episodio no sólo adelanta uno crucial de *Shirley,* sino que también evoca el anterior trato de Edward Crimsworth hacia William: cuando intentó azotarlo en la contaduría, Edward gritó: «¡Me gustaría que fueras un perro! Desde este mismo instante me pondría a darte latigazos y no me movería de aquí hasta que no te hubiera arrancado todas las tiras de carne de tus huesos» (pág. 43).

libro extenso. Porque aun cuando esta novela no es el juicioso, «llano y casero» *Bildungsroman* que su autora esperaba, aun cuando su argumento no siempre parece adecuado a las complejidades de sus intenciones ocultas, tiene una importancia considerable como expresión preliminar de temas que iban a ser cada vez más significativos a lo largo de la carrera de Charlotte Brontë. Al escribir con los ojos metafóricamente cerrados, Brontë exploró aquí su propia vocación, su herida, y trató —a tientas, como en un sueño— de descubrir los caminos diferentes hacia la plenitud. Después de todo, el joven hipocondriaco Crimsworth es arrastrado hasta Frances Henri debido, en primer lugar, a que, como versiones más pálidas de Heathcliff y Catherine, ambos son inadaptados. Y del mismo modo que la desposesión de Heathcliff es análoga a la caída de Catherine en la que se hiere, la enfermedad de Crimsworth «habla de la herida [de Frances], se corresponde con ella», por citar del poema de Sylvia Plath «Tulips»[16]. Así pues, las enfermedades y dificultades de estos dos personajes cruciales de la primera novela de Charlotte Brontë corresponden a la herida paradigmática femenina de la autora, aun cuando también recuerden muchas de las aflicciones que acosan a la sociedad de inválidos de Jane Austen. Sin embargo, al mismo tiempo, hemos de observar que, a pesar de estar incompletos a lo largo de la mayor parte de la novela, tanto Crimsworth como Frances han luchado (más que la mayoría de los personajes de Austen) para encontrar un lugar donde puedan ser plenamente ellos mismos. Aunque sus viajes literales hayan transcurrido entre Suiza, Bélgica e Inglaterra, la meta real de su extasiado viaje mutuo no ha sido —y lo veremos más claramente en las demás novelas de Brontë— Inglaterra, esa madre patria mítica, ni Angria, ese febril cielo de la niñez, sino un «hogar verdadero», una tierra donde la plenitud es posible para ellos y su creadora, un país (por citar de nuevo de «Tulips») «tan lejano como la salud».

---

[16] Sylvia Plath, *Ariel*, Nueva York, Harper & Row, 1966, págs. 10-12.

10

Diálogo del yo y el alma: el progreso de la fea Jane

Soñé que estaba mirando en un espejo cuando un rostro horrible —el rostro de un animal— apareció de repente sobre mi hombro. No puedo estar segura de si fue un sueño o si sucedió.

VIRGINIA WOOLF

No importa. [...] Un día, de repente, cuando no lo esperes, cogeré un martillo de los pliegues de mi capa oscura y destrozaré tu pequeña calavera como una cáscara de huevo. La voy a destrozar, la cáscara de huevo; fluirá fuera la sangre, los sesos. Un día, un día. [...] Un día el lobo feroz que camina a mi lado saltará sobre ti y te arrancará tus abominables entrañas. Un día, un día. [...] Ahora, ahora, suavemente, calladamente, calladamente.

JEAN RHYS

Le pedí a mi Alma que cantara—
Dijo que sus cuerdas estaban rotas—
Su arco —saltado en Átomos—
Así que remendarla —me dio trabajo
Hasta otra Mañana—

EMILY DICKINSON*

---

* *Epígrafes: Moments of Being*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, página 49; *Good Morning, Midnight*, Nueva York, Vintage, 1974, pág. 72; *Poems*, J. 410.

Si *The Professor* es una afirmación extasiada y algo borrosa de temas y conflictos que dominaban el pensamiento de Charlotte Brontë mucho más de lo que quizás se diera cuenta, *Jane Eyre* es una obra impregnada por las furiosas fantasías *angrianas* de fuga hacia la plenitud. Al tomar el argumento mítico de la búsqueda —pero no la sustancia devota— del masculino *Pilgrim's Progress,* la joven novelista parece haber abierto definitivamente los ojos a las realidades femeninas que hay dentro de ella y a su alrededor: reclusión, orfandad, hambre, furia que lleva incluso a la locura. Mientras que la ardiente imagen de Lucia, esa mujer enérgica que probablemente «una vez llevó cadenas y las rompió», se miniaturiza en *The Professor,* en *Jane Eyre* (1847) esta figura casi alcanza un tamaño mayor al natural, como emblema de una rebeldía apasionada, apenas disfrazada.

La crítica victoriana, percibiendo instintivamente la intensidad subliminal de la pasión de Brontë, parece haber comprendido este punto bastante bien. Su «mente no contiene más que hambre, rebelión y furia», escribió Matthew Arnold de Charlotte Brontë en 1853[1]. Se estaba refiriendo a *Villette*, que describió como una «novela espantosa, desagradable, convulsa y limitada»[2], pero también podría haber estado hablando de *Jane Eyre,* porque su respuesta a Brontë era típica de la indignación generada en algunos círculos por su primera novela publicada[3]. «Jane Eyre es la personificación completa de un espíritu impenitente e indisciplinado», escribió Elizabeth Rigby en *The Quarterly Review* en 1848, y su «autobiografía [...] es fundamentalmente una composición anticristiana. [...] El tono de la mente y el pensamiento que han fomentado el cartismo y la rebelión es el mismo que ha escrito *Jane Eyre*»[4]. Anne Mozley, en 1853, recordaba para *The Christian Remembrancer* que «Currel Bell» había parecido en su primera aparición un autor «amargado, grosero y quejoso; alguien ajeno [...] a la sociedad y no sujeto a ninguna de sus leyes»[5]. Y la señora Oliphant contaba en 1855: «Hace diez años, practicábamos un sistema ortodoxo de hacer novelas. Nuestros amantes eran humildes y devotos [...] y el único amor verdadero que merecía la pena era ese [...] amor

---

[1] Matthew Arnold, *Letters of Matthew Arnold*, ed. George W. W. Russell, Nueva York y Londres, Macmillan, 1896, 1, pág. 34.

[2] Matthew Arnold, *The Letters of Matthew Arnold to Arthur Jugh Clough*, ed. Howard Foster Lowry, Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1932, pág. 132.

[3] Resulta significativo, en vista de los comentarios de otros críticos comtemporáneos, que Arnold añadiera en la misma carta que «la Religión o devoción o como quiera llamarse sería imposible para esas personas ahora, pero no han encontrado ningún sustituto, y al mundo le iba mejor cuando se confortaban con ella». Sin embargo, debe señalarse que *Jane Eyre* (como *Villette)* fue muy alabada por muchos reseñistas, en general por lo que George Henry Lewes, que escribía en *Fraser's Magazine* núm. 36 (diciembre de 1847), denominó su «realidad profunda y significativa».

[4] *Quarterly Review* 84 (diciembre de 1848), págs. 173, 174.

[5] *The Christian Remembrancer* 25 (junio de 1853), págs. 423-443.

verdadero caballeresco que consagraba a toda la humanidad [...] cuando, de repente, sin aviso, *Jane Eyre* apareció en escena y la más alarmante revolución de los tiempos modernos ha seguido a la invasión de *Jane Eyre*»[6].

Hoy tendemos a pensar que *Jane Eyre* es un «mito domesticado» de moral gótica, hija de *Pamela* y tía de *Rebecca,* el escenario arquetípico de todos esos encuentros románticos algo conmovedores entre un ceñudo héroe byroniano (dueño de una tenebrosa mansión) y una heroína temblorosa (que ni siquiera puede imaginar la planta de la mansión). O, si somos más minuciosos, hacemos justicia a Charlotte Brontë, le concedemos sus capacidades estratégicas y míticas, estudiamos los modelos de sus imágenes y explicamos las numerosas veces que se dirige al lector. Pero, de todos modos, pasamos por alto la «alarmante revolución» —hasta la terminología de la señora Oliphant es sugestiva— que «siguió la invasión de *Jane Eyre*». «Bien, sin duda, *Jane Eyre* es un folleto feminista, un argumento para la mejora social de las institutrices y la igualdad de derechos para las mujeres», admitía Richard Chase de mala gana en 1948. Pero al igual que la mayoría de los críticos modernos, creyó que la fuerza de la novela surgía de la explicación mitológica del enfrentamiento de Jane con la sexualidad masculina[7].

No obstante, no parece que haya sido fundamentalmente la crudeza y la sexualidad de *Jane Eyre* las que hayan impresionado a los reseñistas victorianos (aunque no les gustaron estos elementos del libro), sino, como hemos visto, su negativa «anticristiana» a aceptar las formas, costumbres y normas de la sociedad. En pocas palabras, su feminismo rebelde. Se sintieron molestos no tanto por la orgullosa energía sexual byroniana de Rochester como por el orgullo y pasión byronianos de la misma Jane, no tanto por las vibraciones sexuales asociales entre héroe y heroína como por la negativa de la heroína a someterse a su destino social: «Ha heredado en grado sumo el peor pecado de nuestra naturaleza degradada, el pecado del orgullo», declaró la señorita Rigby.

> Jane Eyre es orgullosa y, por lo tanto, también es desagradecida. Dios quiso que fuera huérfana, que careciera de amigos y de dinero, y, sin embargo, ella no le agradece a nadie, y menos aún a Él, los alimentos y los vestidos, los amigos, las compañeras e instructores de su juventud desvalida. [...] Por el contrario, considera todo lo que se le ha concedido no sólo su derecho indudable, sino mucho menos de lo debido[8].

---

[6] *Blackwood's Magazine* 77 (mayo de 1855), págs. 554-568.

[7] Richard Chase, «The Brontës, or Myth Domesticated», en *Jane Eyre,* ed. Richard J. Dunn, Nueva York, Norton, 1971, págs. 468 y 464.

[8] *Quarterly Review* 84 (diciembre de 1848), págs. 173, 174. Que la misma Charlotte Brontë era bastante consciente de la naturaleza «revolucionaria» de muchas de sus ideas queda claramente indicado por el hecho de que, como veremos, puso algunas de las palabras de la señorita Rigby en boca de la desagradable y altanera señorita Hardman en *Shirley.*

En otras palabras, lo que horrorizó a los victorianos fue la furia de Jane. Y quizás ellos, más que los críticos actuales, estaban en lo cierto en su respuesta al libro. Porque aunque la explicación mitológica de la furia contenida puede equivaler a la explicación mitológica de la sexualidad reprimida, es mucho más peligrosa para el orden de la sociedad. A la mujer esporádica que tiene debilidad por los ceñudos héroes byronianos puede acomodársela en las novelas e incluso en algunos salones; a la mujer que anhela escapar de los salones y las mansiones patriarcales, obviamente no. Y Jane Eyre, como Matthew Arnold, la señorita Rigby, la señora Mozley y la señora Oliphant sospecharon, era esa mujer.

Su relato, que proporciona el modelo para otros muchos, es —de forma mucho más obvia y dramática que *The Professor*— un relato de reclusión y fuga, un claro *Bildungsroman* femenino en el que los problemas que enfrenta la protagonista cuando lucha desde la prisión de su infancia hasta una meta casi impensable de libertad madura son sintomáticos de las dificultades que toda mujer debe arrostrar y superar en una sociedad patriarcal: opresión (en Gateshead), hambre (en Lowood), locura (en Thornfield) y frío (en Marsh End). Y lo que es más importante, su enfrentamiento no con Rochester, sino con su esposa loca Bertha, es el central del libro, un encuentro —como la fantasía de Frances Crimsworth sobre Lucia— no con su propia sexualidad, sino con su «hambre, rebelión y furia» aprisionadas, un diálogo secreto del yo y el alma de cuyo resultado, como veremos, dependen el argumento de la novela, el destino de Rochester y la llegada a la mayoría de edad de Jane.

* * *

A diferencia de muchas novelas victorianas, que comienzan con elaborados párrafos explicativos, *Jane Eyre* lo hace con un comentario fortuito y curiosamente enigmático: «No pudimos pasear ese día.» Tanto la ocasión («ese día») como la excursión (o su imposibilidad) son significativas: la primera es el comienzo real del peregrinaje de Jane hacia la madurez; la segunda es una metáfora de los problemas que ha de resolver para lograr la madurez. «Yo me alegré» de no poder dejar la casa, continúa la narradora: «me horrorizaba volver a casa a la caída de la tarde [...] humillada por saberme físicamente inferior» (cap. 1)[9]. Como han comentado muchos críticos, Charlotte Brontë utiliza sistemáticamente las propiedades opuestas del fuego y el hielo para caracterizar las experiencias de Jane, y su técnica resulta evidente de inmediato en estos pasajes ini-

[9] Todas las referencias a *Jane Eyre* pertenecen a la Norton Critical Edition, ed. Richard J. Dunn, Nueva York, Norton, 1971. [En español, a la edición de Cátedra, Letras Universales, ed. de María José Coperías, Madrid, 1996.]

ciales[10]. Porque mientras el mundo exterior a Gateshead es casi insoportablemente invernal, el mundo interior es claustrofóbico, ardiente, como la mente de diez años de Jean. Excluida del grupo familiar de los Reed en el salón porque *ella* no es una niña «contenta y feliz», es decir, excluida de la sociedad «normal», Jane busca refugio en el poyo de una ventana con cortinas escarlata donde de forma alternativa observa «el melancólico día de noviembre» y lee sobre las regiones polares en la *History of British Birds* de Bewick. La «vasta extensión de la zona ártica» le fascina; medita sobre «los múltiples rigores del frío extremado» como si lo hiciera sobre su propio dilema: quedarse ahí, detrás de la opresiva cortina escarlata, o salir al frío de un mundo sin amor.

Toman la decisión por ella. Es encontrada por John Reed, el hijo tiránico de la familia, que le recuerda su posición anómala en la casa, le arroja el pesado volumen de Bewick y suscita su furia apasionada. Como una «rata», un «animal malvado», un «gato salvaje», le compara con «Nerón, Calígula, etc.» y la llevan al cuarto rojo donde la encierran literal y figuradamente. Porque, confiesa con ironía la narradora adulta, «a decir verdad, [en ese momento] estaba alterada, o más bien *fuera* de mí, como dirían los franceses. [...] como cualquier esclavo rebelde, estaba dispuesta [...] a hacer lo que fuera» (cap. 1).

Pero si Jane estaba «fuera de sí» en su lucha contra John Reed, su experiencia en el cuarto rojo, probablemente la más vibrante desde un punto de vista metafórico de todas sus primeras experiencias, la obliga a meterse en sí misma. Porque el cuarto rojo, grande y majestuoso, tapizado en damasco oscuro, con una cama blanca en el centro y una butaca «como un trono mortecino» que destaca de la oscuridad escarlata, representa perfectamente su visión de la sociedad en la que ella, subordinada inquieta y semejante a un duende, está atrapada. «Nunca hubo cárcel más segura», nos dice. Y ninguna tampoco, sabremos pronto, más aterradora, porque en esta habitación fue donde el señor Reed, el único padre que Jane tuvo, «exhaló su último aliento». En otras palabras, es una especie de cámara mortuoria patriarcal, y en ella la señora Reed aún guarda «diversos pergaminos, su joyero y una miniatura de su difunto marido» en un cajón secreto del armario (cap. 2). El cuarto está embrujado, piensa la niña. Al menos, da a entender la narradora, lo está de manera realista si no gótica, más que, por ejemplo, ningún otro cuarto de *The Mysteries of Udolpho,* que estableció una norma para dichos recintos. Porque el espíritu de una sociedad en la que Jane no tiene un lugar claro agudiza los ángulos de los muebles, amplía las sombras, refuerza los cerrojos de la puerta. Y el lecho de muerte de un padre que no era realmente el suyo resalta su aislamiento y vulnerabilidad.

---

[10] Véase, por ejemplo, David Lodge, «Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements», en *The Brontës*, ed. Ian Gregor, págs. 110-136.

Aterrorizada, explora un «gran espejo», donde su propia imagen flota hacia ella, extraña e inquietante. «Todo parecía más frío y más oscuro en aquel hueco quimérico que en la realidad», explica la Jane adulta. Pero, después de todo, un espejo es una especie de cuarto, un encierro misterioso en el que las imágenes del yo están atrapadas como «diversos pergaminos». Así que la Jane niña sabe reconocer que está en una prisión doble, aunque su yo mayor la acuse de simple superstición. Frustrada y enfadada, medita sobre las injusticias de su vida y fantasea sobre «la manera de rehuir tanta opresión, como escaparme o, si eso no era posible, nunca volver a comer ni a beber y dejarme morir» (cap. 2). Escapar mediante la fuga o escapar mediante la inanición: las alternativas volverán a aparecer a lo largo de toda *Jane Eyre* y, como ya hemos señalado, a lo largo de gran parte de la literatura escrita por mujeres de los siglos XIX y XX. Sin embargo, en el cuarto rojo la pequeña Jane elige (o le eligen) una tercera alternativa más aterradora: escapar mediante la locura. Al ver vagar una luz fantasmal, como la de la luna sobre el techo, se da cuenta de que «me latía rápidamente el corazón, me ardía la cabeza; mis oídos se llenaron con un sonido que me pareció el batir de alas, sentí algo junto a mí, me sentí oprimida, ahogada; mi resistencia se derrumbó». La niña grita y solloza llena de angustia y luego, añade la narradora fríamente, «supongo que tuve una especie de ataque», porque su recuerdo siguiente es despertarse en el cuarto de los niños «y ver ante mí un terrible fulgor rojo, cruzado por gruesas barras negras» (cap. 3), sólo el fuego del cuarto, por supuesto, pero para la Jane Eyre niña, el terrible recordatorio de la experiencia que acaba de tener y para la Jane Eyre narradora adulta, un augurio aún más terrible de las experiencias futuras.

Porque el pequeño drama representado «ese día» con que empieza *Jane Eyre* es en sí mismo un paradigma del drama mayor que ocupa todo el libro: la posición anómala, de huérfana, que ocupa Jane en la sociedad, su reclusión en papeles y casas embrutecedores, y sus intentos de escapar mediante la fuga, el hambre y —en un sentido que ha de explicarse— la locura. Y resulta evidente que Charlotte Brontë, de forma completamente consciente, ideó el incidente del cuarto rojo para que sirviera de paradigma para el argumento mayor de su novela no sólo por su posición en la narración, sino también por el recuerdo que tiene Jane de esta experiencia en momentos cruciales a lo largo del libro: cuando es humillada por el señor Brocklehurst en Lowood, por ejemplo, y la noche en la que decide dejar Thornfield. Además, entre estos dos momentos, el peregrinaje de Jane consta de una serie de experiencias que, de un modo o de otro, son variaciones del motivo central del cuarto rojo de encierro y fuga.

* * *

Como ya hemos señalado, la alusión al peregrinaje es deliberada, porque al igual que el protagonista del libro de Bunyan, Jane Eyre realiza un viaje de una vida que es una especie de progreso mítico de un lugar con nombre significativo a otro. Su relato comienza, de forma completamente natural, en *Gateshead*, un punto de partida donde encuentra los supuestos desagradables de su carrera: una familia que no es la suya real, un «hermano» mayor egoísta que tiraniza el hogar como un patriarca sustituto, una «madrastra» necia y malvada, y dos «hermanastras» desagradables y egoístas. Ella, la menor, más débil y fea que los niños de la casa, se embarca en el progreso del peregrino como una hosca Cenicienta y un enfadado patito feo, en rebelión contra la jerarquía que la oprime: «Sé que, de haber sido una niña optimista, brillante, desenfadada, exigente, guapa y juguetona, aunque hubiese sido igualmente desvalida y una carga, la señora Reed habría aguantado más complacida mi presencia», refleja como adulta (cap. 2).

Pero la niña Jane no puede, como bien sabe, ser «optimista y brillante». Cenicienta nunca lo es, ni tampoco el patito feo, que, a pesar de su potencial de cisne, no tiene grandes expectativas. «Pobre, fea y pequeña», Jane Eyre —su nombre, por supuesto, es sugerente— es invisible como el aire, heredera de nada, y en secreto está llena de ira*. Y Bessie, la amable niñera que la ayuda, le canta una canción que ningún hada madrina habría soñado cantar, una canción que resume los apuros de todas las Cenicientas victorianas reales:

> Mis pies están doloridos y mi cuerpo, fatigado
> El camino es largo y las montañas, escarpadas;
> El crepúsculo caerá pronto, lúgubre, sin luna,
> Sobre los pasos de la pobre huerfanita.

Un peregrinaje sin esperanzas parece el de Jane, como el triste viaje de la Lucy Gray de Wordsworth, visto esta vez desde el interior, por la misma niña y no por el sagaz poeta a quien los años han otorgado una mente filosófica. Aunque después observará elevarse a la luna maternal para guiarla, ahora se imagina vagando en un crepúsculo sin luna que presagia su huida desesperada por los páramos tras dejar Thornfield. Y la única esperanza que su amiga Bessie le puede ofrecer es, irónicamente, una imagen que recuerda los terrores patriarcales del cuarto rojo e insinúa los terrores patriarcales futuros: Lowood, Brocklehurst, St. John Rivers:

> Aunque me caiga al cruzar el puente roto
> O me pierda en el lodazal, atraída por los fuegos fatuos,
> Mi Padre celestial, con promesas y afecto,
> Acogerá en su seno a la pobre huerfanita.

---

* En inglés, *Eyre, air* (aire), *heir* (heredera) y *ire* (ira) suenan parecido, pero este juego de palabras se pierde casi por completo en español. *[N. de la T.]*

No es de extrañar que, frente a tales perspectivas, la joven Jane se encuentre «musitando una y otra vez» las palabras del Christian de Bunyan: «¿Qué voy a hacer, qué voy a hacer?» (cap. 4)[11].

Lo que hace llena de desesperación es romper sus cadenas una y otra vez para decir a la señora Reed lo que piensa de ella, un acto extraordinariamente autoafirmativo del que nunca se supuso capaz a una niña victoriana ni a una Cenicienta. Resulta interesante que la primera de estas explosiones pretenda recordar a la señora Reed que ella también está rodeada de límites patriarcales: «¿Qué le diría mi tío si viviera?», le pregunta Jane, comentando: «fue como si mi boca hubiese pronunciado las palabras sin el consentimiento de mi voluntad: había hablado algo dentro de mí que estaba fuera de mi control» (cap. 4). Y, en efecto, incluso la imperiosa señora Reed parece asombrada por estas palabras. La explicación «había hablado algo dentro de mí» es tan aterradora como la arrogancia y sugiere la peligrosa conciencia doble —«el batir de alas, de algo [...] cerca de mí»— que ocasiona el ataque del cuarto rojo. Y cuando, con un sentimiento real de que un «lazo invisible se había roto, dejándome inesperadamente libre», Jane le dice a la señora Reed: «Me alegro de que no sea pariente mía» (cap. 4), la narradora adulta señala que «mi mente era un fuego ardiente con llamas devoradoras y vivas», como lo era el fuego del cuarto de los niños, fulgurando tras las barras negras, y como también lo serán las llamas que consumen Thornfield.

* * *

El hecho que inspira las feroces palabras finales de la pequeña Jane a la señora Reed es su primer encuentro con ese despiadado e hipócrita patriarca que es el señor Brocklehurst, quien parece conducirla ahora a su siguiente estadio de peregrinaje. Como muchos lectores han observado, esta personificación del superego victoriano —como St. John Rivers, su semejante en el último tercio del libro— es descrito de forma sistemática en términos fálicos: es «una columna negra» con «una cara severa en lo alto [...] como una máscara tallada», casi como si fuera una pieza de mobiliario fúnebre y extrañamente freudiana (cap. 4). Pero también se parece bastante al lobo de «Caperucita Roja». «¡Qué cara tenía. [...] qué nariz más grande, y qué boca! ¡Qué dientes tan grandes y prominentes!», ex-

---

[11] Cf. *The Pilgrim's Progress:* «Vi a un hombre vestido de harapos [...] estalló en sollozos diciendo "¿Qué voy a hacer?"» Charlotte Brontë hizo referencias aún más extensas a *Pilgrim's Progress* en *Villette*, y su empleo de Bunyan era típico de muchos novelistas del siglo XIX, que —de Thackeray a Louisa May Alcott— se basaron en su alegoría para estructurar su ficción. Para un comentario sobre las alusiones de Charlotte Brontë a *Pilgrim's Progress* en *Villette*, véase Q. D. Leavis, introducción a *Villette*, Nueva York, Harper & Row, 1972, págs. vii-xli.

clama Jane Eyre, reuniendo el terror al animal macho adulto que debe de haber estrujado el corazón de toda niña en un periodo en el que todos los hombres eran definidos como «bestias».

Así pues, pilar de la sociedad y enorme lobo malvado a la vez, el señor Brocklehurst ha llegado con noticias del infierno para llevarse a Jane a *Lowood*, la escuela de la vida donde las huérfanas pasan hambre y frío en decorosa sumisión cristiana. ¿A qué otro lugar llevaría una bestia a una niña sino a un bosque? ¿A qué otro lugar llevaría una columna de espiritualidad congelada a una huérfana sin hogar sino a un refugio donde no hay comida ni calor? No obstante, «con todas sus privaciones», Lowood ofrece a Jane un valle de refugio del «risco de brezo encendido», una oportunidad de aprender a gobernar su ira mientras aprende a convertirse en institutriz en compañía de unas cuantas mujeres que admira.

Entre todas, a las que más admira es a la noble señorita Temple y a la conmovedora Helen Burns. Y, de nuevo, sus nombres son significativos. La angelical señorita Temple, por ejemplo, con su palidez de mármol, es un relicario de las virtudes propias de una dama: magnanimidad, cultura, cortesía y represión. Como si hubiera sido inventada por Coventry Patmore o por la señora Sarah Ellis, esa infatigable escritora de libros de conducta para niñas victorianas dispensa comida a las hambrientas, visita a las enfermas, elogia a quienes lo merecen y retira su mirada de las indignas. «Qué debo hacer para complacerme a mí misma, para ser admirada, o para variar el tenor de mi existencia no son las preguntas que una mujer de nobles sentimientos se formula al despertarse ante las ocupaciones del día», escribió la señora Ellis en 1844.

> Más compatibles con los atributos más elevados del carácter de una mujer son preguntas como éstas: «¿Cómo debo esforzarme a lo largo de este día para sacar el mayor provecho al tiempo, la salud y los medios que se me permiten disfrutar? ¿Hay alguien enfermo? He de visitar su cuarto sin tardanza. [...] ¿Hay alguien a punto de emprender un viaje? Debo ocuparme de que la primera comida esté dispuesta. [...] ¿Falté en ser amable o considerada con alguien de la familia ayer? Le recibiré esta mañana con una cordial bienvenida»[12].

Y estas preguntas son sin duda las que la señorita Temple se hace y responde con sus acciones.

No obstante, resulta bastante evidente que ha reprimido su parte de locura y rabia, que hay un monstruo potencial bajo su exterior angelical, una «cloaca» de furia debajo de este templo[13]. Por ejemplo, aunque le enfurece la tacañería santurrona del señor Brocklehurst, escucha su sermón con el silencio propio de una dama. Su rostro, recuerda Jane, «parecía es-

---

[12] Señora Sarah Ellis, *The Family Monitor*, págs. 9 y 10.

[13] Véase De Beauvoir (sobre Tertuliano), *The Second Sex*, pág. 156.

tar asumiendo [...] la frialdad y acabado del [mármol], sobre todo su boca, cerrada como si se necesitara el cincel de un escultor para abrirla» (cap. 7). Sin duda, la señorita Temple nunca se permitirá que «algo» hable por ella, las alas no batirán sobre su cabeza, ninguna fantasía de brezales ardiendo inquietará su ecuanimidad, pero sí sentirá una furia compasiva.

Quizás por esta razón, a pesar de estar reprimida, se acerca más al hada madrina que ninguna otra persona de las que Jane ha conocido, e incluso se acerca más a una madre verdadera. Junto al fuego de su bonita habitación, alimenta a sus alumnas hambrientas con té y una emblemática torta de semillas, nutriendo cuerpo y alma a la vez, pese a los dictados puritanos del señor Brocklehurst. Dice Jane: «Lo disfrutamos como si fueran néctar y ambrosía.» De todos modos, Jane añade: «La señorita Temple siempre tenía tal aire de serenidad, un porte tan señorial y un lenguaje tan delicado que impedían que cayera en apasionamientos y emociones vehementes, y hacían que el placer de los que la miraban y escuchaban se tiñera de un sentimiento predominante de respeto» (cap. 8). Respetable e impresionante, la señorita Temple no es sólo un ángel de la casa; en la medida en que su nombre la define, es incluso más casa que ángel, un hermoso conjunto de columnas de mármol dispuesto para equilibrar ese pilar malvado que es el señor Brocklehurst. Y la desposeída Jane, que no sólo es pobre, fea y pequeña, sino también ardiente y feroz, piensa que es tan improbable que ella se pueda convertir en una mujer así como que Cenicienta se pueda convertir en su propia hada madrina.

Helen Burns, la otra alumna de la señorita Temple, representa un ideal diferente pero igualmente imposible para Jane: el ideal —definido por la Makarie de Goethe— de la abnegación, de una espiritualidad consumidora (y consuntiva). Como Jane «una pobre niña huérfana» («sólo tengo padre y no me echará de menos» [cap. 9]), Helen anhela alternativamente su vieja casa de Northumberland, con «el arroyo que ve en sus visiones», y el verdadero hogar que cree que le espera en el cielo. Como si evocara las últimas estrofas de la canción de Bessie, le dice a Jane, cuyo escepticismo no le permite esos consuelos, «Dios es mi padre, Dios es mi amigo», y «la eternidad [es] un gran hogar y no un espanto y un abismo» (cap. 7). El deber de cada uno, declara Helen, es someterse a las injusticias de esta vida, en espera de la justicia definitiva de la próxima: «es tonto decir que *no puedes soportar* lo que te depara el destino» (cap. 7).

La misma Helen, sin embargo, no hace más que *soportar* su destino. «No me esfuerzo [en ser buena, en los términos de Lowood]», confiesa. «Sigo mis inclinaciones» (cap. 7). Tachada de «desaliñada» por no mantener sus cajones con el orden propio de una dama, medita sobre Carlos I, como si lo hiciera sobre todos los padres deficientes («qué lástima [...] que no pudiera ver más allá de las prerrogativas de la corona») y estudia *Rasselas*, quizás comparando el Valle Feliz del doctor Johnson con el infeliz en el que se encuentra emparedada. «Es una gran muestra de mi naturaleza desastrosa que ni sus amonestaciones tan suaves y racionales me

influyan lo bastante como para corregir mis defectos», le explica a su admiradora Jane. Pese a su pureza contemplativa, en Helen Burns hay sin duda una «cloaca» de resentimiento oculto, al igual que la hay en la señorita Temple. Y, como el de la señorita Temple, su nombre es significativo. Ardiendo de pasión espiritual, también arde de ira, deja sus cosas en un «desorden vergonzoso» y sueña con la libertad de la eternidad: «Al morir joven, escaparé a grandes sufrimientos», explica (cap. 9). Por último, cuando la peste de tifus «alimentada por la niebla» diezma Lowood, Helen es llevada a la tumba por su propia fiebre de libertad, como si su cuerpo, como la mente de Jane, fuera un «risco de brezo encendido [...] que devora el valle mojado en el que ha sido enjaulada».

Ello no quiere decir que la señorita Temple y Helen Burns no hagan nada para ayudar a Jane a aceptar su destino. De algún modo, ambas son madres para ella, como ha señalado Adrienne Rich[14], consolándola, aconsejándola, alimentándola y abrazándola. Y de la señorita Temple en particular, la niña aprende a lograr «pensamientos más armoniosos y mi mente se había poblado de sentimientos más controlados. Me había sometido al deber y al orden [...] parecía una persona disciplinada y sumisa» (cap. 10). No obstante, puesto que Jane es una Cenicienta de Angria, una heroína byroniana, «los pensamientos de su mente» no pueden ser regulados por la sabiduría convencional cristiana, al igual que no lo son los de Manfred o Childe Harold. Así, cuando la señorita Temple se marcha de Lowood, Jane nos dice: «Me había dejado en mi elemento natural.» Mirando por una ventana como «ese día» que inicia su relato, ansía la verdadera libertad: «recé por conseguirla». Su modo de enfrentarse al mundo sigue siendo el prometeico de la rebelión ardiente, no el de la señorita Temple de represión femenina, ni el de Helen Burns de santa renuncia. Lo que ha aprendido de sus dos madres es, al menos superficialmente, a comprometerse. Si la auténtica libertad es imposible, exclama, «entonces [...] ¡concédeme una nueva servidumbre!» (cap. 10).

* * *

Sin duda, su deseo de una nueva servidumbre es el que conduce a Jane a la dolorosa experiencia que constituye el centro de su peregrinaje, la experiencia de *Thornfield*, donde, en términos bíblicos, va a ser coronada de espinas, va a ser arrojada a un campo desolado y, lo que es más importante, va a enfrentarse al demonio de la furia que la ha obsesionado desde la tarde que pasó en el cuarto rojo. Sin embargo, antes de la aparición de Rochester y la intromisión de Bertha, Jane —y sus lectores—

---

[14] Adrienne Rich, «Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman», *Ms.* 2, núm. 4, octubre de 1973, págs. 69, 70.

debe explorar Thornfield. Esta lóbrega mansión suele considerarse otro elemento gótico introducido por Charlotte Brontë para que su novela se vendiera. Sin embargo, Thornfield no sólo está dibujado con más realismo que, por ejemplo, Otranto o Udolpho, sino que su resplandor metafórico es mayor que el de la mayoría de las mansiones góticas: es la casa de la vida de Jane; sus suelos y muros son la arquitectura de su experiencia.

Más alla de la «larga y fría galería» donde cuelgan los retratos de antepasados desconocidos y ajenos del mismo modo que el espectro del señor Reed rondaba en el cuarto rojo, Jane duerme en un bonito cuartito, amueblado armoniosamente, como la formación recibida de la señorita Temple parece haber amueblado su mente. Optimista, se da cuenta de que su «cama está libre de inquietudes» y confía en que con la ayuda de la agradable señora Fairfax empiece «una etapa más bella de mi vida, llena de flores y placeres, además de espinas y trabajos» (cap. 11). Christian, al entrar en el Palacio de la Belleza, debe de haber tenido las mismas esperanzas.

No obstante, el agrado equívoco de la señora Fairfax, como la arquitectura ambigua de Thornfield, sugiere de inmediato un aspecto en el que esa situación reitera todos los demás emplazamientos de la vida de Jane. Porque aunque ésta asume al principio que la señora Fairfax es su ama, pronto se entera de que sólo es una ama de llaves, la sustituta del dueño ausente, del mismo modo que la señora Reed era la sustituta del difunto señor Reed o del inmaduro John Reed, y la señorita Temple lo era del ausente señor Brocklehurst. Es más, en su papel como una extensión del misterioso Rochester, el rostro dulce de la señora Fairfax se vuelve aterrador. «Demasiado ruido, Grace», dice terminantemente cuando ella y Jane oyen la risa «de Grace Poole» mientras recorren el tercer piso. «¡Recuerda las órdenes!» (cap. 11).

El tercer piso es la parte más emblemática de Thornfield. Aquí, en medio de los muebles del pasado, al bajar al estrecho pasillo con «dos filas de puertecitas negras, todas cerradas, como el corredor del castillo de Barbazul» (cap. 11), Jane oye por primera vez la «carcajada extraña, clara y triste» de la loca Bertha, la esposa secreta de Rochester y en cierto sentido su propio yo secreto. Y justo encima de este siniestro corredor, inclinada contra las almenas pintorescas y mirando el mundo como Anne, la hermana de la novia de Barbazul, Jane va a anhelar una vez más la libertad, «todos los incidentes, la vida, el ardor y las sensaciones que [..] estaban ausentes de mi vida real» (cap. 12). Estas regiones superiores, en otras palabras, miniaturizan simbólicamente un aspecto crucial del mundo en el que se encuentra. Las enigmáticas reliquias ancestrales la emparedan; las habitaciones inexplicablemente cerradas guardan un secreto que puede tener algo que ver con *ella*; las vistas distantes prometen una vida inaccesible pero envidiable.

Aún más importante, el desván de Thornfield pronto se convierte en un punto focal complejo donde la racionalidad de Jane (lo que ha apren-

dido de la señorita Temple) y su irracionalidad (su «hambre, rebelión y furia») se cruzan[15]. Por ejemplo, ella nunca expresa su deseo racional de libertad tan bien como cuando está en las almenas de Thornfield mirando el mundo. Sin embargo, pese a lo ofensivos que pueden haber resultado estos pensamientos para la señorita Rigby —y tanto Jane como su creadora sospecharon obviamente que lo serían—, la secuencia de las ideas expresadas en el famoso pasaje que comienza: «Quien quiera culparme es libre de hacerlo» es tan lógica como cualquiera de los ensayos de Wollstonecraft o Mill. No obstante, lo que es algo irracional es el desasosiego y la pasión que, como si dijéramos, ponen en letras cursivas su pequeña meditación sobre la libertad. «No podía evitarlo», explica:

> esta inquietud estaba en mi naturaleza, y a veces incluso me hacía daño. En esas ocasiones, sólo encontraba alivio paseando de un extremo a otro de los corredores de la tercera planta, segura en el silencio y la soledad del lugar, permitiendo vagar mi mente por las visiones brillantes que evocaba.

E incluso más irracional es la experiencia que acompaña el recorrido de Jane:

> Cuando me encontraba sola en esas ocasiones, oía alguna vez la risa de Grace Poole, la misma carcajada, el mismo ¡ja, ja! quedo y lento que me había conmovido la primera vez que lo oí. También oía sus cuchicheos excéntricos, más extraños que sus risotadas (cap. 12).

Cuchicheos excéntricos que evocan asombrosamente los murmullos de la imaginación de *Jane,* y un ¡ja, ja! quedo y lento que pone un freno amargo al cuento que la imaginación de *Jane* crea. Sentimos que, pese a la formación recibida de la señorita Temple, «el animal malvado» que primero fue encerrado en el cuarto rojo sigue acechando en algún lugar, detrás de una puerta oscura, esperando una oportunidad de salir libre. La conciencia primera de «algo cerca de mí» aún no ha sido exorcizada, más bien se ha intensificado.

* * *

[15] En *The Poetics of Space,* Gaston Bachelard habla de «la racionalidad del tejado en oposición a «la irracionalidad de la celda». En el desván, señala, «las experiencias del día siempre pueden borrar los miedos de la noche», mientras que la celda «se convierte en locura enterrada, tragedia emparedada» (págs. 18-20). Sin embargo, el desván de Thornfield es en este sentido celda y desván a la vez, el trastero aprisionante del pasado y la torre vigía desde donde se ven nuevas perspectivas, del mismo modo que en la mente de Jane coexiste la locura «desasosegante» con la razón «armoniosa».

Muchos de los problemas de Jane, sobre todo los que encuentran expresión simbólica en sus experiencias en el tercer piso, pueden seguirse hasta su ambigua posición como institutriz en Thornfield. Como señala M. Jeanne Peterson, toda institutriz victoriana recibía mensajes sorprendentemente encontrados (era y no era miembro de la familia, era y no era una sirvienta)[16]. Tales mensajes hacían que demasiado a menudo sus rasgos lucieran lo que un observador contemporáneo denominó «un triste semblante de desesperación»[17]. Pero las dificultades de Jane también surgen, como hemos visto, de su *ira*; resulta interesante que ninguna de las mujeres que conoce en Thornfield tenga este último problema, aunque todas sufran las ambigüedades de una posición equivalente. Además de la señora Fairfax, las tres mujeres más importantes son la pequeña Adèle Varens, Blanche Ingram y Grace Poole. Todas son importantes modelos de papeles negativos para Jane y todas sugieren problemas que debe superar antes de alcanzar la madurez independiente que es la meta de su peregrinaje.

La primera, Adèle, aunque apenas mujer, es ya una «mujercita», maliciosa y semejante a una muñeca, una especie de esbozo de la Amy March de la novela de Louisa May Alcott. Una pobre niña huérfana al igual que Jane, Adèle es claramente la hija natural de la disipada juventud de Edward Rochester. En consecuencia, anhela vestidos a la moda más que amor o libertad y, del mismo modo que lo hizo su madre, Céline, canta y baila para que le den de cenar como si fuera una tentadora de relojería inventada por E. T. A. Hoffman. Mientras que la forma de ser de la señorita Temple es de dama y la de Helen de santa, las de Adèle y su madre pertenecen a la Feria de las Vanidades, formas de ser que siempre han inquietado a Jane desde sus días en Gateshead. Porque, ¿cómo una institutriz pobre y fea va a enfrentarse a una sociedad que recompensa la belleza y el estilo? ¿No puede ser Adèle, la hija de una «mujer caída», un modelo de mujer en un mundo de prostitutas?

Blanche Ingram, también una habitante de la Feria de las Vanidades, se presenta ante Jane con una imagen femenina ligeramente diferente. Alta, apuesta y de buena cuna, es mundana, pero, a diferencia de Adèle y Céline, tiene un lugar respetable en el mundo: es la hija de la «Baronesa Ingram, de Ingram Park», y —junto con Georgiana y Eliza Reed— la clásica hermanastra malvada de Jane. Pero mientras que Georgiana y Eliza se despachan en destinos estereotípicos, la historia de Blanche enseña a Jane unas siniestras lecciones. En primer lugar, la charada de «Bridewell»* en

---

[16] Véase M, Jeanne Peterson, «The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society», en *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, ed. Martha Vicinus, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1972, págs. 3-19.

[17] Véase C. Willet Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, pág. 119.

* Nombre de una prisión. Significa en inglés «pozo de la novia». *[N. de la T.]*

la que ella y Rochester participan transmite un mensaje secreto: el matrimonio convencional no es sólo, como implica el desván, un «pozo» de misterio; es un *Bridewell,* una prisión, como el corredor de Barbazul del tercer piso. En segundo lugar, la charada del cortejo en que Rochester se promete a ella sugiere una sombría pregunta: ¿no es el juego del «mercado» del matrimonio un juego en el que hasta las mujeres más astutas están condenadas a perder?

Por último, Grace Poole, la más enigmática de las mujeres que Jane conoce en Thornfield —«ese misterio de los misterios para mí»— está asociada con Bertha, casi como si, con su pinta de cerveza, su semblante «sobrio y taciturno», fuera la representante pública de la loca. «Sólo pasaba una hora de las veinticuatro con los otros criados en la cocina», señala Jane tratando de sondear el «pozo» oscuro de la conducta de la mujer; el resto del tiempo lo pasaba en un cuarto del tercer piso de techo bajo y paneles de roble. Allí se sentaba y cosía [...] tan sola como un prisionero en su calabozo (cap. 17). Y es innegable que Grace está tan sola como Bertha o Jane. Las mujeres del mundo de Jane, que actúan como agentes de los hombres, pueden ser las guardianas de otras mujeres, pero tanto guardianas como prisioneras están atadas a las mismas cadenas. En cierto sentido, el misterio de los misterios que Grace Poole sugiere a Jane es el misterio de su propia vida y, por lo tanto, preguntarse por la posición de Grace en Thornfield es preguntarse por la suya.

Resulta interesante que al tratar de descifrar el secreto de Grace Poole, Jane especule en cierto momento que quizás el señor Rochester en otro tiempo albergara «tiernos sentimientos» hacia esta mujer y cuando los pensamientos sobre la «fealdad» de Grace parecen refutar esta posibilidad, establece un lazo con la guardiana de Bertha al recordar que, después de todo, «*tú* tampoco eres bella y quizás el señor Rochester te aprueba» (cap. 16). ¿Puede confiarse en las apariencias? ¿Quién es el esclavo, el amo o el criado, el príncipe o la Cenicienta? En otras palabras, ¿cuáles son las relaciones reales entre el dueño de Thornfield y todas esas mujeres cuyas vidas giran en torno a la suya? Por supuesto, ninguna de estas preguntas puede responderse sin hacer referencia al personaje central del episodio de Thornfield, Edward Fairfax Rochester.

* * *

El primer encuentro de Jane con Rochester es de cuento de hadas. Charlotte Brontë acentúa deliberadamente los elementos míticos: un escenario crepuscular helado sacado de Coleridge o Fuseli, una luna naciente, un gran perro «como un león» que brilla entre las sombras como «un espíritu del norte de Inglaterra llamado "Gytrash" que [...] frecuentaba los caminos solitarios y algunas veces se acercaba a los viajeros tardíos», seguido de un «corcel alto, montado por un jinete». Sin duda, las imágenes

románticas parecen sugerir ese universo de sexualidad masculina que, según Richard Chase, obsesionaba a las hermanas Brontë[18]. Y el mismo Rochester, «envuelto en una capa de montar con cuello de piel y hebillas de acero», con «el rostro moreno, facciones graves y frente amplia», parece la esencia misma de la energía patriarcal, el príncipe de Cenicienta como un guerrero medieval (cap. 12). No obstante, ¿qué vamos a pensar del hecho de que la primera acción del príncipe sea caerse en el hielo junto con su caballo y exclamar prosaicamente: «¿Qué demonios voy a hacer ahora?»? Sin duda, el dominio del amo no es universal. Jane le ofrece ayuda y Rochester, apoyándose en su hombro, admite que «la necesidad me obliga a servirme de usted». Después, recordando la escena, confiesa que también a él le había parecido mítico el encuentro, aunque desde una perspectiva completamente diferente a la de Jane. «Cuando nos encontramos anoche en la vereda de Hay, [...] estuve a punto de preguntarle si había hechizado a mi caballo» (cap. 13). Resulta significativo que su comentario jocoso reconozca los poderes de Jane del mismo modo que la visión de ésta del Gytrash reconoce los de Rochester. Así pues, aunque en un sentido Jane y Rochester comienzan su relación como amo y siervo, príncipe y Cenicienta, señor B. y Pamela, también la comienzan como iguales espirituales.

A medida que se desarrolla el episodio, su igualdad se destaca además en otras escenas. Por ejemplo, aunque Rochester ordena imperiosamente a Jane «acercar su asiento y contestar a sus preguntas» mientras mira sus dibujos, su respuesta a éstos revela no sólo sus meditaciones byronianas, sino su conciencia de las de ella. «Debió de ver en sueños los ojos de la Estrella Vespertina. [...] ¿Y quién le enseñó a pintar el viento? [...] ¿Dónde ha visto usted Latmo?» (cap. 13). Aunque esta conversación dejaría perplejos a los demás subordinados de Rochester, es un aliento de vida para Jane, que comienza a enamorarse de él no porque sea el dueño, sino pese al hecho de que lo sea, no porque tenga unos modales principescos, sino porque al ser en cierto sentido su igual, es el único crítico cualificado para su arte y su alma.

Sus encuentros posteriores desarrollan su igualdad de formas aún más complejas. Apremiada con rudeza a entretener a Rochester, Jane sonríe y no es «precisamente una sonrisa de complacencia o sumisa», obligando a su patrón a explicar: «El caso es que, para que quede claro, no quiero tratarla como a un inferior [...] sólo pretendo la superioridad que me confiere una diferencia de edad de veinte años y la experiencia de cien» (cap. 14). Es más, el largo relato que hace de su aventura con Céline —un relato que, de paso, impresionó a muchos lectores victorianos por indecoroso, al provenir de un hombre mayor disipado e ir a parar a una jo-

[18] Chase, «The Brontës, or Myth Domesticated», pág. 464.

ven y virginal institutriz[19]— resalta, al menos superficialmente, no su superioridad ante Jane, sino su sentido de la igualdad. Tanto Jane como Charlotte Brontë saben reconocer este punto, que subvierte las acusaciones victorianas: «La llaneza de sus modales», comenta Jane, «me libraba de una cohibición dolorosa y la amable franqueza [...] con la que me trataba me atraía hacia él. *Algunas veces me sentía como si él fuera pariente mío y no mi amo*» (cap. 15; las cursivas son nuestras). Porque, pese a las sospechas críticas de que Rochester está seduciendo a Jane en todas estas escenas, por el contrario, está recreándose con su independencia inseducible en un mundo de Célines y Blanches que se venden a sí mismas.

La necesidad que tiene de su fortaleza y paridad se vuelve más clara pronto: por ejemplo, cuando le rescata de su cama ardiendo (un apuro casi fatalmente simbólico) y después cuando le ayuda a rescatar a Richard Mason de las heridas infligidas por «Grace Poole». Y se aclara sobre todo que estos rescates los facilita el sentimiento de igualdad mutuo entre Jane y Rochester en la escena en la que de todas las «damas jóvenes» de Thornfield, sólo Jane no es engañada por Rochester vestido de gitana: «Con las damas le habrá ido bien», comenta, pero «conmigo no hacía el papel de gitana» (cap. 19). La deducción es que no lo hizo —o no pudo hacerlo— porque respeta «ese algo resuelto, salvaje, libre que miraba» desde los ojos de Jane tanto como ella misma, y comprende que, al igual que él puede ver más allá de su disfraz cotidiano de Jane, la institutriz fea, ella puede ver más allá de su disfraz temporal como gitana que dice la buenaventura o su disfraz cotidiano de Rochester, el dueño de Thornfield.

Este último aspecto se hace más explícito por las apasionadas declaraciones de su primera escena de compromiso. Comenzando con un intento similar de disfraz y decepción por parte de Rochester («uno no puede hartarse de algo tan maravilloso como la bella Blanche»), este encuentro hace que Jane, en un momento de desesperación e ira, se quite sus disfraces en la afirmación más famosa de su integridad:

> ¿Cree que porque soy pobre, fea, anodina y pequeña carezco de alma y de corazón? ¡Se equivoca! Tengo la misma alma que usted y el mismo corazón. Y si Dios me hubiera dotado de algo de belleza y una gran fortuna, le habría puesto tan difícil dejarme como lo es para mí dejarlo a usted. No le hablo con la voz de las costumbres o de las convenciones, ni siquiera con voz humana; ¡es mi espíritu el que se dirige al suyo, como si ambos hubiéramos muerto y estuviéramos a los pies de Dios, iguales como lo somos! [cap. 23].

---

[19] Véase, por ejemplo, señora Oliphant, *Women Novelists of Queen Victoria's Reign*, Londres, Hurst & Backett, 1897, pág. 19: «Lo primero que angustiaba al lector inocente y aún no acostumbrado de "Jane Eyre" [...] era el carácter de las confidencias de Rochester a la joven que amaba [...] de que hubiera hablado a una joven tan evidentemente inocente de sus amoríos y amantes.»

La respuesta de Rochester es otro despojamiento de disfraces, una confesión de que la ha engañado sobre Blanche y un reconocimiento de su paridad y parecido: «Mi esposa está aquí», admite, «porque aquí está mi *igual* y mi *semejante.*» La energía que informa ambos discursos es no tanto sexual como espiritual; la falta de decoro de su formulación es, como consideró la señora Rigby, no moral sino política, ya que Charlotte Brontë parece haber imaginado aquí un mundo en el que el príncipe y Cenicienta son democráticamente iguales, Pamela es tan buena como el señor B., amo y siervo son profundamente iguales. Y parece que ningún hombre o mujer puede admitir impedimento para el matrimonio de dichas mentes sinceras.

* * *

Pero, por supuesto, como sabemos, existe un impedimento, y ese impedimento, paradójicamente, existe de antemano tanto en Rochester como en Jane, pese a sus declaraciones de igualdad. Por ejemplo, aunque parece que Rochester, en la secuencia de la gitana y en la escena de la declaración, se ha quitado los disfraces que le otorgaban su dominio, no carece de importancia que esos disfraces fueran al principio necesarios. ¿Por qué, se pregunta Jane, tiene que engañar Rochester a la gente, sobre todo a las mujeres? ¿Qué secretos se ocultan bajo las charadas que representa? Una respuesta es sin duda que él mismo siente sus engaños como una fuente de poder y, de este modo, en el caso de Jane al menos, una evasión de esa igualdad en la que declara creer. Más allá de esto, sin embargo, está claro que los secretos que Rochester oculta o disfraza a lo largo de gran parte del libro son, en opinión de Jane —y Charlotte Brontë—, secretos de desigualdad.

El primero lo sugieren su nombre, aparentemente una alusión al disoluto conde de Rochester, y la referencia de Jane al corredor de Barbazul del tercer piso: es el secreto de la potencia masculina, el secreto de la culpa sexual masculina. Porque, como esos héroes prebyronianos, el Rochester real de la Restauración y el mítico Barbazul (de hecho, en relación con Jane, como un hombre adulto experimentado), Rochester tiene un conocimiento sexual específico y «culpable» que le hace en cierto sentido «superior» a ella. Aunque este punto puede parecer contradecir el anterior sobre su franqueza con Jane, no es así. La narración aparentemente indecorosa de sus aventuras sexuales *es* una especie de reconocimiento de la igualdad de Jane y él. Sin embargo, su posesión de los detalles ocultos de la sexualidad —es decir, su conocimiento del *secreto* del sexo, simbolizado tanto por su hija muñeca Adèle como por las puertas cerradas del tercer piso tras las cuales la loca Bertha se agazapa como un animal— restringe y socava esta igualdad. Y aunque su travestismo enigmático, su intento de encarnar a una *gitana,* puede considerarse un esfuerzo semiconsciente por reducir la ventaja sexual que le proporciona su sexo (al ponerse unas ropas de mujer, se pone la debilidad de una mujer), tanto él

como Jane reconocen el doblez de tal ardid. El príncipe es inevitablemente superior a Cenicienta, considera Charlotte Brontë, no porque su rango sea superior, sino porque es *él* quien *la* iniciará en los misterios de la carne.

El hecho de que tanto Jane como Rochester sean conscientes en parte de la barrera que el conocimiento sexual de Rochester plantea para su igualdad es además indicado por las tensiones que se desarrollan en su relación tras la declaración. Rochester, después de haber logrado el amor de Jane, casi comienza a tratarla como una inferior, un juguete, una posesión virginal, porque ahora se convierte en su iniciada, su «mostacilla», su «carita sonriente», su «niña esposa». «Es tu hora, pequeña tirana», declara, «pero ya llegará la mía y, una vez que te tenga bien cogida, mía para siempre, lo que haré será, hablando metafóricamente, atarte a una cadena como ésta» (cap. 24). Jane, percibiendo su nuevo sentimiento de poder, decide mantenerlo a raya: «No resisto que el señor Rochester me vista como una muñeca», comenta y, lo que es más significativo: «No pienso en absoluto servirle de serrallo. [...] Yo me prepararé como misionera para ir allí a predicar la libertad entre los esclavos, incluidas las ocupantes de su harén» (cap. 24). Aunque tales afirmaciones le han parecido a algunos críticos sólo las consecuencias del pánico sexual de Jane (y Charlotte Brontë), de su contexto se deduce que, como es habitual en el caso de Jane, son afirmaciones políticas más que sexuales, intentos de encontrar una fuerza emocional más que expresiones de debilidad.

Por último, el secreto definitivo de Rochester, el secreto que es revelado junto con la existencia de Bertha, el impedimento literal para su matrimonio con Jane, es otro secreto de desigualdad quizás más sorprendente. Pero esta vez los hechos ocultos sugieren la inferioridad del amo y no su superioridad. Después de su ceremonia de boda frustrada, Jane se entera de que Rochester se había casado con Bertha Mason por posición, por sexo, por dinero, por todo menos amor e igualdad. «¡Qué poco respeto me merezco cuando pienso en ese hecho!», confiesa. «Me domina el dolor del desprecio por mí mismo. Nunca la quise, nunca la aprecié, ni siquiera la conocía» (cap. 27). Y su afirmación nos hace recordar la anterior de Jane de su propia superioridad: «Yo despreciaría tal unión [la unión sin amor que insinúa que contraerá con Blanche]; por lo tanto, soy mejor que usted» (cap. 23). Luego, en cierto sentido, el crimen más serio que Rochester ha de expiar ni siquiera es el crimen de explotar a los demás, sino el pecado de explotarse a sí mismo, el pecado de Céline y Blanche, al cual él había parecido completamente inmune[20].

* * *

[20] En cierto sentido, el despreciable matrimonio preconcertado de Rochester con Bertha Mason es también una consecuencia del patriarcado, o al menos de la costumbre patriarcal de la primogenitura. Como hijo menor, fue animado por su padre a casarse por dinero y posición porque era el único modo de asegurar su futuro.

Sin embargo, el hecho de que el carácter y la vida de Rochester planteen unos impedimentos tan sustanciales a su matrimonio con Jane no significa que la misma Jane no genere ninguno. Por una parte, al ser tan «semejante» a Rochester, sospecha que abriga todos los secretos que conocemos y levanta defensas contra ellos, manipulando a su «amo» para mantenerlo en una sujeción razonable. Es más, en un sentido más general, todas las charadas y mascaradas —los mensajes secretos— del patriarcado han tenido su efecto sobre ella. Aunque ama a Rochester como hombre, tiene dudas sobre Rochester como esposo aun antes de enterarse de la existencia de Bertha. En su mundo, percibe, hasta la igualdad del amor entre mentes sinceras conduce a las desigualdades y los despotismos menores del matrimonio. «Durante un corto espacio de tiempo, muy corto», le dice cínicamente a Rochester, «será usted como ahora, pero [...] supongo que su amor se esfumará en seis meses, o menos. He observado en los libros escritos por hombres que ese periodo es el más largo que dura la pasión de un marido» (cap. 24). Él, por supuesto, rechaza vigorosamente esta predicción, pero su argumento —«Jane, me complaces y me dominas [porque] parece que te sometes»— implica una especie de tensión sexual lawrentiana y sólo empeora las cosas. Porque cuando pregunta: «¿Por qué sonríes? ¿Qué significa este inexplicable [...] cambio de semblante?», su sonrisa irónica, peculiar, evocadora de la risa triste de Bertha, señala un pensamiento «involuntario» y sutilmente hostil sobre «Hércules y Sansón con sus hechiceras». Y esta hostilidad se hace franca en el almacén de sedas, donde Jane señala «cuanto más me compraba, más me ardían las mejillas con una sensación de fastidio y degradación. [...] Sonrió y su sonrisa se me antojó como la de un sultán que, en un momento de éxtasis y cariño, mira a una esclava a la que ha colmado de oro y gemas» (cap. 24).

Toda una vida de peregrinaje ha preparado a Jane para enfadarse de este modo ante el concepto de matrimonio que tienen Rochester y la sociedad. La amorosa tiranía de Rochester recuerda el despotismo desafecto de John Reed, y la naturaleza errática de los favores de Rochester («en el fondo de mi alma sabía que su gran amabilidad para conmigo se equilibraba con su injusta severidad hacia muchos otros» [cap. 15]) recuerda la hipocresía de Brocklehurst. Pero incluso las pinturas de ensueño que Jane efectúa al principio de su estancia en Thornfield —obras de arte que la acercan tanto a su «amo» como Helen Graham (en *The Tenants of Wildfell Hall)* lo estaba del suyo— sirven un tanto ambiguamente, como las de Helen, para predecir tensiones en su relación incluso cuando parecían ser fantasías románticas convencionales. La primera representaba un cadáver femenino ahogado; la segunda, una especie de diosa madre vengadora que se alza (como Bertha Mason Rochester o el monstruo de Frankenstein) en «la tormenta o los rayos» (cap. 13); y la tercera, un terrible espectro paternal cuidadosamente ideado para recordar la siniestra imagen de la Muerte de Milton. En efecto, este último, dice Jane, citando *El paraíso perdido,*

dibuja «la forma sin forma», la sombra patriarcal implícita incluso en las tinieblas del infierno que aborrecen al Padre.

Así pues, debido a estas sombras y presagios, no es de extrañar que cuando se intensifican la furia y el miedo de Jane acerca de su matrimonio, comience a ser simbólicamente arrastrada a su pasado y, de forma específica, a experimentar el peligroso sentimiento de duplicidad que había comenzado en el cuarto rojo. El primer signo de que esto está sucediendo es el sueño vigoroso y recurrente con un niño que comienza a tener cuando cede a mantener un romance con su amo. Nos dice que fue despertada «de la compañía de este fantasma infantil» la noche en que Bertha atacó a Richard Mason, y al día siguiente su pasado la vuelve a llamar a Gateshead para ver a la señora Reed que está agonizando, quien la hace recordar una vez más qué era y qué sigue siendo en potencia: «¿Eres Jean Eyre? [...] Una vez me habló como una loca o un diablo» (cap. 21). Y lo que es más significativo, el fantasma infantil reaparece en dos sueños dramáticos que tiene Jane la noche antes de la víspera de su boda, durante los cuales experimenta «la sensación extraña y pesarosa de que una barrera» la separaba de Rochester. En el primero, «cargada» con un criatura muy pequeña que lloraba, «iba por los meandros de una carretera desconocida» azotada por la lluvia, esforzándose por alcanzar a su futuro esposo pero incapaz de lograrlo. En el segundo, se ve caminando entre las ruinas de Thornfield, cargando aún «al niñito desconocido» y siguiendo a Rochester; cuando éste dobla una curva del camino, le dice, «me incliné hacia delante para verlo una última vez; el muro se desmoronó; me sobresalté; el niño cayó de mis rodillas; perdí el equilibrio, caí y me desperté» (cap. 25).

¿Qué se puede deducir de estos extraños sueños o —como los denominaría Jane— «presentimientos»? Para comenzar, parece evidente que el niño lloroso que aparece en los dos corresponde a la «pobre niña huérfana» de la canción de Bessie en Gateshead y, por lo tanto, a la niña Jane, la Cenicienta llorosa cuyo peregrinaje comenzó con furia y desesperación. La queja de la niña —«Mis pies están doloridos y mi cuerpo fatigado / El camino es largo y las montañas, escarpadas»— sigue siendo la de Jane, o al menos la queja de esa parte de sí que se resiste a un matrimonio desigual. Y aunque conscientemente desea deshacerse del problema que su yo huérfano representa, «no podía dejarlo en ningún lugar, por cansados que estuvieran mis brazos, por mucho que su peso dificultara mi progreso». En otras palabras, hasta que no alcance la meta de su peregrinaje —madurez, independencia, verdadera igualdad con Rochester (y, por lo tanto, en cierto sentido con el resto del mundo)— está condenada a cargar con su *alter ego* huérfano a todas partes. No es fácil desprenderse de la carga del pasado. No se logra, por ejemplo, mediante el galanteo sugerente, los vestidos de seda, las joyas o un nuevo nombre. Así pues, «la sensación extraña y pesarosa de una barrera» que la separaba de Rochester es una intuición aguda pero disfrazada de un problema que ella misma planteará.

Sin embargo, casi más interesante que la naturaleza de la imagen del niño es el aspecto *predictivo* del último de los sueños, el de las ruinas de Thornfield. Como Jane prevé acertadamente, antes de un año, Thornfield se convertirá «en una ruina desolada, refugio de murciélagos y lechuzas». ¿Sus hostilidades sutiles y no tan sutiles hacia su amo tienen alguna conexión con la catástrofe que va a derrumbar la casa? ¿Es de algún modo su sueño clarividente una visión de sus anhelos? ¿Y por qué es liberada de la carga del niño lloroso en el momento en que se cae del muro en ruinas de Thornfield?

La respuesta a todas estas preguntas se relaciona estrechamente con acontecimientos que vienen después del sueño del niño. Porque la aparición de un niño en estas semanas cruciales que preceden a su matrimonio es sólo un síntoma de una disolución de la personalidad que Jane parece estar experimentando en ese momento, una fragmentación del yo comparable a su «síncope» en el cuarto rojo. Otro síntoma aparece al principio del capítulo que comienza ansiosamente: «No se podía atrasar el día que se aproximaba, el día de la boda» (cap. 25). Es su ingeniosa pero nerviosa especulación sobre la naturaleza de «una tal Jane Rochester, una persona aún desconocida para mí», aunque «en aquel armario [...] prendas supuestamente de ella ya hubieran reemplazado [las mías]: *no me pertenecían esas [...] vestimentas fantasmales*» (cap. 25; las cursivas son nuestras). De nuevo, un tercer síntoma aparece la mañana de su boda: se vuelve hacia el espejo y ve «una figura vestida y con velo, tan diferente de mí misma que casi me pareció la imagen de una extraña» (cap. 26), recordándonos el momento en el cuarto rojo cuando todo le había parecido «más frío y oscuro en aquel hueco quimérico» del espejo «que en la realidad». En vista de esta aterradora serie de separaciones de su yo —Jane Eyre separándose de Jane Rochester, la Jane niña separándose de la Jane adulta, y la imagen de Jane separándose extrañamente del cuerpo de Jane— no es sorprendente que otro espectro más misterioso, una especie de «vampiro», aparezca en medio de la noche para rasgar y pisotear el velo de novia de esa persona desconocida, Jane Rochester.

Por supuesto, el espectro nocturno no es otro que Bertha Mason Rochester. Pero en un plano figurativo y psicológico, parece sospechosamente claro que el espectro de Bertha sigue siendo otra encarnación de Jane, sin duda la más amenazadora. Por ejemplo, lo que Bertha *hace* ahora es lo que Jane quiere hacer. Como no le gusta el velo vaporoso de Jane Rochester, Jane Eyre, en secreto, quiere desgarrarlo. Bertha lo hace por ella. Como teme el inexorable «día de la boda», a Jane le gustaría aplazarlo. Bertha lo hace también por ella. Como se siente agraviada por el nuevo dominio de Rochester, a quien ve «tan *temido* como adorado» (la cursiva es nuestra), desea ser su igual en tamaño y fuerza para poder combatirle en la contienda del matrimonio. Bertha, «una mujer de gran estatura, casi igual que su marido», tiene la «fuerza viril» necesaria (cap. 26). Bertha, en otras palabras, es la doble de Jane más verdadera y oscura: es

el aspecto furioso de la niña huérfana, el feroz yo secreto que Jane ha tratado de reprimir desde sus días de Gateshead. Porque, como Claire Rosenfeld señala, «la novelista que explota de forma consciente o inconsciente los dobles psicológicos» yuxtapone con frecuencia «dos personajes: uno que representa la personalidad socialmente aceptable o convencional y otro que exterioriza el yo libre, desinhibido y a menudo criminal»[21].

Así pues, viene a cuento que la existencia de este yo criminal aprisionado en el desván de Thornfield sea el impedimento legal definitivo para la boda de Jane y Rochester, y que su existencia sea, paradójicamente, un impedimento suscitado tanto por Jane como por Rochester. Porque ahora comienza a verse, si no se hizo antes, que Bertha ha funcionado como la doble oscura de Jane *a lo largo de toda* la estancia de la institutriz en Thornfield. De modo específico, cada una de las apariciones de Bertha —o más precisamente, sus manifestaciones— se han asociado con una experiencia (o represión) de ira por parte de Jane. Sus sentimientos de «hambre, rebelión y furia» en las almenas, por ejemplo, fueron acompañadas por el «¡ja, ja! quedo y lento» y los cuchicheos excéntricos de Bertha. A la respuesta aparentemente segura de Jane a las confidencias sexuales aparentemente igualitarias de Rochester le sigue el intento de Bertha de incinerar al amo en su cama. El resentimiento no expresado de Jane ante la mascarada manipuladora de la gitana de Rochester encuentra expresión en el terrible alarido de Bertha y el ataque aún más terrible a Richard Mason. Las ansiedades de Jane por su matrimonio, y en particular sus temores ante su propia imagen ajena de novia «vestida y con velo», se objetivan mediante la imagen de Bertha con un «vestido blanco y recto», «si era un vestido, una sábana o una mortaja no pude saberlo». El profundo deseo de Jane de destruir Thornfield, el símbolo del dominio de Rochester y de su propia servidumbre, será realizado por Bertha, que quema la casa y se destruye *a sí misma* en el proceso como si fuera un agente del deseo de Jane tanto como del suyo. Y, por último, la hostilidad disfrazada de Jane hacia Rochester, resumida en su aterradora predicción «tú misma te arrancarás el ojo derecho; tú misma te arrancarás la mano derecha» (cap. 27), se vuelve realidad mediante la intervención de Bertha, cuya muerte melodramática hace que Rochester pierda tanto el ojo como la mano.

Puede que estos paralelismos entre Jane y Bertha parezcan al principio algo forzados. Después de todo, Jane es pobre, fea, pequeña, pálida, pulcra y callada, mientras que Bertha es rica, alta, robusta, sensual y extravagante; en efecto, una vez hasta fue bella, señala Rochester, «al estilo

---

[21] Claire Rosenfeld, «The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double», en *Stories of the Double*, ed. Albert J. Guerard, Filadelfia, J. B. Lippincott, 1967, pág. 314. Rosenfeld también señala que «cuando el yo apasionado y desinhibido es una mujer, ésta las más de las veces es oscura». Berta, por supuesto, es criolla, morena, «cenicienta», etc.

de Blanche Ingram». Por lo tanto, como muchos críticos han sugerido, ¿no es una imagen admonitoria más que una doble de Jane? Richard Chase lo expresa así: «¿No será Bertha, parece preguntarse Jane, un ejemplo viviente de lo que le pasa a la mujer que [trata] de ser el recipiente carnal del *élan* [masculino]?»[22]. «Del mismo modo que el instinto de autoconservación [de Jane] la salva de las tentaciones anteriores», señala Adrienne Rich, «debe salvarla de convertirse en esa mujer recortando su imaginación hasta los límites de lo soportable para una mujer impotente de la Inglaterra de la década de 1840»[23]. Incluso el mismo Rochester le proporciona una apreciación crítica similar de la relación existente entre los dos. «Ésta es mi esposa», dice señalando a la loca Bertha,

> Y *ésta* es la que yo quería [...] esta joven que se mantiene tan seria y tranquila en la boca del infierno, mirando sosegada las cabriolas de un demonio. Yo la quería en lugar de la fiera lunática. [...] Comparen estos ojos francos con los globos enrojecidos de la otra, este rostro con aquella máscara, esta figura con aquella masa [cap. 26].

Y, por supuesto, en cierto sentido, la relación entre Jane y Bertha es admonitoria: mientras realiza las secretas fantasías de Jane, Bertha proporciona (cuando poco) a la institutriz un ejemplo de cómo no actuar, enseñándole una lección más saludable que cualquiera de las de la señorita Temple.

Sin embargo, por las imágenes recurrentes de la novela resulta indudablemente claro que Bertha no sólo actúa *para* Jane, sino que también actúa *como* Jane. La Bertha aprisionada que recorre una y otra vez a gatas el desván, por ejemplo, no sólo recuerda a la institutriz, cuyo único alivio para el dolor mental era recorrer «de un extremo a otro» el tercer piso, sino también a ese «animal malvado» que era la Jane de diez años, apri-

---

[22] Chase, «The Brontës, or Myth Domesticated», pág. 467.

[23] Rich, «Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman», pág. 72. La cuestión de qué era «soportable para una mujer impotente en la Inglaterra de la década de 1840» trae a las mientes inevitablemente la historia real de Isabella Thackeray, quien se volvió loca en 1840 y con frecuencia se pensó (aunque de forma equivocada) que era la esposa loca original de Rochester. Los paralelismos son coincidencias, pero resulta interesante que Isabella fuera educada por una madre semejante a Bertha Mason, de quien se decía que «a dondequiera que iba, la acompañaban tormentas, remolinos, cataratas y tornados», y es igualmente interesante que la enfermedad de Isabella estuviera señalada por una risa loca e impropia, y marcada por violentos intentos de suicidio, alternado con una docilidad semejante a la de Jane Eyre. El hecho de que en determinado momento Thackeray tratara de protegerla *atándose* literalmente a ella («una cinta en torno a su cintura y la mía, y así me despertaba siempre si ella se movía») parece recordar también la terrible atadura de Rochester. Para mayores detalles sobre Isabella Thackeray, véase Gordon N. Ray, *Thackeray: The Uses of Adversity, 1811-1846,* Nueva York, McGraw-Hill, 1955, sobre todo págs. 182-185 (sobre la madre de Isabella) y cap. 10, «A Year of Pain and Hope», págs. 250-277.

sionada en el cuarto rojo, vociferante y loca. La «apariencia de duende» de Bertha —«mitad sueño, mitad realidad», dice Rochester— recuerda los epítetos del enamorado para Jane: «duende malicioso», «espíritu», «criatura suplantada», así como su acusación jocosa de que había hecho caer con su magia a su caballo en su primer encuentro. La descripción que hace Rochester de Bertha como un «monstruo» («pasé un viaje horrible con semejante monstruo a bordo del buque» [cap. 27]) evoca irónicamente el propio miedo de Jane de ser un monstruo («¿Soy un monstruo? [...] ¿es imposible que el señor Rochester sienta un afecto sincero por mí?» [cap. 24]). La locura demoniaca de Bertha recuerda el comentario de la señora Reed sobre Jane («una vez me habló como una loca o como un demonio»), así como la valoración de Jane de su estado mental («Sostendré los principios que seguía cuando estaba cuerda, antes de estar loca como lo estoy ahora» [cap. 27]). Y lo que es más dramático, las tendencias incendiarias de Bertha recuerdan las primeras cóleras inflamadas de Jane, en Lowood y Gateshead, así como ese «risco de brezo encendido» que considera emblemático de su mente en su rebelión contra la sociedad. Por lo tanto, es adecuado que, para equilibrar la aterradora visión que tiene la Jane niña de sí misma como una figura extraña en el «hueco quimérico» del espejo del cuarto rojo, la Jane adulta perciba claramente por primera vez a su terrible doble cuando Bertha se pone el velo de novia preparado para la segunda señora Rochester y se vuelve al espejo. En ese momento, Jane ve «el reflejo del semblante y las facciones claramente en el cristal oscuro», las ve como si fueran las propias (cap. 25).

Porque pese a todos los hábitos de armonía que consiguió en los años pasados en Lowood, al final debemos reconocer, con Jane, que a su llegada a Thornfield sólo *«parecía* un carácter disciplinado y sometido» (las cursivas son nuestras). Coronada de espinas, al descubrir que es, en palabras de Emily Dickinson, «La Esposa—sin el Signo»[24], reprime su furia bajo una fachada sumisa, pero el impulso de su alma de bailar «como una Bomba fuera», volviendo a citar a Dickinson[25], no ha sido exorcizado y no lo será hasta que la muerte literal y simbólica de Bertha la libere de las furias que la atormentan y haga posible un matrimonio en igualdad, es decir, haga posible su integridad. En este punto, cuando la Bertha en Jane se cae del muro en ruinas de Thornfield y se destruye, la niña huérfana también rodará de sus rodillas, como predice el sueño; desaparecerá el peso del pasado y ella se despertará. Mientras tanto, como dice Rochester, «nunca ha habido nada tan frágil e indomable al mismo tiempo [...] Piensa en esos ojos, en el ser resuelto, feroz y libre que mira por ellos [...] Haga

[24] Véase Emily Dickinson, *Poems*, J. 1072, «¡El mío —es Título divino! / ¡La Esposa —sin el Signo!».

[25] Ibid., *Poems*, J. 512, «El Alma tiene Momentos en que está Amordazada».

lo que haga con la jaula, ¡no puedo alcanzar a la criatura salvaje y bella de dentro!» (cap. 27).

* * *

La salida de la luna, que marca muchos otros acontecimientos de la novela, acompañada de un sueño evocador del cuarto rojo, señala ahora que el peregrinaje de esta «criatura bella y salvaje» debe llevarla fuera de Thornfield. Aprisionada injustamente, como lo estaba entonces, en una de las trampas que la sociedad patriarcal proporciona para las Cenicientas desterradas, Jane se da cuenta esta vez de que debe escaparse mediante la reflexión y no mediante la locura. La luna maternal, al advertirle («Hija mía, huye de la tentación»), aparece como «una forma humana blanca que inclinó hacia la tierra un rostro esplendoroso», una imagen, como sugiere Adrienne Rich, de la Gran Madre[26]. No obstante —«profunda, imperiosa, arquetípica»[27]—, esta figura tiene sus ambigüedades, del mismo modo que las tiene la personalidad de Jane, porque la última noche en la que vio ascender esta luna fue la noche en la que Bertha atacó a Richard Mason, y la yuxtaposición de los dos hechos en esa ocasión es de lo más sugerente:

> Me despertó su espléndida luz [de la luna]. Al despertarme a altas horas de la noche, abrí los ojos para contemplarla [...] Era bella pero muy fastuosa, así que empecé a levantarme y extendí el brazo para cerrar la cortina.
>
> ¡Dios mío, qué grito! [cap. 20].

Ahora, como la misma Jane reconoce, la luna le había evocado un acto tan violento y autoafirmativo como el de Bertha esa noche. «¿Y qué era yo?», piensa mientras se escabulle de Thornfield. «Había herido y abandonado a mi amo. Resultaba odiosa a mis propios ojos» (cap. 28). No obstante, aunque su fuga puede parecer tan moralmente ambigua como el mensaje de la luna, es necesaria para su autoconservación. Y pronto, como Bertha, se pone «a cuatro patas y después en pie, decidida como nunca a alcanzar la carretera».

Su viaje por esa carretera es un resumen simbólico de los viajes de la pobre niña huérfana que constituyen toda su vida de peregrinaje. Porque, como los sueños de Jane, la canción de Bessie era una predicción asombrosamente precisa de las cosas que iban a suceder. «¿Por qué me han mandado tan lejos y tan sola, / Donde se extienden los páramos y se elevan las rocas?» En efecto, lejos y sola, Jane vaga, pasando hambre y frío, tro-

---

[26] Rich, «Jane Eyre; The Temptations of a Motherless Woman», pág. 106.

[27] Ibid.

pezando, abandonando sus pocas posesiones, su nombre e incluso su respeto hacia sí misma en busca de un nuevo hogar. Porque «los hombres son crueles y sólo los ángeles / Velan los pasos de la pobre huerfanita». Y como los vagabundeos de la Hetty Sorel muerta de hambre en *Adam Bede*, su terrible viaje por los páramos sugiere la falta de hogar esencial —la falta de nombre y de lugar, y la posición contingente— de las mujeres en una sociedad patriarcal. No obstante, como Jane, a diferencia de Hetty, posee una fortaleza interior que su peregrinaje pretende desarrollar, los «ángeles» la acaban llevando al que en cierto sentido es su verdadero hogar, la casa llamada significativamente *Marsh End* (o Casa del Páramo), que va a representar el fin de su marcha hacia la individualidad. Allí encuentra a Diana, Mary y St. John Rivers, los «parientes» buenos que la ayudarán a liberarse de sus furiosos recuerdos de esa malvada familia adoptiva, los Reeds. Y el hecho de que los Rivers resulten ser sus parientes literales no es, en términos psicológicos, la coincidencia forzada que algunos lectores han sugerido. Porque al dejar a Rochester, al quitarse la corona de espinas que le ofrecía y rechazar la charada desigual del matrimonio que le proponía, Jane ha obtenido la fuerza para comenzar a descubrir su lugar real en el mundo. St. John la ayuda a encontrar un trabajo en una escuela y, una vez más, revisa las opciones que ha tenido: «Me pregunto si será mejor ser esclava de una felicidad engañosa en Marsella [...] o ser maestra de escuela, libre y honrada, en un rincón de las montañas del salubre corazón de Inglaterra» (cap. 31). Su conclusión inequívoca de que «hice bien al escoger los principios y la ley» es hacia la que toda la novela parece haber tendido.

Sin embargo, se hace necesaria la precisión de la palabra *parece*. Porque aunque en cierto sentido el descubrimiento de su familia en Marsh End representa el fin de su peregrinaje, su progreso hacia la individualidad no se completará hasta que aprenda que «los principios y la ley» en abstracto no siempre coinciden con los principios y las leyes más profundos de su propio ser. Su primer sentimiento de que las enseñanzas de la señorita Temple sólo se habían superpuesto a su vitalidad original ya se lo ha empezado a sugerir. Pero es mediante su encuentro con St. John como asimila esta lección de forma más completa. Como diversos críticos han observado, los tres miembros de la familia Rivers poseen nombres resonantes, casi alegóricos. Los nombres de las «hermanas» verdaderas de Jane, Diana y Mary, señala Adrienne Rich, recuerdan a la Gran Madre en sus aspectos duales de Diana la cazadora y María la madre virginal[28]; por este aspecto, así como mediante sus personalidades independientes, cultas y benévolas, sugieren el ideal de fortaleza femenina que Jane ha estado buscando. St. John, por otra parte, tiene un nombre patriarcal que recuerda tanto la abstracción masculina del evangelio según san Juan («Al prin-

[28] Ibid.

cipio era el *Verbo»)* como la misoginia disfrazada de san Juan Bautista, cuyo desprecio patrístico y evangélico por la carne se manifestó con el mayor vigor en su desprecio por las *mujeres.* Al igual que Salomé, cuya rebelión contra esa misoginia Oscar Wilde iba a asociar después con la luna ascendente del poder femenino, Jane debe decapitar de forma simbólica cuando no literal los principios abstractos de este hombre antes de que pueda lograr al fin su verdadera independencia.

Sin embargo, al principio parece que St. John está ofreciendo a Jane una alternativa viable al modo de vida propuesto por Rochester. Porque mientras Rochester, como su tocayo disoluto, acaba pareciendo ofrecer una vida de placer, un camino de rosas (si bien con espinas ocultas) y un matrimonio de pasión, St. John parece proponer una vida de principios, un camino de espinas (sin rosas ocultas) y un matrimonio de espiritualidad. Su rechazo abnegado de la belleza mundana de Rosamund Oliver —otro personaje con un nombre sorprendentemente resonante— resulta desconcertante para la parte apasionada y byroniana de Jane, pero al menos muestra que, a diferencia del hipócrita Brocklehurst, practica lo que predica. Y lo que predica es el sermón carlyleano de la realización mediante el trabajo: «Trabaja mientras sea de día, porque cuando cae la noche ningún hombre puede trabajar»[29]. Si le sigue, se da cuenta Jane, sustituirá con un Amo divino al amo que servía en Thornfield y reemplazará el amor con el trabajo, porque «está hecha para el trabajo, no para el amor», le dice St. John. No obstante, cuando, hacía mucho tiempo, en Lowood, pidió «una nueva servidumbre», ¿no estaba a medias en su mente dicha solución? Cuando recorriendo las almenas de Thornfield insistía en que «las mujeres [necesitan] un campo para sus esfuerzos tanto como sus hermanos» (cap. 12), ¿no estaba anhelando alguno de esos «ejercicios prácticos»? «Mi Padre celestial, con promesas y afecto, / Acogerá en su seno a la pobre huerfanita» había predicho la canción de Bessie. Luego, ¿no es Marsh End el fin prometido y el camino de St. John, el camino hacia Su seno?

Su rechazo anterior de las armonías espirituales ofrecidas por Helen Burns y la señorita Temple es el primer indicio de que, aunque el camino de St. John la tienta, debe resistirse. Que, como Rochester, se «parece» a ella, es evidente. Pero mientras Rochester representa el fuego de su naturaleza, su primo representa el hielo. Y mientras para algunas mujeres el hielo puede ser «suficiente», para Jane, que ha luchado toda su vida, como una versión cuerda de Bertha, contra el frío polar de un mundo sin amor, claramente no lo será. A medida que cae más profundamente bajo el «frío sortilegio», cada vez se da más cuenta de que para complacerlo debe «repudiar la mitad de mi naturaleza». Y «como su esposa», reflexiona, «siempre refrenada [...] obligada a mantener el fuego de mi natura-

[29] *Sartor Resartus*, cap. 9, «The Everlasting Yea».

leza bajo [...] aunque la llama aprisionada me consumiera poco a poco las entrañas» (cap. 34). De hecho, como esposa de St. John y la «única compañera sobre quien pueda tener ascendencia en vida y conservar hasta la muerte» (cap. 34), entraría en una unión aún más desigual que la propuesta por Rochester, un matrimonio que reflejaría, una vez más, su exclusión absoluta de la vida de plenitud hacia la que se ha dirigido su peregrinaje. Porque pese a la integridad de los principios que lo distinguen de Brocklehurst, pese a su parecido con el «guerrero Greatheart*, que protege a sus peregrinos del ataque de Apolión» (cap. 38), St. John es finalmente, como Brocklehurst, un pilar del patriarcado, una «columna fría e incómoda» (cap. 34). Pero mientras Brocklehurst había sacado a Jane de su reclusión de Gateshead sólo para emparedarla en un valle húmedo de hambre y Rochester había intentado hacerla una «esclava de la pasión», St. John quería aprisionar al «ser libre y resuelto» que es su alma en la cárcel definitiva, la «mortaja de hierro» de los principios (cap. 34).

* * *

Aunque en muchos aspectos el intento de St. John de «encarcelar» a Jane puede parecer el más irresistible de todos, viniendo en un momento en que ésta se alegra de su apego a los «principios y la ley» que él recomienda, se escapa de sus grilletes con mayor facilidad que lo había hecho de Brocklehurst o Rochester. Hablando de forma figurada, es una medida de lo lejos que ha viajado en su peregrinaje hacia la madurez. Sin embargo, su escapatoria literal la facilitan dos acontecimientos. En primer lugar, al haber encontrado, pese a todas sus ambigüedades, a la que es su verdadera familia, Jane ha recibido por fin su herencia. Jane Eyre es ahora la heredera de ese tío de Madeira cuya primera intervención en su vida había sido definir el impedimento legal a su matrimonio con Rochester, es ahora una mujer independiente literal y figuradamente libre de hacer su vida y seguir su voluntad. Pero su libertad también la señala un segundo acontecimiento: la muerte de Bertha.

Su primer «presentimiento» de este hecho llega como respuesta a una oración pidiendo guía. St. John está presionándola para que tome una decisión sobre su propuesta de matrimonio. Al creer que «había olvidado ya el amor y sólo pensaba en el deber», «supliqué al cielo: ¡Muéstrame el camino!». Como en todos los momentos importantes de su vida, el cuarto está bañado por la luz de la luna, como para recordarle que siguen actuando fuerzas poderosas dentro y fuera de ella. Y ahora, porque esas fuerzas están actuando, acaba oyendo —es receptiva a— el grito incorpó-

---

* El protector de Christian y sus acompañantes en la segunda parte de *Pilgrim's Progress. [N. de la T.]*

reo de Rochester: «¡Jane, Jane, Jane!». Su respuesta es un acto inmediato de autoafirmación. «Me aparté de St. John [...] Ahora me tocaba a mí dominar. Mis poderes estaban en juego con toda su fuerza» (cap. 35). Pero su plenitud de fuerzas repentina, como su «presentimiento», es el clímax de todo lo que ha pasado antes. Su nueva comunión con Rochester aparentemente telepática, que muchos críticos han considerado melodramática sin necesidad, la han hecho posible su reciente independencia y la nueva humildad de Rochester. El ardid argumental del grito es sólo un signo de que la relación que ambos amantes siempre han anhelado es ahora posible, un signo de que el discurso metafórico de Jane en la escena de la primera declaración se ha trasladado a la realidad: «mi espíritu [...] se dirige a su espíritu como si ambos hubieran pasado por la tumba y estuviéramos ante los pies de Dios, iguales como somos» (cap. 23). Porque, como ahora sospecha inconscientemente Jane, ya no hay impedimento para el matrimonio de las mentes sinceras de Jane y Rochester.

* * *

El regreso de Jane a Thornfield, su descubrimiento de la muerte de Bertha y de las ruinas que su sueño había predicho, su reunión en Ferndean con Rochester ciego y manco, y su matrimonio posterior forman un epílogo esencial a ese peregrinaje hacia la individualidad que había concluido en Marsh End, al darse cuenta de que no podía casarse con St. John. En ese momento «la sacudida prodigiosa había llegado como el terremoto que hiciera temblar los cimientos de la cárcel de Pablo y Silas, abriendo las puertas de la celda de mi alma y soltando sus ligaduras, despertándola del sueño» (cap. 36). Porque en ese momento se ha liberado de forma irrevocable de la carga del pasado, liberado del espectro furioso de Bertha (que ya se había caído del muro en ruinas de Thornfield) y del espectro autocompadeciente de la huerfanita (que, como en su sueño, ya había rodado simbólicamente de sus rodillas). En ese momento, de nuevo como en su sueño, se había despertado a su propio yo, sus propias necesidades. De forma similar, Rochester, el «águila enjaulada» que parecía, se ha liberado de lo que suponía para él la carga de Thornfield, aunque al mismo tiempo parece haberse visto aherrojado por las heridas que recibió al intentar rescatar a la doble loca de Jane de las llamas que devoraban su casa. La tesis de la parte de Ferndean es que sus «grilletes» no plantean un impedimento para un nuevo matrimonio, que él y Jane son ahora iguales en la realidad.

Muchos críticos, comenzando por Richard Chase, han considerado las heridas de Rochester «una castración simbólica», un castigo por su libertinaje anterior y un signo de que Charlotte Brontë (así como la misma Jane), temerosa del poder sexual masculino, sólo podía imaginar el matrimonio como una unión con un Sansón disminuido. «El *tempo* y la energía

del universo pueden ser sometidos, según vemos, por una mujer paciente y práctica», señala Chase irónicamente[30]. Y hay algo de verdad en esta idea. La furiosa Bertha que había en Jane *había* deseado castigar a Rochester, quemarlo en su cama, destruir su casa, cortarle la mano y sacarle sus subyugantes «ojos de halcón». Con una sonrisa enigmática, había pensado en «Hércules y Sansón con sus hechiceras».

Sin embargo, no había sido su meta someter «el *tempo* y la energía del universo», sino sólo fortalecerse ella, convertirse en una igual del mundo que Rochester representa. Y sin duda se da a entender otro importante aspecto simbólico mediante la reunión de los amantes en Ferndean: cuando ambos estaban completos físicamente, en cierto sentido no podían *verse* debido a los disfraces sociales —amo/sirvienta, príncipe/Cenicienta— que los cegaban, pero ahora que esos disfraces se han retirado, ahora que son iguales, pueden (aunque uno es ciego) verse y hablarse más allá incluso del medio de la carne. Rochester, aparentemente sin vista —en la tradición del Gloucester ciego—, ve ahora más claro que cuando «ciego y zoquete» se casó con Bertha Mason (cap. 27). Mutilado en apariencia, es más fuerte que cuando gobernaba Thornfield, porque ahora, como Jane, extrae sus poderes de dentro de sí y no de la desigualdad, el disfraz, el engaño. Entonces, en Thornfield, no era «mejor que el viejo castaño del huerto derribado por un rayo», cuyos restos presagian la catástrofe de su relación con Jane. Ahora, como le dice Jane, es «verde y vigoroso. Las plantas crecerán de tus raíces lo quieras o no» (cap. 37). Y ahora, al ser iguales, él y Jane pueden permitirse depender mutuamente sin miedo de que uno explote al otro.

Sin embargo, pese al retrato optimista de una relación igualitaria que Brontë parece haber dibujado aquí, hay una «inquieta cualidad otoñal» en las escenas de Ferndean, como señala Robert Bernard Martin[31]. La misma casa, situada en las profundidades de un bosque oscuro, es vieja y está en decadencia: Rochester ni siquiera la consideraba apropiada para la aborrecida Bertha, y su naturaleza de valle de las sombras la hace parecerse a Lowood, una escuela de la vida donde Rochester debe aprender las lecciones que Jane asimiló tan pronto. Es más, como emplazamiento dramático, Ferndean es asocial y está despojado, así que el aislamiento físico de los amantes sugiere su aislamiento espiritual en un mundo donde los matrimonios igualitarios como el suyo son raros, cuando no imposibles. Las mentes sinceras, parece estar diciendo Charlotte Brontë, deben retirarse a un bosque remoto, incluso a un desierto, para sortear las críticas de una sociedad jerárquica.

¿Se compromete en esta retirada el feminismo rebelde de Brontë, esa

---

[30] Chase, «The Brontës, or Myth Domesticated», pág. 467.

[31] Robert Bernard Martin, *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*, Nueva York, Norton, 1966, pág. 90.

insatisfacción «irreligiosa» con el orden social señalada por la señorita Rigby y otros críticos victorianos de *Jane Eyre?* ¿Ha exorcizado Jane la furia de la orfandad sólo para retirarse de las responsabilidades que sus principios implicaban? Pueden extraerse respuestas tentativas a estas preguntas de *The Professor, Shirley* y *Villette* más fácilmente que de *Jane Eyre*, porque el final diluido e incluso indeciso (como en *Villette)* del resto de las novelas de Brontë sugiere que ella misma era incapaz de imaginar soluciones viables al problema de la opresión patriarcal. En todos sus libros, escritos (como hemos visto) en una especie de trance, fue capaz de representar ese impulso apasionado hacia la libertad que ofendió a los agentes del *statu quo,* pero en ninguna pudo definir conscientemente el significado pleno de la libertad lograda, quizás porque ninguno de sus contemporáneos, ni siquiera Wollstonecraft o Mill, pudieron describir de forma adecuada una sociedad tan drásticamente alterada en la que pudieran vivir la Jane madura y Rochester.

Sin embargo, lo que Brontë no podía definir lógicamente podía encarnarlo en unas imágenes tenues pero sugerentes y en sus últimas y quizás más significativas redefiniciones de Bunyan. Parece que ahora la naturaleza, en el sentido más general, está de parte de Jane y Rochester. *Ferndean,* como su nombre implica, carece de artificios —«no había arriates ni flores»—, pero está verde, como Jane le dice a Rochester que estará, verde y cubierto de helechos, y fertilizada por suaves lluvias. Aquí, aislados de la sociedad pero floreciendo en un orden natural creado por ellos, Jane y Rochester se convertirán en «hueso de su hueso y carne de su carne» (cap. 38), y aquí los poderes curativos de la naturaleza acabarán restableciendo la vista a uno de los ojos de Rochester. Aquí, en otras palabras, la naturaleza, libre de las restricciones sociales, no obrará un milagro, sino todo lo que pueda (cap. 35). Porque, nos damos cuenta ahora, la meta del peregrinaje de Jean no ha sido la Ciudad Celestial, sino un paraíso natural, la tierra de la desposada en los límites del cielo, donde «se renueva el contrato entre esposa y esposo»[32].

En lo que respecta a la Ciudad Celestial, Charlotte Brontë da a entender (aunque más adelante cambiará de idea) que dicha meta es el sueño de aquellos que aceptan las desigualdades de la tierra, una de las muchas herramientas utilizadas por la sociedad patriarcal para, por ejemplo, mantener a las institutrices en su «lugar». Como lo cree tan profundamente, concluye *Jane Eyre* de forma completamente consciente con una alusión a *Pilgrim's Progress* y con un apóstrofe medio irónico a ese apóstol de transcendencia celestial, a esa sombra del «guerrero Greatheart», St. John Rivers. Nos dice: «Su exigencia es la del apóstol que habla en nombre de Cristo cuando dice: "El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame"» (cap. 38). Porque, finalmente, para repudiar

---

[32] *The Pilgrim's Progress,* Nueva York, Airmont Library, 1969, págs. 140 y 141.

esa negación crucificadora del yo, «el hambre, la rebelión y la furia» de Brontë la llevaron en primer término a escribir *Jane Eyre* y a convertirla en una redefinición «arreligiosa», casi en una parodia, de la visión de John Bunyan[33]. Y el pasmoso progreso hacia la igualdad de la fea Jean Eyre, a quien la señorita Rigby consideró con acierto «la personificación de un espíritu impenitente e indisciplinado», responde con su resultado la amarga pregunta que Emily Dickinson iba a plantear quince años después: «Esposo mío —dice la mujer / Tocando la Melodía— / ¿Es *éste* el modo?»[34] No, declara Jane en su huida de Thornfield, *ése* no es el modo. *Éste,* dice, este matrimonio de mentes sinceras en Ferndean, éste es el modo. Pese a que su modo pueda parecer restringido y aislado, al menos es un símbolo de esperanza. Sin duda, Charlotte Brontë no iba a recrearse nunca más en una imaginación tan optimista.

---

[33] Ha de señalarse que el empleo de Charlotte Brontë de *The Pilgrim's Progress* en *Villette* es mucho más convencional. Lucy Snowe parece sentir que sólo encontrará la verdadera felicidad tras la muerte, cuando espera entrar en la Ciudad Celestial.

[34] Véase Emily Dickinson, *Poems,* J. 1072, «¡El mío —es Título divino!».

11

La génesis del hambre según *Shirley*

Siendo un ser humano, he nacido sola;
Siendo una mujer, me acosan duramente;
Vivo exprimiendo de una piedra
El poco alimento que consigo.

ELINOR WYLIE

No hay nada que decir sobre los frenéticos esfuerzos de Charlotte para contrarrestar el nihilismo de su entorno, a menos que se esté entre quienes encontrarían divertido ver a los hambrientos luchar por la comida.

REBECCA WEST

En la época de los símbolos más extremos
Los muros son muy delgados,
Casi transparentes.
El espacio se pliega como un acordeón;
La distancia cambia.
Pero también el intestino se vuelve unidimensional
Y pasamos hambre.

RUTH STONE*

Mientras que la intensidad angriana de *Jane Eyre* obligó hasta a los lectores más hostiles a reconocer que se trataba de una historia radical y

* *Epígrafes:* «Let No Charitable Hope», *Black Armour,* Nueva York, George H. Doran, 1923, pág. 35; «Charlotte Brontë», en *Rebecca West: A Celebration,* Nueva York, Viking, 1977, pág. 433; «As Now», *Cheap,* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, pág. 36.

en cierto sentido «mítica», parece que con *Shirley* (1849) Charlotte Brontë se ha retirado a los disfraces más pesados y las evasiones más intrincadas de *The Professor*. Pero mientras que en esa primera novela se esforzó por lograr realismo intentando representar a un hombre —y a uno austero y censor—, en *Shirley,* como si reaccionara contra las llamaradas de furia liberadas en *Jane Eyre,* a primera vista parece esforzarse por lograr objetividad, equilibrio y decoro, escribiendo una novela sobre la lucha privada y solitaria en un entorno histórico con referencias públicas que parecen dictar que sus personajes centrales pierdan potencia y retrocedan en lugar de avanzar a medida que se desarrolla el relato.

La misma Brontë se mostró ambivalente sobre el uso de esta estrategia narrativa y algunos perspicaces lectores contemporáneos —G. H. Lewes entre ellos— parecen haber percibido su incomodidad. «No hay un lazo pasional [en *Shirley]*», escribe Lewes, «ni fusión artística o broza mediante la cual una parte evolucione a partir de otra»[1]. Si bien es cierto que *Shirley* no logra desarrollarse orgánicamente, se debe al menos en parte a que, al tratar de crear la objetividad calmada que asociaba con la omnisciencia magistral de un «Titán» como Thackeray, Brontë se enreda en las mismas estructuras dominadas por los hombres que aprisionan a los personajes de todos sus libros[2]. Sin duda, al proponerse escribir desde una perspectiva histórica sobre una casta a la que se ha negado toda existencia pública, Brontë se compromete a explorar la distancia entre el cambio histórico y las luchas solitarias de sus heroínas, sin relación aparente. Cuando esta incongruencia genérica hace que se pierda fusión artística, como se queja Lewes, desde nuestra posición aventajada vemos que el dolor de la reclusión femenina no es simplemente el tema de *Shirley*, sino una medida o aspecto de su habilidad artística.

Resulta significativo que la novela comience con una escena masculina característica, la clase de escena que Jane Austen, por ejemplo, se negó a escribir. Tres clérigos están sentados a la mesa: aunque se quejan de que el *roast beef* está duro y la cerveza, insípida, engullen enormes cantidades de ambos, pidiendo «¡más pan!» y ordenando a su casera «córtalo, mujer»[3]. También consumen todas sus verduras, queso y torta de especias. Los voraces coadjutores no son sólo, como muchos críticos de Brontë han afirmado, una pizca de color local o una digresión carente de importancia. Con ellos comienza una novela que trata en gran medida de las caras deli-

---

[1] *Edinburgh Review* 91, enero de 1850, pág. 84.

[2] Charlotte Burkhart, *Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels*, Londres, Victor Gollancz Ltd., 1973, págs. 80-82. Además de explorar cómo Lewes influyó la decisión de Brontë de abordar una novela histórica, Burkhart explica que *Shirley* es un intento de imitar «el retrato del mundo grande y detallado» de las novelas de Thackeray. Véase también Moglen, *Charlotte Brontë*, págs. 152, 153.

[3] Todas las citas provienen de Charlotte Brontë, *Shirley*, Nueva York, Dutton, 1970. Los capítulos aparecerán entre paréntesis en el texto.

cias de los ricos, la cocina excéntrica de los extranjeros, las revueltas por la comida en las ciudades fabriles, las abundantes provisiones destinadas a los soldados, las escasas cestas de comida de los niños obreros y el hambre de los desempleados. En efecto, el hambre de los explotados los vincula con todos los excluidos de una vida independiente y próspera en la sociedad inglesa: uno de los trabajadores explica con lucidez que «la gente que pasa hambre no puede ser gente satisfecha o asentada» (cap. 18). Y puesto que, como en *Jane Eyre,* el hambre está inextricablemente unida con la rebelión y la furia, apenas sorprende que los reseñistas contemporáneos descubrieran en *Shirley* la identidad femenina de Current Bell. Porque, pese a su omnisciencia y punto de vista seudomasculino, el tercer libro de Charlotte Brontë es una novela mucho más consciente sobre la «cuestión de las mujeres» que sus obras anteriores. Situada durante la crisis bélica de la depresión de la economía mercantil inglesa de 1811-1812, la novela describe cómo la ira de los obreros hace la labor de destrucción en nombre de todos los explotados y de forma muy especial (como nuestros epígrafes asumen) de las mujeres hambrientas de sentir el objetivo de sus vidas.

Describiendo la misma hambre que preocupa a los personajes desposeídos de Jane Austen, Mary Shelley y Emily Brontë, el tercer libro de Charlotte Brontë también da a entender que las mujeres están tan hambrientas de comida como de ficciones que sostengan sus concepciones propias. Así pues, cuando introduce la escena «nada romántica» de los coadjutores glotones al comienzo de la novela, el narrador explica que «el primer plato dispuesto en la mesa debía ser uno que un buen católico —incluso un católico anglosajón— pudiera comer el Viernes Santo: pan ácimo con hierbas amargas y no cordero asado» (cap. 1). Por supuesto, de Fielding a Barth, los novelistas han presentado a los lectores sus comidas de ficción tratando de tentar y saciar sus paladares, pero en *Shirley* Brontë comienza con un primer plato tan poco apetecible porque quiere considerar por qué el festín de los coadjutores inicia los ayunos de sus heroínas. En efecto, en esta obra no sólo retrata cómo el hambre de las mujeres es, en palabras de Dickinson, «una vía / De las Personas ventanas afuera—», sino también por qué «Entrar —se lleva— el deseo» (J. 579), ya que los alimentos y las ficciones que sustentan a los hombres son precisamente los que han contribuido al enfermamiento de las mujeres. La palabra que estos coadjutores «apostólicos» proporcionan es una razón por la cual las mujeres están famélicas, o así parece suponerlo Brontë en esta crítica feminista del mito bíblico del jardín.

Ya hemos visto cómo el ataque de Shirley a Milton —«Milton fue grande, pero ¿fue bueno?»— se relaciona con las estrategias novelísticas de las predecesoras de Brontë, pero ésta es mucho más pesimista acerca de los resultados de la poética revisionista, aunque en *Shirley* probablemente esté describiendo a una Emily Brontë nacida en circunstancias más felices. Por lo tanto, centrándose en un mundo ya caído, sugiere que las

meditaciones privadas de las escritoras no pueden erradicar el poderoso efecto de los mitos públicos. Durante la escritura de *Shirley*, Brontë fue testigo del declive y la muerte de Branwell, Emily y Anne, y sentimos una gran desesperación por su aislamiento en una novela que atestigua su reclusión dentro de sus estructuras narrativas. Al igual que Elizabeth Barret, que situó su obra de después de la caída «A drama of Exile» (1844) fuera de las puertas cerradas del jardín[4], Charlotte Brontë estudia los castigos que se infligen a sí mismas las hijas exiliadas de Eva.

* * *

Puesto que *Shirley* trata de la impotencia, Brontë tuvo que resolver el problema argumental que suponía un relato basado en personajes definidos por su misma incapacidad de iniciar la acción. Como veremos, cada una de las clases que aparecen en esta novela se ha visto afectada por la incapacidad de los ingleses de ganar la guerra contra Francia. En Yorkshire, los fabricantes, el clero y los obreros sufren porque las Órdenes del Consejo han decidido parar los principales mercados de comercio. Para subrayar este punto, el libro comienza cuando los coadjutores son llamados durante su comida para ayudar al fabricante de tejidos Robert Moore, que está esperando la llegada de una maquinaria que al final aparece hecha pedazos por los obreros furiosos. A lo largo de toda la novela, Moore espera, con la confianza de alterar su menguante fortuna pero incapaz de tomar ninguna iniciativa real. Al final se reduce a la decisión moralmente reprensible y penosamente ineficaz de no casarse con Caroline Helstone porque es pobre y en su lugar proponérselo a Shirley Keedal porque es rica. La novela trata sobre todo de estas dos jóvenes y los papeles poco propicios que tienen asignados. Pero aunque ninguno de los personajes puede iniciar una acción efectiva debido a las contingencias de una costosa guerra en el extranjero, las heroínas de Brontë están tan circunscritas por su género que no pueden actuar de ningún modo. Pese a que muchos lectores han criticado *Shirley* por un argumento que llama la atención de forma sistemática hacia su desarrollo inorgánico[5], veremos que Brontë busca deliberadamente ilustrar el lazo inextricable que existe entre la discriminación sexual y el capitalismo mercantil, aun cuando da a entender que la coerción de una sociedad patriarcal afecta y contagia a cada uno de sus miembros individuales. Siendo éste el caso, no es fácil proporcionar o describir vías de escape.

---

[4] «A Drama of Exile», *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, págs. 179-211.

[5] Véase, por ejemplo, Patricia Beer, *Reader I Married Him*, Londres, MacMillan, 1974, págs. 106-109; Burkhart, *Charlotte Brontë*, págs. 80-82; Terence Eagleton, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*, Nueva York, Knopf, 1975, págs. 58-63.

Los mejores dirigentes de Yorkshire, los más dedicados a moldear sus vidas mediante sus esfuerzos, son dos hombres, encarnizados enemigos políticos. Hiram Yorke, blasfemo rebelde, despotrica contra una tierra «dirigida por el rey, los clérigos y los nobles», mientras que el señor Helstone, eclesiástico, defiende a Dios, al rey y «el juicio que vendrá» (cap. 4). Cada uno piensa que el otro está condenado. Apenas se hablan, pero comparten un coraje y una honradez personales poco comunes. La generosidad democrática y ruda de Yorke es tan admirable como el leal arrojo de Helstone. Whig y tory, fabricante y clérigo, hombre con familia y viudo sin hijos, uno rico terrateniente y el otro bien acomodado con sus ingresos eclesiásticos, a estos dos pilares de la comunidad no les afectan la pobreza y la bancarrota de sus vecinos. Es más, seguros sobre su futuro, representantes de lo mejor de la sociedad, comparten un pasado común, porque al principio de la novela descubrimos que fueron rivales en su juventud por una «joven con la cara de una Virgen; una joven de mármol viviente, la inmovilidad personificada» (cap. 4).

Este «ángel monumental» se llama Mary Cave, recordándonos las parábolas de la cueva que explican cómo las mujeres han sido atrapadas en la inmanencia, les han robado todo menos las artes secundarias y su genealogía matriarcal. En efecto, como era una especie de ángel de la muerte, su esposo clérigo prescindió casi por completo de ella. Se nos dice que, al pertenecer a un «orden de existencia inferior», no era compañía para el señor Helstone, y nos enteramos de que, tras un año o dos de matrimonio, murió, dejando tras de sí «un molde de arcilla aún de bellos rasgos, frío y blanco» (cap. 4). Después sabemos que casarse con Yorke también le habría traído sufrimientos, porque ninguno de estos hombres respeta ni le gusta el sexo femenino; Helstone prefiere a las mujeres más tontas posible y Yorke escoge una esposa adusta y tiránica para criar a su progenie. Bronte da a entender que hasta a los patriarcas más nobles les obsesionan las imágenes engañosas y contradictorias de las mujeres, imágenes lo suficientemente perniciosas como para ocasionar la muerte de Mary Cave. Por lo tanto, ella es un símbolo, un aviso de que el destino de las mujeres que habitan una sociedad controlada por los hombres implica la abnegación suicida.

Así pues, es comprensible que obsesione la imaginación de Caroline Helstone, que ha ocupado su lugar en la casa de su tío, donde ella también vive invisible. Incapaz de recordar a su madre, Caroline parece tan vulnerable y sola con lo estuvo su tía. Pero su vida con Helstone es al menos más tranquila que su existencia pasada con su padre, que la encerraba día y noche, desatendida, en un desván sin muebles donde «esperaba su regreso sabiendo que la bebida lo volvería un loco o un idiota sin sentido» (cap. 7). Helstone no la tiene en cuenta, pero, al menos, siempre le proporciona unos entornos físicos adecuados. Y puede ir a casa de sus primos, los Moore, hasta que la enemistad política de su tío, emparejada con el rechazo de Robert, hacen imposibles estas visitas.

Sin embargo, la huida de Caroline a la casa de los Moore no es en modo alguno una liberación, ya que es torturada por su prima Hortense cuando se la inicia en los «deberes de las mujeres», que consisten en problemas gramaticales en francés, costura incesante y zurcir medias hasta agotarse la vista, todo ello porque Hortense está convencida de que esta joven decente «no es lo suficientemente aniñada y sumisa» (cap. 5). Y, sin duda, aunque parece muy dócil, Caroline conoce su mente; sabe, por ejemplo, que ama a Robert Moore. Es más, aunque es reservada y lista, critica la crueldad de Robert hacia los obreros y trata de enseñarle los males del orgullo, extrayendo lecciones de *Coriolanus.* Debido quizás a los ejemplos de Mary Cave y de su propio padre, Caroline también sabe por la primera que le iría mejor si fuera capaz de ganarse por sí misma la vida. Al darse cuenta de que su primo se dedica a ganar y gastar, por lo que no se permitirá casarse con una joven sin fortuna, le resulta fácil interpretar su simple mirada, distante y de primo, como un rechazo.

Por lo tanto, como mujer que ha amado sin que le pidieran amor, Caroline es reprendida por el narrador. Al ser desdeñada, se le advierte que no «haga preguntas, no pronuncie reproches» (cap. 7). Los comentarios del narrador son despiadados, formulados con todas las imágenes que se han desarrollado en torno a la oposición de alimento y roca, así como de la necesidad que tienen las mujeres de encerrarse en sí mismas y contenerse.

> Tómalo como viene. No hagas preguntas, no pronuncies reproches: es lo más juicioso que puedes hacer. Esperabas pan y te han dado una piedra; rómpete los dientes y no te acobardes porque tus nervios se martiricen. No dudes de que tu estómago mental —si posees tal cosa— es fuerte como el de un avestruz: digerirá la piedra. Levantaste la mano para pedir un huevo y el destino puso en ella un escorpión. No muestres consternación: cierra los dedos firmemente sobre el regalo; déjalo que te pique la palma. No importa: con el tiempo, después de que tu mano y tu brazo se hayan hinchado y temblado durante mucho tiempo con la tortura, el escorpión exprimido morirá y habrás aprendido la gran lección de cómo sobrevivir sin un sollozo. Porque el resto de tu vida, si sobrevives a la prueba —dicen que algunas murieron— serás más fuerte, más sabia y menos sensible [cap. 7].

Sin duda, el contagio se está incubando en estas frases expresadas por la voz de la represión que cabe asociar con Nelly Dean o Zoraïde Reuter, porque la aseveración de que «digerirá la piedra» o «el escorpión exprimido morirá» se contradice no sólo con las mismas imágenes, sino también con la grotesca transustanciación de pan en piedra, de huevo en escorpión, que se prescribe como un castigo apropiado para alguien «culpable» de amar. Como la heroína de la balada *Puir Mary Lee,* Caroline sólo puede retirarse a su reclusión con el consuelo ambiguo que se obtiene de estar oculta:

Entiérrame en la nieve de inmediato
Y nunca dejes que el sol me vea
¡Oh!, nunca derritas la nieve con tu aliento
Porque es un consuelo sepultarme.

[cap. 7]

Al ser una de las condenadas miltonianas, conducida «de los lechos de fuego abrasador a morir de hambre en el hielo», Caroline está repleta de «facultades para sufrir y paralizarse» porque «el invierno parecía conquistar su primavera; el sustrato de la mente y sus tesoros se fueron congelando poco a poco hasta el estancamiento yermo» (cap. 10). Retirada primero a su habitación y luego, más peligrosamente, dentro de sí hasta que empieza a desaparecer por falta de alimentos, Caroline *Hel/stone* (infierno/piedra) está obsesionada por «un anhelo profundo, secreto, ansioso de descubrir y conocer a su madre» (cap. 11). Pero como niña sin madre, está desvalida ante el rechazo masculino y por eso sigue el ejemplo de Mary Cave: quedarse en la sombra, reducirse al escondite de su mente; convertirse ella también en «un simple molde blanco, o una estatua rígida» (cap. 24).

Sin embargo, como fantasma de sí misma, a Caroline no le queda más que observar los ritos y deberes de una dama en la mesa de té de su tío y en la escuela dominical. Para destacar este hecho, la primera escena tras la mirada de rechazo de Robert presenta a Caroline ocupándose de la cesta de los judíos, «esos íncubos horribles» (cap. 7), mientras entretiene a los modelos de decoro de la comunidad en el salón de su tío. Hastiada por esa actividad inútil, cansada del letargo causado por el repiqueteo sin gusto del piano y el cotilleo incesante, se retira a una habitación más tranquila sólo para verse inesperadamente atrapada en un encuentro con Robert. Hay cierta premonición en su advertencia de que su dureza con los obreros de la fábrica le llevará a su propia destrucción. Quiere que sepa que «la gente de este país guarda su rencor. Algunos alardean de que puedan guardar una piedra en el bolsillo siete años, darle la vuelta al cabo de ese tiempo, guardarla siete años más y luego arrojarla y dar finalmente en el blanco» (cap. 7). Los hombres que ofrecen piedras en lugar de pan a cambio del amor de una mujer recibirán como castigo las rocas y piedras lanzadas por las otras víctimas de su egoísmo competitivo, los obreros.

Aún resulta más claro que Robert sólo puede ofrecerle piedras a Caroline cuando nos enteramos de que él mismo es un «sepulcro viviente» dedicado al comercio (cap. 8) y que se siente como si lo «hubieran sellado en una roca» (cap. 9). Caroline reconoce la dureza que le permite creer y actuar como si él y todos fueran los dueños libres de su futuro y el de la sociedad. Orgulloso de sus logros en el trabajo y de su confianza en sí mismo, Robert encarna la fe de los comerciantes y tenderos ingleses que consideran todas las actividades que no sean los negocios «comer el pan de la holgazanería» (cap. 10). Debido a este credo, necesariamente des-

precia a las mujeres, pero también trata con condescendencia a sus obreros. Además, sin nada que lo guíe más que sus intereses económicos, incluso se opone a la continuación de una guerra que sabe que ha de librarse para asegurar la libertad de Gran Bretaña. Así pues, Brontë da a entender mediante él y los demás fabricantes que la ética del trabajo de ayudarse a sí mismo significa egoísmo y sexismo y, vinculando la explotación de los obreros con el desempleo de las mujeres, indica además que la mentalidad adquisitiva que amenaza a las mujeres y a los obreros como propiedades está directamente relacionada con la falta de respeto por los recursos naturales de la nación.

Sin embargo, mientras que Robert Moore está completamente seguro de su curso de acción —un intento vengativo de ejercer el control sobre su fábrica textil, las mercancías que hay en ella, sus obreros y sus mujeres—, Caroline debe estudiar el «enredoso» problema de la vida (cap. 7). «¿Dónde está mi lugar en el mundo?» es la pregunta que no acierta a resolver (cap. 10). Refrenando sus recuerdos de un pasado romántico, obligándose a volver a su solitaria condición presente, intenta sustituir las visiones en las que le ofrece a Moore moras y nueces en Nunnely Wood por un reconocimiento lúcido de la estrechez de su cuarto; en lugar del canto de los pájaros, escucha la lluvia sobre el marco de su ventana y observa su sombra tenue en la pared. Aunque sabe que la virtud no consiste en la abnegación, no parece haber otras respuestas en su mundo. Quien es picado y sobrevive será más fuerte porque será menos sensible, como la señorita *Mann*, la solterona ejemplar a la que visita Caroline para aprender los secretos de las viejas solteronas. Pero lo que descubre en esa ocasión es una Medusa cuya mirada vuelve a los hombres de piedra, una mujer a quien «no se le tira una miga ni una vez al año»; una mujer que existe «hambrienta y sedienta hasta la hambruna» (cap. 10). Y la señorita Ainley, la otra solterona local, se las arregla para vivir con mayor optimismo mediante la devoción religiosa y la abnegación. Desdeñada por Robert, estas vidas tampoco le resultan atractivas a Caroline, pero no encuentra otra opción porque «todos los hombres, tomados de uno en uno, son más o menos egoístas, pero tomados en conjunto lo son intensamente» (cap. 10). Así que, con los puños apretados, decide seguir el ejemplo de la señorita Ainley: trabajar mucho y contener su angustia, aunque está obsesionada por un «grito fúnebre de su interior» (cap. 10).

* * *

Del mismo modo que *Jane Eyre* es una parábola sobre una mujer cualquiera que debe afrontar una serie de peligros patriarcales alegóricos y salir triunfante, la historia de Caroline Helstone proporciona una prueba de que el origen real de la tribulación es sencillamente la posición dependiente de las mujeres. Sin embargo, a diferencia de Jane, Caroline es bas-

tante guapa y está protegida de la penuria por la generosidad de su tío, quien le promete una renta vitalicia después de su muerte. Pero Jane al menos tiene movilidad, ya que viaja de Gateshead a Lowood, de Thornfield a Marsh End y, finalmente, a Ferndean, mientras que Caroline nunca deja Yorkshire. De hecho, aceptará el que sabe que será un puesto incómodo como institutriz porque al menos aliviará la inercia que la ahoga. Pero, por supuesto, sus «amigos» rechazan esa opción por impropia, así que su completa inmovilidad acaba haciendo bastante probable que su «estómago mental» no pueda «digerir la piedra», ni sus manos soportar la picadura del escorpión. Resulta significativo que sea sólo en este punto de parálisis total cuando Brontë introduce a Shirley Keeldar, una heroína que contrasta con Caroline en todos los sentidos.

Tan brillante como Caroline es apagada, tan comunicativa como Caroline es retraída, Shirley no es una interna dependiente o una suplicante pasiva, ni una ama de llaves o esposa. Es una rica heredera que posee su propia casa, la mansión ancestral que suele asignarse al héroe, con antiguas ventanas de celosía, un porche de piedra y una galería oscura con cabezas talladas de ciervo colgadas de las paredes. Descrita casi siempre al lado de una ventana (cuando se encuentra en el interior), entra en la novela que lleva su nombre a través de las puertas de cristal del jardín. Como «señor» de la casa, desdeña los perrillos falderos, apareciendo con un enorme mastín que evoca al podenco de Emily. Y claramente disfruta de su posición, así como de su efecto ambiguo sobre su papel en la sociedad:

> ¡Negocios! La palabra me hacía darme cuenta de que, en efecto, ya no era una niña, sino casi una mujer y algo más. ¡Soy una terrateniente! Señora Shirley Keeldar, ésa debe ser mi distinción y título. Me dieron un nombre de hombre; tengo una posición de hombre: es bastante para inspirarme un toque de humanidad, y cuando veo ante mí a personas tan solemnes como el anglobelga Gérard Moore, hablándome gravemente de negocios, me siento como un caballero completo [cap. 11].

En esto hay parte de broma, porque Shirley está hablando con el señor Helstone, a quien no le agrada su independencia. Pero el pasaje también refleja la preocupación constante y desesperada de Brontë por la conducta travestista: el señor Rochester vestido de gitana, Shirley atildada como caballero galante, Lucy Snowe coqueteando como un petrimetre por la mano de una casquivana en una obra de teatro y la misma Charlotte representando a Charles Wellesley o William Crimsworth, muestran la fascinación por romper las convenciones de los papeles sexuales tradicionales para experimentar las liberadoras y tentadoras (sobre todo en la Inglaterra victoriana) experiencias sexuales del otro sexo. Cuando Shirley hace de magnate ante la modesta soltera Caroline, su tímida burla y ensayo infunden a la relación una sexualidad sutil que se encuentra marcadamente ausente de sus relaciones heterosexuales manipuladoras. No obstante,

dado que el nombre masculino de Shirley le fue otorgado por unos padres que habían deseado un hijo, el presentimiento de que la independencia está muy estrechamente asociada con los hombres limita a ésta a una especie de imitación masculina.

Shirley, una verdadera lady Bountiful, fuerte pero amorosa, nunca es más que en broma un hombre frustrado. Improvisa festines en el jardín o banquetes en el comedor, posee las vacas lecheras que proporcionan leche y mantequilla a los jornaleros y paga exorbitantes facturas de pan, velas y jabón, aunque sospecha que su ama de llaves la engaña. Shirley consigue dar sustento a Caroline no sólo porque tiene carne y vino para los hombres de Moore o pastel en su ridículo para echárselo a las gallinas y los gorriones, sino también porque está dotada de la capacidad de deleite que la imaginación poética puede inspirar: en los momentos de «plenitud y felicidad», su «único libro [...] era la tenue crónica de la memoria o la página sibilítica de la anticipación [...] en torno a sus labios, a veces, se dibujaba una sonrisa que revelaba atisbos de cuento o de profecía» (cap. 13). Para Caroline, este don promete salvar a Shirley de la grotesca dependencia que ella siente de los hombres y de su aprobación, ya que está convencida de que hasta la extrema miseria, cuando es un poeta quien la experimenta, se disipa mediante la creación de literatura: Cowper y Rousseau, por ejemplo, «hallaron alivio escribiendo [...] y yo creo que este don de la poesía, el más divino otorgado al hombre, fue concedido para calmar las emociones cuando su fuerza amenaza con producir daño» (cap. 12). Un poeta no necesita ser amado y «si hubiera Cowper y Rousseau femeninas, afirmaría lo mismo de ellas» (cap. 12). En otras palabras, Caroline espera haber encontrado en Shirley una mujer libre de las limitaciones que amenazan con destruir su propia vida.

Y, sin duda, el hecho de que Shirley surja cuando Caroline ha sido completamente inmovilizada por su propia contención y sumisión evoca las escapatorias que Bertha Mason Rochester ofrece a Jane Eyre cuando se encuentra encajonada. Pero aquí la represión señala el surgimiento de un yo libre y desinhibido que no es criminal. Queda claro que Shirley es la doble de Caroline, una proyección de todos sus deseos reprimidos, en los actos que realiza «por» ella. Lo que Shirley *hace* es lo que a Caroline le gustaría hacer: su secreta aversión hacia los coadjutores se ve complacida cuando Shirley los arroja airadamente de su casa después de ser atacados por su perro; Caroline necesita trasladarse a Helstone y Shirley se pliega a su deseo; al principio de la novela, Caroline desea poder penetrar en los asuntos secretos de los hombres, y Shirley lee los periódicos y cartas de los dirigentes civiles; Caroline quiere aligerar la carga financiera de Robert y Shirley le proporciona un préstamo; Caroline trata de reprimir su deseo por Robert, mientras que Shirley obtiene su atención y su propuesta de matrimonio; Caroline siempre ha sabido que necesita que le enseñen una lección (recuérdese su explicación de *Coriolanus*) y Shirley se la da en forma de un rechazo humillante de su propuesta de matrimonio. Caro-

line desea sobre todas las cosas a su madre perdida desde hace tanto tiempo y Shirley se la proporciona en la figura de la señora Pryor.

Sin embargo, paradójicamente, a pesar de todo su optimismo aparente en la descripción de la doble, en oposición al retrato anterior de la Berta autodestructiva y furiosa, Shirley no proporciona a Caroline el alivio que al principio parece prometer. En su lugar, acaba enredada en un papel social que le hace duplicar la inmovilidad de Caroline. Por ejemplo, coquetea de forma gratuita, causando dolor a Caroline, que se tortura al creer que Shirley es su rival por el amor de Robert. En efecto, Shirley logra robarle hasta el placer más módico de la presencia de Moore: «Su hambriento corazón había probado unas migajas de alimento [...] pero el festín generoso le fue arrebatado, se tendió ante otra y ella permaneció de observadora en el banquete» (cap. 13). Es más, Shirley comienza a parecerse a Caroline en el curso de la novela hasta que acaba sucumbiendo al destino de ésta. Y, pese a toda su agresividad, se la muestra tan limitada por su género, tan excluida de la sociedad masculina, como su amiga. Brontë investiga el origen y la naturaleza de este encarcelamiento mediante la yuxtaposición de dos episodios centrales, el banquete de la escuela dominical y el ataque de la fábrica.

Pareciendo «una paloma blanca como la nieve y un ave del paraíso matizada por las gemas» (cap. 16), Caroline y Shirley encabezan el contingente de mujeres y niños de Briarfield en la celebración de Pentecostés. Cuando, en un estrecho sendero en el que sólo pueden caminar a la vez dos personas, se encuentran con una procesión contraria de disidentes, Shirley los califica con mucha precisión como «nuestros dobles» (cap. 17). Como Helstone y Shirley obligan a los disidentes a huir, el banquete final se convierte en una celebración de la victoria más que en un rito cristiano de piedad. Incluso si Brontë no hubiera ligado esta escena con la defensa de la fábrica, sus matices militares y nacionales habrían resultado evidentes: la Iglesia no sólo es un arma del Estado, sino que tanto una como otro dependen de la exclusión y la coerción que son económica, social y sexual. O eso da a entender el té con tostadas que toman, porque en medio del júbilo y el regocijo, Shirley tiene que recurrir a sus ardides femeninos más vacuos para conservar un asiento, mientras que Caroline es torturada en silencio por la intimidad de su amiga con el hombre que ama en secreto. Encima de los que beben, suspendidos en unas veinte cajas, hay una masa extraña de canarios, colocados allí por un clérigo que «sabía que en medio de la confusión de lenguas siempre cantaban muy alto» (cap. 16). Símbolo burlón de la charla y las galas de las heroínas, los pájaros enjaulados son tan decorativos y carentes de importancia como Caroline y Shirley, quienes son excluidas de los planes de defensa de la fábrica y sólo son capaces de observar el conflicto histórico entre los empresarios y los obreros desde una colina cercana. Cuando los obreros, sus «dobles», rompen todas las puertas y arrojan una lluvia de piedras a las ventanas de la fábrica, Caroline y Shirley dividen

su simpatía entre los propietarios y los obreros, y evitan toda forma de participación.

Para comprender tanto la ira violenta de los obreros en la fábrica como la venganza de las mujeres, es necesario recordar las meditaciones de Shirley y Caroline después de negarse a seguir al resto de la escuela dominical a la iglesia al final del día y antes de la batalla nocturna. Porque es en esta escena donde, conmovida por la belleza de la naturaleza, Shirley le ofrece a Caroline la alternativa al relato miltoniano de la creación que se expuso en el análisis del «espectro de Milton». Shirley no describe al ama de casa domesticada dibujada por Milton, sino a una «mujer Titán» que pudo concebir y dar a luz a un Mesías, una Eva nacida en el cielo, pero también una madre amazona llamada originalmente «Naturaleza» (cap. 18). Y, como ya hemos observado, el retrato que hace Charlotte Brontë de su hermana vincula a Emily con un personaje que hace de la Naturaleza su diosa. A lo largo de toda *Shirley*, los pensamientos verdes de Shirley son «el regalo puro de Dios a sus criaturas», pero también, lo que es significativo, «la dote libre de la Naturaleza a su hija» (cap. 22). Por último, la capacidad de Shirley para la dicha no carece de relación con su conciencia íntima de la fertilidad, la felicidad y la cualidad física de su Eva-Titán. Pero ello significa, para Shirley, que la diosa de la naturaleza suplante al dios del espíritu, como lo hizo a veces en el caso de Emily Dickinson, cuya creencia en que la «Naturaleza es lo que vemos / [...] la Naturaleza es lo que conocemos» (J. 668) dio como resultado su sentimiento complementario de que «la Biblia es un Volumen antiguo— / Escrito por Hombres desvanecidos» (J. 1.545). Sin embargo, al mismo tiempo, tanto Brontë como Dickinson dan a entender que el verbo creado por el hombre, el libro de los libros, tiene el poder necesario para hacer que las mujeres «olviden» su pasado y su poder. Aunque el Edén es sólo «una leyenda —oscuramente contada—» (J. 503), oscurece las tonadas que la mujer escuchó en su origen, sobre todo las melodías de su propio regocijo especial, de su naturaleza anterior a la caída.

Por si hemos olvidado qué separación tan radical de la Eva bíblica es la Titán de Shirley, Brontë introduce casi de inmediato al capataz de Moore para que lo recordemos. Este obrero adusto cita el segundo capítulo de la primera epístola de san Pablo a Timoteo: «La mujer se debe dejar instruir en silencio con toda sumisión. [...] pues Adán fue formado el primero y luego Eva», y cuando Shirley no recibe la lección de inmediato, continúa: «Y no fue Adán el engañado, sino Eva la que se dejó engañar y cayó en pecado» (cap. 18). Sin duda, aquí hay una confusión de lenguas, porque Shirley no puede aceptar a esta Eva ni el capataz comprender a su mujer-Titán. Sin embargo, ni ella ni Caroline pueden avanzar con el hombre. A Shirley le «confunden» los preceptos bíblicos y Caroline sólo puede resistirse a ellos débilmente con la defensa que Dorothea Brooke explota contra su Milton: «si pudiera leer el original griego», especula es-

peranzada, «no dudo de que sería capaz, con un poco de ingenio, dar al pasaje un giro completamente opuesto» (cap. 18).

Fue precisamente este «ingenio» para dar al pasaje «un giro completamente opuesto» lo que intentó Elizabeth Cady Stanton y su «Comité Revisor» en la década de los noventa en sus comentarios feministas sobre la palabra de Dios. Considerada por más de un religioso «obra de las mujeres y del diablo», su *Woman's Bible (La Biblia de la mujer)* comienza a afrontar las prescripciones de Pablo en las epístolas a Timoteo explicando con modestia que «no puede ser que Pablo estuviera inspirado por la sabiduría infinita en esta declaración»[6]. Pero las feministas de Stanton prosiguen revelando que la misoginia de Pablo está relacionada con los intentos masculinos de controlar no sólo el discurso de las mujeres, sino su propiedad y sus personas.

Aunque Brontë expone los modos en los que la explotación de las mujeres que parece justificar la Biblia perpetúan el capitalismo mercantil y su manipulación compulsiva de la naturaleza humana y física, sus personajes no pueden escapar de la reclusión del mito bíblico: obsesionada por el Edén, Caroline desea regresar a Hollow's Cottage «casi tanto como la primera mujer, en su exilio, debe haber anhelado volver a visitar el Edén» (cap. 13)[7]; pero ella y Shirley, conociendo el poder de la utilización que hace Pablo del relato del jardín, también se dan cuenta de que los hombres imaginan a las mujeres como ángeles de sumisión o como monstruos de agresión:

> Los hombres más inteligentes, los más agudos, suelen hallarse bajo una ilusión en lo referente a las mujeres: no las interpretan a una luz real; las malinterpretan, para bien y para mal. Su mujer buena es una cosa insignificante, mitad muñeca, mitad ángel; su mujer mala es casi siempre un demonio [cap. 20].

Cada vez más conscientes de que en lugar de habitar en el Edén, viven al borde de Nunnwood, con sus ruinas de un convento de monjas, Shirley y Caroline perciben que los hombres no interpretan a las mujeres a una luz real y que las heroínas de la literatura escrita por ellos son creaciones falsas. Pero Shirley sabe también lo subversiva que es su crítica de la autoridad masculina y le explica a Caroline que si le diera su «opinión

---

[6] Elizabeth Cady Stanton y Comité de Revisión, *The Woman's Bible*, Seattle, Coalition Task Force on Women and Religion, 1974, pág. 163. Los editores de esta edición citan la respuesta de Stanton al clérigo que cree que la obra fue realizada por las mujeres para el demonio: «su Satánica Majestad no fue invitada a unirse al Comité de Revisión que sólo consta de mujeres» (pág. viii).

[7] En «Charlotte Brontë, feminist Manquée», *Bucknell Review* 21, núm. 1, 1973, páginas 87-102, M. A. Blom expone la génesis del mito en *Shirley* y la forma en que todas las novelas de Brontë exploran el temor masculino a la sexualidad femenina y su resultado, la creación de la imagen positiva de la muñeca y la negativa del demonio.

real sobre ciertos personajes femeninos [supuestamente] de primera categoría», estaría «muerta bajo un montón de piedras vengadoras en media hora» (cap. 20).

Shirley también es consciente de que su aceptación silenciosa y la de las demás mujeres de esas imágenes debilitadoras ayuda a fomentar la furia femenina. Mientras planea un viaje para ella, su institutriz y Caroline, describe a una sirena que sueña con encontrarse en los confines lejanos del Atlántico Norte:

> Te muestro una imagen, bella como el alabastro, que surge de la profundidad de una ola. Ambas vemos el largo cabello, el brazo levantado, blanco como la espuma, el espejo ovalado, brillante como una estrella. Se desliza más cerca: se ve claramente un rostro humano; un rostro al estilo de los nuestros, cuyos contornos rectos, puros (perdona la palabra, pero es apropiada), no desfigura la palidez. Nos mira, pero no con nuestros ojos. Veo un atractivo preternatural en su mirada artera: nos hace señas. Si fuéramos hombres, deberíamos saltar a la señal, desafiando las frías olas en nombre de la encantadora aún más fría; al ser mujeres, estamos a salvo, aunque no sin temor [cap. 13].

Shirley no sólo parodia las imágenes masculinas de las mujeres como monstruos innaturales (pero seductores), sino que también describe el efecto que tales imágenes tienen sobre las mismas mujeres. Encerrada en su cuerpo innatural y asexuado, la sirena efectúa su frío sortilegio para destruir a los hombres que han esclavizado a las mujeres puras como Caroline y Shirley. Retrato de las gorgonas-medusas como la señorita Mann, la señorita Moore y la señora Pryor, la sirena es también una encarnación revisionista de Pecado, la precursora de Eva y una «monstruosa semejante nuestra» que lleva a cabo la venganza de la naturaleza contra la cultura; porque la «sirena traicionera», como ha mostrado Dorothy Dinnerstein, es «la representante femenina seductora e impenetrable del fondo del mundo submarino oscuro e impenetrable del que procede nuestra vida y en el que no podemos vivir»[8]. Incapaz de convertirse en un «Cowper femenino», ya que su identificación con la generación biológica la excluye de la creatividad cultural, Shirley sólo puede imaginar un callado castigo oceánico para los náufragos que han negado la validez o incluso la posibilidad de su autodefinición.

Debido a que se experimenta de forma tan consciente como monstruosa, desviada, excluida, impotente y furiosa, Shirley ve que los mitos coercitivos de su cultura implican e incluso condonan la desigualdad y la explotación. Es más, debido a que comprende el efecto deshumanizador del capitalismo patriarcal, es la única persona rica de la novela que «no

---

[8] Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and The Minotaur*, Nueva York, Harper Colophon, 1977, pág. 5.

puede olvidar, ni de día ni de noche, que esos amargos sentimientos de los pobres contra los ricos se han generado con el sufrimiento» (cap. 14), porque su experiencia de su género, circunscrito a los papeles sexuales disponibles, le proporciona una percepción de la miseria de los pobres. Sin embargo, ello no significa que tenga una solución para el conflicto de clases que observa con tal ambivalencia. Simpatiza con Moore cuando defiende su propiedad, pero sabe que su crueldad y la miseria de los trabajadores han hecho erupción en una violencia que sólo puede deplorar, y aunque su propia relación matriarcal con los jornaleros permite una mayor bondad entre las clases, también está cargada de violencia potencial, ya que conserva el control económico sobre sus vidas y ellos, en su orgullo masculino, están furiosos por lo que consideran su autoridad innatural.

Con todo, es la única que rechaza «toda disposición de rangos contra rangos, todos los odios partidistas, todas las tiranías disfrazadas de libertades» (cap. 21). Pero su revuelta contra la injusticia patriarcal sólo hace que su vecino, Hiram Yorke, trate de rebajar su ardor político definiéndolo como una pasión amorosa disfrazada. La orgullosa autodefensa de Shirley le desconcierta, pues se da cuenta de que no puede interpretar el lenguaje intraducible de su mirada, que le parece una «lírica ferviente en una lengua desconocida» (cap. 21). Es durante este lapso tan interesante cuando nos enteramos de un hecho que no se desarrolla en la novela, pero que resulta de lo más sugestivo: el nombre del padre de Shirley era Charles *Cave* Keeldar. Mary Cave, símbolo de la protesta femenina mediante el suicidio, es una de las antepasadas de Shirley y otro vínculo con Caroline.

* * *

Aunque Shirley vive una vida pastoral de libertad que evoca la existencia mítica de su mujer-Titán, *hay* algo intraducible no sólo en su lírica ferviente, sino en todos sus gestos y conversación. Ya sea el caballero cortesano, el magnate arrojado, la coqueta reservada, la lady Bountiful, la damisela o el bardo inspirado, Shirley parece condenada a desempeñar los papeles que parodia. El hecho de que se vea constantemente entorpecida de este modo hace menos sorprendente su misteriosa decisión de invitar a la familia Sympson, con sus «jóvenes damas modelo, su atuendo modelo y su porte modelo» (cap. 22), a su casa. Aunque ni Caroline ni el lector se dan cuenta aún de que está utilizando a los Sympson para conseguir la presencia de su tutor y amante, Louis Moore, su aparición es un paso más en el sometimiento de Shirley. Cuando ésta mantiene en secreto sus estratagemas para lograr la presencia de un pretendiente, su falta de libertad afecta más el declive de Caroline.

Ésta no sólo sufre de amores, sino que está muy descontenta y su enfermedad es el resultado de su desdicha por lo que denomina su impotencia. Su mentora, la señora Pryor, ya le ha asegurado que ni el estado de

casada ni un trabajo de institutriz le ofrecerían alivio del tedio y la soledad. En las bocas de la familia bien llamada Hardman (que emplearon a la señora Pryor cuando fue la institutriz señorita Grey) se colocan todas las críticas asestadas a Charlotte Brontë por los reseñistas de *Jane Eyre*. Pero el relato de la señorita Grey de sus días de institutriz también recuerda a *Agnes Grey* de Anne Brontë, como si Charlotte necesitara reducir el final feliz imaginado allí. En nombre de la resignación cristiana, la señorita Hardman le dice a la señorita Grey lo que la señorita Rigby ha dicho de Jane Eyre y lo que los patronos de Agnes Grey le dijeron: «Eres orgullosa y, por lo tanto, también desagradecida» (cap. 21). Y la señora Hardman advierte a la señorita Grey que sofoque su descontento impío porque sólo puede llevarle a la muerte en un asilo para lunáticos (cap. 21). Tanto Caroline como la señora Pryor están de acuerdo en que ésta es la fe religiosa de una farisea elitista y explotadora. Pero Caroline parece no tener otra alternativa que sentarse resignadamente «inmóvil como la estatua de un jardín» (cap. 22). Percibe a las mujeres solteras que conoce como monjas atrapadas en celdas cerradas, vestidos rectos como mortajas, camas estrechas como ataúdes, pero es rechazada por una sociedad que demanda que «las viejas solteronas, como las personas sin hogar y los pobres sin empleo, no pidan un lugar y una ocupación en el mundo» (cap. 22). Es la «estrechez» de la suerte de la mujer la que hace que enferme y que urda una treta en el «mercado matrimonial» donde es una mercancía, del mismo modo que los obreros lo son en el mercado comercial. Pero los pensamientos de Caroline sobre la cuestión de la mujer concluyen lastimosamente con un ruego apasionado dirigido, por supuesto, a los «hombres de Inglaterra». Son ellos quienes mantienen «recortadas» las mentes femeninas y parece que sólo ellos tienen el poder de abrir las cadenas.

Justo después de este arranque, casi como si le arrebataran su ira y se expresara en otra voz, Caroline es atacada verbalmente por Rose Yorke. Utilizando un lenguaje que explota todas las imágenes de encarcelamiento en un contexto que ilustra cómo la suerte doméstica de la mujer la convierte en carcelera de sí misma, Rose proclama su negativa a vivir «un trance negro como el del sapo enterrado en mármol», porque ella no estará «encerrada para siempre» en una casa que le recuerda la «tumba de un viudo» (cap. 23).

> —Y si mi amo me ha dado diez talentos, mi deber es comerciar con ellos y lograr diez talentos más. La moneda no será enterrada en el polvo de los cajones de la casa. *No* será depositada en una tetera con el pico roto, encerrada en el armario de la porcelana entre las cosas del té. No la confiaré a vuestra mesa de trabajo para que se ahogue en montones de medias de lana. *No* la aprisionaré en el arca de la ropa blanca para que halle mortaja entre las sábanas; y menos que nada, madre —se levantó del suelo—, menos que nada la esconderé en una sopera de patatas frías para alinearla con el pan, la mantequilla, las pastas y el jamón en los estantes de la despensa [cap. 23].

El doble sentido de la palabra *talento* es funcional, puesto que lo que sostiene Rose es precisamente la conexión que existe entre la dependencia financiera de las mujeres y la destrucción de su potencial creativo: todos y cada uno de los cajones, baúles, cajas, armarios, teteras y bolsas del ama de casa representan la destreza que asegura el servicio suicida, el autoentierro y el silencio «femeninos».

«Dama» modelo (cap. 9), Caroline Helstone ha enterrado sus talentos, así que se consume en el mismo «fuego bien prendido» que destruyó a Helen Burns y, como ésta, parece desvanecerse «como se derrite un copo de nieve» (cap. 21). Consumida por la pena, no puede comer, haciéndonos recordar una vez más la prominencia de la anorexia nerviosa como mal-estar femenino y como tema de la literatura de las mujeres: Caroline ha recibido piedras en lugar de pan y ha sido privada del cuidado y la nutrición maternales, por lo que se niega a sí misma el símbolo tradicional de ese amor. Pero, por supuesto, al igual que tantas otras jóvenes que sufren esta enfermedad (todas aquellas cuyo historial clínico revela un sentimiento paralizador de ineficacia), Caroline tiene buenas razones para creer que el único control que puede ejercer es sobre su cuerpo, ya que no tiene ninguna eficacia para alterar su suerte intolerable en el mundo. Como otras anoréxicas, sólo ha sido recompensada por su atractivo condescendiente y su docilidad «femenina», así que su inanición es, irónicamente, una aceptación del ideal de abnegación. Y también ha experimentado el rechazo masculino, que sin duda ha contribuido a su sentimiento debilitador de su escasa valía[9]. Porque está avergonzada del rechazo de Robert, no furiosa o apenada, y, por lo tanto, su sentimiento de insuficiencia se convierte en una justificación para su autocastigo, como la advertencia inicial de soportar la ingestión de piedras y la picadura de escorpión ilustraban.

Sin embargo, desde el punto de vista simbólico, la inanición de Caroline es más compleja de lo que sugieren estos paralelismos con las anoréxicas contemporáneas. Al principio de la novela, como ya hemos visto, Brontë asociaba cuidadosamente la comida con los voraces coadjutores, el banquete de la escuela dominical, la mesa de té del señor Helstone y las provisiones de Shirley a los propietarios de las fábricas textiles. Luego, en cierto sentido, el rechazo de la comida por parte de Caroline es una respuesta no sólo a estos personajes, sino a sus definiciones de la comunión y la redención. Shirley ya ha atacado la versión cristiana del Génesis. Pero ahora se vuelve más claro que este mito sobre los orígenes, en el que una mujer es condenada por comer, refleja la aversión masculina hacia la mujer y el temor de que se sostenga o fortalezca. Caroline ha in-

---

[9] Marlene Boskind-Lodahl, «Cinderella's Stepsister: A Feminist Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia», pág. 350. Sus pacientes ayunan «para acomodarse a una misteriosa norma de perfección sostenida por los hombres».

teriorizado el mandato de no comer, no hablar y no ser la primera. Y el retrato que hace Brontë de la tortura que se inflige es sorprendentemente similar a la dramatización de Elizabeth Barrett Browning de la culpa de Eva, que pide a Adán en «A Drama of Exile»: «ponme en mi lugar / Junto con mi nombre, cariño, castígame». Al admitir que «yo, también, después de ser tentada, me retorcí en el suelo, / Y me alimentaría de cenizas de tu mano», la Eva de Barrett Browning se asemeja a Caroline, que también acepta la necesidad de alimentarse de cenizas porque, como Eva, se siente «dos veces caída [...] De la dicha del lugar y también del derecho al lamento / No siendo para mí "yo me lamento", sino sólo "he pecado"»[10]. En otras palabras, el suicidio lento y callado de Caroline encierra todos los modos en los que ha sido víctima de los mitos masculinos.

Por otra parte, como Catherine Earnshaw Linton, Caroline Helstone también utiliza su huelga de hambre como una especie de protesta. Había rechazado su «reclusión» como mujer y su negativa a comer era, según vimos, un rechazo parcial al embarazo. Pero la anorexia nerviosa aparece con mayor frecuencia en vírgenes y puede considerarse una protesta contra hacerse mujer, ya que la inanición vuelve a estas jóvenes al estado físico de las niñas pequeñas, puesto que interrumpe el ciclo menstrual que ha sido definido para ellas como una «maldición». Por último, la inanición de Caroline también es un rechazo a lo que su sociedad ha definido como nutritivo. Como acto de revuelta, al igual que el de la señora en *Castle Rackrent,* el ayuno es una negativa a alimentarse con comidas extrañas. Puesto que comer mantiene el yo, en un mundo desacreditado es un compromiso que implica asentimiento. Las mujeres ayunarán en silencio, parece dar a entender Brontë, hasta que se creen nuevos relatos que les confieran el poder de darse nombres y controlar su mundo. El ayuno de Caroline critica a las mujeres que proveen y a los hombres que se dan festines, aun cuando implique que no merece la pena tener un Padre cuyo amor ha de ganarse con talentos bien invertidos.

Y, de este modo, es en este punto cuando comienza a cuestionar la existencia del otro mundo y la finalidad de éste. Como observó Dickinson, el precioso «Verbo hecho Carne» parece que con frecuencia sólo es «estremecidamente compartido» por las mujeres, ya que están lejos de creer que es apropiado «para nuestra fuerza específica—» (J. 1651). El estilo de Brontë, como el de Shirley, se vuelve más rapsódico y ferviente, más exótico, a medida que avanza su escrito y trata de crear un nuevo mundo, un nuevo género para su sexo. En *Shirley,* como en *Jane Eyre,* una heroína ayuna en silencio mientras la otra se enfurece. Ambas participan en un rechazo militante de los mitos antiguos y los papeles degradantes que proporcionan. Pero a diferencia de *Jane Eyre, Shirley* es un ataque consciente a la religión de los patriarcas. Caroline, en su enferme-

[10] «A Drama of Exile», págs. 185 y 197.

dad, busca la fe en Dios Padre, pero, en su lugar, encuentra el abrazo de su madre.

La señora Pryor es una madre apropiada. Reservada y apartada en público, ha superado la prueba del hombre-tigre (cap. 25) cuyo discurso cortés y suave escondía «discordias privadas que rompían los nervios y helaban la sangre, sonidos para inspirar la locura» (cap. 24). Formal y reticente, es la mujer previa*, anterior a Shirley y a Caroline, porque su experiencia, no la de la mujer-Titán, es típicamente femenina en la sociedad donde estas jóvenes habitan. Como la mayoría de las jóvenes, Caroline y Shirley se harán mujeres mediante el matrimonio que, según advierte la señora Pryor, es una experiencia horrible y frustrante; aunque nunca detalla el terror de la potencia masculina, parece de lo más temible al permanecer tan misteriosa. Es más, su dolor en el matrimonio y su huida final resultan elementos centrales en la separación inicial entre Caroline y Shirley, la división entre la pasividad «femenina» suicida y la autoafirmación «masculina». La señora Pryor, en cierto sentido, ha perpetuado esta dicotomía aun cuando la ejemplifique, porque el temor que sentía hacia su esposo ha hecho que rechace a su hija, pero Caroline es también su hija y parte de ella misma. Así pues, la señora Pryor contribuye a la pasividad de Caroline porque le ha quitado a su hija el amor que permite un sentimiento fuerte del yo. Además, al experimentar a los hombres como un mal, al considerarse una víctima que sólo puede someterse a la degradación masculina o huir de ella, define el papel de la mujer como trágico. Por último, madre adoptiva de Shirley y madre biológica de Caroline, prueba que ambas heroínas están circunscritas de forma similar. Por lo tanto, en este punto, ambas —ahora hermanas— son cortejadas por los hermanos Moore y parece evidente que su iniciación en la sexualidad está condenada a ser humillante.

Tras el surgimiento de la señora Pryor, Shirley se muestra cada vez más reticente y discreta, tal y como la severa dama habría deseado. No sólo evita comunicar a Caroline su sospecha sobre la identidad real de aquélla, sino que mantiene el secreto acerca de la existencia del primo de Caroline, Louis Moore. Cuando éste acaba apareciendo, Shirley persiste en tratarlo con una formalidad fría y su reserva alcanza su punto máximo cuando es mordida por un perro que cree rabioso. A Caroline se le advirtió que no mostrara consternación por la picadura figurada del escorpión, pero es Shirley quien compendia plenamente el horror de la autorrepresión cuando se calla sus temores por la rabia y comienza a marchitarse por la ansiedad que sufre. La herida cauterizada es sólo la marca externa de su dolor por esta caída que es tan similar a la mordedura de perro que inicia a Catherine Earnshaw en la prisión del género. Porque a medida que Shirley se vuelve más reservada, también se hace dócil en la sala de

* Juego de palabras con su apellido, *Prior,* previa. *[N. de la T.]*

clase con su viejo tutor. Cuando trata de estudiar francés, descubre «un vivo regocijo en el placer de hacer de su lengua la propia» (cap. 27). Al regresar, como el título de un capítulo expresa, a los «Viejos cuadernos de escritura», el destino de Shirley también recuerda el de Frances Henri. Dotada de unas visiones extraordinarias, Shirley representa un intento más por parte de Brontë de aceptar los silencios hasta de las mujeres más inspiradas.

Si Shirley, visionaria romántica, hubiera tenido «un poco más de capacidad de adquisición en su cabeza, un poco más del amor a la propiedad en su naturaleza» (cap. 22), especula el narrador, se habría puesto a escribir. En su lugar, «morirá sin conocer el valor pleno de ese manantial de su corazón cuyo fresco burbujeo lo mantiene verde» (cap. 22). Sin un lenguaje adecuado a su disposición, Shirley nunca experimenta «el fuerte pulso de la Ambición». Porque la «Naturaleza es lo que conocemos— / Aunque nos falta el arte de decirlo—», como explica Dickinson, «pues es Nuestro Saber tan impotente / Ante su sencillez» (J. 668). Pero Shirley también parece impedida porque, como la Eva de Elizabeth Barrett, tiene miedo de volver a hablar después de haberlo hecho «una vez hasta un final tan amargo»[11]. El regreso final de Shirley a la retórica de la clase sólo confirma y completa su caída. Pero Brontë no perdona, como algunos críticos sugieren, su sumisión; en su lugar, llama la atención repetidas veces hacia sus talentos enterrados. Esta mujer-Titán ha sido sometida, y nada menos que por el primer hombre. «Con los animales», declara orgullosamente Louis, «siento que soy el hijo de Adán: el heredero de aquel a quien le fue otorgado el dominio sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra» (cap. 26).

Como hemos observado en nuestro análisis del «espectro de Milton», el antiguo trabajo escolar de Shirley, un ensayo titulado «La Première Femme Savante», difiere drásticamente de sus descripciones previas a Caroline como una mujer-Titán prometeica, ya que este mito alternativo aprueba la sumisión femenina. En las tareas de Shirley para su profesor, encontramos a una huerfanita hambrienta y helada que al principio es alentada por la tierra, pero que acaba respondiendo a un amo masculino llamado Genio, quien finalmente lleva a su esposa agonizante a «su hogar, el Cielo», donde la «restablece, la redime para Jehová, su Creador» (cap. 27). Aunque Shirley probablemente comienza celebrando una unión sexual en la que a la mujer se le infunde el poder divino de la creatividad, acaba expresando el mito imbuido en *Cumbres Borrascosas:* cómo la hija de la Naturaleza física y maternal es seducida o abducida al reino mortal del espíritu del Padre. Además de proporcionar una sensible apreciación del arte de Emily, la elegía que dedica Charlotte a su hermana se duele de la disminución que siente por su ausencia, a la vez que paga tributo a su

[11] Ibid., pág. 196.

resistencia triunfante contra las fuerzas que acaban seduciendo a Shirley, al igual que sedujeron a Catherine Earnshaw antes que a ella.

Así pues, al igual que la misma Brontë, Shirley comienza con un nuevo relato, un mito femenino de los orígenes; pero también está repitiendo un antiguo cuento sobre «Eva —y la Angustia— el relato de la Grandame», aun cuando trata de recordar su propia melodía: «Pero —estaba cantando una tonada— que escuché» (J. 503). Porque aunque Brontë había comenzado esta novela con lo que parecía un intento radical, capitula ante las convenciones. Socava las expectativas tradicionales presentando una heroína bella y pálida llena de furia hacia los hombres de Inglaterra y a una mujer oscura y romántica que contiene y calla sus verdaderos sentimientos, pero también parece describir cómo Shirley y Louis Moore invierten las convenciones de la novela. En efecto, a primera vista, estos amantes parecen invertir los tipos explotados en *Jane Eyre:* del mismo modo que Shirley posee todos los pertrechos del héroe aristocrático, Louis Moore —como el joven clérigo William Crimsworth— es el par masculino de una institutriz. Tutor privado invisible y hambriento (cap. 36), siente que sus facultades y emociones están encerradas, emparedadas (cap. 26) y en su escritorio cerrado con llave guarda un diario para registrar una pasión desesperada que en determinado momento le hace enfermar de fiebre. Él mismo se refiere a este intercambio de papeles tradicionales cuando recuerda «la fábula invertida de Sémele» (cap. 29). No obstante, pese a esta aparente inversión de papeles, Louis ama a Shirley porque requiere su magisterio, su consejo y su control. Como maestro mayor y más sabio, valora en ella a la dama perfecta, así como su necesidad de ser refrenada. Por lo tanto, al final de la novela Shirley es una «esclava» en las manos de un «héroe y patriarca» (cap. 35).

* * *

Parece como si Brontë hubiera comenzado *Shirley* con la intención de subvertir no sólo las imágenes sexuales de la literatura, sino los papeles del galanteo y los mitos de los que se derivan. Pero no pudo encontrar modelos para este tipo de ficción; como explica en el uso que hace del mito del Génesis, los relatos de su cultura sancionan activamente los papeles sexuales tradicionales, aunque desalienten la autoridad femenina. Así pues, pese a todos los argumentos que Brontë proporciona, la ausencia e inactividad de sus héroes parece inventada, del mismo modo que los problemas afrontados por sus heroínas parecen carecer de relación con la estructura histórica particular en la que se enmarcan, pese al hecho de que al menos una de las principales afirmaciones de *Shirley* trate de las trágicas consecuencias que tiene la incapacidad de las mujeres para determinar la historia pública que afecta necesariamente sus vidas. La tensión entre las lealtades personales de Brontë y los dictados de las convenciones lite-

rarias resulta sobre todo evidente cuando trata de escribir un relato sobre la fortaleza y supervivencia de las mujeres. En el curso de la novela ha explicado al lector por qué el único «final feliz» para las mujeres en su sociedad es el matrimonio. Nos proporciona ese final, pero, al igual que Jane Austen, nunca nos permite olvidar que el matrimonio es una institución sospechosa basada en la subordinación femenina y que a las mujeres que no son heroínas de novela probablemente no les va tan bien como a Caroline y Shirley.

De forma más específica, después de haber reconocido que las convenciones genéricas heredadas asignan a los personajes un grado de libertad que contradice su propio sentido de la condición femenina, Brontë sólo puede llamar la atención hacia esta disyunción describiendo escapatorias para las heroínas que resultan muy improbables. Al menos parte de lo que hace parecer tan irreal el final de *Shirley* es el modo en que el argumento distribuye recompensas y castigos adecuados para todos los personajes con un exceso de concesión casi cínico a las convenciones narrativas. Por ejemplo, Robert Moore ha errado en su crueldad hacia los obreros y en su propuesta mercenaria de matrimonio a Shirley, así que un tejedor medio loco le dispara como «a una bestia salvaje desde detrás de un muro» (cap. 31). Robert se ha convertido en una máquina comercial y, por lo tanto, han de enseñársele los límites de la confianza en uno mismo, la necesidad de la caridad. Aprisionado en Briarmains, la casa de los Yorke, se encuentra a merced de un monstruo femenino; encerrado en un dormitorio del piso superior, aprende docilidad de la terrible señora Horsfalls. La indiferencia de Robert ha enfermado a Caroline; ahora él se marchita a manos de una mujer de la que se dice que lo mata de hambre.

Todo el episodio recuerda las fantasías y temores infantiles que se resaltan aún más con la introducción de Martin Yorke, un joven embelesado por un volumen de cuentos de hadas de contrabando. Misógino adolescente, Martin parece dotado de poderes maliciosos, ya que es capaz de encantar a toda la casa y, de este modo, hacer posible que Caroline suba al piso superior para despertar al inválido dormido de *Briarmains*. Martin tiene compasión e imaginación para ayudar a los amantes porque sólo es un muchacho. Pero como una especie de parodia por parte de la autora, es lo suficientemente corrupto como para disfrutar controlándolos con sus ficciones al considerarlos personajes de una historia de amor de su propia invención. Robert logra evadir a la señora Horsfalls y a Martin sólo volviendo a Caroline, su hermana Hortense y la casa que ahora, por primera vez, considera su hogar. Pero al regresar a los motivos de cuento de hadas de *Jane Eyre* en este nuevo contexto con definición histórica, Brontë señala la educación redentora del fabricante como el simple cumplimiento de un deseo.

El camino de Shirley hacia la felicidad no es menos asombroso que el de Caroline. Del mismo modo que ésta emplea a Martin, Shirley utiliza la admiración poética de Henry Sympson para hechizar a Louis. Rechaza

tres propuestas de matrimonio de ventaja material creciente, hasta que Louis parece finalmente transformado de feo pato viejo en cisne juvenil. Con una composición llena de pasión, Shirley increpa a su malvado padrastro el señor Sympson, que no puede comprender por qué ha rechazado a todos sus pretendientes y se pregunta si es realmente una «joven dama». Desafiante, declara ser algo mil veces mejor —«una mujer honrada» (cap. 31)— y una vez silenciadas las fuerzas de la propiedad con tanta facilidad, ha llegado el momento de la unión. Es probable que la edad e inteligencia de Louis contrapesen la riqueza y belleza de Shirley; el único problema que les queda es determinar quién hablará primero. El hecho de que Louis sea quien rompa el silencio es un signo más de su dominio. «Frío como una piedra» (cap. 36) incluso cuando está enfadado, Louis parece «una gran cabeza de piedra enterrada en la arena» (cap. 26) de un dios egipcio. Mediante la admisión de Shirley, él se ha convertido en su «guardián» y ella, en una «pantera», así que él, el primer hombre, debe probar su dominio sobre ella mientras «mordisquea la cadena» (capítulo 36). Al final de la novela, Brontë mitiga la sumisión de Shirley citando su declaración de que «actuó por método», ya que Louis «nunca habría aprendido a gobernar si ella no hubiera dejado de hacerlo» (cap. 37). Pero, sea táctica u obsesiva, su sumisión es el preludio completo y necesario a su matrimonio.

Brontë llama la atención hacia la ridícula fantasía que constituye el final de la novela titulando el capítulo final «Conclusión». Como si no bastara con limitar el final feliz, ata cabos sueltos y proclama: «Creo que se ha dado muy bien el barniz» (cap. 37). Con Shirley a punto de casarse, no es una sorpresa que Robert comience a percibir el parecido de Caroline con la Virgen María, aunque para aquellos lectores que recuerdan a Mary Cave el eco es de mal agüero. Brontë tiene cuidado al desarrollar las imágenes que ha establecido desde el principio de la novela, de forma especial la conexión entre las piedras y el desamor masculino. La escena de la propuesta de matrimonio se sitúa cerca de un muro, cerca del fragmento de una piedra esculpida, quizás la base de una cruz, en esta novela un símbolo adecuado para la desposesión femenina. Robert, como es característico, plantea: «¿Es mía Caroline?» Se pregunta si puede cuidarlo, «como si esa rosa debiera prometer refugio de la tempestad a esa piedra dura y gris» (cap. 37). Incapaz aún de amar a nadie más que a sí mismo, describe a Caroline como la perfecta maestra de la escuela dominical para los jornaleros que contratará en su fábrica textil ampliada.

Y el de Robert es el espíritu del siglo XIX, ese «joven Titán» que «lanza piedras como diversión salvaje» (cap. 37). La salvación de Inglaterra la ha efectuado un «semidiós» similar llamado Wellington. Pero Brontë da a entender que la victoria y la visión final son las de Robert. Éste describe cómo «el verde bancal natural será una calle pavimentada: habrá casitas en la quebrada oscura y casitas en las pendientes solitarias; el sendero empedrado será una carretera llana, firme, amplia, oscura y cubierta

de hollín» (cap. 37). El futuro lo han ganado para ellos los hombres y su patriarcado industrial. El narrador confirma la verdad de la profecía, volviendo al valle para describir las piedras y los ladrillos, la fábrica tan ambiciosa como una torre de Babel. «Su» relato termina con una conversación mantenida con su ama de llaves, cuya madre «había visto un hada en Fieldhead Hollow, y fue la última hada que se vio jamás en esta parte del país» (cap. 37). La ausencia de hadas, como el rechazo del cuento de hadas al final de esta novela, da a entender que el mito de la Madre/Naturaleza ha sido traicionado en la Inglaterra mercantil posterior a la caída. Los finales felices, sugiere Brontë, no serán tan fáciles de disponer en este mundo degradado, porque la historia reemplaza al romance en un mundo de hechos de piedra.

12

La vida enterrada de Lucy Snowe

Me hice amigo de mis mismas cadenas,
Pues una larga comunión tiende
A hacernos lo que somos. [...]

LORD BYRON

El prisionero en reclusión solitaria, el sapo en el bloque de mármol, con el tiempo, ambos se adaptan a su suerte.

CHARLOTTE BRONTË

No hay que ser una Estancia —para estar Encantada—
No hay que ser una Casa—
Los Corredores del Cerebro —exceden
El Lugar Material—

EMILY DICKINSON

La jaula de mí misma está bien cerrada
Mis palabras echan el cerrojo
[...]

Soy el lacayo que «cumple órdenes».
No tengo autoridad.

ERICA JONG*

---

* *Epígrafes*: *The Prisoner of Chillon*, versos 389-391; carta a W. S. Williams, 26 de julio de 1849; *Poems*, J. 670; «The Prisoner», *Here Comes and Other Poems*, Nueva York, Signet, 1975, pág. 229.

En muchos sentidos, *Villette* es la novela de Charlotte Brontë más franca y desesperadamente feminista. *The Professor* y *Shirley,* como hemos visto, pretendían al menos tener otras intenciones, disfrazando su preocupación por las ansiedades de la condición femenina bajo frías fachadas seudomasculinas; y *Jane Eyre,* aunque feminista rebelde por todo lo que implica, utilizaba una especie de estructura de cuento de hadas que permitió a la novelista esconder hasta de sí misma su profundo pesimismo acerca del lugar de la mujer en una sociedad de hombres. Pero Lucy Snowe, la protagonista-narradora de *Villette,* mayor y más sabia que el resto de las heroínas de Brontë, es de principio a fin una mujer *desposeída:* fuera de la sociedad, sin padres ni amigos, sin atractivos físicos o mentales, sin dinero, confianza ni salud, y su historia es quizás el más conmovedor y terrible relato de la privación femenina jamás escrito.

Silenciosa, invisible, cuando mucho una sombra inofensiva, Lucy Snowe no tiene patrimonio ni expectativas, grandes o pequeñas. Hasta su creadora parece encontrarla «enfermiza y débil»[1], frígida, carente de espíritu: cierta «sutileza me decidió a darle un nombre frío», le dijo a su editor[2]. El deterioro progresivo de espíritu y exuberancia de Frances Henri y Jane Eyre, que piden igualdad y vida, a Caroline Helstone, que rara vez expresa su protesta, se completa mediante el sometimiento y silencio de Lucy, como si Charlotte Brontë equiparara la madurez con un proceso de envejecimiento que sólo otorga a las mujeres un sentimiento sofocante de desesperación. En efecto, el movimiento de las novelas sugiere que la escapatoria se hace cada vez más difícil a medida que las mujeres interiorizan las rigideces destructivas del patriarcado. Encerrada en sí misma, derrotada desde el principio, a Lucy Snowe le atormenta la percepción de que ha comprado la supervivencia al precio de nunca existir plenamente, ha escapado del dolor retirándose tras un tedioso camuflaje de tumba. Obsesionada por las personas que podría haber sido, se ha visto desposeída no sólo de significados y metas, sino también de su propia identidad y poder. ¿Como puede huir de la persona en que se ha convertido?

Por supuesto, *Villette* es el último de una serie de intentos narrativos de la autora para aceptar su propia existencia sin amor y sobre todo su pesar por la pérdida de la amistad del señor Héger. Su amor por este maestro de escuela de Bruselas terminó primero en una especie de reclusión solitaria que le impuso a Brontë la esposa de éste y finalmente en su negativa a responder a las cartas que Brontë le escribía desde Inglaterra. Uno de los primeros poemas, «Frances», sin duda autobiográfico, no sólo describe la desolación que experimenta Frances Henri en *The Professor,* sino los pro-

---

[1] Carta a W. S. William, 6 de noviembre de 1852, en *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence*, ed. T. J. Wise y J. Alexander Symington, Oxford, Blackwell, 1932, 4, pág. 18.

[2] Ibid.

fundos sentimientos de exclusión de Brontë. La vida de la heroína es una especie de muerte en vida:

> Para mí el universo está mudo,
> Sordo como un muro, vacío y completamente ciego;
> Debo contener la vida, resumir la existencia,
> En los límites angostos de una mente;
>
> Esa mente es la mía. ¡Oh, estrecha celda,
> Oscura, sin imágenes, una tumba viviente!
> Allí he de dormir, allí despertarme y vivir
> Contenta, con parálisis, dolor y penumbras[3].

Lucy Snowe, como la Frances del poema y también hasta cierto punto como Frances Henri antes de su matrimonio, está ceñida por los límites de su mente, una celda oscura y estrecha. Al vivir dentro de esta tumba, descubre que no hay nada más que ausencia de imágenes; es una estancia de terribles visiones, no siendo la menor la de ser enterrada viva.

Es comprensible que Matthew Arnold respondiera al hambre, la rebelión y la furia de Brontë encontrándolo eminentemente desagradable e incomprensible, aunque —quizás *porque*— el año anterior a la publicación de *Villette* escribió un poema que trataba sobre el dilema de Lucy. «The Buried Life» lamenta la falsedad de una existencia divorciada del yo oculto. Al igual que Lucy, Arnold sabe que muchos esconden sus sentimientos reales por miedo a que se reciban con indiferencia. Tanto Arnold como Lucy describen la discrepancia entre una vida muda y vacía, y el centro del ser oculto y apasionado. Pero la diferencia entre las dos opiniones es instructiva. Porque mientras que la represión de Lucy es una respuesta a una sociedad cruelmente indiferente hacia las mujeres, Arnold declara que el yo genuino está enterrado en todas las personas. Quizás esto explique por qué el horror angustioso de la experiencia de Lucy está ausente del poema de Arnold. La de éste es una elegía metafísica, mientras que la de aquélla es obsesivamente personal. Lucy se siente recluida en la celda de una prisión, mientras que Arnold describe una vida activa en el mundo aun cuando sea una vida retirada del río vigoroso del que es el yo verdadero. De nuevo, mientras Lucy se rebela contra la reclusión, Arnold declara filosóficamente que quizás sea mejor así. El destino, da a entender, ha decretado que el yo verdadero sea enterrado para que no pueda subvertirse por la voluntad consciente y, de este modo, sugiere, la naturaleza funciona con benevolencia para todos.

Arnold expresa el vago y en definitiva optimista *Weltschmetz* tan popular en la poesía de comienzos y mediados del siglo XIX. Como Byron,

---

[3] «Frances», en *Poems of Charlotte and Branwell Brontë*, ed. T. J. Wise y J. Alexander Symington, Oxford, Shakespeare Head, 1934, págs. 20-28.

Shelley y Wordsworth, lamenta su distancia de «la profundidad subterránea del alma», mientras sostiene la posibilidad de que hay momentos en que «decimos lo que queremos decir y sabemos lo que dispondríamos»[4]. Pero como mujer Brontë no puede participar plenamente de las convenciones románticas de la que en su época era una tradición literaria desarrollada. Los románticos varones, al moverse con independencia en la sociedad, condenaban el mundo trivial de ganar y gastar, mientras que la exclusión de Brontë de la vida social y económica impide su libre rechazo de ésta. Por el contrario, muchos de sus personajes femeninos anhelan entrar en el mercado competitivo vilipendiado por los poetas. Así pues, mientras los románticos varones ensalzaron hasta una ontología la «vida enterrada», Brontë explora los hechos mundanos de la carencia de hogar, la pobreza, la falta de atractivo físico y la discriminación sexual o los estereotipos que imponen el autoentierro a las mujeres. Mientras que los poetas como Arnold expresan su deseo de experimentar un yo interior y más valioso, Brontë describe el dolor de las mujeres que están restringidas sólo a este ámbito privado. En lugar de buscar y ensalzar el yo enterrado, estas mujeres son sus víctimas; lo que desean es su realización en el mundo.

Asimismo, al centrarse en un tema femenino, Brontë critica de forma implícita el modo en que sus semejantes masculinos han encontrado alivio para sus anhelos espirituales en la mirada límpida y el tacto suave. En «The Buried Life», al igual que en muchos de sus demás poemas, Arnold implora a su oyente femenina que vuelva sus ojos a él para que pueda leer su alma más íntima. Pero la lectora escéptica sabe que Arnold verá allí su propio reflejo[5]. Así pues, afrontando y rechazando la sublimidad egoísta, Brontë cuestiona la tradición que hereda Arnold de Wordsworth, porque ambos poetas tratan de escapar de la relación deprimente de la vida diaria mediante la intercesión de una joven, imagen y fuente de la fe de los poetas. La aversión de Brontë a tal solución explica los numerosos ecos que aparecen en *Villette* de «Lucy Gray» de Wordsworth y de sus poemas «Lucy». Al vivir escondida en medio de caminos no hollados, vagando sola en un páramo nevado e iluminado por la luna y desapareciendo en la turbulenta tormenta, tanto Lucy como Lucy Gray habían funcionado para el poeta como lo hizo su hermana en «Tintern Abbey», como símbolos de la calma y de la paz que brinda la naturaleza. Sin embargo, aquí y en otros lugares de su ficción, Brontë reinterpreta la historia de la niñita perdida para redefinir el mito desde el punto de vista de ésta.

De este modo, Lucy Snowe es en aspectos importantes una parodia de Lucy o de Lucy Gray. Lejos de ser la favorita de la naturaleza, parece

---

[4] Matthew Arnold, «The Buried Life», versos 73 y 87.

[5] Ésta es precisamente la ironía que Anthony Hecht explota en su parodia «The Dover Bitch».

ser uno de los elegidos para la adversidad. En lugar de ser bendecida porque es, como dice Wordsworth, «un ser que no podía sentir»[6], es condenada: aparentemente, la naturaleza *puede* traicionar hasta a quienes la aman. Porque en esta su última novela, Brontë explora no el efecto redentor sino el destructivo de la vida enterrada en las mujeres que no pueden huir retirándose a su yo (puesto que dicha retirada es rechazada como solipsista) ni encontrar una solución deshumanizando al otro en un objeto espiritual. Con todo, aun cuando no pueda haber una celebración gozosa, ni siquiera una recompensa abundante, al menos Brontë proporciona en *Villette* una elegía honrada para todas aquellas mujeres que no pueden encontrar salidas y se les ha robado su voluntad de vivir. Al mismo tiempo, *Villette* es también la historia de la salida de la escritora. Al dar a entender que la artista está tan confinada por las convenciones masculinas como sus personajes están aprisionados en las instituciones de una sociedad patriarcal, Brontë considera la insuficiencia de la cultura masculina en su búsqueda de un lenguaje femenino; su rechazo de las artes ideadas por los hombres contribuye a su extraordinaria descripción de los peligros potenciales que para las mujeres tiene la imaginación.

* * *

Desde la primera frase de *Villette,* que describe la hermosa casa de la madrina de Lucy, resulta evidente que Brontë, una vez más, ha creado una heroína atrapada en una posición familiar anómala. La casa, llamada simbólicamente Bretton, es la primera de una serie de viviendas poseídas y gobernadas por mujeres, un signo importante de que, en cierto sentido, es la misma Lucy quien administra su reclusión. Queda probado de inmediato por su proceder cauteloso: aun cuando viaja de la casa de la señora Bretton a la de la señorita Marchmont y luego a la escuela de Madame Beck, Lucy sigue mostrándose taciturna y reservada. No obstante, paradójicamente, es a la vez más sumisa y rebelde que sus predecesoras, negándose a ser institutriz porque su «ofuscación y depresión pueden ser voluntarias»[7]. Los críticos modernos de *Villette* reconocen en la protagonista el conflicto entre contención y pasión, razón e imaginación. Pero su significado pleno depende del modo en que se utilizan el resto de los personajes de la novela para objetivar el significado de la esquizofrenia de la prota-

---

[6] William Wordsworth, «A Slumber Did My Spirit Seal», verso 3. Los demás poemas de Wordsworth a los que aludimos en el texto son: «She Dwelt Among the Untrodden Ways», «I Travelled Among Unknown Men», «Strange Fits of Passion Have I Known», «Three Years She Grew in Sun and Shower» y «Lucy Gray».

[7] Charlotte Brontë, *Villette*, Nueva York, Harper Colophon, 1972, cap. 26. Todas las referencias siguientes corresponden a esta edición.

gonista[8], porque Lucy Snowe ejemplifica la verdad de Emily Dickinson: «No hay que ser una Estancia —para estar Encantada—» (J. 670).

En lugar de participar en la vida de los Bretton, Lucy la observa. La aparición de otra niña visitante destaca su desapego irónico. Lucy no sólo desprecia la necesidad de amor y protección masculina de Polly, que tiene seis años —su dependencia primero de su padre y luego su atracción subyugante por Graham Bretton, un niño mayor incapaz de devolverle su amor—, sino que ridiculiza sus respuestas fanáticas y gestos de muñeca, y satiriza su negativa a comer, así como su necesidad de servir la comida a su padre o su sustituto. Por encima de esta exhibición expansiva de sí misma, proclama su superioridad: «Yo, Lucy Snowe, estaba tranquila» (cap. 3). Mientras Polly se cobija bajo la capa de su padre o los brazos de Graham para buscar protección, Lucy se burla de la niña que ha de «vivir, moverse y tener su ser en otro» (cap. 3). No obstante, aunque Lucy parece determinada a no existir en la existencia de otro, pronto nos damos cuenta de que su desapego voyeurista la define en virtud de los otros de forma tan inexorable como el apego parasitario define a Polly, la niña menor.

La tranquilidad pasiva de Lucy contrasta con la intensidad apasionada de Polly; su reserva, con la naturaleza juguetona de ésta. Pero, como ocurre tantas veces en la ficción de Brontë, estas dos figuras antitéticas tienen mucho en común. Diligentes y más mujeres de lo esperable por su edad, de modales educados y sabiendo controlar la expresión verbal de la emoción, ambas son visitantes en la casa de los Bretton y ocupan la misma habitación. Queda claro que están íntimamente conectadas cuando Lucy quiere que Polly grite en un momento de gran alegría para obtener ella cierto alivio (cap. 2). Porque Lucy ha descubierto en Polly una representante de parte de sí misma que la «obsesiona» (cap. 2) como «un pequeño fantasma» (cap. 3). Por último, lleva a este fantasma a su propia cama para confortarla cuando se siente desolada, preguntándose por el destino de la niña que, lo que es significativo, se imagina como la humillación y la desolación que están preparadas para su *propia* vida. Como Q. D. Leavis sugiere, Polly pone en práctica todos los impulsos que Lucy ya ha reprimido[9], de tal modo que las dos niñas representan las dos partes del yo dividido de Lucy y son las primeras de una serie de antagonistas representativos.

---

[8] Mientras que la mayoría de los críticos hacen referencia a una lucha entre la razón y la imaginación que permanece abstracta y extrañamente falta de significado psicológico, Margot Peters coloca esta antítesis en el debate mayor sobre la afirmación de la identidad propia en un mundo hostil. Véase *Charlotte Brontë: Style in the Novel*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, págs. 119-121. Asimismo, Andrew D. Hook, «Charlotte Brontë, the Imagination, and *Villette*», en *The Brontës: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Gregor, págs. 137-156.

[9] En su introducción a *Villette* de Harpen Colophon, Q. D. Leavis sostiene que «la pequeña Polly es una exteriorización del yo interno de Lucy», pág. xxvi.

Sus destinos serán comparables en algunos aspectos. Como si quisiera reforzar este punto, Polly muestra a Lucy un libro sobre países lejanos cuya función estructural —muy parecida a la del libro de los grabados de Bewick o *Coriolanus* en *Shirley*— es insinuar futuros peligros. Cuando Polly describe los lugares desolados, al buen misionero inglés, el pie vendado de las damas chinas y la tierra de hielo y nieve, Lucy escucha resueltamente porque éstas son las tribulaciones que aguardan a quienes, como ella, están divididas entre la aceptación pasiva de una suerte limitada y el deseo rebelde de una vida plena. El libro presagia el exilio que ambas niñas acabarán experimentando, completado con un sanador deiforme, formas de represión extranjeras y el frío que siempre pone en peligro la supervivencia femenina. Lucy tendrá que buscar su identidad en suelo extraño porque, desde el punto de vista metafórico, es una extranjera incluso en Inglaterra. Sin hogar, es una mujer sin país o comunidad, o así parecería sugerirlo su posición siguiente como inmigrante.

En otro plano, además, el dilema de Lucy es interno, y Brontë lo dramatiza de nuevo cuando la niña entra en otra casa de una mujer inglesa. La anciana inválida señorita Marchmont, cuya reclusión autoimpuesta define las trágicas causas y consecuencias del retiro, sirve como imagen admonitoria. Pero, al mismo tiempo, sola y apesadumbrada por su familia perdida, la ojerosa Lucy ya se parece a su ama, una inválida reumática recluida en dos habitaciones del piso superior donde espera la muerte como alivio del dolor. Como Lucy tasa la porción de afecto que recibe, está casi contenta de subsistir con una dieta de inválida, casi contenta de *ser* la señorita Marchmont. A diferencia de Pip en *Great Expectations (Grandes esperanzas),* que nunca pensaría en convertirse en la señorita Havisham (aunque se compadezca de su muerte en vida ocasionada por el cruel Compeyson), pero como Anne Elliot, que se identifica con la paralítica señora Smith, Lucy lo acepta porque desea «huir de las grandes agonías ocasionales sometiéndose a toda una vida de privación y pequeños dolores» (cap. 4). Es más, la autorreclusión de su patrona es también una respuesta a un gran dolor. La señorita Marchmont le cuenta a Lucy cómo, treinta años antes, en una Nochebuena bañada por la luz de la luna, estaba mirando por la celosía, esperando ansiosamente a su amado que se acercaba al galope y fue incapaz de hablar cuando vio su cuerpo muerto «a la luz de la luna» (cap. 4). Del mismo modo que el desapego de Lucy es una respuesta autosostenida al dolor soportado por la vulnerable Polly, la señorita Marchmont ha basado una vida de privación y retiro en la decepción de su deseo cuando vio el cadáver de su amado a la luz de la luna.

Sin embargo, aun cuando su situación da a entender que el autoencarcelamiento es el destino potencial de toda mujer, la historia de la vida de la señorita Marchmont invierte uno de los poemas de «Lucy» de Wordsworth. En «Strange Fits of Passion Have I Known», el narrador, un jinete, galopa bajo la luna del anochecer hasta la cabaña de su amada, asediado por el pensamiento adverso de que está muerta. Sin embargo, Bron-

të enfoca el hecho desde la perspectiva estática y cerrada de la mujer que espera, cuyos peores temores siempre se justifican. Símbolo de la fatalidad del amor, la señorita Marchmont vive recluida, virgen perpetua dedicada a la memoria del amado que perdió en Nochebuena. Es en efecto una monja, pero una que no recibe consuelo religioso, ya que no puede comprender ni admitir los caminos de Dios. Dice que el amor le ha producido el dolor que habría llevado a la santidad a una naturaleza amable y vuelto demoniaco a un espíritu malvado (cap. 4). Transformada en monja o bruja, sugiere su relato, la mujer que se permite experimentar el amor es traicionada y destruida, porque una vez que su yo mejor es enterrado con su amor, se ve condenada a sobrevivir sola en la celda semejante a una tumba que es su mente.

La que algunos críticos han denominado dicción pomposa de la sección de la señorita Marchmont[10] queda reforzada por los detalles que Brontë utiliza para describir el progreso de Lucy en un peregrinaje mítico. Es, irónicamente, la helada aurora boreal la que otorga a Lucy energía, después de que la muerte de la señorita Marchmont le permite «dejar este desierto» (cap. 5). Con su desolación elevándose ante ella «como un fantasma» (cap. 5), Lucy no posee nada salvo la aversión a su existencia pasada. Los barqueros que pelean por su pasaje, el río negro, el barco llamado *The Vivid,* el destino Boue-Marine («fango marino»), su recuerdo de la Estigia y de Caronte conduciendo a las almas al reino de las sombras, todo refleja su ansiedad porque el viaje termine desastrosamente, aun cuando mitologiza este viaje a través del inconsciente hacia la individualidad. Y sólo mediante este sentido mítico de su búsqueda pueden entenderse los detalles casi surrealistas de su llegada a *La/basse/cour:* los canales que reptan cual serpientes medio aletargadas, el cielo gris y estancado, el único inglés fiable que la guía parte del camino por la pequeña ciudad *(Villette)* y los dos hombres lujuriosos que la persiguen, haciendo que se adentre por las calles viejas y estrechas. Este viaje al extranjero, a pesar de parecer diferente al peregrinaje inglés de Jane Eyre, sugiere una tesis similar sobre la privación del derecho a la cultura que sufren las mujeres. Además, al igual que Jane Eyre, Lucy representa a todas las mujeres que deben combatir para lograr una identidad integrada, madura e independiente aceptando su necesidad de amor y su miedo a quedarse solteras y, de este modo, como Jane, Lucy afrontará la necesidad de abrirse paso a través de los papeles debilitadores disponibles para las mujeres solteras que los victorianos denominaban «redundantes».

Así pues, es irónico que Harriet Martineau criticara *Villette* basándose en que los personajes no piensan más que en el amor[11], porque ésta

---

[10] Véase, por ejemplo, Robert Martin, *The Accents of Persuasion,* Nueva York, Norton, 1966, pág. 153.

[11] En su reseña de *Villette* en el *Daily News,* 3 de febrero de 1853, Harriet Martineau se

es precisamente la tesis de Brontë. A bordo de *The Vivid*, Lucy se enfrenta a varias mujeres que están atrapadas en este central dilema femenino: una esposa (con un marido que parece un barril de aceite) cuya risa, decide Lucy, debe ser el frenesí de la desesperación; Ginevra Fanshawe, una colegiala frívola de camino a Villette, que explica que es una de cinco hermanas que deben casarse con caballeros adinerados; y una tal Charlotte, tema de la carta de la camarera, que parece estar a punto de aceptar una unión imprudente. Aunque el matrimonio no parece una sumisión menos dolorosa que una vida de aislamiento solitario, Lucy se regocija en cubierta, pensando: «Los muros de piedra no crean una cárcel, / Ni los barrotes de hierro, una jaula»[12]. No obstante, como siempre, su momento de triunfo es socavado de inmediato. Ella también se marea y debe ir abajo como el resto, y el verso permanece ambiguo, ya que la mente que puede liberar al prisionero enjaulado también puede proporcionar muros y barrotes a quienes están físicamente libres.

A su llegada a Labassecour, Lucy es despojada de los pocos objetos y atributos que posee. Sus llaves, su baúl, su dinero y su lengua son igualmente inútiles. Extranjera en una tierra extranjera, se da cuenta de que su situación física refleja su estado psíquico. Sin ningún destino en mente, trata de asirse a «telarañas», sobre todo cuando Ginevra comenta que la dueña de su colegio quiere una institutriz inglesa. Después de encontrar «accidentalmente» el establecimiento de Madame Beck, espera dentro del salón con los ojos fijos en «una gran puerta plegable blanca, con molduras doradas» (cap. 7). Aunque permanece cerrada, le llega una voz que comienza inesperadamente un interrogatorio simbólico; así que Lucy ha de cerciorarse y también al lector de que «no había un fantasma a mi lado, ni nada de aspecto espectral» (cap. 7), lo cual no es enteramente cierto. El paisaje del pasaje, así como su final fortuito, hace que parezca que Lucy ha entrado en un mundo de sueños encantado, lleno de detalles apropiados, gobernado por coincidencias improbables y poblado de fantasmas.

Los críticos recientes de *Villette* suelen pasar por alto estas curiosidades, centrándose en las imágenes, como si se avergonzaran de lo que consideran un argumento inferior o melodramático[13]. Pero una lectora tan

---

queja de que «todos los personajes femeninos, en todos sus pensamientos y vidas, están llenos de una cosa, o el lector los considera a la luz de ese único pensamiento: el amor». Esta reseña está reimpresa en *The Brontës: The Critical Heritage,* ed. Miriam Allott, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1974, págs. 171-174.

[12] Richard Lovelace, «To *Althea*, form Prison», versos 25, 26.

[13] Incluso una crítica tan brillante como Q. D. Leavis considera a la monja «sólo un tema supernatural falso», utilizado por Brontë para mantener el suspense y para lograr la publicación del libro. Véase su introducción a *Villette* de Harper Colophon, pág. xxiii. Asimismo Nina Auerbach, «Charlotte Brontë: The Two Countries», *University of Toronto Quarterly* 42, verano de 1973, pág. 339, sostiene en un ensayo por lo demás inteligente que la trama no tiene relación con la lucha por la identidad de Lucy. Por supuesto, ha habido importantes respuestas críticas a estos ataques; probablemente el más importante sigue siendo el de Ro-

inteligente como George Eliot encontró el poder «preternatural» de la novela y atestiguó espléndidamente su fascinación por *Villette,* «que nosotras, al menos, preferiríamos leer por tercera vez antes que la mayoría de las nuevas novelas por primera vez». A Eliot le resultó la novela una estructura tan obligatoria para el riesgo que se corre en el desarrollo personal que denominó su fuga con George Henry Lewes, ya casado, un viaje a «Labassecour»[14]. Lo que hace que la narración parezca auténticamente «preternatural» o sobrenatural es la representación que logra Brontë de la vida psíquica de Lucy Snowe mediante una serie de personajes que parecen independientes, así como la utilización de hechos próximos para dramatizar y convertir en mitos sus imágenes demostrando su significado psicosexual. Explica Adrienne Rich: «Cuando nosotros los muertos nos despertamos, todo lo exterior a nuestras pieles es una imagen / de esta aflicción»[15]. Y cuando Lucy se despierta de su muerte en vida autoimpuesta, se parece a todas las heroínas, de la Blancanieves de los Grimms a Edna Pontellier de Kate Chopin, cuyos despertares son peligrosos precisamente porque muy bien pueden sentir, como Rich, que «nunca hemos estado más cerca de la verdad / de las mentiras que estábamos viviendo». En otras palabras, Lucy encuentra de forma accidental el camino a la casa de Madame Beck porque es la casa de su propio yo. Y Madame Beck, que sobresalta a su visitante al entrar mágicamente a través de una puerta invisible, puede espiar a Lucy porque es una de las muchas voces que habitan la mente encantada de ésta.

Mujer cuyos ojos no «conocen el fuego que calienta el corazón o la suavidad que fluye de él» (cap. 8), Madame Beck encanta el colegio con sus zapatillas silenciosas y sus reglas valiéndose sobre todo del espionaje y la vigilancia. Lucy la compara con Minos, con Ignacia, con un primer ministro y un inspector de policía. Se desliza de un lado a otro espiando por las cerraduras, engrasando las puertas, copiando llaves, abriendo cajones, escrutando cuidadosamente los recuerdos íntimos de Lucy y dando la vuelta a los bolsillos de las niñas. Sólo la motiva su interés propio; así que su rostro es «un rostro de piedra» (cap. 8) y su aspecto el de un hombre (cap. 8). Porque Madame Beck es un símbolo de la represión, la proyección y encarnación del compromiso de Lucy con el autocontrol. Tranquila, reservada, autoritaria, está alerta de las peligrosas pasiones que debe controlar de algún modo no sea que la falta de decoro dé a su colegio mala fama. Por lo tanto, su espionaje es una forma de voyeurismo, y aunque es deplorado por Lucy, resulta evidente que ésta se ocupa a la vez en

---

bert B. Heilman, «Charlotte Brontë's New Gothic», en *From Jane Austen to Joseph Conrad,* ed. Robert C. Rathburn y Martin Steinmann, Jr., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958, págs. 118-132.

[14] George Eliot, *Westminster Review,* 65, enero de 1856, págs. 290-312.

[15] Barbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi (eds.), «When We Dead Awaken», *Adrienne Rich's Poetry*, Nueva York, Norton, 1975, pág. 59.

espiar a Madame Beck. Al igual que Lucy, Madame Beck se viste de gris decente; como a Lucy, le atrae el joven inglés doctor John; y, también como ella, no es la elegida. En la derrota, Madame Beck es capaz de dominarse. Lucy no sólo imita las tácticas represivas de ésta en las clases, sino que también aplaude el modo en que reprime su deseo por el doctor John: «¡Bravo una vez más, Madame Beck! La vi enfrentarse al Apolión de la predilección; libró una buena batalla y venció» (cap. 11). Y al hacerlo, Lucy aplaude su propio compromiso con la autorrepresión, su propio impulso hacia la vigilancia de sí misma.

Sin embargo, el éxito de esta vigilancia se pone en tela de juicio por las diversas actividades que Madame Beck no puede controlar sirviéndose de su espionaje. Quizás la más irónica de ellas incluye a su misma hija, una niña llamada apropiadamente Desirée. Parodia demoniaca de Madame Beck, Desirée se escabulle al desván para abrir los cajones y cajas de su *bonne,* que rompe en pedazos; entra en secreto en las habitaciones para destrozar artículos de porcelana o saquear conservas; roba a su madre y luego entierra el botín en un agujero del muro del jardín o en una grieta del desván. La supervisión de Madame Beck ha fracasado con Desirée, que es un signo de que la represión alimenta la revuelta, y de que la revuelta (cuando llega) supondrá sigilo, destrucción y engaño. Que la misma Lucy se rebelará queda indicado por el relato de la mujer cuyo lugar ha venido a ocupar, la niñera llamada Madame «Svini». En realidad una irlandesa cuyo nombre es señora Sweeny, esta lavandera se ha hecho pasar por una dama inglesa en precaria situación económica valiéndose de un espléndido guardarropa que claramente se realizó para unas medidas distintas a las suyas. Al ser una falsificación, nos trae a la mente que también Lucy esconde sus pasiones bajo su disfraz. La división entre contención y complacencia, voyeurismo y participación representada en el contraste entre Lucy y Polly se repite en el antagonismo existente entre Madame Beck, por una parte, y Desirée, Madame Svini y Ginevra Fanshawe, por la otra.

Al sostener dos asuntos amorosos secretos ante la nariz de Madame, es Ginevra quien encarna mejor la atracción de Lucy por la autocomplacencia y la libertad. El parecido entre el ingenio satírico de Ginevra y la honradez sardónica de Lucy proporciona la base para que Ginevra llame cariñosamente a Lucy su «abuela», «Timón» y «Diógenes». Y ésta, pero nadie más, se da cuenta de que Lucy es «un personaje disfrazado» (cap. 27). «¿Pero eres alguien?» (cap. 27) le pregunta repetidas veces. También es Ginevra, con sus acostumbradas manifestaciones físicas, quien viola el aislamiento autoimpuesto de Lucy no sólo cuando baila con ella, sino cuando se sienta «pegajosa» a su lado, obligandola «a veces a ponerse un alfiler oportuno en el cinturón como protección contra su codo» (cap. 28). Por razones que nunca llega a entender del todo, Lucy comparte su comida con Ginevra, fantasea sobre su vida amorosa e incluso admira su narcisismo flagrante. A medida que evoluciona su amistad, Lucy responde

a esta joven, quien declara que «*debe* salir» (cap. 9) al jardín, donde Lucy es confundida con Ginevra.

Lo que hace al jardín especialmente valioso a los ojos de Lucy es su conocimiento de que alrededor sólo «hay piedra, un muro vacío y un pavimento ardiente» (cap. 12). Este «trozo de suelo cercado y lleno de plantas» es asociado de inmediato con lo ilícito, con la pasión romántica, con toda actividad que Madame Beck no puede controlar. Es el jardín original, un poco de naturaleza dentro de la ciudad, un lugar oculto para lo que roba Desirée, bordeado por otro establecimiento, un colegio de chicos, del que llueven cartas amorosas dirigidas a Ginevra, pero leídas por Lucy. Cuando es descrito inicialmente, el jardín es un símbolo de la vida enterrada:

> [...] a los pies de [...] un peral viejo como Matusalén y muerto, a no ser por unas cuantas ramas que siguen renovando fielmente su nieve perfumada en primavera y sus dulces colgantes en otoño, se ve, rascando la tierra musgosa entre las raíces medio desnudas, un atisbo de losa, pulida, dura y negra. La leyenda, sin confirmación ni crédito pero que sigue propagándose, dice que era el pórtico de una cripta que aprisionaba en las profundidades de este suelo, en cuya superficie crecía la hierba y florecían las flores, los huesos de una joven a quien un cónclave monacal de la terrible Edad Media había enterrado viva por cierto pecado contra su voto [cap. 12].

Al descubrir lo que Catherine Morland había esperado encontrar, «alguna atroz reliquia de una monja injuriada y malaventurada» *(NA,* II, cap. 2), Lucy lee su propia historia en la de la monja. Sin embargo, a diferencia de los conventos que generan aventuras eróticas en la literatura masculina, de *Venus in the Cloister; or, the Nun in Her Smock* a *The Monk* de Lewis, el símbolo del encarcelamiento religioso no proporciona aquí intimidad para una sexualidad liberada[16]. Por el contrario, tanto Lucy como la monja, cuando se alinean con la vigilancia del monje, no pueden escapar a la reclusión de la castidad. Como la joven enterrada, a Lucy le obsesiona la alameda prohibida porque está comenzando a revolverse contra las limitaciones que antes aprobaba. «Razón» e «Imaginación» son los términos que usa para describir el conflicto entre su autorrepresión consciente y los deseos libidinales que teme y espera que la poseerán, pero, lo que es significativo, conserva el sentido de sí misma separada de ambas fuerzas y, por lo tanto, se siente la víctima de las dos.

Bajo la luna creciente y algunas estrellas (que recuerda brillando junto a un viejo endrino en Inglaterra), mientras está sentada en el asiento es-

---

[16] Max Byrd, «The Madhouse, The Whorehouse and the Convent», *Partisan Review,* verano de 1977, expone las descripciones de incestos dentro de los conventos realizados por los «monjes» Lewis, E. T. A. Hoffman y Diderot.

condido de «l'allée défendue», Lucy experimenta los sentimientos peligrosos que ha suprimido hace tanto tiempo:

> Tenía sentimientos: con lo pasiva que había vivido, lo poco que había hablado, lo fría que había parecido, cuando pensaba en los días pasados, *podía* sentir. Sobre el presente, era mejor ser estoica; sobre el futuro —un futuro como el mío—, estar muerta. Y en catalepsia y en un trance de muerta, retuve solícitamente lo más íntimo de mi naturaleza [cap. 12].

Recuerda un momento anterior en el dormitorio del colegio cuando, en cierto sentido, fue obligada a «vivir». Durante una tormenta, mientras las demás comenzaron a rezar a sus santos, Lucy trepó fuera de la ventana para sentarse en el saliente, en la oscuridad húmeda e imponente, porque «era demasiado irresistible el deleite de permanecer en esa hora salvaje, negra y llena de truenos, tocando una oda que ningún lenguaje ha entregado al hombre» (cap. 12). El endrino inglés, la experiencia de interioridad en el jardín, los aspectos en los que esa experiencia tranquila recuerdan un lugar anterior en el tiempo cuando Lucy sintió el poder de la infinitud, evocan la poesía de Wordsworth, al igual que la dicción, la sintaxis negativa y el orden invertido de las palabras. Sin embargo, a diferencia del poeta, Lucy no está en el campo, sino encerrada en un pequeño parque en el centro de una ciudad; se recuerda en el viento, no columpiándose en las ramas de los árboles, sino acuclillada en el saliente de una ventana. La oda que pensó que oía era realmente terrible, no gloriosa. Como la monja y la misma Lucy, el cielo negro y blanco estaba dividido y Lucy anhelaba huir «hacia arriba y hacia adelante» (cap. 12). Pero, al igual que la mayoría de sus deseos, éste iba a ser negado, esta vez debido a que era suicida.

Al personificar el deseo de huida como Sísara y su represión como Yael, Lucy explica lo dolorosa que es la división de sí misma. En el relato bíblico, la esposa de Jéber persuade al cansado guerrero de que descanse en su tienda, donde le proporciona leche y una alfombra. Cuando Sísara duerme, Yael coge un martillo y le clava en la sien un clavo, sujetándolo al suelo (Jueces 4, 18-21). La tarde en que Lucy recuerda sus sentimientos, su Sísara está dormitando porque todavía ha de experimentar el momento de horror inevitable que ha de llegar. Pero, a diferencia de la víctima bíblica, el Sísara de Lucy nunca muere del todo: sus anhelos de escapar de la prisión sólo son «temporalmente aturdidos y a intervalos se retorcían en el clavo con violencia; entonces las sienes sangraban y el cerebro se estremecía hasta su núcleo» (cap. 12). En efecto, el horror de su vida es el horror de la repetición, sobre todo la herida que sangra periódicamente tan temida por Frances Henri. Porque la existencia de Lucy es una muerte en vida debido a que es a la vez el extraño inconsciente y moribundo, y la dueña de la casa que asesina al huésped inesperado. Tanto Polly como Lucy, Ginevra como Madame Beck; Lucy es la monja inmo-

vilizada por su conflicto interno. No es de extrañar que se imagine como un caracol, una mosca atrapada en la telaraña de Madame Beck, o una araña extendiendo su precaria red. En el conflicto dentro de la casa del yo de Lucy, sus representantes antagónicas atestiguan la fragmentación que acabará llevando a su completa crisis mental.

Es significativo que todas estas mujeres estén vinculadas, definidas y motivadas por su atracción común por el doctor John. Él es el misionero inglés de cabellos brillantes del libro de Polly, el portador de la carga de las artes curativas inglesas, el poderoso leopardo de melena dorada y Apolo, el Dios sol, así como el amante poderoso y temible a quien Emily Dickinson iba a llamar «el hombre de mediodía». Cada mujer corteja al doctor John a su modo: Madame Beck lo contrata; Ginevra coquetea con él; Lucy le ayuda en silencio a proteger a la mujer que ama. Al responder al doctor John, Lucy ayuda a Ginevra, frecuenta el jardín y experimenta su propia libertad. Pero dada la dialéctica de su naturaleza —el conflicto entre el compromiso con la vida y el retiro de ella—, su participación amorosa suscita las sospechas de Madame Beck, que abre todas sus cajas de trabajo e investiga sus cajones cerrados. Desgarrada entre lo que representan para ella Ginevra y Madame Beck, Lucy experimenta «amargura y risa, fuego y dolor» (cap. 13). Piensa que puede recurrir a sus remedios usuales de contención y represión, pero, una vez que ha experimentado sus propias emociones, descubre que las ventanas y las puertas de la rue Fossette se abren al jardín veraniego y adquiere un nuevo vestido, una señal de que está tentada a participar en su propia existencia.

Sin embargo, el principal signo del deseo de Lucy de existir activamente es el papel que desempeña en una representación teatral del colegio. Participa sólo después de que M. Paul le ordene: «Usted puede y debe actuar» (cap. 14), y como cree que no hay papeles adecuados para ella, encuentra el que le toca particularmente terrible: le asignan el de un petimetre cabeza hueca que flirtea para obtener la mano de la bella coqueta. Lucy teme que la dramatización la exponga al ridículo porque su papel es el de un idiota; tiene miedo de que la participación imaginativa sea inmodesta porque su papel es masculino. Además, como tiene pavor a la participación, debe aprender su papel en el desván, donde escarabajos, telarañas y ratas cubren los mantos que dicen que ocultaron a la monja.

Lucy hace suyo el papel negándose a vestirse completamente como un hombre y eligiendo sólo algunos detalles para dar a entender su personaje masculino. Pero, al mismo tiempo, es liberada por las prendas masculinas que elige, y a este respecto nos trae a la mente a todas las artistas que señalan su independencia artística disfrazándose de hombres o, más frecuentemente, entrando en una parodia travestista de símbolos de la autoridad masculina. Sin duda, aunque el cruce de vestimenta puede señalar división de sí mismo, paradójicamente también puede liberar a las mujeres de la aversión hacia ellas mismas, permitiéndoles una expresión más libre del amor por otras mujeres. Vestida con un traje de hombre sobre el

escenario, Lucy galantea a la heroína, interpretada por Ginevra. Incapaz de atraer al doctor John, Lucy puede estimular algún tipo de respuesta de él, aunque sólo sea la ira, al cortejar y obtener a Ginevra. Pero, a la vez, puede apreciar a una joven que encarna su mismo atavío potencial. Como para mostrar que esta actuación es un símbolo de todos los papeles que se representan, después de su participación en la obra teatral Lucy se burla del doctor John en el jardín, en un intento de desinflar las ficciones sentimentales que éste ha creado sobre Ginevra. Sin embargo, como es natural, a la mañana siguiente decide «cerrar» su apetencia por la actuación teatral y social porque «no iría bien para una mera espectadora de la vida» (cap. 14).

Puesto que, como hemos visto, los hechos de la trama trazan el drama interno de Lucy, cabe afirmar que el momento crucial de la obra (cuando Lucy sale a escena) ocasiona la reclusión y el aislamiento que experimenta durante las largas vacaciones, cuando la dejan sola en el colegio con una cretina deforme cuya madrastra no le permite ir a casa. Lucy se siente como si la hubieran encarcelado con un extraño animal sin domesticar, porque la cretina es una última versión de pesadilla de sí misma: no querida, letárgica, silenciosa, retorcida de cuerpo y mente, perezosa, indolente y furiosa. Sin embargo, irónicamente, a la cretina, más afortunada que su guardiana, acaba llevándosela una tía. Completamente sola, Lucy se obsesiona entonces con Ginevra, que se convierte en su heroína en una sucesión de complicadas fantasías imaginadas. La enfermedad posterior es su reconocimiento final y angustiado de su propia muerte en vida: contempla las blancas camas del dormitorio convertidas en espectros, «la corona de cada una se convirtió en una calavera enorme, blanqueada por el sol; congelados en sus amplias órbitas vacías yacían sueños muertos de un mundo anterior y una raza más poderosa» (cap. 15), y siente que «el Destino era de piedra y la Esperanza, un falso ídolo, ciego, sin sangre y con corazón de granito» (cap. 15). Lucy está envuelta en una desesperación vacía no muy alejada de la desierta «tierra sin noche ni día, / Sin calor ni frío, sin viento ni lluvia, / Sin colinas ni valles» de Christina Rossetti[17]. Por último, es el pensamiento insufrible de ya no ser amada, ni siquiera por los muertos, el que lleva a Lucy fuera de la casa que la está «aplastando como la losa de una tumba» (cap. 15).

Pero sólo puede escapar de un espacio de reclusión para ir a otro aún más limitador, el confesionario. Nada es más irritante para algunos lectores que el prejuicio antipapal de *Villette.* Pero para Brontë, preocupada de forma obsesiva por los sentimientos de irrealidad y duplicidad, el catolicismo parece representar la institucionalización del cisma interno de Lucy, al permitir la complacencia sensual mediante la contraposición de una fer-

---

[17] Christina Rossett, «Cobwebs», en Lona Mask Packer, *Christina Rossetti,* Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1963, pág. 99.

vorosa restricción espiritual (cap. 14) y fomentando el celo ferviente mediante la vigilancia o la privación. «Cuentos que eran pesadillas de opresión, privación y agonía» (cap. 13), las vidas de los santos hacen que las sienes, el corazón y las muñecas de Lucy palpiten de excitación, tan repelentes le resultan, porque considera el catolicismo una esclavitud. Pero precisamente porque el catolicismo representa una especie de esquizofrenia sancionada, descubre que la atrae y en su enfermedad se arrodilla en el suelo de piedra de una iglesia católica. Al habitar en el paseo de las monjas, ha vivido siempre con una capucha gris puesta para ocultar a la fanática debajo (cap. 22). Ahora, al buscar refugio en el confesionario, se vuelve a esta apertura en busca de comunicación y comunidad que son tan bien recibidas por ella como «el pan por alguien en extrema necesidad» (cap. 15).

Pero sólo puede confesar que no pertenece a este estrecho espacio que no puede contenerla: «mon père, je suis Protestante» (cap. 15). Utilizando el único lenguaje que tiene a su disposición, una lengua extranjera que siente ajena en sus labios, Lucy tiene que experimentar su inconformidad, su protestantismo, como un pecado, el signo de su rechazo de toda autoridad que niega su derecho a ser, prescindiendo de que esta autoridad se origine dentro o fuera de ella. El «padre» declara que para algunos sólo hay «pan de aflicción y aguas de aflicción» (cap. 15), y su consejo nos recuerda que el virulento anticatolicismo de Brontë se inspira en su vigoroso ataque a la dominación masculina que cala todas las formas de cristianismo desde sus mitos sobre los orígenes hasta sus instituciones sociales. Aunque Lucy está agradecida por la amabilidad del sacerdote, no contemplaría volvérsele a acercar del mismo modo que no pensaría «meterse dentro de un horno babilónico». Gracias a la Virgen Madre la iglesia puede haberle parecido a Lucy maternal, como ha sostenido recientemente Nina Auerbach[18], pero sólo momentáneamente. Se da cuenta de que el sacerdote quiere «encender, soplar y remover» el fervor que significaría que, «en lugar de escribir esta narración hereje, estaría contando cuentas en la celda de algún convento carmelita». En efecto, Lucy cada vez estará más segura, a medida que sigue contando su historia, de que las monjas se consumen entre los muros de sus conventos y que la iglesia es una estructura patriarcal que tiene el poder de aprisionarla.

Como no tiene ningún otro lugar adonde ir, después de dejar el confesionario se «enreda en una red de giros desconocidos» en las estrechas calles azotadas por el viento. Derribada por la tormenta y arrojada «de cabeza a un abismo», recuerda al mismo ángel caído y a esa pobre huerfanita a la que mandan tan lejos y tan sola, sin que sepa su misión o su destino. Mientras que la Lucy de Wordsworth experimenta la protección de la

---

[18] Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978, pág. 109.

naturaleza —«un poder que lo ve todo / Para iluminar o vedar»—, la de Brontë está atrapada en el horror de su dialéctica íntima. Mientras que la Lucy de Wordsworth retoza alegremente como una cervatilla por el prado, aun cuando está bendecida con el bálsamo del «silencio y la calma / De los seres mudos e insensibles», la de Brontë —al vivir desconocida entre caminos no hollados— está condenada a una expulsión azotada por el viento a ninguna parte o a un entierro sofocante en su no existencia.

* * *

Sin embargo, es sorprendente lo misteriosa que sigue siendo la queja de Lucy. A menos que se interprete hacia atrás desde la crisis, resulta casi incomprensible: sus conflictos están ocultos porque, como hemos visto, los representa mediante la actividad de otras personas. Tan retraída como narradora cuanto como personaje, a menudo parece estar contando la historia de cualquiera menos la suya. Polly Home, la señorita Marchmont, Madame Beck y Ginevra se presentan cada una con mayor detalle y análisis que la misma Lucy. La oscuridad resultante ha hecho que generaciones de lectores asumieran que Brontë no se dio cuenta del tema hasta que había escrito la mitad del libro. También significa que sus elementos míticos, aunque se han reconocido, han solido malinterpretarse o rechazarse por injustificables. Y, después de todo, ¿por qué debe considerarse la esquizofrenia de Lucy un problema genérico que enfrentan todas las mujeres? Es esta pregunta, con todas sus implicaciones, la que afronta Brontë en el interludio de la mitad de *Villette.*

Ya hemos visto que, al contar las historias de otras mujeres, Lucy nos está contando la suya con la misma evasión y revelación con que Brontë nos recuenta sus experiencias personales a través del relato de Lucy Snowe. Del mismo modo que Brontë altera su pasado para revelarlo, la ambivalencia de Lucy sobre su «narración herética» (cap. 15) hace que deje muchas cosas sin decir. Sin duda, hay una notable falta de especificidad en su relato. Los terrores de su infancia, la pérdida de sus padres, el amor no correspondido que siente por el doctor John y el temor a las pesadillas durante las vacaciones se narran de un modo curiosamente alusivo. En lugar de describir los hechos reales, por ejemplo, Lucy suele utilizar imágenes acuáticas para expresar sus sentimientos de angustia en esos momentos de sufrimiento. Su infancia turbulenta es una época de olas salinas en que finalmente «el barco se perdió, la tripulación pereció» (cap. 4); la indiferencia del doctor John le hace sentirse como «la roca golpeada y las aguas brotando de Meribá» (cap. 13); durante las largas vacaciones, enferma debido al tiempo tormentoso y húmedo, que le produce un temor que obliga a sus labios a beber un trago negro, fuerte y extraño del vasto mar. Estas imágenes son especialmente difíciles porque el agua se asocia a la vez con la seguridad. Por ejemplo, Lucy recuerda sus visitas

a los Bretton como intervalos apacibles, como «la estancia de Christian y Hopeful al lado de cierto arroyo placentero» (cap. 1). Este último aspecto del agua como dadora de vida en ningún otro lugar resulta tan evidente como en el regreso de Lucy a la conciencia tras su caída de cabeza en el abismo. En este punto se descubre en el hogar de los Bretton, ahora situado milagrosamente justo fuera de la ciudad de Villette. Al despertarse en la habitación azul verdoso de La Terrasse, se siente renacer en la comodidad de una estancia submarina. Cuando ha alcanzado este asilo seguro (completado con té, pastel de semillas y madrina maravillosos), sólo puede rezar para contentarse con un trago templado del arroyo de la vida.

Sin embargo, aunque ahora está deseosa de beber, continúa teniendo miedo de que una vez que sucumba a su sed, se afanará demasiado apasionadamente con las aguas placenteras. Pero se le concede una segunda oportunidad: vuelve a nacer con el mismo conflicto, pero percibiendo que no puede permitirse morir de sed. Como en sus novelas anteriores, Brontë indica la revuelta de la mujer contra el paternalismo en la ambivalencia de su heroína hacia Dios Padre. Jane Eyre se enfrentó a las abrumadoras «corrientes» de entusiasmo de St. John *Rivers* que amenazaban con destruirla tanto como la total ausencia de fe que implica el papel irredimible de *Grace/Poole* (Gracia/Pozo). En *Villette*, Lucy Snowe quiere creer que «las aguas que aguardan se avivarán para los lisiados y los ciegos, los mudos y los poseídos» que «serán llevados al baño» (cap. 17). Pero sabe que «miles yacen alrededor de la alberca, llorando y desesperándose al verla durante largos años estancada» (cap. 17). Si las aguas se avivan, ¿que producirán? Los que lloran y se desesperan, ¿aguardan la muerte o la resurrección? ¿Ahogarse o el bautismo? ¿Inmersión o absorción? Lucy nunca deja el subjuntivo, el imperativo o el interrogativo cuando discute la redención por venir, porque su deseo de dicha salvación siempre se expresa como una esperanza y una oración, nunca como una creencia. Consciente de que la vida en la tierra se basa en la desigualdad, que probablemente ha sido tolerada por un poder mayor que el suyo, admite de forma sardónica, casi sarcástica, que se hará Su voluntad «tanto si nos humillamos a la resignación como si no» (cap. 38).

Así pues, la misma característica problemática de las imágenes acuáticas refleja la ambivalencia de Lucy. Son tan desconcertantes como iluminadoras, así como un camuflaje a la vez que una revelación. Su temor a la representación de papeles restringe de forma completamente comprensible el modo en que habla o escribe, y su reticencia como narradora hace que no resulte fiable sobre todo cuando trata de lo que más teme. Para consternación de muchos críticos que han lamentado sus mañas[19], no sólo se abstiene de decir al lector el apellido del doctor John, sino que nunca divulga los contenidos de sus cartas y, hasta el final del relato, niega per-

[19] E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1964, págs. 92, 93.

sistentemente sus tiernos sentimientos hacia él. Es más, retiene de forma sistemática información de otros personajes sólo por simple perversidad. Por ejemplo, nunca le dice voluntariamente al doctor John que él la ayudó la noche de su llegada a Villette o que le recuerda como Graham de los días con los Bretton; más tarde, cuando se encuentra a Ginevra en un concierto, falsifica el relato; e incluso cuando desea decirle a M. Paul que ha escuchado su historia, invierte burlonamente lo que ha sabido. En efecto, aunque Lucy permanece callada en muchas escenas, cuando habla su voz se retira de los peligros de la definición de sí misma tras el sarcasmo y la ironía. «Pero si siento, ¿no lo podré expresar *nunca?*», se pregunta, sólo para escuchar declarar a su razón: «¡Nunca!» (cap. 21). Incluso en el jardín, sólo puede parodiar a Ginevra y al doctor John (caps. 14 y 15), y cuando malinterpretan lo que quiere decir en alguna de estas ocasiones, encuentra «placer en pensar en el contraste entre la realidad y [sus] descripciones» (cap. 21).

¿Por qué elegiría Brontë una narradora que trata a propósito de evitar los temas o confundir al lector? Esto es lo que parece hacer Lucy cuando permite al lector figurarse su infancia como «una barca dormitando en un clima apacible» porque «se supone que una gran cantidad de mujeres y niñas pasan sus vidas de este modo» (cap. 4). ¿Por qué elige Brontë a una *voyeur* para narrar una biografía ficticia cuando ello significa que la narradora insista en contar la historia como si otra mujer, más atractiva, fuera el personaje central? Sin duda, la vida de Lucy, su sentimiento de sí misma, no se ajusta a los estereotipos literarios o sociales que proporciona la cultura para definir y circunscribir la vida femenina. Al parecerse a la Makarie de Goethe en que también cree que no tiene historia, Lucy no puede utilizar las estructuras narrativas a su disposición, pero no existen otras alternativas. Así que se ve empleando y abusando —presentando y socavando— de imágenes y relatos ideados por los hombres, aun cuando omita o suprima lo que se ha considerado inapropiado, indecoroso o aberrante en su propia experiencia.

Resulta evidente que Lucy se siente ansiosa y culpable por su narrativa cuando se pregunta si un relato de sus desgracias no servirá sólo para molestar a los demás, si el barquero medio ahogado no debería guardarse su consejo y no contar más cuentos (cap. 17). En más de un momento de su vida, considera sensato que aquellos que han experimentado confusión interior o locura en reclusión solitaria se mantengan callados (cap. 24). Con el resultado unas veces de una aceptación culpable y otras de una revuelta furiosa, la disparidad entre lo que se espera públicamente de ella y su sentimiento íntimo de sí misma se convierte en la fuente de sus sentimientos de irrealidad. No es la niñita perdida (Polly), ni la casquivana (Ginevra), ni el hombre frustrado (Madame Beck), ni la monja enterrada (en el jardín): Lucy no puede ser contenida por los papeles que tiene a su disposición. Pero tampoco está libre de ellos, pues todas estas mujeres representan aspectos de sí misma. Sin embargo, ninguno de estos papeles

adjudican a las mujeres la iniciativa, la inteligencia o la necesidad de contar sus historias. Así pues, las evasivas de Lucy como narradora indican lo lejos que ha llegado (y todas las mujeres) desde la sumisión silenciosa y también lo lejos que todas deben llegar aún para encontrar una voz. Al luchar contra las formas limitadoras que hereda, Lucy participa en una empresa mítica, un intento de crear una ficción propia adecuada. *Villette* es una novela que comprende dos secciones casi iguales: la primera parte llega hasta el episodio del confesionario y la segunda relata su renovado intento de hacerse su camino en el establecimiento de Madame Beck; pero en el interludio pasado con los Bretton, Brontë explora por qué y cómo las convenciones estéticas de la cultura patriarcal son tan aprisionantes para las mujeres como las instituciones económicas, sociales y políticas sexistas.

Como en sus demás novelas, Brontë traza un curso de encarcelamiento, fuga y exclusión hasta que la heroína, cerca de la muerte por hambre, descubre de modo fortuito una familia propia. Su reunión casual con los Bretton representa que Lucy ha encontrado cierto grado de conocimiento de sí misma durante su enfermedad. Su discusión con el doctor John Graham Bretton evidencia que en cierto sentido está curada. Lucy se niega a someterse a su opinión de Ginevra como una diosa y después de llamarle esclavo, logra estar de acuerdo sólo en disentir de él. Lo ve como un adorador preparado con la ofrenda votiva ante el templo de su santa favorita (cap. 18). Al hacer esta acusación, llama la atención sobre los modos en que el amor romántico (como el amor espiritual promulgado por la Iglesia católica) se basa en la coerción y la esclavitud: en la pérdida de la independencia, la libertad y el respeto de uno mismo tanto del adorador como del adorado.

El capítulo 19, «La Cleopatra», es crucial en la elaboración de este punto. Cuando el doctor John lleva a Lucy a visitar un museo, a ésta le impresiona el engreimiento indolente de la heroína pintada de la escena y del relato. A la esbelta Lucy, la enorme reina egipcia le parece tan absurdamente hinchada como el modo de presentarla: la inmensa tela está aislada con un cordón y frente a ella hay un banco almohadillado para el público adorador. Lucy y su creadora se dan plena cuenta de lo absurdo de ese arte, y la primera tiene que luchar contra la aprobación que la pintura monstruosa parece demandar por derecho. Se niega a tratar el retrato como una entidad autónoma, separada de la realidad, del mismo modo que desafía la retórica de la pintura religiosa de «La vie d'une femme» que M. Paul recomienda a su atención. Las mujeres ejemplares de estos retratos son «nulidades sin sangre ni cerebro», exclama, tan insípidas como «fantasmas», porque no tienen nada que ver con la vida tal y como la conoce Lucy. Su piedad y paciencia como jóvenes damas, esposas, madres y viudas la dejan tan fría como la sensualidad voluptuosa de Cleopatra.

Por supuesto, las pinturas tienen la intención de examinar los ridículos papeles que los hombres asignan a las mujeres y, de este modo, el ca-

pítulo pretende maximizar la conciencia del lector del modo en que las diferentes respuestas masculinas a las imágenes femeninas se producen uniformemente por el orgullo masculino que trata de controlar a las mujeres. En el remilgado doctor John, que deposita y recoge a Lucy; el voyeurista M. Paul, que la desvía de Cleopatra, aunque él la encuentra «una mujer soberbia»; el fatuo De Hamal, que habla delicadamente frente a la pintura, Brontë describe la gama de las respuestas masculinas a la Cleopatra completamente sexual y a la joven-esposa-madre-viuda ejemplar completamente asexuada, como ha mostrado Kate Millett[20].

En particular, puesto que parodian el conflicto interno de Lucy entre la sensualidad asertiva y la sumisión ascética, Cleopatra y «La vie d'une femme» cometen la falacia de que uno de estos extremos puede —o debe— convertirse en identidad. Resulta significativo que la retórica de las pinturas y del museo en que se exponen sea comercial, propagandística y complaciente: las pinturas son posesiones valiosas, cada una con un mensaje, cada una presentada como un objeto acabado y admirable. Igual de comerciales son las artes burguesas en el concierto al que Lucy asiste con el doctor John y su madre. Es allí donde el doctor John decide que Ginevra Fanshawe no es una mujer de mente pura y mucho menos un ángel puro. Pero en esta ocasión no se iluminan sólo sus remilgos sobre la sexualidad femenina, porque la misma opulencia de la sala de conciertos atestigua la presunción de las artes practicadas allí y el materialismo de las personas presentes.

Sin embargo, la imaginación de Lucy no se conmueve por las pinturas del museo ni por las ejecuciones del concierto cívico porque se siente contrariada por la manipulación que asocia con su magia. Estas artes no son ennoblecedoras porque parecen egotistas, coercitivas y no distintas de las grandes procesiones de «la iglesia y el ejército: sacerdotes con reliquias y soldados con armas» (cap. 36). De hecho, declara Lucy, la Iglesia católica utiliza sus ceremonias teatrales de modo que «el sacerdocio» —un símbolo adecuado del patriarcado— «pueda marchar recto y hacia arriba hacia una eminencia que lo domine todo» (cap. 36). Sin embargo, en el concierto las ilusiones que crea la arquitectura surten efecto: nadie salvo Lucy parece darse cuenta de que la reina está implicada en un drama trágico con su esposo, que está poseído por el mismo fantasma que obsesiona a Lucy, «el espectro, la hipocondria» (cap. 20). Las convenciones sociales y estéticas del concierto parecen encantar a la gente, que está ciega al estado real del rey por la ilusión de la pompa de la gala. Las artes del concierto, como las del museo y la iglesia, perpetúan mitos falsos que aseguran la continuidad de las formas patriarcales, tanto seculares como sagradas, desprovistas de poder o moralidad intrínsecas.

---

[20] Kate Millett, *Sexual Politics*, Nueva York, Avon, 1971, pág. 198.

Aunque el doctor John lleva a Lucy a ver a la actriz Vasti sólo después de que se haya marchado de La Terrasse a la Rue Fossette, esta actuación dramática es una conclusión adecuada para sus excursiones estéticas. Una vez más, el público es la elite de la sociedad de Villette. Pero esta vez la imaginación de Lucy se conmueve y experimenta el poder tremendo de la artista: «cada movimiento de ménade se origina real, imperialmente, en el máximo frenesí de la energía» (cap. 23). Sin duda, la descripción que hace Lucy de Vasti es tan rapsódica que resulta casi incoherente. Simplemente, Vasti es una actriz cuya representación de papeles la está destruyendo. Por lo tanto, como muchos críticos han señalado, «esta mujer calificada de "fea"» (cap. 23) es una imagen admonitoria para Lucy, justificando su reserva[21]. En efecto, al menos una poeta se sintió atraída por Vasti debido a la determinación de esta reina bíblica de no actuar. La poeta negra americana Frances Harper escribió sobre una «Vasti» que declara: «Nunca seré vista»[22], y la Vasti de Brontë ilumina el estímulo que hay bajo esta promesa demostrando el poder aniquilador de las energías libidinales desatadas por la ejecución artística. A lo largo de toda la novela, Lucy se ha declarado inocente «de esa maldición, una imaginación sobrecalentada y digresiva» (cap. 2). Pero aunque ha intentado cerrar un trato entre las dos partes de su yo, comprando una vida interior de pensamiento nutrido por las «dichas nigrománticas» (cap. 8) de la fantasía al alto precio de una vida externa limitada a las labores monótonas, el poder imaginativo no puede, según muestra Brontë, ser contenido de este modo: resucita todos aquellos sentimientos que Lucy pensaba haber dado muerte con tanta habilidad. Durante su crisis mental, como vemos, su imaginación recordó la muerte en las pesadillas, resucitó a los fantasmas que la obsesionaban y transformó el dormitorio en una réplica de su propia mente, un cuarto de los horrores.

¿Las mujeres consideran nigromancia la magia del arte porque revitaliza a las ahogadas por los mitos masculinos? Una vez que ha vuelto con Madame Beck, Lucy encuentra bastante tentadora la liberación ofrecida por la imaginación. La razón, la cruel maestra al frente de la habitación, se asocia con las camas frígidas y la tabla estéril; pero la imaginación es el ángel alado que aplaca con alimentos dulces y cordialidad. Hija del cielo, la imaginación es la diosa de la que Lucy busca consuelo:

> Se han levantado templos al sol, se han dedicado altares a la luna. ¡Oh, gloria mayor! A ti ninguna mano te edificó ni los labios te santifi-

---

[21] Martin, *Accents of Persuasion*, págs. 156-160; véase Andrew D. Hook, «Charlotte Brontë, the Imagination, and *Villette*» para una excelente exposición de la incoherencia de Lucy al describir a Vasti, pág. 151. La historia de Vasti aparece en el Libro de Ester, 1, 1 a 2, 18.

[22] Frances Harper, «Vashti», en *Early Black American Poets*, ed. William Robinson, Iowa, Wm. C. Brown Co., 1969, págs. 34-36.

> caron, pero los corazones, a lo largo de todas las épocas, son fieles a tu culto. *Tu morada, demasiado amplia para tener muros, demasiado alta para tener cúpula, es un templo cuyo suelo es el espacio;* los misterios de tus ritos transpiran presencia para el resplandor y la armonía de los mundos [cap. 21; las cursivas son nuestras].

Ni el sol masculino ni la luna femenina se comparan a este poder imaginativo andrógino que no puede contenerse o limitarse. Pero aun cuando alaba la libertad y el carácter expansivo de una fuerza que transciende todos los límites, Lucy teme que, para ella, el poder que no puede albergarse nunca ha de obtenerse salvo en los sueños agonizantes de un exilio.

Más allá de la representación del drama subjetivo de Lucy, la actuación de Vasti es también una afirmación importante sobre los peligros de la imaginación para todas las mujeres. La actuación apasionada de Vasti le hace ser rechazada por la sociedad decorosa. El doctor John, por ejemplo, «la juzgaba como mujer, no como artista: era un juicio estigmatizante» (cap. 23). Pero mucho más importante que su rechazo social es el propio sentido que tiene Vasti de ser condenada: «caída, insurgente, proscrita, recuerda el cielo donde se rebeló. La luz celestial, siguiendo su exilio, traspasa sus confines y muestra su solitaria lejanía» (cap. 23). Al principio, Lucy había pensado que la presencia del escenario «era sólo una mujer». Pero «encontró en ella algo que no era de mujer ni de hombre: en cada uno de sus ojos se sentaba un diablo». Este diablo la obliga a esribir «INFIERNO» en su frente. También «se lamentaban del dolor y los desgarros de la morada que encantaban, pero seguían negándose a ser exorcizados». Encarnación del «Odio, el Asesinato y la Locura» (cap. 23), Vasti es la figura familiar que vimos en *Frankenstein* y *Cumbres Borrascosas,* la Eva satánica cuyo arte de muerte es un testimonio de su caída de la gracia y de su revuelta contra la tiranía del cielo, así como su venganza contra la caída y el exilio que vuelve a interpretar en cada actuación en el escenario.

Al haber experimentado el origen de sus pasiones, Vasti será castigada por una rebelión que es decididamente vana para las mujeres. Sin duda, esto es lo que da a entender Racine en *Phèdre (Fedra),* que es el papel más famoso y apasionado interpretado por el prototipo histórico de Vasti, la gran trágica francesa Rachel[23]. Pero la violencia de la actuación de Vasti —aparece en el escenario «encerrada en la batalla, rígida en la resistencia»— sugiere que en realidad está luchando contra el destino del personaje que interpreta, del mismo modo que Lucy lucha contra los pa-

---

[23] En *Charlotte Brontë,* pág. 481, Winifred Gérin explica que Rachel fue más famosa por su apasionado papel en *Phèdre,* pero que Charlotte Brontë la vio representar los papeles «más suaves» de Camille en *Les Trois Horaces* y Adrienne en *Adrienne Lecouvreur* de Corneille.

peles incompatibles que le tocan. La resistencia de Vasti a la «violación de toda facultad» representa la situación apurada de la artista que trata de subvertir las lecciones de sumisión femenina supuestas —si no afirmadas— por el arte que condena la sexualidad de la heroína como fuente del caos y el sufrimiento. Como Vasti es retratada como una mujer incontenible, su poder desatará una pasión que no sólo sumerge al espectador, sino también a ella misma.

Lucy interrumpe dos veces su descripción rapsódica de esta actriz para indicar que Vasti pone en vergüenza al artista de Cleopatra. A diferencia de los falsos artistas que abundan en *Villette,* Vasti utiliza su arte no para manipular a los demás, sino para representarse. En otras palabras, su arte es confesional, inacabado; no es un producto, sino un acto; no es un objeto ideado para contener o coaccionar, sino una expresión personal. En efecto, es incluso una especie de espectáculo nudista, una forma de la exposición suicida femenina que los pornógrafos, de Sade a los productores anónimos de películas basura, han explotado, de modo que su costosa exhibición de sí misma recuerda el doloroso grito irónico de Plath en «Lady Lazarus»: «Giro y me abraso, / No pienses que menosprecio tu gran preocupación»[24]. Al mismo tiempo, la interpretación de Vasti también nos trae inevitablemente a la mente la danza de la muerte que la reina debe bailar con sus zapatos ardientes al final de «Blancanieves». Pero aunque Brontë presente a Vasti sufriendo, también destaca que su arte es una reacción femenina a la estética patriarcal y por eso Lucy se reserva el nombre «real» de la actriz y la llama en su lugar Vasti.

A diferencia de la reina de Villette, que trata de consolar a su señor, o la reina del Nilo, que parece hecha para el placer de los hombres, la reina Vasti del libro de Ester se niega a aplacar al rey Asuero. Aunque parezca gratuito, al séptimo día, cuando todos los patriarcas descansan, el rey llama a Vasti para que muestre su belleza ante los príncipes del reino y ella se niega a ir. Su revuelta hace que los príncipes teman que sus mujeres se llenarán de desprecio hacia ellos. La actriz de Brontë, como la reina bíblica, se niega a ser tratada como un objeto y rechaza conscientemente el arte que deshumaniza su sujeto o su público. Por lo tanto, al transcender las distinciones entre privado y público, entre persona y artista, entre artista y arte, Vasti pone en tela de juicio las formas cerradas de la cultura masculina. Como la de la reina bíblica, su protesta significa la pérdida de su condición, el destierro de la vista del rey. Y al igual que la siniestra lady Lazarus, quien ominosamente advierte que «Una palabra o un toque / tienen un precio, y un precio muy alto», Vasti asume una interpretación inflamatoria que subvierte tanto el orden social que parece prender fuego al teatro y hace que todos los patrones ricos se lancen precipitadamente fuera para salvar sus vidas. Así pues, aun cuando su drama propone una

[24] Sylvia Plath, «Lady Lazarus», *Ariel*, págs. 6-9.

alternativa a la cultura patriarcal, define el dolor de una artista y el poder vengativo de la rebelión femenina.

* * *

Una noche oscura y lluviosa, que recuerda a esa noche similar de «hace menos de un año» (cap. 20), Lucy llega por segunda vez al colegio de Madame Beck y de inmediato cae en el antiguo conflicto, con mayor intensidad si cabe. Obsesionada por su deseo de recibir una carta del doctor John, que describe —cuando llega— como una «carne nutritiva y saludable», la coloca sin abrir en una caja bajo llave, dentro de un cajón cerrado del dormitorio también cerrado de la escuela. Del mismo modo que se había escondido antes bajo máscaras y papeles fantásticos, ahora experimenta emociones que vuelve a representar el desván desolado, oscuro y frío donde lee estas cartas escondidas. En esta «mazmorra bajo el emplomado» (cap. 22), experimenta una «especie de deslizamiento hacia fuera desde el hueco oscuro embrujado por las capas malhechoras» (cap. 22). De nuevo, en la ficción de Brontë, la loca del desván surge como una proyección de los deseos secretos de la heroína, en este caso la necesidad de nulidad de Lucy.

Como explica Charles Burkhart en *Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels,* y como E. D. H. Johnson y Robert Heilman señalan en inteligentes artículos, la monja se le aparece a Lucy en cinco ocasiones separadas, en momentos de gran pasión, cuando es actora de su propia vida[25]. La aparición encarna su ansiedad no sólo hacia la imaginación y la pasión, sino hacia su mismo derecho a existir. Como Sylvia Plath, que siente que su propio vacío «evoca la última pisada», Lucy tiene «corazón de monja y está ciega para el mundo»[26]. Así pues, el doctor John está en lo cierto al asumir que la monja sale del cerebro enfermo de Lucy: ya ha interpretado el papel de De Hamal en el escenario y ahora *éste* está interpretando su papel como monja en la casa de Madame Beck. Pero esta interpretación psicoanalítica es limitada, como la misma Lucy señala.

Por una parte, a Lucy le obsesiona una imagen que ha atraído y repelido a muchas mujeres antes que a ella. Al decírsele suficientes veces que son la fuente del pecado, las mujeres pueden comenzar a sentirse culpables cuando aceptan la necesidad de penitencia. Al habérseles enseñado de forma efectiva que carecen de importancia ante los procesos sustancia-

---

[25] Charles Burkhart, *Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels,* Londres, Victor Gollancz Ltd., 1973, págs. 113-117; Heilman, «Brontë's New' Gothic»; E. D. H. Johnson, «"Daring the dread Glance": Charlotte Brontë's Treatment of the Supernatural in *Villette*», *Nineteenth-Century Fiction* 20, marzo de 1966, págs. 325, 326.

[26] Sylvia Plath, «Small Hours», *Crossing the Water,* Nueva York, Harper and Row, 1971, pág. 28.

les de la sociedad, las mujeres comienzan a sentir que viven invisibles. Así pues, la monja no es sólo la proyección del deseo de Lucy de someterse en silencio, de aceptar la reclusión, de vestirse de negro tenebroso, de ocultar su rostro, de desexualizarse; el camino de la monja también simboliza para Lucy la única vida socialmente aceptable para la mujer soltera, una vida de servicio, abnegación y castidad[27]. Por lo tanto, su temor fascinado hacia la monja corresponde a la furia de Margaret Fuller al ver a una joven tomar los hábitos, una ceremonia en la que las hermanas vestidas de negro parecen «cuervos en sus festines siniestros». Contemporánea de Brontë y exiliada, también está convencida de que cuando la cautividad de la monja es «obligada o se ha arrepentido de ella, ningún infierno sería peor»[28].

No obstante, la monja de Lucy ya no está enterrada. Si es la de la leyenda, tiene encantado el desván, según el relato, como protesta contra la injusticia masculina. Su negativa a permanecer enterrada sugiere, por lo tanto, que Lucy puede estar avanzando hacia algún tipo de rechazo de su muerte en vida conventual. Si, a diferencia del condescendiente doctor John, tomamos en serio la perplejidad que siente acerca de su visión del desván, nos damos cuenta de que se ha enredado en un misterio no menos desconcertante que los que afrontaron Jane Eyre y Caroline Helstone: como mujer soltera, ¿cómo puede escapar al destino de la monja? Obsesionada por sus encarnaciones, Lucy Snowe se convierte en un detective que sigue pistas para descubrir una identidad, porque aquí, como en *Jane Eyre,* Brontë une el *Bildungsroman* con el relato de misterio para demostrar que las mujeres adultas requieren una demistificación atenta de un mundo enigmático, dominado por los hombres.

A este respecto es notable que, de algún modo misterioso, del hielo de la monja del desván y del fuego de Vasti, surge ahora una figura que es capaz de combinar fuego y hielo, en lugar de tener separados estos elementos, como Lucy. La aparición «casual» de Polly en este punto del argumento atrae nuestra atención a la imposibilidad de Lucy de encontrar una solución mediante el doctor John. Del mismo modo que Lucy renació en La Terrasse, Polly vuelve a nacer en el teatro: el doctor John se abre paso entre la densa masa de gente, perforando una roca de carne y hueso —sólida, caliente y sofocante— hasta que sale con Lucy a la noche heladora y entonces aparece Polly, ligera como una niña (cap. 23). Llama vital y vestal, rodeada de suave «escarcha» (cap. 32), reservada pero amable, delicada pero fuerte, Polly recuerda los días pasados con los Bretton tan bien como Lucy, y también recibe las cartas del doctor John con emoción,

---

[27] La más reciente exploración feminista de la monja como símbolo de abnegación femenina aparece en Mona Isabel Berreno, Maria Teresa Horta y Maria Velho da Costa, *The Three Marias,* trad. de Helen R. Lane, Nueva York, Bantam, 1975.

[28] Bell Gale Chevigny, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writings,* Old Westbury, N.Y., The Feminist Press, 1976, pág. 440.

llevándoselas al piso superior para encerrar los tesoros bajo llave antes de saborearlos en sus ratos libres. De hecho, es Lucy Snowe nacida bajo una buena estrella, y su aparición marca el fin de la conciencia que tiene el doctor John de Lucy como algo más que una sombra inofensiva.

Cuando las cartas del doctor John cesan —como deben cesar—, Lucy se obsesiona una vez más con imágenes de reclusión y hambre. Sintiéndose como un ermitaño estancado en su celda, trata de convencerse de que el sabio solitario encerraría sus emociones y se sometería a su sepulcro nevado con la esperanza del deshielo en primavera. Pero sabe que el hielo «podría entrar en su corazón» (cap. 24), y durante siete semanas, mientras espera una carta, se siente como un animal enjaulado y muerto de hambre que aguarda el alimento. Al volver a vivir los horrores de las largas vacaciones, acaba desechando el «tono de la falsa calma que, lejos de sostener, agota la resistencia de la naturaleza» (cap. 24) y decide «llamar a la angustia, a la angustia y la desesperación» (cap. 31). Nos damos cuenta de que, en el proceso de escribir el relato de su vida, Lucy ha continuado el proceso de aprendizaje iniciado con los hechos que narra, y el cambio de su punto de vista se refleja quizás de forma más específica en el modo en que cuenta la historia del amor creciente entre el doctor John y Polly.

Dolorosa y honradamente, cuenta el relato de su rechazo de la historia de amor. Se ve obligada a este rechazo porque, como dice, «el río divino está tomando otro curso» (cap. 26). Su respuesta es característica: entierra las cartas del doctor John en un bote herméticamente sellado, en un agujero de la base del peral, que después cubre con pizarra. El episodio, da a entender Brontë, sugiere que el culto del hombre divino, el deseo del amor romántico y la protección masculina está prendido tan hondo en Lucy que, en este momento, sólo puede tratar de reprimirlo. Pero el poder nigromántico de la imaginación hace insuficiente este tipo de entierro y la aparición de la monja en el lugar presagia los modos en los que el doctor John seguirá obsesionando a Lucy: sintiendo la tumba intranquila, soñará «con tierra extrañamente perturbada» y (en una rara previsión de la historia de Lizzie Siddal Rossetti) con cabello «aún dorado y vivo, metido por las rendijas del ataúd» (cap. 31). Pero el entierro la permite resistir, hacerse amiga de Polly, hablar con el doctor John siendo dueña de sí misma —negándose a ser utilizada por él como una confidente oficiosa en un drama de amor» (cap. 27)— y ser discreta cuando es herida por M. Paul.

Excluida de la historia de amor, Lucy descubre que el amor romántico no es en sí mismo una panacea. Polly había criticado la balada de Schiller «Das Mädchens Klage» porque la cima de la felicidad terrenal no es el amor, sino ser amado (cap. 26). Pero Lucy comienza a comprender que ni amar ni ser amado asegura contra el egoísmo, contra, por ejemplo, la insensibilidad con la que Polly recita el poema de Schiller, que precisamente expresa el sufrimiento que Lucy ha experimentado. En última instancia, es el reconocimiento de su propio yo, surgido recientemente en

Polly, el que libera a Lucy del sentimiento de que, como soltera, es monja (nadie)*. Dama delicada, hada, diablillo exquisito, espíritu infantil que aún balbucea, fauno, cordero y, por último, perrillo mascota, Polly es el modelo del romance —la dama perfecta— y las metáforas de Lucy demuestran que ha comenzado a comprender los límites de un papel que permite a Polly no llegar a ser adulta. También ve el egoísmo del doctor John, que es igualmente desconsiderado al no darse cuenta, por ejemplo, de que ha olvidado la misma existencia de Lucy durante meses, pese a su preocupación ostensible por su hipocondria. Lucy descubre que hay una «cierta infatuación de egoísmo» (cap. 37) en los amantes, que no sólo hiere a sus amigos, sino a sí mismos, porque hasta Lucy debe conservar cuidadosamente su frialdad casta o perderá la adoración del quisquilloso doctor. Por último, hay algo malévolo en el amuleto que Polly hace, el sortilegio para atar a su hombre, pues trenza juntos el mechón gris de su padre y los cabellos rubios del doctor John para aprisionarlos en un guardapelo al lado de su corazón, un objeto que evoca el escondrijo enterrado de Lucy (cap. 37).

Como para resaltar las falsas expectaciones creadas por el sometimiento romántico, Brontë hace que Lucy contraponga el encanto del galanteo romántico y su amistad creciente con M. Paul, que es marcadamente un antihéroe: bajo, oscuro, de mediana edad, tiránico, autocomplaciente, a veces cruel, incluso a veces tonto. Sin embargo, sus mismas faltas hacen imposible que Lucy lo considere otra cosa que un igual. Su relación, se da cuenta pronto, es combativa porque son iguales, porque son muy parecidos. De hecho, Paul reconoce la capacidad de Lucy para la pasión debido a su propia naturaleza ardiente, y está convencido de que sus frentes, sus ojos, incluso ciertos tonos de sus voces, son similares. Comparten el amor por la libertad, la aversión por la injusticia y el goce por el «allé défendue» del jardín. Descubrimos que también Paul tuvo una pasión que «murió en el pasado, en el presente yace enterrada, su tumba está cavada muy profunda, bien cubierta y ya ha pasado muchos inviernos» (cap. 29). En consecuencia, también se ha permitido convertirse en voyeur, mirando por una celosía mágica el jardín para espiar a sus habitantes inadvertidos. Porque tanto Paul como Lucy están contaminados por los modos manipuladores y represivos que han utilizado para llevar una vida enterrada y por eso ambos están obsesionados por la monja, que finalmente los visita cuando están juntos bajo el árbol. Juntos empiezan a participar en los goces de la comida, de contar historias, de los paseos por el campo, de los sombreros floreados y la ropa de colores brillantes. Pero su relación la impide constantemente la obsesión que representa la monja y sus temores comunes hacia el contacto humano.

Es más, la desigualdad de su relación se dramatiza cuando M. Paul

---

* En inglés *nun* (monja) y *none* (nadie) suenan casi igual. *[N. de la T.]*

se convierte en el maestro de Lucy, porque Paul Carl David Emmanuel sólo alienta a su alumna cuando sus esfuerzos intelectuales están marcados por la «imbecilidad preternatural». Cruel cuando ésta parece sobrepasar «los límites propios de [su] sexo», hace que Lucy sienta el aguijón de la ambición: «Fueran cuales fuesen mis poderes —femeninos o de otro tipo—, Dios me los había dado y me sentía resuelta a no avergonzarme de ninguna facultad que me hubiera concedido» (cap. 30). Resulta significativo que Paul persista en creer que, «como se dice que los monos tendrían el poder de hablar si lo utilizaran» (cap. 30), Lucy oculta criminalmente un conocimiento del griego y latín. Está convencido de que debe ser «una especie de "lusus naturae"», un monstruoso accidente, porque «creía en su alma que esa mediocridad femenina amable, plácida y pasiva era el único almohadón sobre el que el pensamiento y el sentido masculinos podían encontrar reposo para sus sienes doloridas» (cap. 30).

En pocas palabras, Paul quiere que Lucy se una a las filas de las hijas obedientes de Milton ejecutando sus órdenes ya sea como secretaria que transcribe sus obras o como escritora que improvisará en francés sobre temas dictados. Como es natural, a ella le horroriza la idea de convertirse en su criatura y escribir «como espectáculo y a una orden, colocada sobre una plataforma», en parte porque está convencida de que el «Impulso Creativo», que se imagina como una musa masculina y el «más enloquecedor de los amos», se erguiría «completamente frío, endurecido, todo granito, un Baal oscuro con los labios esculpidos y los globos oculares vacíos, y un pecho semejante al rostro de piedra de una tumba» (cap. 30). Cuando, pese a sus protestas, Paul la acaba obligando a someterse a un examen, descubre que sus colegas profesionales son los mismos dos hombres cuya persecución lujuriosa por las oscuras calles de Villette la había aterrorizado tanto a su llegada. Esta perspectiva satírica sobre la sociedad respetable la libera lo suficiente como para que pueda expresar su desdén por las mezquinas tiranías de M. Paul realizando un retrato mordaz de «una vieja bruja roja y fortuita con los brazos en jarra» que representa a esa diosa bruja caprichosa y poderosa, la «Naturaleza Humana» (cap. 26).

* * *

A este respecto, es interesante que los críticos de *Villette* hayan pasado por alto de forma uniforme uno de los episodios más curiosos de la novela, uno que refleja la gran ansiedad que el amor incipiente produce en Lucy. En el capítulo titulado «Malévola», Lucy se parece a la niñita típica de cuento de hadas que debe llevar una cesta de fruta a la casa de su abuela. Madame Beck le da una cesta para que la lleve a Madame Walravens por su cumpleaños. Pese a la fuerte lluvia que comienza tan pronto como entra en la antigua *Basse-Ville* para alcanzar la rue des *Mages,* pese a la sirvienta hostil de la puerta, Lucy logra entrar en la antigua casa. En

el salón observa un cuadro que retrocede mágicamente, revelando un pasadizo abovedado, una mística escalera de caracol de piedra fría y una figura muy curiosa:

> Alcanzaría los tres pies de altura, pero no tenía forma; sus manos huesudas descansaban una sobre otra y apretaban el mango dorado de un bastón de marfil parecido a una varita mágica. Su rostro era grande y no estaba colocado sobre sus hombros, sino ante su pecho; parecía no tener cuello; habría dicho que en sus rasgos había cien años y quizás más en sus ojos, esos ojos malignos, hostiles, rematados con espesas cejas y párpados lívidos. ¡Con cuánta severidad me contemplaba, con qué especie de desagrado indolente! [cap. 34].

Madame Walravens maldice la felicitación de Madame Beck; cuando se vuelve para irse, estalla el fragor de un trueno. Su casa parece un «castillo encantado»; la tormenta, «una tempestad desatada por encanto» (capítulo 34). Por último, se desvanece de forma tan misteriosa como ha aparecido. Su mismo nombre ilustra su linaje: ya hemos visto que las paredes se asocian repetidas veces con el encarcelamiento, mientras que el cuervo es una imagen celta tradicional de la bruja que destruye a los niños. Y Madame Walravens, como sabemos, *ha destruido* a una niña mediante su reclusión: a Lucy le han contado que causó la muerte de su nieta, Justine Marie, al oponerse a su matrimonio con M. Paul, carente de fortuna, por lo cual la joven se retiró a un convento donde había muerto hacía veinte años. Con su cuerpo deformado, su mucha edad, su aspecto maligno y su vara, Madame Walravens es sin duda una bruja.

De hecho, al bajar de la parte superior de la casa, es otra loca del desván vengativa y, como Bertha Mason Rochester, está malignamente furiosa «con toda la violencia de un carácter que la deformidad hacía a veces demoniaco» (cap. 34). Habiendo sobrevivido a su esposo, a su hijo y a la hija de éste, parece estar especialmente enloquecida contra los que se encuentran al borde de la felicidad matrimonial. Así pues, como la madre terrible que busca venganza, interpreta al final de *Villette* un papel que parece ser una imagen última (e intensísima) de la furia reprimida de Lucy ante la injusticia de los hombres y la cultura masculina, porque al visitar esta vieja casa de la parte más antigua de la ciudad, se ha encontrado con su encarnación más tenebrosa y secreta. En efecto, parece que Madame Walravens interpreta el deseo inconsciente e inexpresable de Lucy cuando manda a Paul, como hacen las brujas, en busca del tesoro a (de todos los lugares) *Basse/terre*. Puesto que, como señala Anne Ross, la diosa bruja-cuervo sobrevive en el folclore de las *banshees* dolientes que gimen cuando la muerte se aproxima[29], parece significativo que, como confiesa Lucy, siem-

[29] Anne Ross, «The Divine Hag of the Pagan Celts», en *The Witch Figure*, ed. Venetia Newall, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, pág. 162.

pre haya temido al jadeante y atormentado viento del este, fuente de la leyenda de la Banshee* (cap. 4). Además, mientras espera que Paul vuelva a ella, Lucy —rezando «paz, paz, Banshee»— no puede calmar la ráfaga destructiva del viento en el mar tormentoso (cap. 42). Al encontrar a M. Paul «más suyo» tras su muerte, Lucy concluye comprensiblemente su narración con una referencia a la larga vida de Madame Walravens.

Pero si ésta es la loca del desván de Lucy, ¿qué relación tiene con la otra visión que la obsesiona, la monja del desván? La figura de la diosa bruja-cuervo perdura en el cristianismo, o por lo menos así lo sostiene Ross, en la imagen de la santa benigna, y la palabra celta *cailleach*, que significa «bruja», también significa «monja». Así pues, es significativo que, ataviada con ropas de colores brillantes y anillos, la jorobada baje de la parte superior de la casa para surgir *del retrato de una monja muerta*, la perdida Justine Marie, el amor enterrado de Paul. Lucy es explícita acerca del relato, que representa a una figura de madona vestida de monja con un rostro pálido y joven que expresa el abatimiento del pesar, la mala salud y unos hábitos condescendientes. Ya hemos señalado cómo la agresión de Bertha Mason Rochester es un producto de la sumisión de Jane Eyre, y las razones por las que el poder masculino de Shirley Keeldar es el resultado de la inmovilidad femenina de Caroline Helstone. En *Villette*, la malevolencia de Madame Walravens se asemeja a la otra cara de la pasividad suicida de Justine Marie. Como si dramatizara la verdad que constituye el núcleo de la poesía de Dickinson —«El yo detrás del yo, escondido— / Nos asustará mucho» (J. 670)—, Brontë revela que la bruja *es* la monja. El juicio de la señorita Marchmont, como vemos, se ha confirmado: en una sociedad patriarcal, aquellas mujeres que escapan convirtiéndose en brujas o monjas serán obsesionadas por ambas, como Lucy. Porque la ambivalencia de ésta hacia el amor y los hombres queda ahora plenamente iluminada: busca la participación emocional y erótica como la única forma de realización disponible en su mundo, pero teme que dicha participación la conduzca al sometimiento o a la destrucción, el suicidio o el homicidio.

Como una «reina bárbara» andrógina (cap. 34) poseedora de los poderes demoniacos asociados con el encantamiento oriental, Madame Walravens se asemeja a Vasti, porque también ella es una artista, la creadora de diestras tramas que acaban con la muerte de sus personajes. Sin embargo, sus ardides malignos sólo solidifican la conexión que existe entre brujería y arte femenino, ya que la fuente del poder de las brujas es su magia de imágenes, sus *representaciones enterradas* que producen debilidad, enfermedad y, por último, la muerte de la víctima representada[30]. Con todo su

---

* En la mitología irlandesa, espíritu de mujer cuyo llanto presagia una muerte. *[N. de la T.]*

[30] George Lyman Kittredge, *Witchcraft in Old and New England*, Nueva York, Russell & Russell, 1929, págs. 73-103.

egotismo y energía, Madame Walravens parece ser una parodia tenebrosa de la artista, quizás de la misma autora, porque su altura de tres pies recuerda la pequeña estatura de Brontë (cuatro pies y cinco pulgadas). Al mismo tiempo, con su barba plateada y su voz masculina, es sin duda una especie de hombre frustrado, y al haber obtenido poder convirtiéndose en una parte esencial de la cultura patriarcal, utiliza sus artes para esclavizar más a las mujeres. Así pues, en Madame Walravens es probable que veamos la ansiedad de Brontë hacia el efecto de su creatividad en sí misma y los demás. No obstante, Madame Walravens no es realmente una artista. De hecho, sus artes son tan represivas y manipuladoras como la vigilancia mágica de Madame Beck. Y aunque ya vimos que Madame Beck era la encarnación de los intentos de represión de Lucy, ahora resulta evidente que, como personaje por derecho propio, a Madame Beck «no le gusta la vida monástica» (cap. 38). Tanto Madame Beck como Madame Walravens eluden la tiranía de la dialéctica interna de Lucy, pero sólo convirtiéndose, como Yael, mujer de Jéber, en custodias de los valores masculinos, agentes de la cultura patriarcal que obliga al sometimiento de los otros.

Sin embargo, en todo caso, algunas de las categorías más cruciales de Lucy parecen estar fallando en este punto, porque finalmente está aceptando un mundo más complejo que el que su paranoia le había permitido percibir antes. Así pues, aun cuando rechaza la magia de las imágenes de Madame Walravens, se da cuenta de que no puede equipararse con la magia nigromántica de la mujer que rechaza el patriarcado, buscando poder no mediante el control de los otros, sino mediante su propia liberación. El poder en sí parece peligroso, cuando no mortal, para las mujeres: al no proporcionárselo ningún canal socialmente aceptable, la mujer independiente y creativa es tachada de taimada, de bruja. Si se convierte en artista, se enfrenta a la posibilidad de la autodestrucción; si no es así, destruye a los otros. Pero mientras que Vasti encarna el dolor del arte femenino, Madame Walravens define las terribles consecuencias de no convertirse en artista, de ser contenida en un incapacitante papel «desfeminizado». La artista femenina, da a entender Brontë, debe tratar de revivificarse. Como sibila, como chamán, como hechicera, debe evitar no sólo el silencio de la monja, sino la maldición de la bruja.

* * *

Lucy, que ya ha empleado la magia de las imágenes (en el entierro de las cartas del doctor John), sabe que sus poderes son débiles comparados con la fuerza terrible pero liberadora de la imaginación nigromántica (que sueña con su resurrección como cabellos dorados). Jane Eyre había experimentado con estas dos artes muy diferentes en sus dibujos como de

sueño (donde vimos surgir proféticamente sus impulsos inconscientes) y en sus retratos (donde representa de forma didáctica a la bella Blanche Ingram en contraste con su yo insignificante para probar que no tiene ninguna oportunidad con Rochester). Más ansiosa que Jane por la creatividad, Lucy sólo practica las artes severamente limitadas de coser, trazar grabados de elaboradas líneas y escribir esbozos satíricos. Pero cuando describe las escenas centrales del parque, es una autora lograda. ¿Qué ha pasado? Para comenzar, en el curso de la novela, ha aprendido a hablar con su propia voz, a surgir de las sombras: logra defender su credo contra las persuasiones del *père* Silas y M. Paul; habla en nombre de los amantes al padre de Polly y se opone a la interferencia de Madame Beck. Todos estos avances son seguidos por momentos de eclipse en los que se retira, pero la suma es un progreso hacia la autoexpresión y la autodramatización.

Es más, en el proceso de escribir su relato, Lucy se ha vuelto menos evasiva. Su narración la define cada vez más como el centro de sus preocupaciones, como la heroína de su propia historia. Sus resúmenes fogosos y concisos de las aventuras románticas de Polly y Ginevra prueban que ve los límites, incluso los aspectos cómicos, del amor romántico, y que otro amor, doloroso, constante e intelectual, le resulta ahora más interesante. De hecho, los argumentos de Lucy no han conducido al entierro sino al exorcismo, porque está en proceso de convertirse en la autora no sólo de la historia de su vida, sino de su propia vida. Por esta razón el tema del final de *Villette* es la naturaleza problemática de la imaginación. Una vez que ha esbozado los horrores de la restricción y la represión, Brontë pasa a ocuparse de la posibilidad de una vida consagrada a la imaginación, en parte como aceptación de su compromiso con la creación de ficciones que ya no esclavizarán a las mujeres.

Reuniendo a todos los personajes e imágenes en un gran final, las escenas del parque comienzan con el fracaso de los intentos de Madame Beck para controlar a Lucy. La poción para dormir que le administran no la droga, sino que la despierta; al escapar de la escuela que ahora es francamente designada como una caverna, un convento, una mazmorra, Lucy parece haber sido levantada por la imaginación nigromántica para caminar dormida a través de una mascarada mágica que representa su búsqueda de la individualidad. Al buscar el espejo circular, el estanque de agua de piedra en el parque estival a la luz de la luna de la medianoche, Lucy descubre un lugar encantado iluminado por los símbolos de la imaginación: un arco llameante de estrellas, meteoros de colores y arquitectura egipcia. Bajo un encantamiento, en un mundo mágico y alucinógeno de apariciones y fantasmas, señala que «toda esta escena estaba imprimida de un carácter de ensoñación: todas las formas ondeaban, los movimientos flotaban, las voces parecían ecos, medio en burla, medio inciertos» (cap. 38). Y el hecho de que sea una celebración para conmemorar una batalla por la libertad no destruye el prodigio de su vista, porque refleja claramente su

reciente liberación de la limitación[31]. Las alusiones al arte, los decorados orientales, la música y el sentimiento mágico nos hacen recordar que la lucha de Lucy es psicológica y estética. Por lo tanto, se refiere al parque como a un teatro arbolado, lleno de actores comprometidos en descubrimientos que conducirán al clímax (cap. 38) y al desenlace (cap. 39).

De hecho, la secuencia de hechos en esta *Walpurgisnacht* de mediados de verano proporciona un microcosmo a la novela, cuando la imaginación de Lucy congrega ante ella a los espíritus que han obsesionado su vida pasada y presente. Primero ve a los Bretton y conmemora sus sentimientos por Graham en términos típicamente espaciales, describiendo la tienda de Peri Banou que guarda para él: plegada en el hueco de su mano, si se suelta se expandiría hasta convertirse en un tabernáculo. Admitiendo por primera vez su amor por el doctor John, evita darse a conocer avanzando para contemplar la «junta papista» compuesta por el *père* Silas, Madame Beck y Madame Walravens. Mientras esperan la llegada de Justine Marie, Lucy conjura una visión de la monja muerta. Pero, en su lugar, ve a M. Paul llegando con su joven pupila, la sobrina que recibió el nombre de la santa difunta. Aunque está celosa, Lucy siente que la monja de M. Paul ha sido por fin enterrada y en este momento de gran sufrimiento, comienza a rezar a la diosa de la verdad. Como lo ha hecho repetidas veces, aboga por la represión, aunque requiera que vuelva a representar el conflicto entre Yael y Sísara, el dolor de la autocrucifixión. Cuando «el hierro ha entrado bien en su alma», cree finalmente que ha sido «renovada».

A su vuelta al colegio, Lucy encuentra a quien parece ser la monja del desván durmiendo en su cama. Ahora, sin embargo, por fin puede desafiar al espectro, porque la escena del parque parece haberla liberado, permitiéndole destruir este símbolo de su castidad y reclusión. ¿Por qué la aparición de la monja de Paul hace que emerja Lucy? Como de costumbre, Brontë utiliza el argumento para sugerir una respuesta. Siguiendo a su imaginación la noche del festival del parque, Lucy había escapado del convento y, al hacerlo, había dejado la puerta entreabierta, con lo cual se efectuó la huida de Ginevra y De Hamal, el dandy que, según sabemos ahora, había estado utilizando el disfraz de monja para cortejar a la coqueta. Ya hemos visto que Ginevra y De Hamal representan el lado autocomplaciente, sensual y romántico de Lucy. Adoptando posturas ante los espejos, ambos están vacíos a no ser por los papeles que representan. Al existir sólo en el mundo «exterior», no tienen más sentido del yo que la monja cuya vida es completamente «interior». Así pues, liberarse de Ginevra y De Hamal significa para Lucy que puede deshacerse a la vez de la monja sacrificada. De hecho, estos espíritus mutuamente dependientes

---

[31] Earl A. Knies, *The Art of Charlotte Brontë*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1969, pág. 194.

han sido arrojados de su casa porque, en el parque, incapaz de retirarse al voyeurismo, experimentó celos. Herida sin ser destruida, al menos se ha liberado temporalmente de la dialéctica de su cisma interno. Y para indicar una vez más que esta división es una ficción masculina, Brontë nos muestra cómo la imagen aparentemente femenina de la monja enmascara las tramas románticas masculinas de De Hamal.

Sin embargo, lo más irónico de toda esta secuencia es que Lucy está equivocada: Paul está comprometido con ella, no con la memoria de Justine Marie enterrada o con su pupila. Pero, debido a que está equivocada, se salva. La imaginación la ha descaminado por la escena del parque, conjurando una imagen de un parque tranquilo y sombrío y luego haciéndole creer que podía existir invisible en el festival iluminado, por lo que retrata a Madame Beck en su lecho y a M. Paul a bordo de un barco, creando la historia romántica de Paul y su rica y bella pupila. Lucy se ríe burlándose aliviada de sí misma por su panegírico a la denominada diosa de la verdad, cuyo mensaje es sólo una proyección imaginativa de sus peores temores. En definitiva, toda la distinción entre imaginación y razón se derrumba en las escenas del parque porque Lucy se da cuenta de que lo que ha llamado «Razón» es en realidad brujería represiva o magia de las imágenes que la transformarían en monja. Aunque deja el parque pensando que la luna calmada, blanca, inmaculada, triunfa —testigo de «la verdad reinante» (cap. 39)—, al día siguiente no puede aceptar la verdad. Y aunque lo considera una debilidad, esta misma incapacidad para conformarse en silencio es un signo de su liberación de la antigua lucha interna, porque Lucy ha surgido del parque como una persona más integrada, capaz de expresarse en las circunstancias más amenazadoras. Ahora hasta puede desafiar a Madame Beck para obtener una última oportunidad de hablar con Paul, deteniéndole con su grito: «¡Mi corazón se partirá!» (cap. 41).

Y, aunque terriblemente cohibida, Lucy puede preguntarle ahora si su aparición le desagrada. Esta pregunta es la culminación de una serie de escenas ante el espejo, cada una de las cuales define el sentimiento de sí misma de Lucy. Cuando, al comienzo del libro, Ginevra le muestra una imagen de ella sin atractivos, sin belleza ni posibilidad de amor, la joven acepta la reflexión con calma satírica, alabando su honradez. A mitad de la novela, sin embargo, en el concierto, experimenta «un estremecimiento de desacuerdo, una punzada de pesar» (cap. 20) ante el contraste entre sí misma con un vestido rosa y los guapos Bretton. Por último, cuando piensa que ha perdido la última oportunidad de ver a Paul, se percibe sola, empapada, blanca, con los ojos hinchados y sin brillo (cap. 38). En lugar de ver la imagen del espejo como el objeto de las observaciones de otra persona, es Lucy quien se mira a sí misma. Cada vez más capaz de identificarse con su cuerpo, se ha liberado de las definiciones contradictorias y frustrantes de sí misma proporcionadas por todos los que piensan que la conocen, y comienza a comprender que el doctor John, el señor Home, Ginevra e incluso Polly la ven de un modo sesgado. Al final, sugiere

Brontë, Lucy ha aprendido que la «proyección» imaginativa y la «aprehensión» razonada de la «verdad» son inseparables. El espejo no refleja la realidad; la crea interpretándola. Pero el acto de interpretación puede evitar la tiranía cuando sigue siendo sólo eso, un acto de percepción. Después de todo, «dondequiera que se encuentre una acumulación de pequeñas defensas [...] sin duda, es porque se necesitan» (cap. 27).

Es este reconocimiento maduro de la necesidad e insuficiencia de la autodefinición —esta comprensión de la necesidad de ficciones que afirmen sus límites proclamando su utilidad personal— la que acaba obteniendo para Lucy una habitación propia, de hecho una casa propia. La escuela en el *faubourg* Clotilde es una conclusión apropiada para su lucha y las luchas de todas las heroínas de Brontë por un espacio cómodo. La casita tiene grandes ventanas cubiertas de parras. El salón es pequeño pero bonito, con paredes delicadas teñidas de un color rosado y una alfombra brillante que cubre el suelo bien encerado. Los pequeños muebles, las plantas, los diminutos utensilios de cocina, le gustan a Lucy. En absoluto una morada demasiado amplia para tener muros ni demasiado alta para tener cúpula, su casa aseada representa, por una parte, la reducción de sus perspectivas y, por otra, su disposición a empezar a labrarse su propio camino, aunque sea a pequeña escala.

Hogar y colegio a la vez, la casa representa la independencia de Lucy: en el piso superior hay dos dormitorios y un aula, y no se menciona el desván. Aquí, en el balcón desde el que se divisa el jardín del *faubourg*, cerca de un chorro de agua que surge de un pozo de las proximidades, Paul y Lucy conmemoran su amor con una simple comida que consiste en chocolate, panecillos y fruta roja y fresca. Aunque él es su rey, su proveedor sólo alquila la casa y ella en seguida tendrá que ganar su sustento: Lucy ha escapado de la mansión ancestral y del convento. Y, por lo tanto, bajo la luz de la luna que ahora es el símbolo de su poder imaginativo para definir sus propias verdades, es más afortunada que Shirley porque experimenta realmente los días de «nuestro gran Señor y Madre»; puede «saborear el rocío de la mañana, bañada en su amanecer» (cap. 41).

Además, a diferencia de Caroline Helstone, a Lucy le dan comida real, porque va a ser sostenida por Paul, incluso en su ausencia: «no le daría una piedra ni una excusa; tampoco un escorpión ni una desilusión. Sus cartas eran alimento real que nutría, agua viva que refrescaba» (cap. 42). Sin embargo, pese a su esperanza de que las mujeres pueden obtener un sentimiento pleno e integrado de sí mismas, independencia económica y el afecto masculino, Brontë también reconoce que tal deseo no debe ser representado falsamente como un hecho consumado. El final ambiguo de *Villette* refleja la ambivalencia de Lucy, su amor por Paul y su reconocimiento de que sólo en su ausencia puede ejercer plenamente sus propios poderes. También refleja la determinación de Brontë de evitar las ficciones tiránicas de las que tradicionalmente han sido víctimas las mujeres.

Una vez más, rebaja el romanticismo masculino. Aunque su amante se embarca en el *Paul et Virginie,* aunque su novela —como la de Bernardin de Saint Pierre— termina en un naufragio, Brontë insiste de nuevo en que es la mujer recluida, Lucy, quien espera en casa al hombre aventurero, pero señala que el final del amor no debe equipararse al final de la vida. El último capítulo de *Villette* comienza recordándonos que «el miedo a veces imagina cosas vanas» (cap. 42). Finaliza con la negativa de Lucy a terminar de forma concluyente: «Dejemos a la esperanza imaginaciones alegres» (cap. 42). Brontë nos presenta una ficción evasiva de final abierto, reprimiendo todo mensaje definitivo, salvo recordarnos que se siguen necesitando relatos que sustenten la supervivencia.

El modo tan errático en que Lucy cuenta la historia de convertirse en la autora de su vida ilustra que Brontë no crea un objeto literario, sino una literatura de la conciencia. Del mismo modo que Brontë se ha convertido en Lucy Snowe para escribir *Villette,* del mismo modo en que Lucy se ha convertido en todos sus personajes, nosotros nos sometemos al sortilegio de la novela, a la voz sepulcral que relata las verdades de los muertos revividos por la nigromancia de la imaginación. Brontë rechaza no sólo las imágenes limitadoras conferidas a las mujeres por el arte patriarcal, sino la naturaleza coercitiva implícita en ese arte. *Villette* no está meticulosamente construida. El mismo exceso de su estilo, así como la relación ambigua entre su autora y su heroína, declara el compromiso de Brontë con los procesos personales de la escritura y la lectura. En lugar de lo sublime extático o filosóficamente egotista, nos ofrece algo más cercano a la experiencia matizada de lo que Keats denomina «capacidad negativa». Al hacer de su ficción una expresión paródica y confesional que sólo puede entenderse mediante las secuencias temporales de su argumento, Brontë critica a los artistas que considera en *Villette:* Rubens, Schiller, Bernardin de Saint Pierre, Wordsworth, Arnold y otros.

Resulta irónico que su protesta no pudiera salvarla de ser el objeto de una de las quejas poéticas de Arnold sobre la temprana muerte de los poetas. En «Haworth Churchyard», Arnold reconoce que el arte de Brontë está iluminado por la intencionalidad cuando describe cómo contaba con «un acento magistral su historia fingida de vida apasionada». Pero su insistencia en asexuar su arte —aquí describiendo su «acento magistral», después refiriéndose a él con un pronombre masculino[32]— lo muestra como el primero de una larga fila de lectores que no podían o querían someterse a un proceso de lectura y comprensión tan completamente en desacuerdo con su propia vida, su arte y su crítica.

Para subvertir el arte patriarcal, Brontë utiliza el arte de la receptividad. Hace poco algunas feministas se han sentido molestas porque no re-

---

[32] «Haworth Churchyard» de Matthew Arnold apareció originalmente en *Fraser's Magazine,* mayo de 1855, y se reimprimió en *The Brontës,* ed. Allott, págs. 306-310.

chazó la pasividad de sus heroínas[33]. Como hemos visto, sus libros sí elaboran los peligros de equiparar la masculinidad con el poder y la femineidad con la sumisión. Pero Brontë sabía que el hábito de la sumisión había legado a las mujeres una percepción vital, una imaginación compasiva que podía evitar, en su revuelta, que se volvieran como sus amos. Al haberse visto obligadas a experimentarse como objetos, las mujeres comprenden su necesidad y su capacidad para despertarse de una muerte en vida; saben que es nigromancia, no magia de las imágenes —un arte confesional resucitador, no una penitencia confesional crucificadora— que puede hacerlo sin enredar a otro Otro en aquello de lo que han escapado. Consciente de la política de la poética, Brontë es de algún modo una fenomenologista que ataca la discrepancia entre razón e imaginación, insiste en la subjetividad de la obra de arte objetiva, elige como tema de su ficción a las víctimas de la cosificación e invita a sus lectores a experimentar con ella la interioridad del Otro. Por todas estas razones, es una precursora vigorosa para todas las mujeres que han sido fortalecidas por la honradez obsesionada y obsesionante de su arte.

---

[33] Patricia Beer, «*Reader, I Married Him*», págs. 84-126, y Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, págs. 70-72.

Quinta parte

CAUTIVIDAD Y CONCIENCIA EN LA FICCIÓN DE GEORGE ELIOT

13

Agudizada por la pérdida: la visión velada de George Eliot

En el Edén, las mujeres duermen en invierno con suaves
[velos de seda
Tejidos con sus propias manos para ocultarlas en la tumba
[oscura.
Pero los Hombres inmortales viven renovados por las
[muertes femeninas.

WILLIAM BLAKE

[...] el buen sentido y el buen gusto disponen, de forma invariable, que las mujeres que han obtenido logros extraordinarios en alguna de las ciencias abstractas arrojen sobre sí un velo ante los observadores comunes, como si no fuera muy conforme con los logros más apropiados de su sexo [...].

DUGALD STEWARD

Avanzando despacio, deteniéndose, arrastrándose,
Llega la Mujer a su hora.
Caminó velada y durmiendo
Porque no conocía su poder.

CHARLOTTE PERKINS GILMAN

No me había propuesto llevar una máscara,
como si cubriera mi rostro
de escarcha.
Los ojos alerta,
un silencio anhelante en el centro de la canción.

DENISE LEVERTOV*

La narrativa de Charlotte Brontë aclara la relación que existe entre las imágenes de reclusión y el uso de los dobles en la literatura de las mujeres: como hemos visto en su obra, ambos son signos complementarios del trato discriminatorio hacia las mujeres. Recluidas en yoes incómodos y espacios incómodos, sus heroínas no pueden escapar de las representantes desplazadas o disfrazadas de sus propios impulsos temidos. Por lo tanto, están destinadas a soportar la repetición de lo que Freud denominó «el retorno de lo reprimido», aun cuando experimenten ese «desamparo en poder del destino, en el flujo del tiempo, desamparo frente a la muerte, desamparo en manos del padre todopoderoso» que John Irwin ha explorado recientemente en la narrativa masculina[1]. Sin embargo, para las mujeres este desamparo se complica por el hecho de que es precisamente la solución prescrita como apropiada, si no ideal, para el enigma de la identidad femenina; así que Lucy Snowe, por ejemplo, sólo puede tratar de percibir su pasividad como un estado que ella misma ha elegido.

Asimismo, a este respecto, Lucy es un modelo apropiado de respuesta inequívocamente femenina a la caída en la trampa, como ilustran nuestros epígrafes. Ya se sientan cubiertas de velos como Charlotte Perkins Gilman o enmascaradas como Denise Levertov, las escritoras describen su sensación de que las apartan ineludiblemente de la fuente de su propia autoridad, incluso cuando las tiente obtener un beneficio especial de ese sentimiento de pérdida. Paradójicamente, a mediados del siglo XIX, cuando las mujeres estaban ampliando sus esferas de influencia y actividad políticas, sociales y educativas[2], las escritoras, en retirada de la revuelta, empezaron a preocuparse por el tema de la interiorización. Así pues, aunque estas artistas de mediados de siglo están atrapadas entre la doble tentación femenina de la sumisión angelical y la afirmación monstruosa, destacan de forma muy especial el papel problemático de las mujeres en una cul-

---

* *Epígrafes:* «The Four Zoas» («Vala: Night the First»); *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, Nueva York, Garland Publishers, 1971, reimpresión de la edición de 1792, publicada por primera vez en Edimburgo, IV, 242 (damos las gracias a Michael Kearns por llamar nuestra atención hacia este pasaje); «She Walketh Veiled and Sleeping», en *The World Split Open*, ed. Bernikow, pág. 224; «A Cloak», *Relearning the Alphabet*, Nueva York, New Directions, 1970, pág. 44.

[1] John T. Irwin, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*, pág. 96.

[2] Martha Vicinus (ed.), *The Widening Sphere*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

tura dominada por los hombres. Y como todas son ávidas lectoras de Austen, Wollstonecraft, Mary Shelley y las Brontë, estas escritoras participan de forma consciente en una subcultura femenina que explica los lazos íntimos que sentimos entre George Eliot y Christina Rossetti en Inglaterra, Elizabeth Barrett Browning en Italia y Emily Dickinson y Harriet Beecher Stowe en los Estados Unidos, por nombrar sólo a algunas de las más destacadas.

Cuando a Harriet Beecher Stowe le visitó la presencia espectral de Charlotte Brontë, por ejemplo, no pareció particularmente incrédula ante el hecho de que su huésped fantasmal hubiera cruzado el Atlántico para hablar sobre su hermana Emily, «de cuyo carácter hizo un análisis de lo más sorprendente»[3]. Sin embargo, el diálogo «sobrenatural y brontiano» sostenido en la casa estadounidense de la señora Stowe sólo causó estupefacción a George Eliot. No supone una sorpresa que Eliot tuviera poca fe en la comunicación con los espíritus, ya que su escepticismo parece derivarse de su compromiso con el agnosticismo y el realismo, aun cuando señala su compromiso victoriano en favor de la dulce racionalidad esperada de una sabia victoriana *bona fide*. Porque aunque Eliot, como tantas otras escritoras, sacó provecho de la legitimación romántica de la vida íntima del yo como sujeto de formas literarias exaltadas, no se sentía nada cómoda con la que podría haber denominado la autocomplacencia de todos los románticos, salvo su valorado Wordsworth.

Sin embargo, las críticas feministas han distinguido recientemente algunos de los elementos irracionales sumergidos en la narrativa de George Eliot[4] e, incluso en su carta de respuesta a Stowe, admitía: «Si hubiera espíritus desgraciados a los que pudiéramos ayudar, creo que deberíamos detenernos y tener paciencia con su mentalidad trivial»[5]. Resulta significativo que su admisión aparezca como una asunción de la responsabilidad típicamente femenina del cuidado de la humanidad y que se incluya en una carta a una escritora sobre otras dos mujeres que compartían una inclinación fraternal por el «gótico femenino». Porque es sobre todo debido a su sentido ambivalente de sí misma como artista por lo que George Eliot se sintió atraída y repelida de forma alternativa por sus precursores románticos, tanto masculinos como femeninos. La mejor aproximación a su fascinación por la figura romántica de Satanás (y, por extensión, por la fi-

---

[3] *The George Eliot Letters*. Esta cita aparece en una nota a pie de página en el volumen 5, pág. 280, con una referencia a CA Stonehill, Inc. Catalogue, abril de 1934, artículo 108. A menos que se señale lo contrario, las referencias siguientes a las cartas de Eliot aparecerán en el texto entre paréntesis.

[4] Nina Auerbach, «The Power of Hunger: Demonism and Maggie Tulliver», *Nineteenth-Century Fiction* 30, septiembre de 1972, págs. 150-171; Carol Christ, «Aggression and Providential Death in George Eliot's Fiction», *Novel*, invierno de 1976, págs. 130-140; y Ellen Moers, *Literary Women*, págs. 45-52, 154.

[5] Eliot explica que, a menos de que existan esos «espíritus desgraciados», no se siente inclinada a estudiarlos (*Letters*, 5, 281).

gura satánica de Eva) es quizás un relato poco leído titulado «The Lifted Veil», que ilustra sorprendentemente su mal-estar hacia la autoridad, así como su relación con Mary Shelley y Charlotte Brontë y su atracción por la imagen romántica del velo. Es más, aunque no es una obra de arte completamente lograda, puede que *debido* a ello arroje alguna luz sobre sus personajes y poemas menos estudiados y sobre las tensiones que continuaron informando su vida pese a su exitosa carrera como escritora.

Publicado de forma anónima en 1859 en *Blackwood's,* entre el éxito de *Adam Bede* y la escritura de *El molino junto al Floss,* «The Lifted Veil» es una novela corta que ha recibido escasa atención[6]. Aunque es conocida la preocupación comprensiva de George Eliot por la humanidad, su representación histórica de la vida rural inglesa, su crítica del egoísmo y la fascinación de sus heroínas por la abnegación, no estamos muy preparados para recibir de ella un relato de secretos góticos, poderes de percepción extrasensoriales y experimentos científicos de reavivación, todo ello situado en un exótico decorado continental. Además, el desarrollo orgánico que nos han enseñado a esperar en una novela de Eliot es precisamente el que viola un argumento en el cual la motivación de los hechos es arbitraria y abrupta, y en el que el narrador —de ningún modo la benevolencia omnisciente que solemos identificar con Eliot— es tan desagradable que resulta difícil determinar su relación con la autora.

La misma vacilación de George Eliot acerca de «The Lifted Veil» lo hace excepcionalmente interesante debido sobre todo a que fue escrito cuando estaba a punto de levantar uno de sus propios velos, su seudónimo, y a admitir la autoría de las obras de ficción que ya habían alcanzado una gran popularidad. Consciente al parecer de que su relato contradice gran parte de su obra posterior, Eliot decidió catorce años después de escribirlo que no deseaba incluirlo en una serie de *Tales from Blackwood,* aunque sí le antepuso un poema:

> No me des más luz, gran Cielo, que la que se convierte en
> La energía de la fraternidad humana;
> Ningún poder más allá de la herencia creciente
> Que hace más completa a la humanidad[7].

---

[6] Los estudios más útiles son los de U. C. Knoepflmacher, *George Eliot's Early Novels: The Limits of Realism,* Berkeley, University of California Press, 1968, págs. 128-161, y Ruby V. Redinger, *George Eliot: The Emergent Self,* Nueva York, Knopf, 1975, págs. 400-405. Para una apreciación anterior de la relación de «The Lifted Veil» con el tema del fracaso y la insatisfacción en la obra de ficción principal, véase Elliot L. Rubinstein, «A Forgotten Tale by George Eliot», *Nineteenth-Century Fiction* 17, septiembre de 1962, págs. 175-183. El estudio más reciente del aprisionamiento de Latimer en su propia conciencia como un aspecto del dilema de la novelista es el de Gillian Beer, «Myth and the Single Consciousness: *Middlemarch* and *The lifted Veil*», en *This Particular Web: Essays on Middlemarch,* ed. Ian Adams, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 1975, págs. 91-115.

[7] George Eliot, «The Lifted Veil», en *Silas Marner, «The Lifted Veil» and «Brother Ja-*

Este ruego por una imaginación redentora no sólo explica directamente un relato sobre la alienación de la fraternidad humana y la humanidad *in*completa, sin que también señala de inmediato que este cuento se centrará en la ansiedad que siente Eliot hacia la luz y el poder que sabe suyos, aunque sólo es hombre de nombre.

Contado por el misántropo Latimer durante el mes anterior a la muerte que ha presagiado, «The Lifted Veil» describe la infancia solitaria de un hijo segundón que primero está maldito con poderes clarividentes de «previsión» y luego con la capacidad telepática de «escuchar» los pensamientos de sus conocidos. Pero en vez de contribuir a la «energía de la fraternidad humana», la sensibilidad auditiva de Latimer lo aísla al revelarle la mezquindad y el egoísmo de sirvientes, familiares y amigos, de los que se aleja más cada vez. Además, su poder de percepción visionario parece menos una luz del cielo que una maldición del infierno, ya que cada escena psíquica que imagina es un horror que se siente impotente para evitar: pese a su primer presagio sobre la ciudad de Praga, su segunda alucinación sobre un encuentro con la bella pero cruel mujer llamada Bertha y su tercera visión de una vida matrimonial con ella basada en la aversión mutua, es incapaz de evitar seguir un futuro que sabe grotesco. Después de ver que sus presentimientos se hacen realidad, Latimer busca activamente la disminución de sus poderes para evitar darse plena cuenta de la aversión de Bertha. Pero una visita de su único compañero de la infancia, un científico que estudia la reavivación, descubre un terrible secreto de una doncella muerta, la confidente de su esposa, que vuelve a la vida por un momento para revelar que Bertha ha tramado matarlo. El horror de esta revelación final hace que Latimer se separe de ésta y se exilie hasta que la enfermedad limita sus vagabundeos. Por fin, en la elipsis de la frase final de esta autobiografía confesional, su última visión se verifica e interviene la muerte justo de la forma y en el momento en que él sabía que lo haría.

U. C. Knoepflmacher y Ruby Redinger han expuesto que, pese a sus muchas cualidades desagradables, Latimer tiene mucho en común con George Eliot. Amado por una madre angelical y servicial que muere cuando él tenía siete u ocho años, es criado como hijo segundón por un padre que es un «hombre firme, inflexible, intensamente ordenado, banquero de raíz y tronco, pero con un injerto floreciente de terrateniente activo que aspira a obtener influencia en el campo» (257). De modo similar, George Eliot fue enviada por su madre a la escuela a una edad excepcionalmente temprana y siempre se resintió de ser la hija de un padre tan inflexible. Tanto Latimer como George Eliot sienten que sus hermanos mayores son los herederos del patrimonio económico y el afecto respetuoso de sus padres. Ambos están malditos por el sentimiento de ser segundones y ambos

---

cob», Boston, Eates and Lauriat, 1895, pág. 252. Las referencias a las páginas aparecen entre paréntesis en el texto.

deben luchar contra una educación incompatible e inadecuada impuesta por sus padres en oposición a sus deseos. En su revuelta contra su situación sin amor y contra los padres a los que culpan de ello, tanto Latimer como George Eliot pierden su fe en un Padre celestial y ambos pagan esta pérdida con un sentimiento de vergüenza y aislamiento personales. Y la desconfianza y el disgusto de Latimer hacia los extraños no es muy diferente de las respuestas iniciales de Eliot a los conocidos recientes, a quienes casi siempre describe en sus cartas en términos negativos.

Al igual que el primer personaje masculino de Charlotte Brontë, William Crimsworth de *The Professor,* Latimer refleja el sentido que tiene su autora de su propia peculiaridad. Más que la conciencia de sí misma de cualquiera de las mujeres de Eliot, el «disgusto por su psique» que siente Latimer debido a su «belleza medio femenina y medio fantasmal» (270) revela probablemente la sensibilidad de una mujer joven que no sólo era rechazada por los hombres a quienes su aspecto les parecía masculino, sino que se describe como una «bruja espantosa» y «macilenta como una vieja bruja» *(Letters,* 2, 11, 25). Tanto Latimer como George Eliot sufren enfermedades que parecen estar íntimamente ligadas con su «don» de percepción. Diversas enfermedades físicas precipitan las visiones de Latimer, enfermedades que resaltan su vulnerabilidad y sensibilidad, que son consideradas «defectos de [su] organización» por su padre indiferente, mientras que el mismo Latimer reconoce que sus ocupaciones literarias presentes acabarán en una enfermedad cardíaca mortal. De modo similar, a Eliot le preocupaban las enfermedades que iban de los temores nocturnos a los sortilegios paralizadores, y también asocia las dolencias de su «cuerpo loco» *(Letters,* 1, 102) con la asunción melancólica de Latimer de que está aislado de toda simpatía y compañía humanas (255). A lo largo de toda su vida, Eliot padeció terribles dolores de cabeza, pero sobre todo cuando iba a iniciar una novela, e incluso cuando era la novelista de mayor éxito que vivía en Inglaterra, su devoto compañero George Henry Lewes explicó por qué le ocultaba las reseñas: «Desafortunadamente, el tono habitual de su mente es de recelo hacia sí misma y ninguna simpatía, ningún elogio pueden lograr más que sacarla de este estado durante un día o dos» *(Letters,* 5, 228)[8].

Tanto Latimer como George Eliot identifican la visión imaginativa con un tipo de enfermedad. Latimer pregunta si sus poderes de percepción no serán más bien una «enfermedad, una especie de delirio intermitente que concentra la energía del cerebro en momentos de actividad insana» (pág. 267), y asocia estas premoniciones con la «locura» que le produce el

---

[8] En su último libro completo, *Impressions of Theophrastus Such,* Nueva York, Harper and Brothers, s.f., págs. 170, 181, Eliot incluye un esbozo sobre una autora menor que obliga a sus visitantes a leer y discutir con gran detalle un álbum elegantemente encuadernado de la recepción crítica que recibió su novela. El ensayo XV se titula acertadamente «Diseases of Small Authorship».

«horror propio de la suerte de un ser humano cuya naturaleza no se ajusta a las simples condiciones humanas» (pág. 268). Su capacidad para escuchar lo que piensan las mentes de otras personas parece un signo de «una organización mórbida, estructurada para el sufrimiento pasivo, demasiado débil para la resistencia sublime de la producción poética» (270) y, lo que es significativo, su «conciencia enferma» (271) acaba preocupándose por completo con los pensamientos de quienes le detestan o se apiadan de él. De nuevo, esto recuerda un rasgo de Eliot, porque la conciencia de Latimer de que las demás personas le consideran un fracasado no es muy diferente de la duda constitucional de sí misma que siente George Eliot. Según Herbert Spencer, se quejaba exactamente del tipo de «doble conciencia» (302) que atribuye a Latimer, «siendo una corriente de autocrítica el acompañamiento habitual de todo lo que iba a decir o hacer; y ello tendía de forma natural a la reprobación y desconfianza de sí misma»[9].

Es más, incapaz de eludir las imágenes y sonidos que imagina, Latimer también es incapaz de expresarlos. En consecuencia, posee «las sensibilidades del poeta sin su voz; la sensibilidad del poeta que no encuentra desahogo, sino que llora en silencio sobre la orilla soleada» (260). De modo similar, George Eliot no encontró salida para sus sensibilidades hasta sobrepasar la edad madura; víctima de lo que Tillie Olsen denomina «silencio de fondo»[10], también ha de haberse sentido maldecida y muda. Así pues, asocia su propia «desesperación» de la juventud con «la principal fuente de energía derrochada con toda la amargura consecuente del pesar», e incluso equipara su sufrimiento con los planes suicidas de quienes «se apresuran a dar el salto final o, como hizo Mary Wollstonecraft, empaparon bien sus ropas de lluvia con la esperanza de hundirse mejor cuando se zambulleran» *(Letters,* 5, 160).

Esta última alusión resulta útil porque nos proporciona una pista sobre el significado del sufrimiento de Latimer, porque la descripción que hace Eliot de Mary Wollstonecraft esboza su presentación posterior de otra artista desesperada, Mirah Cohen de *Daniel Deronda,* que moja sus ropas en agua para hundirse mejor cuando se sumerge. En efecto, la identificación de Eliot con la impotencia «medio femeniña y medio fantasmal» de Latimer, su silencio, su posición secundaria, su cuerpo débil y su alma herida iluminan de modo significativo las actitudes de ésta hacia su arte y su género. Impulsada por una necesidad intensa de ser amada, huérfana de madre en un mundo de padres coercitivos, en cierto sentido la mujer es un hijo segundón paradigmático que debe recurrir a la pasividad y la invalidez para sobrevivir. Por lo tanto, el hecho de que Latimer y George

---

[9] Herbert Spencer, *An Autobiography,* 2 vols., Nueva York, D. Appleton y Co., 1904, 1, pág. 459.

[10] Tillie Olsen, «Silences: When Writers Don't Write», en *Images of Women in Fiction,* ed. Susan Koppelman Cornillon, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1972, páginas 97-112.

Eliot se sientan rodeados por falsas apariencias que velan las manipulaciones mezquinas y coercitivas de hombres indiferentes corresponde al sentimiento de tantas mujeres que saben que han de decodificar apariciones misteriosas para comprender su situación real en el mundo. Pero también nos trae a la memoria que, tradicionalmente, las mujeres han desempeñado un papel «entre bastidores» y que su vida doméstica con los hombres que habitan un ámbito público inaccesible les lega un sentimiento único e implícitamente satírico de la discrepancia existente entre las afirmaciones públicas y las realidades privadas.

De este modo, la telepatía de Latimer y Eliot pueden considerarse en parte una extensión del papel tradicional de la mujer en el hogar, donde se la enseña a desarrollar su sensibilidad ante las necesidades y los sentimientos no expresados de su familia: sin duda, la otra cara de la renuncia abnegada es este sentimiento esquizofrénico de que se está embrujada por voces ajenas pero conocidas que piden cosas reñidas con nuestro interés. De forma similar, la capacidad de Latimer y George Eliot para ver un futuro terrible que no pueden evitar se corresponde con el sentimiento que tienen las mujeres de estar atrapadas en relatos, incapaces de evitar los argumentos creados para ellas por autores y autoridades ajenos cuando no hostiles. Mudos pese a sus dones extraordinarios, Latimer y George Eliot nos recuerdan, por ejemplo, la impotencia de Casandra, cuyos esfuerzos expresivos nunca alteran los hechos del pasado o del futuro y cuyo discurso, por lo tanto, es tan ineficaz como el silencio.

Las cualidades esencialmente femeninas de Latimer —su sensibilidad, su debilidad física, su posición secundaria en la familia, su desposesión, su pasividad y su intensa necesidad de ser amado— son una fuente de angustia porque hacen imposible que se convierta en poeta. Dotado de capacidad poética pero privado del poder de crear, Latimer vive el papel clásico de las mujeres a quienes se les niega la posición de artistas porque se supone que de algún modo ellas se convierten en obras de arte («Tú *eres* un poema» le informa Will a Dorothea en *Middlemarch* [cap. 22]), o porque están destinadas a seguir siendo simplemente artísticas, encauzando sus capacidades en logros aceptables para la sociedad, como hace Mirah Cohen cuando sigue la carrera de cantante y maestra de canto en los salones privados de Londres. Eliot describe precisamente a estas mujeres con talento en su reseña «Mujeres de Francia», donde explica que el reconocimiento de una mujer como madame de Sablé «secundó el ingenio de un hombre con comprensión, uno de los mejores oficios que el intelecto femenino ha prestado al avance de la cultura» (74). Eliot llega a adelantar un argumento biológico para la mujer que siempre es la musa, nunca la autora, explicando que «el cerebro mayor y el temperamento más lento de las inglesas y alemanas hace que, en la organización femenina, suelan ser soñadoras y pasivas», de tal modo que «la mujer de gran capacidad rara vez puede elevarse más allá de la absorción de ideas. [...] la pila voltaica no es lo bastante fuerte como para producir cristalizaciones, es-

pectros de grandes ideas flotan por su mente, pero no posee el sortilegio que las detendría y las fijaría»[11].

Por lo tanto, resulta predecible que, durante bastante tiempo, Eliot no se considerara una creadora de literatura, sino sólo una editora y traductora cuya diestra expresión se iba a subordinar al significado de las palabras de otro. Pese a su prolongada labor, su nombre ni siquiera iba a aparecer en su edición de *The Life of Jesus* de David Friedrich Strauss (1846). Como explica Gordon Haight, «estaba dispuesta a dejar que Chapman posara como editor jefe [de *Westminster Review]* mientras ella hacía el trabajo real sin el reconocimiento público»[12]. Esta asociación con Chapman sólo fue la última de una serie de relaciones en las que aceptó el puesto de ayudante editorial, secretaria o escriba para hombres a quienes elevó a dioses paternales, incluso tomando el nombre de «Deutera, que *significa* segunda y *suena* un poco como hija *[daughter]»* ante un doctor Brabant particularmente insignificante *(Letters,* 1, 164). Es más, Dorothea Brooke no fue la única heroína de Eliot que no se veía como Milton, sino sólo como una de sus hijas obedientes, aprendiendo a leer latín y griego en voz alta y transformando ese «ejercicio en lenguas desconocidas» mediante el estudio privado para poder aprender a entender lo que leía[13]. Romola también responde a las críticas de su padre por «su delicada estructura de mujer, que siempre ansía reposo y variedad, y engendra así una imaginación errante», con la determinación de «estudiar con diligencia» para resultarle «tan útil como si hubiera sido chico y luego quizás algún gran erudito querrá casarse conmigo y no tendrá en cuenta la dote; y le gustará venir a vivir contigo y ocupará el lugar de mi hermano [...] y no te pesará que yo fuera una hija»[14].

Quizás las ansiedades personales de Eliot hacia la autoría sean en parte responsables de su interés recurrente por personajes cuya pasividad, enfermedad e impotencia están directamente relacionadas con «las sensibilidades del poeta sin su voz». Jubal, por ejemplo, en el poema que recibe su nombre, crea la lira en la casa de Caín donde comienzan las artes; sin embargo, en sus exploraciones posteriores del mundo, cuando le llegan nuevas voces, su «canción se hace más débil y el corazón tiene que romperse / Por falta de voz o de dedos que puedan despertar / Toda la respuesta de la lira»[15]. Cuando vuelve a su casa para escuchar su nombre

---

[11] George Eliot, «Woman in France: Madame de Sablé», en *Essays of George Eliot*, ed. Thomas Pinney, Nueva York, Columbia University Press, 1963, pág. 56.

[12] Gordon Haight, *George Eliot*, Oxford, The Clarendon Press, 1968, pág. 91.

[13] George Eliot, *Middlemarch*, Boston, Houghton Mifflin, 1956, cap. 7. Las referencias a los capítulos aparecerán entre paréntesis en el texto.

[14] George Eliot, *Romola*, Nueva York, Sm. L. Allison, s.f., cap. 5. Las referencias a las obras poéticas aparecerán en el texto entre paréntesis.

[15] George Eliot, «The Legend of Jubal», *Poems*, 2, págs. 52-76. Las referencias siguientes a las obras poéticas aparecerán en el texto.

adorado como divino, busca el reconocimiento personal, pero primero es ridiculizado y luego expulsado por aquellos que no pueden creer que él sea Dios. Sólo le queda «retroceder y añorar», buscando «la pantalla / De matorrales espinosos» donde cae sin ser visto.

También como Latimer, que se concibe a sí mismo como «un ser excepcional, una especie de energúmeno callado» (376) —una persona poseída por el demonio—, el hijo visionario que aparece en *Romola* es condenado por su padre, que le considera «engañado por sueños degradantes y fanáticos, sólo dignos de un energúmeno cuya morada se encuentra entre las tumbas» (cap. 5). Dotado de la pasividad y enfermedad de Latimer, el hermano de Romola es un clarividente cuyas visiones también advierten de un matrimonio desastroso. De forma similar, en la última novela completa de Eliot, *Daniel Deronda,* Mordecai se revuelve contra un padre coercitivo. Agonizando con sueños visionarios que sólo pueden ser expresados en fragmentos debido a su respiración dificultosa, habla una lengua que no comprende la sociedad inglesa, «como un poeta entre personas de un habla extraña, que puede que tengan una poesía propia, pero no oído para su cadencia, no una emoción como respuesta a su descubrimiento de las virtudes latentes en su lengua materna»[16]. Pese a su conocimiento clarividente acerca de la identidad de Daniel Deronda y el futuro de la raza judía, es completamente pasivo, incapaz de ejercer su voluntad de alguna forma.

Estos tres personajes se enfrentan a dificultades con sus nombres que reflejan su ambivalencia hacia su papel visionario. Cuando escuchó alabar su nombre pero experimentó una privación personal, Jubal «retrocedió dudando si él podía ser Jubal». El hermano de Romola se transforma de «Dino» en «fray Luca», en su rechazo de los valores que representa su padre secular. Y Mordecai sólo recobra el nombre familiar, Ezra Cohen, cuando se reúne con su hermana. Los tres reflejan parte de la ansiedad que hizo que Eliot jugara con los nombres: Mary Ann, Marianne o Marian Evans, Pollian (un juego de palabras con Apolión, el ángel de la destrucción), Clematis (Belleza *Mental),* Deutera, Minie, Polly, Marian Lewes y la señora de John W. Cross son los personajes asumidos por «George Eliot» cuando está dispuesta a abandonar su anonimato[17]. Su miedo a invocar el nombre de su padre o su hermano refuerza nuestro sentimiento de que se siente culpable por la creatividad, culpable aparentemente por el sufrimiento que visita en sus sustitutos visionarios, todos los cuales se parecen a Latimer en su estado degradado. Todos podrían proclamar con la

---

[16] George Eliot, *Daniel Deronda*, Baltimore, Penguin Books, 1967, cap. 42. Las referencias a los capítulos aparecerán entre paréntesis en el texto.

[17] Véase el excelente ensayo de Elaine Showalter sobre la importancia de los seudónimos para muchas novelistas en «Women Writers and the Double Standard», *Woman in a Sexist Society*, ed. Vivian Gornick y Barbara K. Moran, Nueva York, New American Library, págs. 452-479.

voz del «Yo» en el diálogo entre «Yo y Vida», «al ver lo que podría haber sido / Condené lo que era» (205)[18].

Al aspirar a los poderes divinos que nunca se logran plenamente, malditos por su distanciamiento de la gracia paterna, poseídos por energías demoniacas y siempre en una posición secundaria, todas estas figuras nos traen a la memoria que Eliot heredó la fascinación por la figura romántica de Satanás, cuya rebelión y caída ya habían sido convertidas en paradigma de los esfuerzos artísticos masculinos por los escritores que cita repetidas veces: Blake, Byron, Goethe, Coleridge, Shelley y Keats. Sin embargo, también hemos visto que Eva, como una expulsada enajenada, culpable, apasionada y degradada, se convierte en satánica para las escritoras, de Mary Wollstonecraft y Mary Shelley a Charlotte Brontë: la identificación de Eliot con Satanás caído en «The Lifted Veil» se aclara por sus simpatías igualmente fuertes hacia la Eva satánica de su drama en verso «Armgart» (1871), que describe las presuntuosas aspiraciones artísticas y la posterior caída en el género de una artista de éxito.

Según su amigo y confidente, llamado siniestramente Walpurga, Armgart reconoce que su arte legitima la afirmación apasionada del yo que de otro modo se le negaría:

> A menudo se pregunta qué habría sido su vida
> Sin esa voz para encauzar su alma.
> Dice que habría saltado por todos sus miembros,
> La habría hecho una ménade, la habría hecho arrebatar un tizón
> E incendiar algún bosque, que su furia podría elevarse
> Dejándola tranquila y paciente por un tiempo.
> «¡Pobre desgraciada!», dice de cualquier asesina,
> «El mundo era cruel y ella no podía cantar»:
> Llevo mis venganzas en la garganta;
> Amo al cantar y vuelvo a ser amada» [92].

De pie frente a los bustos de bronce de Beethoven y Gluck, Armgart admite que sabe «el Evangelio frecuentemente enseñado» de que las mujeres «no desearán / Hacer nada muy bien, salvo la pura subordinación», pero considera su voz una bendición de la naturaleza y revela en una actuación que no será juzgada «buena ni maravillosa considerando / Que es una mujer» (105). Haciéndose eco de los sentimientos de *Aurora Leigh*, poema de Elizabeth Barrett Browning que Eliot había leído más de una vez, Armgart rechaza a un pretendiente rico porque «el hombre que se case conmigo debe desposarse con mi Arte, / Aceptarlo y alentarlo, no tolerarlo» (110).

---

[18] El fracaso de estas sustitutas visionarias en la ficción de Eliot ayuda a explicar su necesidad casi obsesiva de probarse su éxito mediante la venta de libros, un impulso mercenario brillantemente investigado y analizado por Redinger, *George Eliot*, págs. 433-451.

Casi como castigo por su audaz compromiso con la libertad, Armgart desarrolla una enfermedad que le impide seguir su carrera. Sin embargo, no es la enfermedad, sino su *cura,* la causa del deterioro de su voz[19] y su transformación en una mujer «normal». Pero esta normalidad significa ser enterrada en vida en las «películas» o el «barro de lava» de una «tumba honda, honda / Llorando para siempre sin que nadie la oiga». «Curada» de su voz, Armgart es «un alma / a la que la pérdida agudiza» (114), «un yo maldito con conciencia del cambio, / Una mente que vive en la nada con los miembros recortados, / Un poder convertido en dolor» (115). No deseada ya por su pretendiente acaudalado, puesto que ya no puede renunciar a su don para su mayor gloria, debe descender a convertirse en una mujer normal, cortés y útil, y ve su destino como un cuento titulado «La suerte de la mujer: un cuento de todos los días».

Aunque «aprisionada en todas las imitaciones mezquinas / Llamadas saber femenino, que sientan a la palabra / Como las ropas de muñeca a un hombre» (123), la enfurece satánicamente que deba someterse a esta disminución y monotonía,

> Porque el Cielo me hizo real; me elaboró
> Con un acabado sutil cercano a la preeminencia,
> Hizo que todos los canales de mi alma convergieran
> Para una función elevada, y luego me tiró al suelo,
> Esa ruptura yo podría convertirla en el dolor más sutil.
> Una pasión innata da derecho al rebelde:
> Me rebelaría y moriría en veinte mundos
> Antes de soportar el yugo de una vida frustrada,
> Cada uno de los sentidos más intensos convertido en intenso hastío
> Avivando el hambre en vez de satisfacerla
> Respirando en languidez medio siglo.
> Ahora todo el mundo no es más que un devanador de hilos
> Para retorcerme y achicarme hasta la mezquindad
> Y el contento ruin fingido, la máscara plácida
> De la miseria de la mujer [124].

Al igual que Vasti en *Villette* o Catherine Earnshaw en *Cumbres Borrascosas,* ha tenido un «atisbo de conciencia divina», pero ahora sólo experimenta la separación: «Ahora he caído en las tinieblas; me siento en la oscuridad, / Recordando amargamente» (125).

Resulta significativo que el maestro de Armgart sea un artista llamado Leo, el compositor ficticio cuya música canta Mirah en *Daniel Deronda* primero a Klesmer en su audición y luego en los salones de la sociedad elegante. Mirah también se ha dado cuenta de que su «voz nunca sería lo bastante fuerte, no cumplió su promesa» (cap. 20). Como a Lati-

---

[19] Spencer, *Autobiography*, pág. 458.

mer, su padre se la lleva a Praga, donde se horroriza al comprender que está a punto de venderla a un conde rico, puesto que ya no puede proporcionarle dinero con su voz, y acaba huyendo. Sintiendo que la vida se cierra sobre ella «con un muro de fuego; veía en todas partes una devastación que la hacía retroceder», Mirah pierde la fe en Dios y el hombre, y se va a morir en el río (cap. 6). Pero, para George Eliot, con palabras que se adelantan a las imágenes de Emily Dickinson, Mirah es «sólo una perla» porque su naturaleza «sólo es someterse» (cap. 20): es una niña extraviada y confiada que en realidad considera un alivio no tener que actuar más en el escenario y, por lo tanto, es rescatada de su intento de suicidio y se le concede una segunda oportunidad de lograr la felicidad. Su resignación angelical se contrasta directamente con la ambición demoniaca de la princesa Halm-Eberstein, la madre de Daniel Deronda.

Afectada por la misma «doble conciencia» (cap. 51) que Latimer, la princesa sabe que «se supone que toda mujer tiene los mismos motivos o, si no, es un monstruo» (cap. 51). Aunque declara que no es un monstruo por haber elegido seguir su carrera en el escenario sobre los deberes de una madre, Eliot la presenta como una referencia a la belleza de Melusina, una especie de lamia, serpiente de cintura para abajo y, por lo tanto, una encarnación de Pecado de *El paraíso perdido,* una aliada (si no otra encarnación) del padre de Pecado, Satanás. Con energía satánica que «en el acto se eleva y se apaga» (cap. 51), acosada por la culpa, con un terrible dolor por su rebelión contra la palabra de su padre, la princesa explica a su hijo que él no puede comprender su rebelión contra la renuncia obligada: «Tú no eres una mujer. Puedes intentarlo, pero nunca podrás imaginar lo que es tener la fuerza del genio del hombre en ti y, sin embargo, sufrir la esclavitud de ser una niña» (cap. 51). Su amargura agonizante estriba en que se da cuenta de que su revuelta ha sido en vano; Daniel se convertirá en el heredero de su abuelo. Como Armgart, la princesa, en la cima de sus poderes, comienza a cantar fuera de tono[20].

Todo esto parecería conducirnos fuera de «The Lifted Veil», a no ser porque este relato expone claramente la conciencia que tiene Eliot del lugar que ocupa en una tradición gótica femenina que construyeron Mary Wollstonecraft, Mary Shelley y las hermanas Brontë en torno a la estrecha asociación de la artista con Satanás. Eliot parece admitir su deuda con Mary Shelley al comienzo, cuando Latimer prologa su confesión proclamando: «Tenía sed de lo desconocido: la sed ha desaparecido» (254). Latimer se asemeja a Victor Frankenstein, a Walton y al monstruo en la definición que hace de sí mismo como un estudioso de los orígenes científicos

[20] Eliot parece casi vengativa contra la princesa cuando hace que recupere su voz después de que el matrimonio ha descartado la posibilidad de volverla a usar en público. Este tipo de trama quizás sea más obsesivamente evidente en la ficción del tipo de Mary Wilkins Freeman, como Judith Roman —estudiante de doctorado de la Universidad de Indiana— nos ha señalado.

muy «versado en los poderes mecánicos, los cuerpos elementales y los fenómenos de la electricidad y el magnetismo» (258). Además, Latimer es investigador, aunque mal dispuesto, del conocimiento prohibido de los misterios de la vida, y su amistad con Meunier evoca la amistad de Frankenstein con Clerval. Aunque comienza como un poeta fallido y un expulsado solitario que pide nuestra compasión, Latimer acaba degenerando en un Caín resentido. Como el monstruo de Frankenstein, se siente defectuoso y mudo y, al igual que el monstruo, incapaz de obtener compasión, acaba vengándose y, con ello, causando mayor sufrimiento. Al situar los primeros estadios del relato de Latimer en los Alpes y Ginebra, al proporcionarle un amigo científico inglés que devuelve la vida a un cadáver, al hacer que el anciano Latimer explique que «no existe religión posible, no existe ningún culto, más que el culto a los diablos» (304) y al representarlo finalmente como un exiliado solitario, Eliot resalta su deuda con Mary Shelley.

Científicos extralimitados, visionarios excéntricos, experimentos de reanimación y temas de rebelión culpable: estos ecos de *Frankenstein* refuerzan la impresión obtenida de «The Lifted Veil» de que George Eliot parecía identificarse con las aspiraciones fallidas de un Satanás caído debido a los temores de huir y caer producidos por su sexo, así como por su enajenación de la cultura que describe como mortal. En la primera visión que tiene Latimer de Praga, una ciudad «detenida en su curso», ve lúgubres estatuas de piedra, «los habitantes y dueños reales de este lugar», a quienes no les «impulsan el miedo ni la esperanza, sino su sino de ser siempre viejos y no morir, a seguir viviendo de la rigidez de la costumbre, pues viven en un mediodía perpetuo, sin el reposo de la noche o el nuevo nacimiento de la mañana» (262, 263). La creación no es posible en este mundo sin final donde el Struldbrugs de Swift o el Titono de Tennyson estarían como en casa. Ciudad de muertos vivientes donde Latimer conoce a su prometida, Praga se asemeja a la Roma de *Middlemarch* o de *The Last Man* de Mary Shelley. A diferencia de los Alpes, donde, a los dieciséis años, Latimer «acostumbraba a hacer lo que hizo Jean Jacques, tumbarse en [su] barca y dejarla deslizarse por donde quisiera» (260), la ciudad sedienta, ennegrecida e inanimada se asocia con la grandeza de los recuerdos, las estatuas coronadas, los puentes, las iglesias, las cortes y los palacios, los accesorios de la cultura. Pero como sus habitantes viven en la «gastada repetición de los recuerdos, como reyes depuestos y jubilados», y las estatuas parecen «los padres de hijos desaparecidos hace mucho tiempo», esta cultura se anuncia cansada y abrumadoramente patriarcal.

En toda la narrativa de Eliot, las aguas de una naturaleza poderosa, providencial y maternal bautizan, germinan, destruyen y reaniman. Pero aquí hasta el río parece una «hoja de metal». Como en los infiernos congelados de *El paraíso perdido* y *Frankenstein,* no es posible la regeneración en un mundo de repetición. De modo similar, en lugar de producir nueva vida, el experimento científico realizado por Meunier y Latimer

aporta una prueba de que las artes masculinas de la civilización sólo pueden reanimar a los muertos y amortecer a los vivos. En una grotesca parodia del juicio final, cuando *«los muertos vivirán y los vivos morirán»* (Dryden, «A Song for St. Cecilia's Day»), el final de «The Lifted Veil» describe la reanimación momentánea de la señora Archer, cuya revelación de la trama de Bertha sólo lleva a su desaparición final, la incriminación pública de ésta y la continuación de la existencia mortal de Latimer; porque si bien Latimer es el representante de la imaginación herida de Eliot, también es un retrato satírico del héroe satánico que encarna su inquietud acerca de que este hijo segundón de Dios disminuye a las mujeres reduciéndolas a meras criaturas o, lo que es aún peor, a personajes.

* * *

Al principio, Latimer piensa que su visión de Praga es un signo de su naturaleza poética, manifestándose en creatividad espontánea: «Sin duda, fue de este modo como Homero vio las llanuras de Troya, Dante vio las moradas de los difuntos, Milton vio la huida hacia la tierra del Tentador» (264). Y sus primeros poderes de percepción profética de «cosas invisibles para la vista mortal» aparecen después de que, como Milton, es aquejado de ceguera. Como no puede controlar su visión imaginativa y no puede crear arte con ella, Latimer se da cuenta en seguida de que no es Milton. Pero es curioso que en «The Lifted Veil» Eliot parezca contar el relato de Milton, tal como ella lo sabía. Recogiendo al igual que Milton «la miseria que la falta de abstinencia de Eva / Causará a los hombres», Latimer cuenta el mismo relato que el del *El paraíso perdido*. Porque es su amor por Bertha el que le produce una vida de dolor, y destaca el parecido de Bertha con Eva describiéndose a sí mismo «inclinado a rendirse al encanto femenino», sobre todo al encanto de una bella huérfana que mantiene en secreto sus planes de obtener independencia y poder, una joven narcisista con el cabello lleno «de hermosos rizos» que luce un broche verde esmeralda con una serpiente como si fuera «un demonio familiar en su pecho» (300). Como Adán, Latimer nos hará creer que sabía que ella le ofrecía la muerte, pero que se vio obligado a caer debido al amor que le inspiraba.

Pero Latimer también se asemeja al Milton sobre el que escribió Eliot durante cuatro años antes de la creación de «The Lifted Veil». En un tratamiento extremadamente compasivo de la petición de divorcio de Milton, cita al poeta, del que piensa que está hablando desde su experiencia personal del matrimonio: «¿Quién no sabe que el mutismo tímido de una virgen a veces puede ocultar toda la falta de delicadeza y la indolencia natural que no son aptas para la conversación?»[21]. También, lamentándose

[21] «Life and Opinions of Milton», en *Essays of George eliot*, pág. 157.

por Milton, hace constar el destino de un hombre que se encuentra «bien atado a una discordancia desobediente de la naturaleza o, como suele suceder, a una imagen de tierra y flema» (157). Ésta no es sólo la historia de la vida de Latimer, sino que también es el argumento que Eliot habría elegido construir sobre el matrimonio previo de Lewis. Resulta interesante que también sea el núcleo central de un relato escrito por Mary Shelley que tenía aún más en común con «The Lifted Veil» que *Frankenstein*.

Al igual que muchos de los restantes relatos de Shelley, «The Mortal Inmortal» apareció en *The Keepsake,* quizás incluso en uno de los números entregados a Maggie Tulliver en *El molino junto al Floss* o a Rosamund Vincy en *Middlemarch*. Su narrador se asemeja a Latimer al considerarse un error de la naturaleza que anhela morir, pero que escribe el relato de su vida porque no puede suicidarse[22]. Para mayor sorpresa, el narrador de Shelley, que trabaja para un alquimista, fue tentado a beber el «elixir de la inmortalidad» debido a su amor atormentado por una mujer llamada Bertha. Así que su inmortalidad, como la clarividencia de Latimer, es un «don» que se experimenta como una maldición. Además, su Bertha comparte más que el nombre con la de Latimer: ambas son huérfanas ricas, coquetas altivas y burlonas que gobiernan a sus admiradores masculinos enloqueciéndolos con los celos. Sin embargo, el inmortal mortal se venga de su Bertha. Mientras que él conserva el vigor, la esposa que le hizo participar en las artes negras se vuelve vieja, fea y celosa de él. Aunque desea compartir su secreto y convertirse en «Dioses» como él, no puede. De forma similar, Bertha Grant sospecha de los poderes de percepción sobrehumanos de Latimer, pero no tiene modo de evitarlos u obtenerlos. En ambos relatos, las artes femeninas siguen siendo inadecuadas y secundarias; mientras el marido está atrapado en un mundo de transcendencia eterna, la esposa no puede escapar a la inmanencia del tiempo.

Considerando «The Lifted Veil» un ejemplo, como «The Mortal Inmortal», de un gótico claramente femenino, podemos comenzar a establecer la distancia que existe entre Latimer y George Eliot, una distancia señalada por el género masculino y el papel que ésta le otorga. A medida que Latimer cuenta el relato de la fascinación que siente por una mujer que desprecia, se va haciendo cada vez más evidente que actúa debido a su miedo y aversión hacia el sexo femenino. Obsesionado por una mujer que parece «una Ninfa de las Aguas de mirada mortal», una «deidad dudosamente benigna» (272), Latimer asume que Bertha sólo está jugando con sus sentimientos. Incluso después de la muerte de su hermano y rival, y de que Bertha parezca corresponder a sus insinuaciones, el lenguaje de Latimer revela cuán profundamente sospecha de su deslealtad:

---

[22] Mary Shelley, «The Mortal Immortal», *Mary Shelley: Collected Tales and Stories,* ed. Charles E. Robinson, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1976, págs. 219-230.

> Y me hizo creer que me quería. Sin siquiera abandonar su tono de *broma* y jocosa superioridad, me embriagó. [...] A una mujer le cuesta poco esfuerzo atontarnos de este modo. Una palabra medio reprimida [...] nos servirá de *hachís* durante un largo rato. Me puso a tejer a partir de la sutilísima red de signos apenas perceptibles [292].

Culpándola de su atracción hacia ella, Latimer se siente atrapado por la mujer que ha elegido libremente.

Al principio, le atrae Bertha porque es la única de todos sus conocidos que sigue siendo un enigma para él: no puede escuchar sus pensamientos y, en consecuencia, constituye un verdadero «otro». Pero aunque ésta es la fuente de su atracción, también es el origen de su aversión. Y por eso, cuando se encuentra ante la mirada cruel del retrato de Lucrecia Borgia realizado por Giorgione, Latimer tiene una visión de la vida de casado con una Bertha desdeñosa y de mirada cruel. Aunque continúa amando y cortejando a la joven, teme y odia a la esposa madura de su futuro. La doncella es un «secreto fascinante» cuya «brujería» siente pese a su temor. No obstante, este «silfo juguetón» cuyo rostro de «elfo» posee su imaginación «como la melodía envolvente de una sirena» (288) está inextricablemente ligado a la mujer caída del futuro:

> Bajo la esbelta y joven Bertha, cuyas palabras y apariencias observaba, cuyo tacto era la felicidad, estaba continuamente esa Berta de formas más plenas, de ojos más duros, de boca más rígida, con el alma egoísta y yerma al descubierto; ya no un secreto fascinante, sino un hecho medido, imponiéndose perpetuamente a mi mirada reacia [página 280].

Obsesionado por esta «conciencia doble [...] que resplandece como dos corrientes paralelas que nunca se mezclan», Latimer —que se identifica con Swift— encarna los modos en los que la imaginación misógina dota a la novia precisamente de esas cualidades que serán contradichas y destruidas por la esposa. Cuando, la noche de la muerte de su padre, la primera percepción de Latimer como heredero de éste revela toda la fuerza del pecado de Bertha, se llena de desdén por «el estrecho espacio del alma de esta mujer» (pág. 296). Resulta significativo que «el terrible momento de una completa iluminación» llegue cuando se ve *a sí mismo* en los pensamientos de ésta como «un miserable vidente de fantasmas, rodeado de espectros a mediodía, temblando con una brisa cuando las hojas estaban quietas, sin apetito por los objetos comunes del deseo humano, pero suspirando por los rayos de luna» (296). En otras palabras, la percepción que tiene Latimer del mal de Bertha parece una parte ineludible del temor que siente hacia ella y de su aversión hacia sí mismo.

Pese a ser asociada con sirenas, serpientes, Eva, Cleopatra, Lucrecia Borgia, ninfas de las aguas y duendes, Bertha no deja de ser menos representativa de un tipo de mujer popular en la mitología romántica que Mag-

gie Tulliver, Rosamund Vincy y Gwendolen Harleth, mujeres fatales cuya belleza, como veremos, es a la vez siniestra y tentadora. Explicando que Cleopatra fue una de las primeras encarnaciones románticas de esta mujer caída, Mario Praz subraya la relación entre hombre y mujer que predomina en este tipo: él es oscuro e inferior en condición o en exuberancia física a la mujer, que se encuentra en la misma relación con él que la araña hembra, la mantis religiosa, etc., con sus machos respectivos: el canibalismo sexual es su monopolio»[23]. Ésta es exactamente la relación que existe entre el débil y enfermizo Latimer y su esposa rubia, fuerte y de apariencia germánica. Cuando, al final de «The Lifted Veil», Bertha está observando con afán caníbal al lado del lecho de muerte de su cómplice, temerosa de que la doncella revele la trama secreta que las dos han urdido contra la vida de Latimer, éste se pregunta «cómo su rostro pudo haberme parecido el de una mujer nacida de mujer» (309, 310) porque «en ese momento, los rasgos parecían tan sobrenaturalmente afilados, los ojos eran tan duros y ávidos, que se asemejaba a un *cruel inmortal* en busca de *un festín espiritual en las agonías de una raza agonizante*» (310; las cursivas son nuestras).

Fausto de Goethe, «Medusa» de Shelley, «La Belle Dame Sans Merci» de Keats y todas las diversas Señoras del Dolor de Swinburne revelan la fascinación de los románticos por la mujer fatal y el principio mortal que representa, al igual que las heroínas bellas y agonizantes que tanto admiraba Poe. En «The Ancient Mariner» de Coleridge, el horror extremo del narrador al ver a la Vida en la Muerte y a su compañera podía haber sido expresado por Latimer cuando observa a la señora Archer muerta y a su esposa alerta: «¿Es eso la MUERTE? ¿Y hay dos? / ¿Es la MUERTE la compañera de esa mujer?». Pero, como hemos visto, la identificación de Eliot con Latimer está limitada no sólo por su misoginia, sino también por su sentimiento inflado de su propio sufrimiento. Latimer podía pensar que «estaba sediento de lo desconocido», pero Eliot lo presenta como un presuntuoso indulgente y compasivo consigo mismo. Abrazando su pesar como un signo de su superioridad, creando toda excusa posible para la inactividad, Latimer parece una versión paródica de esos sufridores pasivos pero extrañamente heroicos que pueblan la literatura romántica, figuras como el Viejo Marinero, Childe Harold, los mendigos de Wordsworth o incluso el Prometeo de Shelley.

Aunque Eliot comparte hasta cierto punto la fascinación que siente Latimer por la belleza femenina, sus primeras obras advierten repetidas veces que no se debe juzgar el ser interior por la persona externa. Sería fácil explicar su sensibilidad atendiendo a los rechazos repetidos que recibió como joven adulta de los hombres que se consideraban conocedores de la belleza femenina. Pero probablemente este dolor personal sólo contribuyó

---

[23] Mario Praz, *The Romantic Agony*, págs. 215-216.

a su reconocimiento maduro de que la mística de la belleza femenina incapacitaría sobre todo a las mujeres que no pudieran o quisieran ser reducidas a objetos estéticos. Es evidente que a Eliot también le molestaba la mística de la promiscuidad y perversidad sexual implícita en tanta poesía romántica por su antagonismo con el ensayo de Harriet Beecher Stowe, «The True Story of Lord Byron Life»: Byron y su poesía le parecían «repugnantes» y su historia «sólo digna de morir y pudrirse» (*Letters*, 5, 54). Avanzada su carrera, Eliot hizo que uno de sus héroes más ejemplares, Felix Holt, explique a una joven que alaba la poesía byroniana que Byron fue «un misántropo libertino [...] cuya noción de un héroe era que debía desordenar su estómago y desdeñar a la humanidad. A sus corsarios y renegados siempre les impulsan la lujuria y el orgullo»[24]. Además, mientras que el conocimiento de Esther Lyon «del amor oriental se derivó principalmente de los poemas byronianos», permaneció engañada, pero cuando «el Giaour en cuestión le estaba dando su brazo», descubre para su horror que había tenido una esposa que fue comprada *como esclava* (429).

Quizás podamos comprender la vehemencia de la alienación de Esther y la crítica de Eliot recordando de forma más específica el trato injusto que recibió como resultado de los mitos románticos. Cuando vivía en la casa de Chapman, por ejemplo, Eliot padeció su perverso gozo por las enmarañadas relaciones emocionales entre su editor, su esposa y su amante, un gusto que podría haberle ayudado a ganar el apodo de «Byron». En su casa ésta siente «algo como la locura que imagina que las cuatro paredes se están contrayendo y van a aplastarle a uno» *(Letters,* 2, 54). Eliot muy bien pudiera haber visto a Lewes como a un doble, una víctima de las vidas románticas de sus amigos y amantes, ya que éste había soportado la carga cruel de su esposa-niña, cuya devoción por la doctrina de Shelley del amor libre la llevó a dar a luz a los hijos de Thornton Hunt: el mismo Lewes había caído bajo la influencia de Godwin, Shelley y Fourier a través de Leigh y Thornton Hunt. Su tolerancia hacia la conducta de Agnes —había perdonado su adulterio dando a los niños su apellido— le hizo imposible pedir el divorcio según las leyes de entonces. Aunque posiblemente era el compañero más amante y solidario que una autora pudiera desear —animaba a escribir a Eliot, se ocupaba de los detalles de la publicación, la cuidó durante todas sus enfermedades, la ayudó en la investigación de base—, también es cierto que Eliot llevó el peso del castigo social por su vida ilícita juntos.

Atraídos y repelidos a la vez por Byron, Chapman, Shelley y los Hunts, tanto Lewes como Eliot parecen ilustrar la ambivalencia victoriana convencional que Carlyle trató de resolver con su precepto: «Cierra tu *Byron;* abre tu *Goethe*». Al vivir con el biógrafo más ilustre de Goethe, Eliot

---

[24] George Eliot, *Felix Holt The Radical*, Nueva York, Norton, 1970, cap. 5. Las referencias a los capítulos aparecerán en el texto entre paréntesis.

probablemente deseaba seguir el consejo de Carlyle, pero sabía que a los ojos del autor de *Sartor Resartus* ella misma había caído[25] y que, a este respecto, tanto la ética de la promiscuidad de Byron *como* el principio del eterno femenino de Goethe le proporcionaban contextos literarios muy apropiados para su sentido de sí misma como mujer, pero implícitamente misóginos. Así pues, la respuesta ambivalente de Eliot al romanticismo es victoriana, pero también es la reacción de una mujer contra su interiorización de una tradición que reconoce como especialmente peligrosa para las mujeres.

* * *

Tanto como crítica cuanto como heredera de la tradición romántica, a Eliot le interesaron sobre todo sus precursoras femeninas, aspecto que otra red de ecos de «The Lifted Veil» demuestra, porque si este extraño relato recuerda las ficciones de Mary Shelley, también evoca repetidas veces la obra maestra de una escritora a la que Eliot elogió como la George Sand inglesa («sólo la ropa es menos voluptuosa» *[Letters,* 2, 91]). La narrativa de Charlotte Brontë es importante para la escritura de «The Lifted Veil» porque permite a Eliot dramatizar la división de sí misma que experimenta entre la mujer identificada como tal y la misógina. La caída en la división de uno mismo, la materialidad aniquiladora y la sexualidad que obsesionan a los personajes de Mary Shelley y Emily Brontë es representada por Charlotte Brontë a través de la loca llevada por la furia que la obliga a desgarrar, quemar y destruir los símbolos del poder masculino que han privado del amor tanto a ella como a su doble dócil. Así pues, al llamar a su loca furiosa Bertha, Eliot nos hace recordar que «The Lifted Veil» es también un relato sobre el intento de la mujer de tomarse la venganza.

Por supuesto, en cierto sentido, todas las Berthas parecen ser símbolos de una poderosa sexualidad femenina[26]. Como la hermana «mala» de «Bertha in the Lane» de Elizabeth Barrett Browning, cuyo calor y fuego contrastan con la frialdad pálida del ángel agonizante a cuyo amante ha seducido, Bertha Grant se asemeja a Bertha Mason Rochester no sólo debido a su sexualidad demoniaca, sino porque es una heredera huérfana y

---

[25] La actitud conservadora de Carlyle hacia la esfera apropiada a las mujeres sólo habría complicado la tensa relación con Lewes y Eliot expuesta por Redinger, *George Eliot,* páginas 269, 270.

[26] Curiosamente, parece haber una tradición plena y completamente negativa asociada con el nombre de «Bertha». Por ejemplo, la malvada arrogante de *Lady Chatterley's Lover (El amante de Lady Chatterley)* de D. H. Lawrence es sin duda la primera esposa sexualmente agresiva de Mellor, Bertha Court, cuyo nombre sugiere al menos una alusión inconsciente a Bertha Mason Rochester. Y, por supuesto, ciertas armas de la Primera Guerra Mundial fueron llamadas «Big Berthas».

rica cuya fortaleza física y determinación están en marcado contraste con las nociones prevalecientes de delicadeza y sumisión femeninas. Eliot refuerza la identificación cuando describe a Bertha a la luz de la vela como una figura malévola y poderosa. Cuando Bertha va a contarle a Latimer que tiene una nueva doncella, éste se pregunta: «¿Por qué se quedó de pie ante mí con la vela en la mano, mirándome fijamente con sus ojos crueles y desdeñosos?» (300). Lo mismo podrían haberse preguntado Rochester o Jane ante la presencia perturbadora de Bertha Mason Rochester. El hecho de que los planes secretos de Bertha Grant impliquen la presencia de una nueva doncella cuya misteriosa compañía parece extremadamente siniestra nos hace recordar que Grace Poole también parecía al principio cómplice de su extraña señora, y el retraimiento de Latimer recuerda la ansiedad de Jane Eyre. Cuando descubre que la señora Archer no es despedida a pesar de su conducta insolente, su asombro es comparable al de Jane porque la conducta destructiva de Grace Poole no le haya ganado ser despedida de Thornfield. La temible dependencia de Bertha Grant hacia la señora Archer se «asocia con imágenes mal definidas de escenas a la luz de la vela en su vestidor y *algo cerrado con llave en el gabinete de Bertha*» (301; las cursivas son nuestras), escenas que evocan los fogosos paseos de Bertha Mason Rochester y su desván cerrado con llave, sobre todo porque sabemos que ese «algo» es veneno. Cuando, después de que le hacen volver de la muerte, la señora Archer revela que la trama es un intento de asesinar al marido de Bertha, nos damos cuenta de que Eliot está admitiendo su deuda con la tradición de la loca del desván.

Si nos libramos de la perspectiva de Latimer para considerar el punto de vista de Bertha, resulta evidente hasta qué extremo éste debe representar para ella el empobrecimiento del deseo y la renuncia a la vitalidad. Así, cuando Latimer se retira cada vez más a la aceptación pasiva de su unión infernal, Bertha desea apasionadamente su muerte como el único modo de recuperar su propia vida. Cuando comienza a sospechar de su clarividencia, Bertha «siente un gran terror hacia» Latimer «que alternaba de vez en cuando con desafío. Continuamente meditaba cómo podía sacar de su vida al íncubo, cómo podía liberarse de este lazo odioso con un ser a quien a la vez despreciaba como imbécil y temía como inquisidor» (298). El terror de Bertha es producto de su percepción de que ha estado representando los argumentos de su esposo, de que incluso su resentimiento hacia él ha sido previsto, creado para ella por su visión de ella como la lamia de mirada mortal.

Como autor de la vida de Bertha, Latimer está sentado leyendo en *la biblioteca de su padre* cuando ésta aparece para representar el papel que ya ha imaginado para ella y su conciencia de este hecho muy bien podría reducirla a sus propios ojos a una actriz o personaje teatral. Aunque Latimer declara creer que «podría parecer asombroso cómo su aversión [hacia él] se había vuelto tan intensa y activa» (290), Bertha tiene abundantes razones para temer sus «anormales poderes de penetración» (298), de tal

modo que, como sugiere su vocabulario, su intento de evadir la visión masculina es un esfuerzo por evitar o negar la potencia masculina. Por lo tanto, tiene sentido que, cuando comience a descubrir que la percepción de Latimer ha disminuido, viviera «en un estado de expectación y suspense esperanzado» (303). Ese suspense no ha sido posible en el mundo cerrado de la creación de éste, pero ahora Bertha puede pasar de un sentido de sí misma como personaje a un sentido de sí como persona. En su búsqueda de intimidad, este personaje que huye de un autor parece darse cuenta de su dilema cuando apoda a Latimer «Tasso» y cuando es impulsada a construir la única trama que puede proporcionarle la libertad que desea. Es más, su respuesta a la sublimación mortal de Latimer es inevitablemente afirmar la violencia intrínseca en el deseo y, de este modo, el extraño lazo psicosexual que existe entre Bertha y la señora Archer se desarrolla junto con la maduración de la trama para matar a Latimer. Una vez que ha detectado el desvanecimiento de los poderes clarividentes de Latimer, Bertha logra mantener en secreto su plan asesino y observa la muerte de la señora Archer «como el sello de su secreto» (310). Este secreto es la complicidad de las mujeres —doncella y matrona— en su búsqueda de relatos subversivos adversos a los hombres. Tratando de socavar el papel nutritivo, alimentador, de la mujer «femenina» tradicional, la señora Archer y Bertha obtendrían el corazón de Latimer *vía su estómago*, envenenándolo y, por lo tanto, probando que —incluso en su revuelta— se encuentran atrapadas en las viejas estructuras al adoptar el acto de rebelión de Eva, ofreciendo la manzana de la muerte a su hombre.

En *Jane Eyre* la previsión de la heroína y el acto de venganza de su doble loca logran transformar y redimir el mundo dominado por los hombres, un mundo visto casi por completo desde una perspectiva femenina. Como signo de su desacuerdo con la narrativa de Brontë, George Eliot nunca nos permite alejarnos de la conciencia de Latimer, por lo cual la ventaja femenina de Bertha permanece muda y relativamente inaccesible. Así pues, aun cuando desarrolla la tradición del gótico femenino, Eliot la revisa, porque mientras que Brontë explora los modos como las mujeres pueden curar sus dolorosas autodivisiones, Eliot da a entender que el yo dividido sólo puede estallar. Latimer y Bertha se divorcian, reconociendo su aversión mutua. Privada de su cómplice, su trama secreta y su única fuente de libertad, el parecido de Bertha a «un animal artero cuyos escondrijos están rodeados por una llama que avanza rápidamente» (312) recuerda aún más a la loca de Thornfield. Sin embargo, al identificar la división de su interior como una división entre un hombre misógino y una mujer misandra[27], Eliot se desvía de la tradición heredada para explicar un problema que considera muy crucial porque es el suyo, el tema de la aver-

[27] La misma dificultad de plantear un mundo paralelo a la *misoginia* revela el sesgo y la base de nuestra herencia lingüística.

sión a sí misma. Los personajes recíprocos, el afeminado Latimer y la castrante Bertha se experimentan mutuamente como aspectos de sí mismos que roban la libertad a sus vidas. Además, la lucha entre la percepción transcendente de Latimer y el deseo apasionado de Bertha recuerda el conflicto entre lo que Elaine Showalter denomina la pasión «femenina» de Maggie y la represión «masculina» de Tom Tulliver[28], y veremos que también informa la relación marital de *Middlemarch*, aun cuando dramatiza el sentido de Eliot de la parálisis, su culpa por haber interiorizado actitudes a la vez debilitadoras y degradantes para su sexo.

Así pues, para Eliot, el estado degradado de la conciencia, la herida secreta de la mujer, no es sólo un tema, sino también un lazo relacionado con la parálisis de la aversión a sí misma que se inicia con la aceptación de los valores patriarcales que contradicen el sentimiento ineludible que tiene la mujer, aunque no lo exprese, de su primacía. Después de todo, es significativo que en su ensayo «Margaret Fuller and Mary Wollstonecraft» lo que Eliot encuentra digno de elogio en *Woman in the Nineteenth Century* y *Rights of Woman* son pasajes que tratan directamente no de la injusticia de los hombres, sino de cómo el sometimiento de las mujeres ha degradado y debilitado sus almas. De forma similar, guarda su ataque más apasionado como crítica para «la forma más dañina de simpleza femenina» en «Silly Novels by Lady Novelists». El castigo de Eliot a sus heroínas, sus frecuentes ataques de enfermedad, su reiterado tono censor avuncular y su seudónimo masculino sugieren su profunda necesidad de eludir la identificación con su propio sexo.

Al tratar de legitimar sus esfuerzos y luego su éxito como escritora como una transcendencia inusual de los límites de su género, Eliot recurre con frecuencia en sus principales novelas a promesas de deferencia y doctrinas de renuncia femenina que están en contradicción directa con la carrera que siguió tenazmente. Por eso pudo exclamar: «Mis libros me mortifican» (*Letters*, 5, págs. 103, 104). Virginia Woolf pudo declarar sobre Eliot de forma igualmente convincente: «durante mucho tiempo, prefirió no pensar siquiera en sí misma»[29], recordándonos que sus dolores de cabeza, su glorificación de la nobleza del «eterno femenino», así como su negativa a escribir su propia historia, la convierten en un tipo de Makarie de Goethe, papel que no es el más cómodo para una escritora. Además, «The Lifted Veil» nos muestra la ambivalencia de Eliot hacia el mito de la caída, el mito del mal femenino. Al perpetuarlo, demuestra su interiorización de la definición de la cultura patriarcal de la mujer como el «otro». Podemos ver los signos de esa interiorización a lo largo de su carrera, en su constante sentimiento de culpa por la desaprobación social, su preferencia declarada por los amigos masculinos, su antifeminismo feme-

---

[28] Showalter, *A Literature of Their Own*, pág. 126.

[29] Woolf, «George Eliot», *The Common Reader*, pág. 173.

nino, su asunción autodisculpadora de que todas las demás formas de injusticia son temas más importantes para su arte que el sometimiento femenino, su extrema dependencia del aliento y la aprobación de Lewes, su incapacidad de enfrentarse al mundo como escritora y de leer hasta las más benévolas reseñas de su obra[30].

Como botón de muestra femenino en un círculo intelectual que incluía a pensadores tan eminentes como Spencer, Jowett, Froude y Mazzini, Eliot quizás sospechara que lo que decía con tanta vehemencia sobre la señora Hannah More podía haberse pensado de ella: «Fue el más desagradable de los monstruos, una marisabidilla, un monstruo que sólo puede existir en un estado miserablemente falso de la sociedad, en el que a una mujer con unas simples nociones superficiales de cultura o filosofía se la clasifica junto con los ratones cantantes o los cerdos que juegan a las cartas» *(Letters,* 1, pág. 245). Por supuesto, Eliot tenía mucho más que un simple conocimiento superficial de cultura o filosofía, y había leído mucho en griego y latín. Pero ello sólo podía servir para hacerle parecer aún más rara en su sociedad (argumento que M. Paul presenta a Lucy Snowe). Haight señala que la educación clásica de Eliot fue probablemente «adquirida durante el largo periodo de ostracismo social cuando, debido a su honrada declaración de su unión con Lewes, dejaron de invitarla a cenar»[31]. Sabía que estaba viviendo una vida que su padre, por ejemplo, habría condenado por impropia de una mujer, una vida que su respetable hermano encontró tan desagradable que se negó en rotundo a reconocer su existencia. «Qué seré sin mi padre», se había preocupado Eliot unos años antes; «parecerá como si parte de mi naturaleza moral hubiera desaparecido. La noche pasada tuve una visión de mí misma en la que me volvía terrenalmente sensual y demoniaca por la falta de esa influencia restrictiva purificadora» *(Letters,* 1, págs. 283, 284).

Sin duda, el signo más triste de su incapacidad para soportar la soledad —sea o no cierto que la sola palabra *Crisis* en su diario hace referencia al descubrimiento cinco meses y medio después de la muerte de Lewes de su infidelidad[32]— es su matrimonio precipitado con un hombre lo suficientemente joven como para ser su hijo y lo suficientemente afectado por la reciente muerte de su madre como para necesitar reemplazarla. El matrimonio con John Cross justo unos meses antes de su propia muerte

---

[30] Véase el análisis que hace Mary Daly del antifeminismo femenino y el mito del mal femenino en *Beyond God the Father,* págs. 50-55.

[31] Haight, *George Eliot,* pág. 195.

[32] Margharita Laski expone la posibilidad de que Eliot descubriera la infidelidad de Lewes tras su muerte en *George Eliot and Her World,* Londres, Jarrold and Sons, Ltd., 1973, págs. 111, 112, pero también estamos en deuda con una conversación mantenida con U. C. Knoepflmacher. Prescindiendo de sus motivos para su posterior matrimonio con Cross, las cartas que le escribió Eliot indican su intensa necesidad de que se ocuparan de ella. Le escribe patéticamente: «el sol brilla tan frío, tan frío cuando nadie me mira con amor» (6, páginas 211, 212.

nos señala la importancia en sus novelas de su percepción de la dependencia profundamente innata de las mujeres. ¿Cómo debió sentirse esta «Beatrice», según la llama ella, cuando en su luna de miel su nuevo esposo saltó desde el balcón de Venecia hasta el Gran Canal de debajo de donde lo pescaron ileso los barqueros?

No obstante, dejando de lado sus inseguridades personales, ha de haber sabido que lo que logró en su narrativa carecía de precedentes en la historia de la novela. *Adam Bede* y *El molino junto al Floss* no sólo alcanzaron un gran éxito, sino que resultaron muy rentables desde el punto de vista financiero; cuando se publicó *Middlemarch,* Eliot ya era aclamada por toda Inglaterra como una escritora que podía enfrentarse honradamente a las dudas y la desesperación de su generación y seguir dejando a sus lectores el sentimiento alentador de que prevalecerían los profundos valores del humor, el amor y el deber. Al entusiasmo del público se emparejaba la admiración con la que sus visitantes le llevaban sus ofrendas y esperaban sus palabras de sabiduría. Sin embargo, si la alentaron para que desempeñara el papel de sibila o musa, lo utilizó en su beneficio. Aunque exploraremos su extrema ambivalencia sobre el ideal de servicio femenino en su narrativa de madurez, podemos ver sus huellas incluso en sus primeras traducciones, porque su interés ansioso por la disección de Strauss y Feuerbach del relato de la Crucifixión sin duda está relacionado con su determinación de conservar la esencia de la abnegación cristiana mediante la apoteosis del sentimiento humano. Pero este descubrimiento significaría que el hombre/Dios ya no necesita ser el símbolo exclusivo de la encarnación. En efecto, aunque suele contemplarse atendiendo a su renuncia obsesivamente «femenina», el interés de Eliot por la Virgen María y santa Teresa pueden considerarse un intento de descubrir un símbolo de divinidad singularmente femenina. Quizás incluso la situación de sus novelas en emplazamientos históricos preindustriales puede relacionarse con su nostalgia por un tiempo en que el trabajo de la mujer era importante para el mantenimiento de la comunidad humana. En todo caso, su traslado agitado de la renuncia evangélica a una religión de la humanidad es sólo un indicio del malabarismo constante que tenía que realizar entre su identificación con la cultura masculina y su conciencia innegable de sí misma como mujer.

* * *

Una de las imágenes más interesantes que proporciona «The Lifted Veil» para la comprensión de este conflicto es la del mismo velo, porque Eliot media entre sus significados románticos tradicionales y su significado excepcional femenino. Imagen de reclusión diferente de (pero relacionada con) la imaginería del encierro que amenaza constantemente con sofocar a las heroínas de la narrativa escrita por mujeres, el velo se

asemeja al muro, pero aun cuando sea opaco es muy efímero, mientras que la transparencia lo transforma en una posible entrada o salida. Sin embargo, a diferencia de una puerta, que puede estar abierta o cerrada, en potencia siempre está de los dos modos, ofreciendo siempre el misterio de la revelación inminente, la promesa o la amenaza de que se sea capaz de ver, escuchar o incluso sentir a través del velo que separa dos esferas distintas: la fenoménica y la nouménica; cultura y naturaleza; dos conciencias; vida y muerte; apariencia pública y realidad privada; impulsos conscientes e inconscientes; pasado y presente, presente y futuro. Como es una imagen de reclusión que dota a los límites de una fluidez transitoria y ambivalente, y como asume una posición especial con respecto a las imágenes de la mujer, el velo fascinaba de forma especial a Eliot. En su narrativa lo transforma en una multitud de mallas, redes, lazos, vendajes, chales, máscaras y cortinas. Por lo tanto, resulta útil para compendiar su compleja relación tanto con el romanticismo como con las tradiciones de la literatura escrita por mujeres, que ya estaba bien establecida en su época.

Resulta evidente que algunos románticos como Blake, Wordsworth, Coleridge, Emerson y Shelley trataron de levantar «el velo de la familiaridad» para «ver la vida de las cosas» en sus intentos repetidos de recobrar un tiempo en que el semblante divino brillaba por encima de las colinas desde que oscurecía. Consciente de que el velo divide lo sagrado del lugar más sagrado (Éxodo, 26, 33), el poeta romántico busca la sabiduría de un sacerdote/bardo para afrontar la presencia del poder. Shelley, al final de *Adonais*, Browning en «By the Fireside» y Swinburne en diversos poemas están convencidos de que pueden penetrar en la armonía celestial tras el velo de la mutabilidad. Sin embargo, como ha expuesto Kenneth Johnston, incluso cuando un poeta como Wordsworth lamenta su incapacidad de ver más que atisbos, está huyendo de la revelación, desvelando y apartándose de la conciencia acentuada que prevé el Apocalipsis[33].

En efecto, aunque Wordsworth llevó realmente un velo al final de su vida para aliviar un problema ocular, también indica su temor general de tener visión y perderla. En otras palabras, aunque a veces rasgaron el velo, los románticos también se recomendaron no «levantar el velo pintado» debido a su temor común de lo que podría vislumbrarse detrás de él. A este

---

[33] Kenneth R. Johnston, «The Idiom of Vision», *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, ed. Geoffrey H. Hartman, Nueva York, Columbia University Press, 1971, páginas 1-39; Johnston, «"Home at Clasmere": Reclusive Song», *Studies in Romanticism* 14, invierno de 1975, 1, págs. 1-28; Johnston, «Wordsworth's Last Beginning: *The Recluse* in 1808», *ELH* 43, 1946, págs. 316-341. Tenemos una deuda especial hacia las notas de Kenneth Johnston sobre la importancia del velo como una especie de «rúbrica» de la tradición visionaria que culmina en *The Trembling of the Veil* de Keats. Véase también el análisis de la imagen del velo de Starobinski y Poulet como mito de la transparencia en Richard Macksey, «The Consciousness of the Critic: Georges Poulet and the Reader's Share», *Velocities of Change*, ed. Richard Macksey, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, páginas 330-332.

respecto perpetuaron una larga tradición gótica que adopta el velo como un ocultador necesario de las grotescas revelaciones de pecado y culpa, crímenes pasados y sufrimientos futuros. En los relatos de Poe («The Case of M. Valdemar»), Dickens («The Black Veil») y Hawtthorne («The Minister's Black Veil»), el velo es un símbolo de la culpa secreta; personajes como el joven Goodman Brown o el reverendo señor Hooper no ven más que mal cuando el velo que separa las demás mentes es desgarrado por su percepción clarividente.

Sin duda, Eliot invoca todas estas asociaciones en su relato. Al igual que el predicador de Shelley que levanta el velo pintado, Latimer busca «cosas que amar» y en su lugar no encuentra nada que pueda aprobar. Cuando ve al sol levantar «el velo de la neblina de la mañana» (264), cuando penetra «la cortina del futuro» (265), cuando «la red de [la estrecha relación de] los personajes se ve como despedazada por una visión microscópica» (270), cuando mira a través de la muerte que no es más que otro «velo oscuro» (350), no descubre nada diferente y aprende que «la necesidad de nuestra alma de algo oculto es tan absoluta» que acepta todo tipo de pantallas: «no importa lo vacío que esté el ádito para que el velo sea bien espeso» (291). En otras palabras, «The Lifted Veil» difiere de las narraciones de Poe, Dickens y Hawthorne en que nunca facilita el terrible secreto o sustenta el sentimiento del mal que parece prometer al principio. Al no percibir tras esos velos un horror gótico del mal ni una revelación romántica de la divinidad, Latimer descubre repetidas veces que «la oscuridad no tenía escondido ningún paisaje, sino sólo una prosaica pared desnuda» (296). Es fácil deducir que el verdadero horror es precisamente esta trivialidad insípida. En consecuencia, la vuelta a la vida de un cadáver no nos proporciona una visión aterradora del abismo mortal sobre el que se ha tendido un puente, sino simplemente la confirmación de lo que ya sospechaba Latimer: que su esposa deseaba su muerte.

Si bien «The Lifted Veil» es un relato sobre el mito de la visión penetrante —una crítica de las versiones góticas y románticas de ese mito—, es a la vez una investigación de las asunciones del arte de la novelista. La capacidad de Latimer de ver detrás o más allá del velo sin revelarse es un símbolo de la declaración «omnisciente» de la novelista de que percibe la conciencia de los personajes sin ser vista y probablemente sin alterar los acontecimientos que determinarán sus vidas. Los poderes imaginativos de Latimer le dotan de la percepción concedida al narrador omnisciente, y Eliot nos muestra que estos poderes sólo son alienantes. La clarividencia sólo le proporciona conciencia de la soledad, la distancia, la impotencia, el egoísmo de su familia, la mezquindad de sus amigos, la repetición que está destinado a soportar. Aunque Eliot gasta gran parte de su energía en el resto de su narrativa en dar a entender o explicar que la identificación imaginativa puede redimir la vida mediante la compasión y el compañerismo humanos, en «The Lifted Veil» la visión imaginativa parece robar a la vida su misterio y, de este modo, aniquilar el suspense, oprimir a los vi-

vos, destruir incluso la apariencia de belleza y privar a la humanidad de todas las ilusiones necesarias. Para comprender cómo y por qué estas actitudes antitéticas hacia la percepción imaginativa obsesionaron continuamente a Eliot, necesitamos volver a la imagen del velo según se había utilizado en la literatura masculina para caracterizar a las mujeres, porque este uso demuestra a la perfección los papeles ofrecidos a la mujer imaginativa y el conflicto resultante entre renuncia y furia.

Por supuesto, tiene mucho sentido que la ambigüedad del velo, su misterio esencial como símbolo de un potencial oscuro, se asocie en las mentes masculinas con esa depositaria de la otredad misteriosa, la mujer. Como inspiración y fuente del poder imaginativo, para muchos poetas, la presencia tras el velo es la musa femenina. En *The Witch of Atlas* de Shelley, por ejemplo, la señora creativa teje un «velo sutil» para ocultar su belleza, que es peligrosa para la vista del mortal porque hace «opacar el brillo del mundo». Separada por el velo de todo lo que vive, pese a su hermosura, la bruja es una criatura mortal que fácilmente se ajusta a una mujer velada más malévola, de la Moneta de Keats a la siniestra Geraldine cuyo cuerpo desnudo es tan terrible que Coleridge ni siquiera puede describirlo: «¡Su seno y la mitad de ella / Es una vista para horrorizarse, no para contarla!»[34]. En el poema de Schiller «The Veiled Image of Saia», el hombre que osa mirar el rostro de la imagen femenina es encontrado muerto ante el pedestal de Isis.

Prescindiendo de que adopten o rechacen el velo, estos poetas nos traen a la memoria que la musa angelical parece transformarse en la monstruosa Medusa con la misma facilidad que lo hizo Duessa cuando fue desmantelada por Spenser, o en los poemas de vestidor de Swift, o en *The Blithedale Romance,* libro que Eliot leyó y puede haber reseñado *(Letters,* 2, pág. 56):

> Algunos sostienen que el velo cubría el semblante más bello del mundo; otros —y sin duda con mayor razón, considerando el sexo de la Dama Velada— que el rostro era el más repugnante y horrible, y que ése era el único motivo para ocultarlo. Era el rostro de un cadáver; era la cabeza de un esqueleto; era un aspecto monstruoso, con bucles de serpiente, como los de Medusa, y un gran ojo rojo en el centro de la frente[35].

Sea bella u horrible, la mujer velada refleja el temor de los hombres hacia las mujeres, de tal modo que, por ejemplo, Milton, visitado

---

[34] «Christabel», versos 252, 253. Véase también «The Fall of Hyperion» de Keats, versos 255-270, y «The Witch of Atlas» de Shelley, que (lo que es interesante) dedicó a su esposa, quien, no obstante, puso objeciones al poema por no «contener interés humano».

[35] Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance,* Nueva York, Norton, 1958, páginas 127, 128.

por el espíritu de su esposa muerta «toda vestida de blanco», sabe que esta presencia fantasmal puede obsesionarlo con la misma certeza que lo inspira[36].

La conciencia que tiene Eliot de esta tradición resulta evidente no sólo en el relato que hace Latimer de levantar el velo que oculta el alma de Bertha, sino también en referencias posteriores en *Romola* de la curación beneficiosa de la Madona velada y los poderes cegadores de la diosa desvelada Minerva. Pero como mujer Eliot «sólo» se experimenta tras el velo y, de este modo, desmistifica la revelación de la Musa/Medusa, deshinchando tanto los mitos góticos como los románticos. El levantamiento del velo por parte de Latimer no revela a un monstruo, sino a la loca Bertha Grant. A este respecto, Eliot extiende la tradición establecida por las Brontë, porque Jane Eyre reconoce a su propia doble enfurecida cuando Bertha Mason Rochester desciende, con su sudario, a rasgar el velo de novia, mientras que la monja de Lucy lleva unas estrechas faldas negras y un vendaje blanco que velan su rostro, de tal modo que Lucy sabe que la mujer fantasmal es otro espectro de sí misma porque ella también permanece cubierta de gris y eclipsada por las sombras. Hasta la rebelde Catherine Earnshaw Linton coloca un chal sobre su espejo porque, embarazada y cautiva en la casa de su esposo, está enajenada de la parte de sí misma que es salvaje y libre. Parece que, para las mujeres, el velo es casi siempre un símbolo de su disminución en restos espectrales de lo que podían haber sido. Por lo tanto, Christina Rossetti, cuyo papel como «modelo» la hizo extremadamente sensible a su cautiverio en «estructuras» masculinas, escribe de más de una heroína cuya «fuerza es sofocada con debilidad; / Dóciles sometimientos velan su poder»[37], como hacen Charlotte Perkins Gilman y Denise Levertov en los epígrafes del comienzo de este capítulo.

El hecho de que el levantamiento del velo por parte de Latimer se asocie con la clarividencia nos hace recordar que la dama velada de la literatura masculina suele identificarse con poderes espirituales. Las dos mujeres de *The Blithedale Romance* que encarnan los aspectos de Madona y Medusa de la dama velada están dotadas de poderes sobrehumanos, por lo cual apenas resulta sorprendente que el feminismo de Zenobia y la clarividencia de Priscilla estén vinculados según otros varios novelistas estadounidenses. *Hannah Thurston* de Bayard Taylor (1864), *The Undiscovery Country* de William Dean Howells (1880) y *The Bostonians* de James (1884-1885) elaboran la conexión que se explicita en el título del seudónimo Fred Folio, *Lucy Boston: Or Women's Rights and Spiritualism, Illustrating the Follies and Delusions of the Nineteenth Century [Lucy Boston o los derechos de las mujeres y el espiritismo, ilustrando las*

---

[36] En «Methought I Saw My Late Espoused Saint», Milton describe el rostro velado del espíritu de su esposa que le visita por la noche.

[37] Christina Rossetti, «A Helpmeet for Him», *Poetical Works*, 2, pág. 214.

locuras e ilusiones del siglo XIX, 1855][38]. Aunque es probable que dichos escritores asocien el movimiento feminista con el espiritismo, el hipnotismo, la escritura automática y la oratoria inspirada para desacreditar al movimiento político vinculándolo con los fenómenos psíquicos irracionales, también existe cierta base histórica para esta conexión. Elizabeth Cady Stanton, Margaret Fuller, Lucy Stone, Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, las hermanas Fox, Harriet Beecher Stowe, Victoria Woodhull y muchas mujeres cuáqueras y tembladoras ilustran el importante nexo que existió en la segunda mitad del siglo XIX entre feminismo y espiritismo, que sólo se fortalece si se recuerda que Charlotte Brontë escribió con los ojos cerrados sobre una heroína que «escucha» a su amante llamarla a muchos kilómetros de distancia, que Gertrude Stein compuso un ensayo sobre la comunicación telepática y que la heroína de *Lady Oracle* de Margaret Atwood mecanografía en un trance que la permite primero entrar en el otro lado del espejo y luego reescribir el final de *Jane Eyre*.

Ya hemos visto que la telepatía de Latimer es una metáfora de sus cualidades «femeninas»: sensibilidad a las necesidades de los demás, debilidad física, receptividad exquisita, poderes probablemente angelicales o demoniacos y modestia tímida. Para escritoras como Louisa May Alcott («Behind a Mask») y Mary Elizabeth Braddon *(Lady Audley's Secret)*, la percepción excepcional de una dama velada, con la duplicidad resultante, se convierte en una estrategia para la supervivencia en un mundo hostil dominado por los hombres. Negada la libertad de actuar abiertamente en el mundo, sus heroínas explotan su comprensión intuitiva de las necesidades del ego masculino para proporcionarse lugares cómodos en la sociedad. De forma similar, en «The Sullivan Looking-Glass», Harriet Beecher Stowe presenta los poderes clarividentes de una mujer que *«posee el don de la visión. Nació con un velo sobre su rostro»*[39]. Al enfrentarse a su desposesión, Ruth Sullivan ve en el espejo de su vestidor una visión profética de que acabará descubriendo un testamento perdido que le devolverá una parte justa de las posesiones de sus antepasados. Su clarividencia, como la escucha preternatural de Jane Eyre, ilustra cómo quienes están aislados del poder político pueden explotar su pasividad convirtiéndose en instrumentos obligados por fuerzas más altas, aun cuando se los arrastre a lo que constituye un atajo hacia la autoridad mediante una relación personal con los poderes espirituales probablemente más allá del control de los hombres. La sensibilidad exclusivamente femenina de todas esta heroínas se convierte en un arma, del mismo modo que se convierte en un medio

[38] Mary Munro está escribiendo sobre «Feminism and Spiritualism in Nineteenth-Century American Fiction» en la Universidad de Indiana.

[39] Harriet Beecher Stowe, «The Sullivan Looking-Glass», *Regional Sketches*, ed. John R. Adams, New Haven, Conn. College & University Press, 1972, pág. 114.

de salvación para las locas en *Four-Gated City* de Doris Lessing, donde el «mar de sonidos» que Martha escucha se asemeja al «bramido de sonidos» de Latimer. Aunque al principio la visión y la clarividencia parecen maldiciones, estas mujeres acaban convirtiendo dichos poderes en modos de comunicación subversivos, proporcionando vías de escape de la que la más importante sucesora de George Eliot denomina «la pesadilla burguesa de la repetición»[40].

Por último, el registro de lo que existe tras el velo es distintivamente femenino porque es la mujer quien existe tras el velo en la sociedad patriarcal, habitando una esfera privada invisible a la vista pública. Así, Eliot decide explorar sólo el dolor sin ruido y el sufrimiento no registrado que aprecia en la poesía de Wordsworth. Rechazaría la perspectiva pesadamente olímpica de un poeta como Pope —«¿Por qué no tiene el hombre un ojo microscópico? / Por esta simple razón, el hombre no es una mosca»[41]— porque está comprometida con la «visión microscópica» de Latimer, que obtiene aplicando «una potente lente» para enfocar los detalles de otro modo invisibles. Utilizando el lugar tradicional de la mujer en la casa como una posición aventajada que revela la debilidad privada tras la pose pública, rechaza la mitología masculina de un modo que Elizabeth Barrett Browning podría haber encontrado típicamente femenino:

> El paterfamilias, con sus tradiciones orientales y sus rostros femeninos velados, ¿se ha sabido ocupar de cierta clase de mal? ¿Y qué si la materfamilias, con sus instintos inmediatos y seguros, y sus ojos inocentes y honrados, hace más para su expulsión simplemente mirándolos y llamándolos por sus nombres?[42].

Aunque aquí se identifica con la honradez de los desposeídos, el realismo también puede asociarse con la abnegación: contemplar la vida desde la perspectiva de la otra persona, apreciar el significado de lo que podría parecer trivial desde un punto de vista menos compasivo. Pero, como da a entender «The Lifted Veil», dicha percepción puede disminuir el yo, anegándolo en la mezquindad trivial de la humanidad, contaminándolo con la secreta corrupción de las almas vecinas y paralizándolo con la experiencia de necesidades y perspectivas contradictorias.

Del mismo modo que la renuncia de las heroínas de Eliot conduce con frecuencia a su frustración por un sacrificio que no merece la pena, el retraimiento que implica una mirada microscópica puede producir sentimientos de impotencia y cólera. Levantar el velo que separa su conciencia

---

[40] La primera alusión de Doris Lessing a la repetición de las estructuras de clase y familia de la explotación aparece en *A Proper Marriage*, Nueva York, New American Library, 1952, pág. 95.

[41] Alexander Pope, *An Essay on Man*, 1, pág. 193, 194.

[42] Elizabeth Barrett Browning, *Letters*, 2, pág. 445.

de la de los demás significa, para Latimer, que la «corriente de pensamiento» de la otra persona afluya hacia él «como un sentido del oído agudizado de forma preternatural, haciendo audible un fragor de sonidos donde otros encuentran un silencio perfecto» (276). Ésta es la misma facultad que Eliot describe en *Middlemarch:* «Si poseyéramos agudeza de visión y sentimiento de toda la vida humana ordinaria, sería como escuchar crecer la hierba y latir el corazón de las ardillas, y nos mataría ese fragor que se extiende al otro lado del silencio» (cap. 20). Como es capaz de penetrar «tras la gran máscara» donde «nuestros pobres ojos han de mirar a hurtadillas como es habitual y nuestros labios tímidos han de estar más o menos controlados» *(Middlemarch,* cap. 29), Eliot oscila frecuentemente entre la piedad y el desdén.

Es más, como escritora, no puede evitar experimentarse como una dama velada. Al igual que Latimer, que puede interpretar a los demás pero que esconderá resueltamente su propia subjetividad por un sentimiento de vergüenza y temor a exhibirse, Eliot mantiene una superioridad sobre sus personajes que es en parte responsable del sentimiento abrumadoramente opresivo que a veces tenemos de que sus personajes serán puestos a prueba una y otra vez, se los valorará desde una perspectiva ética y se los hallará deficientes. Ya se convierta en un clérigo melifluo, en un noble a caballo que observa la escena del valle desde la cima de una colina, o en una voz incorpórea que resume todos los pensamientos de la comunidad, Eliot no es menos reticente que Latimer y sus argumentos ocultan su sentido personal de sí misma con tanta efectividad como sus conversaciones. Emily Dickinson llama a la vergüenza «el velo elemental» y sin duda George Eliot —cuya pose de transcendencia omnisciente la hace inaccesible a sus lectores— se envuelve en este «chal rosa» (J. 1412). Pero, como Dickinson, Eliot transforma lo que experimenta como una pérdida —su alienación de la comunidad humana— en una ganancia: como es una extraña, una mujer caída mirando a la sociedad respetable, un insecto que observa la vida provinciana, su perspectiva única gana debido a su oblicuidad porque «el pensamiento bajo una película tan tenue— / Se ve más claro—» (J. 210), porque «con una luz en fuga / Vemos mejor, ya lo creo» (J. 1714), porque «el ocaso del sol que oculta, revela— /Resaltando lo que vemos» (J. 1609). Una perspectiva mitigada por pantallas y grietas es una forma de renuncia que Dickinson aprueba porque preferiría velar sus ojos a cegar a los demás con su mirada. Porque «es terrible la mirada tan brillante de una mujer cuando se ha vuelto de inmediato con admiración hacia lo que es estrictamente verdadero; pero luego lo estrictamente verdadero rara vez entra en su campo de visión» *(Felix Holt,* cap. 43). Por consiguiente, el mal-estar por afirmarse como un «yo» no sólo conduce a las enfermedades «oculares», sino también a la ocultación de los «ojos» propios. Y como no merece la pena aplastar un ojo microscópico, puede prescindirse de él. Por lo tanto, no es de extrañar que Dickinson, al darse cuenta de su parecido con Eliot, escribiera: «¿Qué pienso

de *Middlemarch?* ¿Qué pienso de la gloria? [...] Los misterios de la naturaleza humana sobrepasan los "misterios de la redención"»[43].

Según san Pablo, sólo la mujer velada puede profetizar en el templo porque la cabeza de cada hombre se identifica con Cristo y el espíritu, mientras que la cabeza de cada mujer se asocia con el cuerpo y, por lo tanto, debe cubrirse (I Corintios, 11). La aceptación del velo se convierte en un símbolo de la sumisión de la mujer para su vergüenza: la Salomé desvelada condenará y destruirá a los hombres, pero la Virgen Madre sigue siendo una diosa velada cuya pureza es compartida por las mujeres judías religiosas, que se afeitan el cabello para cubrir mejor sus cabezas, y por las monjas que, como novias de Cristo, llevan velo perpetuo porque nunca se degenerarán en esposas de Cristo. Vistiendo el manto de la invisibilidad conferido por su omnisciencia y el velo de la Madona conferido por su mensaje de renunciación femenina, Eliot sobrevive en una sociedad dominada por los hombres definiéndose como el Otro. Pero la mujer a quien se oyó a Lewes llamar «Madona» o «Mutter» y a quien sus amigas llamaban «Nuestra Señora»[44], se daba buena cuenta de que la intersubjetividad puede amenazar la autonomía y, como veremos, incluso la vida de un yo al menos.

Aunque hasta hace bastante poco sólo se la ha estudiado en relación con la historia de la literatura masculina[45], Eliot muestra en «The Lifted Veil» que forma parte de una vigorosa tradición femenina: su relación consciente con otras escritoras, su crítica de las convenciones literarias masculinas, su interés por la clarividencia y la telepatía, sus imágenes de reclusión, su sentido esquizofrénico de la fragmentación, su aversión hacia sí misma, y lo que Emily Dickinson habría denominado su «Visión Encubierta» (J. 745) la colocan en una tradición que sigue sobreviviendo hoy día. Como Sylvia Plath, Louise Bogan y May Sarton, Eliot miró al monstruo femenino sólo para encontrarse:

> Recorro tu rostro. Es mi rostro.
> Esa rabia congelada es la que debo explorar
> ¡Oh, lugar secreto, encerrado en sí mismo y asolado!
> Éste es el don que agradezco a Medusa.

May Sarton tituló su poema «The Muse as Medusa», viendo lo que se da a entender en el arte de Eliot, que el poder de la mujer se ha trastrocado en un aborrecimiento de sí misma que ha deformado la creatividad

---

[43] Emily Dickinson, *Letters,* 2, pág. 506.

[44] Gordon Haight expone diversas relaciones de Eliot con sus «hermanas espirituales», *George Eliot,* págs. 452-454.

[45] Véase Lee Edwards, «Women, Energy and *Middlemarch*», *The Massachusetts Review* 13, invierno/primavera de 1972, págs. 223-283, y la respuesta de Zelda Austen, «Why Feminist Critics Are Angry With George Eliot», *College English* 37, 1956, págs. 589-561.

femenina. No estamos acostumbradas a pensar en Eliot explorando el lugar secreto, encerrado en sí mismo y asolado de su yo, pero «The Lifted Veil» no es tan idiosincrásico como le gustaría habernos hecho creer. De hecho, como el rostro muerto que surge de repente del panel móvil para aparecerse a Gwendolen Harleth, «The Lifted Veil» informa las principales obras maduras de la narrativa de Eliot, aunque haría como Maggie Tulliver y Rosamund Vincy y rechazaría el *Keepsake** del gótico femenino, siempre que pudiera.

* Nombre de la revista donde se publicó «The Mortal Immortal» de Mary Shelley. Significa «prenda». *[N. de la T.]*

14

George Eliot como Ángel de la Destrucción

Los *Tapices* de los antiguos adornaban las paredes,
Antes de que las más nobles damas despreciaran la diestra
[lanzadera:
Entonces *Aracne* retó a Palas,
Y a duras penas la Labor Inmortal fue juzgada la mejor.
Las Acciones valerosas no se combatían en los Libros;
Sino que toda la Fama que se obtenía en el Campo,
Se empleaba en el *Telar,* donde trabajaba la amable *Consorte;*
Mientras compartió la faena, compartió la Fama,
Y con los *Héroes* mezcló su Nombre entretejido.
Las *Mujeres* ya no aspiran a esa alabanza,
Y ahora, justamente, admiramos la esclavitud.
Porque todas las artes han sido absorbidas por los *Hombres,*
Y nuestros pocos Talentos se han dejado de usar o se hán
[impedido.

ANNE FINCH

[...] una telaraña oscura y fría se extendió
Sobre todo el atormentado elemento
Surgida de los dolores del alma de Urizen.
Y esa telaraña era una mujer en embrión;
Y nada podía romperla, ni siquiera las alas del fuego.

Tan bien hiladas estaban las cuerdas y tejidas
las mallas, retorcidas como en el cerebro humano.

Y todos la llamaron la Red de la Religión.

WILLIAM BLAKE

—[...] y los anhelos del mal, las plegarias del mal, llegaron de nuevo y emborronaron todo lo demás, hasta que, en medio de ellos, no sé cómo fue, no sé nada, sólo que vi mi deseo fuera de mí.

GEORGE ELIOT*

«¿No habrá nunca un ser que combine la mente de un hombre y el corazón de una mujer y que sin embargo encuentre la vida demasiado preciosa para deplorarla?», se preguntó una vez Margaret Fuller angustiada. «¿Nunca?[1]» Aunque George Eliot jamás podría haber vivido la vida byroniana de Fuller, sí podría haberse enorgullecido de cumplir ese ideal de combinar una mente de hombre con un corazón de mujer. En sus principales novelas trata de resolver el conflicto que había afrontado de forma tan sombría en el desgraciado matrimonio de «The Lifted Veil». No obstante, el matrimonio de Latimer-Bertha sirve como una especie de modelo para muchos otros de la ficción de Eliot, aun cuando ilustra la tensión entre su voz narrativa separada y su compromiso con el corazón y la tierra. Porque, como agnóstica que se pone a escribir sobre las virtudes de la vida eclesiástica, como mujer «caída» que alaba la servidumbre de la esposa, como escritora sin hijos que celebra la maternidad, como intelectual que escribe lo que denomina «los experimentos de la vida» (*Letters,* 6, pág. 216) en alabanza de los sentimientos femeninos, queda enredada en contradicciones que sólo puede resolver mediante actos de venganza contra sus personajes, castigos violentos que alcanzan mayor prominencia cuando se contrastan con los objetivos que como novelista declara. Esta tensión entre mente y corazón refleja su dedicación a representar el papel de uno de sus primeros seudónimos —Pollian, el Ángel de la Destrucción— y también ilumina su atracción por dos contemporáneas estadounidenses muy diferentes, Margaret Fuller y Harriet Beecher Stowe, que parecen encarnar para ella los impulsos en liza que hay en su arte.

Aunque sus logros difieren radicalmente, George Eliot y Margaret Fuller compartieron ansiedades acerca del poder femenino; las dos también compartieron diversas metas intelectuales y personales, como la misma Eliot pareció reconocer cuando señaló que esta vida estadounidense había sido «una ayuda» para la suya (*Letters,* 2, pág. 15). Criada por un padre que a su modo fue tan imponente y exigente como el de Eliot, Fuller no tenía fortuna ni posición social y con frecuencia se vio escribiendo

---

* *Epígrafes:* «A Description of the Pieces of Tapestry at Long-Leat», versos 1-13, *The Poems of Anne Countess of Winchelsea*, pág. 47; «The Book of Urizen», cap. VIII, núm. 7; *Daniel Deronda*, cap. 56.

[1] W. H. Channing, J. F. Clarke y R. W. Emerson, *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, 2 vols., Boston, 1852, 1, págs. 248, 249.

por dinero. Considerada anormal debido a su extraordinaria cultura, era tratada como una sibila, al igual que Eliot. Y como ésta, se convirtió en una experta en cultura alemana, sobre todo en las obras de Goethe. Amiga de Mazzini y admiradora de Harriet Martineau y George Sand, Fuller escribió ensayos para un importante periódico intelectual y se hizo famosa por su estrecha relación con el editor, casado. Al igual que Eliot, no era considerada físicamente atractiva y tampoco encontró al hombre que pudiera corresponder a su amor hasta relativamente tarde en su vida. Como a Eliot, a Fuller le interesaban mucho más los temas teológicos, científicos, políticos y económicos que el feminismo. A diferencia de las damas novelistas que ambas desdeñaban, las dos viajaron, leyeron e hicieron numerosas reseñas. La cualidad que Ann Douglas considera especial de Fuller, su «historicismo invencible»[2], también lo es de Eliot. Y, de hecho, lo que muchas mujeres (incluida Eliot) deben haber encontrado más reconfortante en la obra de Fuller es precisamente su amplia perspectiva de la realidad, una perspectiva que las heroínas de Eliot se esfuerzan una y otra vez por obtener y que Emily Dickinson apreciaba en la misma «señora Lewes»: «Es la ruta hacia las Indias que buscaba Colón»[3].

Como Eliot, Fuller identificaba su presuntuosa ambición con la aspiración a transcender los límites de su sexo: «Siempre he pensado que no podía [escribir], que guardaría todo eso detrás de la cortina, que no escribiría como una mujer, del amor, de la esperanza y de la desilusión, sino como un hombre, del mundo del intelecto y de la acción»[4]. Encontraba la condición de mujer «demasiado limitada» para proporcionarle «campo» y nunca escribió la narrativa que sus contemporáneas (por su gran número, así como por su éxito) estaban convirtiendo en una vocación claramente femenina. Pero también sentía que «se ahogaría» e incluso que «se paralizaría» si escribía como un hombre, porque entonces sólo lograría «hacer de artista»[5]. Asimismo, a este respecto, se asemeja a Eliot, que temía que el arte no auténtico de las mujeres pareciera «una exageración absurda del estilo masculino, como los andares arrogantes de una mala actriz vestida de hombre»[6]. Deseando sobrepasar su sexo viviendo una vida de acción significativa, a Fuller le resultó mucho más fácil ser elocuente como oradora que como autora porque «antes la pluma no me parecía un instru-

---

[2] Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, pág. 262.

[3] Emily Dickinson, *Letters*, 2, pág. 551. Al agradecer a Susan Gilbert Dickinson el ejemplar de *Daniel Deronda*, Dickinson incluye un panegírico sobre la muerte de Eliot: «Sus Pérdidas hacen vergonzosas nuestras Ganancias— / Llevó el Fardo vacío de la Vida / Con tanta galanura como si el Este / Se columpiara a su Espalda. / El Fardo vacío de la Vida es el más pesado, / Como todo Porteador Sabe— / En vano se castiga a la Miel— / Sólo se vuelve más dulce», *Letters*, 3, págs. 769, 770.

[4] Bell Gale Chevigny (ed.), *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writing*, pág. 57. Esta cita está tomada de su diario y está fechada en noviembre de 1835.

[5] Ibid., pág. 63. Citado de *Memoirs*, 1, pág. 297.

[6] «Women in France: Madame de Sablé», *Essays of George Eliot*, pág. 53.

mento capaz de expresar el espíritu de una vida como la mía»[7]. Como parecía «más innato inspirar y recibir el poema que crearlo», Fuller cuenta sueños en los que su cuerpo era una mazmorra de la que escapaba por la cabeza un hermoso ángel; describía su atracción por la Makarie de Goethe, que había «nacido de las estrellas», sólo para lamentarse de su incapacidad para ver dichas luces, salvo «desde la boca de mi húmeda cueva»; quejándose de las terribles migrañas y fatiga visual que la atormentaban, dice en son de burla que «no es más que una mala cabeza, tan mala como si yo fuera un gran hombre»[8].

Su sentimiento de parálisis y dolor le llevó a aconsejar a las mujeres que desarrollaran la parte «masculina» de su naturaleza o lo que denominaba el papel de «Minerva». No obstante, en otros momentos sostuvo que las mujeres no pueden escapar de su destino espiritual: «El hombre se perdió por mediación de la mujer; por lo tanto, por mediación de la mujer debe redimirse»[9]. Así pues, es perfectamente razonable que Fuller alabe «el verdadero corazón de mujer» de Elizabeth Barrett Browning en su reseña de *A Drama of Exile: And Other Poems,* aun cuando define sus fallos en virtud de su género, sosteniendo que su modelación deficiente de la energía poética hace que la «poetisa» no sea capaz de ver las huestes angelicales que vio Milton. Porque Fuller está completamente segura de que Barrett Browning «no puede, como Milton, reunir a los ángeles tan cerca de la tierra como para transmitir su presencia de otro modo que no sea por simpatía»[10]. Sin embargo, paradójicamente, tras la muerte prematura de Fuller, Elizabeth Barrett Browning comprendió de inmediato que ésta se había enfrentado a «las dificultades y tristeza habituales que aguardan a una mujer en la vida literaria». Honrando su verdad y valentía, observa que los mismos problemas que acosan a su arte impidieron trágicamente que la estadounidense produjera la literatura que su genio parecía prometer: *«No leas sus escritos»,* advierte a un amigo, «porque están muy por debajo y no son dignos de ella»[11]. Al mismo tiempo, exhorta a sus corresponsales a que lean la narrativa de una contemporánea muy diferente:

> ¡No leer el libro de la señora Stowe! ¡Pero si *deben* hacerlo! Es justamente un signo de los tiempos y posee por demás una fuerza in-

---

[7] Chevigny (ed.), *The Woman and the Myth*, pág. 216.

[8] Margaret Fuller, *Woman in the Nineteenth Century*, Nueva York, Norton, 1971, página 115; Chevigny (ed.), *The Woman and the Myth*, págs. 57-59.

[9] *Woman in the Nineteenth Century*, pág. 156.

[10] Chevigny (ed.), *The Woman and the Myth*, págs. 203-205. Resulta interesante que en su ensayo «The Prose Works of Milton», Fuller explique que «si Milton no es el más grande de los seres humanos, es difícil nombrar a alguien que combine tantos rasgos de la propia imagen de Dios, una grandeza ideal, una vida de virtud inmaculada, empresa y constancia heroicas, con tal riqueza de dones». Véase sus *Papers on Literature and Art*, Nueva York, Wiley and Putnam, 1846, pág. 36.

[11] Elizabeth Barrett Browning, *Letters to Mrs. David Ogilvy*, ed. Perter N. Heydon y Philip Kelley, Londres, Murray, 1974, pág. 31.

> trínseca considerable. En lo que a mí respecta, me alegro mucho de su éxito como mujer y como ser humano. ¿Cómo es posible pensar que a una mujer no le incumban temas como el de la esclavitud? Entonces sería mejor que no volviera a usar la pluma. Creo que sería mejor que se hundiera ella misma en la esclavitud y el concubinato, como en los tiempos antiguos, que se encerrara con Penélope en «los aposentos de las mujeres» y no pasara a engrosar las filas de los pensadores y oradores[12].

Barrett Browning parece estar localizando la fuente de la fuerza posiblemente responsable del placer que produjo a Emily Dickinson *Uncle Tom's Cabin* (1852), que la poeta estadounidense leyó pese a la enfática aversión de su padre por las obras de ficción[13].

Eliot alabó a Fuller precisamente por lo que le parecía que le faltaba a la escritura de Stowe —la representación del «elemento más terriblemente trágico [...] la Némesis que acecha en los vicios de los oprimidos»—, pero, no obstante, le atraía la descripción que hacía Stowe de las virtudes de los oprimidos. «¿Por qué no podemos tener cuadros de la vida religiosa entre las clases industriales de Inglaterra tan interesantes como los cuadros de la señora Stowe de la vida religiosa entre los negros?»[14], pregunta Eliot a los lectores de *Westminster Review* en 1856, y el libro que ella misma comenzaría a escribir once años después puede considerarse una respuesta a este reto. Compartía con Stowe el interés por la historia vista de abajo arriba, la vida social comprendida en los sentimientos que Stowe identifica con la fortaleza y los papeles femeninos. Al inicio de su vida intelectual, Eliot se vio atraída por la posibilidad de una tradición literaria claramente femenina, caracterizada por el amor más que por la furia, porque en el arte «todo el ser» participa y las «sensaciones y emociones de las mujeres, las maternales», muy bien pueden producir formas distintivas[15]. Mientras que Fuller había afirmado la necesidad de las mujeres de adquirir poderes del intelecto «masculino», Eliot parece haber preferido el énfasis que pone Stowe en la necesidad de los hombres de desarrollar la receptividad «femenina», sobre todo la de la crianza femenina.

Como si constituyeran el material sobre el que Eliot basaba su hipótesis, los libros revolucionarios de Stowe insisten en que sólo las sensaciones maternales y la impotencia femenina pueden salvar a un mundo de otro modo condenado por la agresión masculina. El tío Tom, por ejemplo, ha sido identificado recientemente con «una heroína estereotípica victoriana: devota, doméstica, abnegada, desinhibida emocionalmente en res-

---

[12] Elizabeth Barrett Browning a la señora Jameson, 12 de abril de 1853, *Letters*, 2, páginas 110, 111.

[13] Emily Dickinson, *Letters*; 1, pág. 237.

[14] «Silly Novels by Lady Novelists», en *Essays of George Eliot*, pág. 319.

[15] «Woman in France: Madame de Sablé», *Essays of George Eliot*, pág. 53. Desafortunadamente, Eliot nunca especifica estas formas claramente femeninas en el arte.

puesta a la gente y las cuestiones éticas»[16]. Es más, sus oraciones secretas y su pasividad suicida constituyen una respuesta claramente femenina a la coerción, una respuesta iluminada por la crítica de Stowe a la esclavitud como una institución patriarcal en la que se usa y abusa tanto de los esclavos como de las esposas, y sobre todo de los esclavos que funcionan como esposas y de las esposas que funcionan como esclavos. Al no escribir sobre una Eva que cae y de este modo condena al hombre a la muerte, sino sobre una pequeña Eva que proporciona la vida eterna mediante la abnegación, Stowe insiste en que el amor cristiano reside sobre todo en los impotentes y en definitiva, por lo tanto, en cierto sentido hasta Cristo es femenino. Así pues, como piedra de toque ética, el lazo madre-hijo se vuelve para Stone un modelo de lo que debe ser la comunidad social. No sólo se juzga a todos los personajes de *La cabaña del tío Tom* por su actitud hacia este lazo, sino que la autora deja claro en sus «Comentarios finales» que escribe para «vosotras, madres de América», que os apiadáis de «esas madres a las que las deja constantemente sin hijos el tráfico de esclavos estadounidense»[17].

Lo que Eliot debe haber aprendido de estos dos modelos femeninos estadounidenses es que, mientras Margaret Fuller resolvió el problema de lo que hemos venido denominando «la ansiedad hacia la autoría» viviendo una vida ambiciosa de la que no podía escribir porque no podía contenerse dentro de los géneros literarios tradicionales, Harriet Beecher Stowe fue capaz de resolver el mismo problema excluyendo todo retrato de sí misma del mundo de ficción que creó. Aun cuando Eliot paga un tributo implícito a Stowe al identificar la fortaleza especial de las mujeres con su capacidad maternal para la compasión, su narrativa demuestra repetidas veces su temor de que la apreciación de Stowe de las virtudes femeninas pueda degenerar en un sentimentalismo autoalabatorio que acabaría sosteniendo la misma coerción que Stowe deploraba. Así pues, tanto Fuller como Stowe se vieron entorpecidas por el ideal de Musa/Madre que obsesionó su sentido de lo que debían ser. Ansiosas no sólo por el dolor del intento individual de combinar la mente del hombre con el corazón de la mujer, sino también por los conflictos resultantes en una sociedad donde hombres y mujeres se categorizan así, ambas dudan «si el corazón está de acuerdo con la cabeza o sólo obedece sus órdenes con una pasividad que impide el ejercicio de sus poderes naturales, o una repugnancia que vuelve las cualidades dulces tan amargas, o una duda que arrasa las ocasiones justas de la vida»[18].

---

[16] Elizabeth Ammons, «Heroines in *Uncle Tom's Cabin*», *American Literature* 49, mayo de 1977, pág. 172.

[17] Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Nueva York, Harper & Row, 1965, página 447. Las referencias siguientes aparecerán en el texto entre paréntesis. [En esp.: *La cabaña del tío Tom*, Madrid, Cátedra, 1998.]

[18] *Woman in the Nineteenth Century*, págs. 29, 30.

La tensión entre los papeles masculinos y femeninos para estas dos mujeres tipifica la frustración que informa los escritos de tantas de sus contemporáneas. Louisa May Alcott, por ejemplo, predicó sin duda los beneficios de la socialización femenina en *Mujercitas* (1869), aunque describió el terrible coste de la sumisión femenina a través del suicidio prolongado de Beth. Pero Alcott también reveló en su Marmee paradigmática que la sumisión y la servidumbre nunca podían erradicar (e incluso podían alimentar) la furia silenciosa, salvaje. Cuando la masculina Jo se preocupa porque sus estallidos temperamentales acabarán matando a alguien, Marmee admite que ella también tiene un temperamento que ha sido incapaz de corregir en cuarenta años: «Estoy enfadada casi todos los días de mi vida», le explica a Jo, «pero he aprendido a no mostrarlo; y aún trato de aprender a no sentirme así, aunque quizás me lleve otros cuarenta años»[19].

Una novelista tan doméstica como la señora Gaskell también podía quejarse de sentir «un odio profundo por mi especie, sobre la cual estoy obligada a escribir como si la amara»[20]. Es interesante que la señora Gaskell apreciara mucho las primeras obras de ficción de Eliot, alabando sobre todo «Janet's Repetence» en una carta a ésta que concluye con la admisión: «No diría toda la verdad [...] si no expresara [...] que me gustaría que *fuera* la señora Lewes»[21]. La paciente autora de *Scenes of Clerical Life* logró contestar una carta de agradecimiento a la «promesa de un sentimiento de camaradería» de la señora Gaskell que evitaba educadamente responder a lo que debe haber sido una insinuación particularmente dolorosa. Pero el autocontrol de Eliot, como el de Fuller, Stowe y Alcott, ha de haber requerido con frecuencia de ella que siguiera el consejo de Marmee y cerrara sus labios; porque, como Jo, Eliot experimenta su furia como potencialmente asesina.

* * *

«Pero, mi querida señora —advierte de forma incidental el narrador de *Scenes of Clerical Life* (1857)—, ganaría lo indecible si aprendiera conmigo a ver parte de la poesía y el *pathos,* la tragedia y la comedia que se encuentran en la experiencia de un alma humana que mira al exterior a través de unos opacos ojos grises y que habla con una voz de tonos bastante ordinarios»[22]. Su condescendencia no deja de estar relacionada con

---

[19] Louisa May Alcott, *Little Women,* Nueva York, Collier Books, 1962, pág. 95. [En esp.: *Mujercitas,* Madrid, Rialp, 1991.]

[20] A Tottie Fox, 24 de diciembre de 1854; citado por Winifred Gérin en *Elizabeth Gaskell: A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1976, pág. 154.

[21] Ibid., págs. 254, 255.

[22] George Eliot, *Scenes of Clerical Life,* Baltimore, Penguin, 1973, págs. 80, 81. Las citas siguientes aparecerán entre paréntesis en el texto. Véase Neil Roberts, *George Eliot: Her*

su determinación de reformar el gusto corrupto de su público por el melodrama. Y, sin duda, en sus primeras obras de ficción publicadas, la preocupación central de Eliot es sensibilizar a sus lectores hacia las flaquezas humanas comunes. Como en su obra posterior, desea extender nuestra fe en las posibilidades redentoras de la compasión. Además, aquí, como en otros lugares de su narrativa, describe el impacto de las fuerzas históricas, como el evangelismo, en la vida provinciana. Pero aunque el narrador atrae nuestra atención hacia los tonos ordinarios y los hechos cotidianos que sustituyen la emoción y el sentimiento anhelados por los lectores versados en demasiadas novelas tontas escritas por damas novelistas, estas *Scenes* sólo tratan parcialmente de tres clérigos representativos de modales suaves, ya que su drama depende en realidad de mujeres completamente extraordinarias. La mayoría de los críticos pasan por alto los relatos contados por Eliot en favor de las moralejas que expone, debido en parte a que esos argumentos son casi vergonzosamente melodramáticos. Pero dichos argumentos revelan un sorprendente modelo de venganza de la autora al servicio de la sumisión femenina que informa la narrativa posterior de Eliot. Si nos centramos exclusivamente en este modelo de las *Scenes*, con la exclusión de la propensión filosófica, moralista y humorística de su narrador, es en parte para compensar este desequilibrio y en parte para comprender lo que exige el surgimiento y la modulación de esta voz a medida que madura su narrativa.

El primer relato, «Amos Barton», presenta a un clérigo que es «mediocre en grado superlativo, la quintaesencia de la mediocridad» (cap. 5), un hombre que obtiene nuestro interés sólo debido a su mujer asombrosamente virtuosa, «una Madona grande, bella, afable, con [...] unos ojos grandes, tiernos y cortos de vista» (cap. 2), no diferentes de los de Dorothea Brooke, la «Virgen Bendita» de *Middlemarch*. El narrador exclama de las virtudes de Milly Barton: «Encanto sosegador e indecible de las mujeres bondadosas que sustituye todas las adquisiciones, todos los logros. [...] Hasta puede que se hubiera escandalizado bastante si ella hubiera descendido de la serena dignidad de *ser* a la inquietud asidua de *hacer*» (cap. 2). Incluso llega tan lejos como para afirmar que está bien emparejada con un esposo que le recuerda al narrador «a los perros mal cruzados» porque «su sublime capacidad de amar tendrá el mayor campo» (cap. 2) con dicho hombre. Importunada por una huésped de mala fama y un marido insensible, este ángel de la casa se guarda sus problemas para sí aun cuando su «delicado cuerpo cada día se prestaba menos a las muchas cosas que tenían que hacerse» y continúa remendando la ropa y preparando las comidas porque «el mundo de una mujer amante se encuentra

---

Belief and Her Art, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1975, págs. 53-62, y Dereck y Sybil Oldfield, «*Scenes of Clerical Life*: The Diagram and The Picture», *Critical Essays on George Eliot*, ed. Barbara Hardy, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1970, págs. 1-18.

dentro de las cuatro paredes de su hogar» (cap. 7). En realidad, la preocupación que la mediocridad de Barton en su vocación profesional constituye para Milly sugiere un rechazo implícito de sus cánones de conducta. Pero es la muerte de ésta al dar a luz la que realmente representa su superioridad ante él; su mensaje es la insignificancia del mundo público y la importancia de los actos privados de amor. En efecto, el desamparo de su familia ante su lecho de muerte sólo intensifica su autoridad como guía espiritual de sus vidas tras la muerte. Al igual que la fúnebre tía Pullet (en *El molino junto al Floss)* que siempre viste de luto, o la lúgubre Liddy, cuyas predicciones de muerte inminente sirven como coro a Esther y Felix Holt, Milly Barton revela la comprensión de Eliot de que dicha fascinación femenina por el declive es un medio de obtener poder, aunque sólo sea el poder de predecir la catástrofe.

Como la muerte de Milly es, después de todo, la extensión lógica de una vida de ser en lugar de hacer, también sirve de modelo para la sumisión femenina, que al final alcanza la heroína de «Mr. Gilfil's Love Story», pero sólo después de haber experimentado de lleno la profundidad y futilidad de sus propios sentimientos. La pupila italiana de sir Christopher Cheverel es escogida como un *objet d'art* para amueblar una sencilla casa familiar inglesa de ladrillo que sir Christopher está transformando en una mansión gótica. Es una extravagancia más entre los grupos de «estatuas griegas y bustos de emperadores romanos; las vitrinas bajas llenas de curiosidades naturales y de anticuario» (cap. 2). En efecto, sir Christopher la llama su «mono» o «ave cantora». La inscripción que hay sobre la chimenea de la habitación del ama de llaves: *Teme a Dios y honra al Rey* aclara que su casa es la misma mansión ancestral que encontramos continuamente. Huérfana sin lugar legítimo aquí, se deja que Caterina ejercite su «único talento [que] consiste en amar» (cap. 4), enamorándose del capitán Wybrow, un hombre que «siempre hacía lo más fácil y agradable para él desde un sentido del deber» (cap. 4) y cuyo egoísmo indolente presagia el de todos los herederos posteriores de las novelas de Eliot: Arthur Donnithorne, Stephen Guest, Harold Transome, Tito Melema, Fred Vincy y el señor Grandcourt.

Cuando el capitán Wybrow prescinde de sus promesas implícitas a Caterina y trae a casa a la altiva Beatrice Assher para cortejarla como novia ante la pequeña dependiente, es difícil pasar por alto los ecos de *Jane Eyre.* Obligada a observar al hombre que ama cortejando a una belleza rica, de largos miembros y cabello oscuro, Caterina es descrita como un «pobre pájaro [...] que comienza a revolotear y oprimido lanza su suave pecho contra las duras barras de hierro de lo inevitable» (cap. 3). Al igual que Jane o la pupila de Rochester, Adèle, Caterina experimenta «destellos de resistencia feroz» ante toda disciplina dura. Incluso muestra «cierto ingenio en su carácter vengativo» que no deja de estar relacionado con su pobreza espiritual y financiera. Pero es su parecido con la Catherine de *Cumbres Borrascosas* el que ayuda a explicar la profundidad de la pasión

de Caterina. Al desear a su pariente inalcanzable, el capitán, encuentra una daga que «hundirá [...] en su corazón» porque decide «en la locura de su pasión que puede matar al hombre cuya sola voz la acobarda» (cap. 13). Pero antes de que tenga oportunidad de utilizar el cuchillo (al que se opuso vigorosamente el editor de Eliot), Caterina es separada de su amor de la infancia cuando lo encuentra muerto en el jardín de un ataque al corazón. Al igual que Catherine Earnshaw, Caterina Sarti acaba casándose con su pretendiente más civilizado, el señor Gilfil, y muere al dar a luz. Sólo entonces es plenamente poseída por su esposo, que mantiene una habitación cerrada, llena de recuerdos en miniatura: su pequeño tocador, su delicado espejo, su breve pañoleta negra y demás.

Aunque hasta ahora el alumbramiento sólo había producido muerte, el narrador continúa anunciando en «Janet's Repentence», como ha hecho en los relatos anteriores, que la maternidad «calma todas las ansiedades con un contento tranquilo: hace que el egoísmo se convierta en abnegación, y otorga hasta a la vanidad más fuerte la mirada del amor admirador» (cap. 13). Pero aunque este encomio llega como una explicación de que Janet Dempster estaría menos apesadumbrada por su suerte si fuera madre, su suerte es una vida con «un tirano borracho de una casa de medianoche» (cap. 7), un abogado con el que se vio impulsada a casarse porque no «tenía nada que considerar más que ser institutriz» (cap. 3). «Gitana», como la llama su marido, ella misma es impulsada a beber en secreto por su brutalidad física:

> Cada mañana febril, con su vaga indiferencia y desesperación, parecía más odiosa que la última; cada noche que llegaba, más imposible de afrontar sin armarse de un estupor pesado. La luz de la mañana no le producía alegría: sólo parecía arrojar claridad sobre lo que había pasado al débil fulgor de la vela, sobre el hombre cruel sentado inmóvil en una obstinación ebria al lado del fuego apagado y las luces moribundas del comedor, opinando sobre ella con voz áspera, reiterando viejos reproches, o sobre un horrible vacío de algo no recordado, algo que debe haber hecho ese cardenal oscuro de su hombro, que le dolía mientras se vestía [cap. 13].

En su sufrimiento, sólo puede reclamar a su madre por qué la permitieron casarse: «¿Por qué no me lo dijiste, madre?», pregunta; «Tú sabías lo brutales que pueden ser los hombres, y no hay quien me ayude, no tengo esperanza» (cap. 14). Más tarde, la sentida protesta de la señora Transome en *Felix Holt* se hace eco de sus palabras: «Los hombres son egoístas. Son egoístas y crueles. De lo único que se preocupan es de su placer y su orgullo» (cap. 5), y también el inútil lamento de Gwendolen Harleth en *Daniel Deronda:* «No me preocupa no casarme nunca. No hay nada de lo que merezca la pena ocuparse. Creo que todos los hombres son malos y los odio» (cap. 14).

Incapaz de dejar a su esposo porque no se atreve a enfrentarse al «va-

cío que se extiende para ella fuera de su hogar de casada», Janet vive con un hombre a quien los criados creen capaz de asesinarla y encerrarla en un armario. Pero en realidad todo lo que Dempster necesita hacer para demostrar su poder sobre Janet es ponerla literalmente en la calle en camisón una fría noche. Aunque se nos dice que Janet estaría menos pesarosa por este trato si fuera madre, es evidente que «la crueldad, como cualquier otro vicio, no requiere ningún motivo externo, sólo la oportunidad» (capítulo 13), porque «un hombre sin amor, tirano y brutal, no necesita motivo para incitar su crueldad; sólo necesita la presencia perpetua de una mujer que pueda llamar suya» (cap. 13), y el matrimonio proporciona precisamente esa presencia. Pese al desagrado de su editor, John Blackwood, por el tema, Eliot insistió en escribir sobre el maltrato a la esposa y el alcoholismo femenino, pero lo hace con mucho tacto, desde su descripción de la conciencia «herida» de Janet del «acertijo de su vida» (cap. 13) hasta una explicación objetiva de que «su esposo tenía toda su escasa propiedad en sus manos, y esa escasa propiedad apenas bastaba para mantenerla cómodamente sin su ayuda» (cap. 16). Como todos los demás matrimonios de *Scenes of Clerical Life,* éste no es más feliz que el de Bertha y Latimer en «The Lifted Veil».

En «Janet's Repentence», como en «The Lifted Veil», Eliot se ocupa en mostrarnos que «nuestra diaria vida familiar sólo consiste en ocultarnos unos de otros tras una pantalla de palabras y acciones triviales, y quienes se sientan con nosotros en el mismo hogar suelen ser a los que más lejos consideramos de la profunda alma humana, llenos de un mal no expresado y de un bien no realizado» (cap. 16). Parece haber escrito sobre personajes eclesiásticos en sus primeras narraciones debido en parte a que estos hombres son en cierto modo «femeninos». Habitando una esfera emocional, moral y privada en la cual se supone que son ejemplares, se dan buena cuenta, sin embargo, de lo que pasa debajo del velo e invitan las confesiones de todos los que «tiemblan al dejar entrar a la luz del día en una cámara de reliquias que nunca hemos visitado salvo en el silencio cubierto de cortinas» (cap. 18). De hecho, el arrepentimiento de Janet se produce debido al «compañerismo en el sufrimiento» que alcanza con el señor Tryan, él mismo un modelo de sumisión (cap. 12). Confesando un pecado similar al cometido por el capitán Wybrow —inducir a una joven por debajo de su posición a una unión que luego no respeta—, explica a Janet que sólo un sentimiento de culpa desamparada puede preparar para la salvación: «Nada nos conviene más que la completa sumisión, la resignación perfecta» (cap. 18).

Reconciliada con su madre, Janet hasta comienza a creer que debe regresar con su esposo, ya que «había en mí cosas que estaban mal y quería enmendarlas si podía» (cap. 20). Y cuando, en su lecho de muerte, su esposo la necesita, se entrega generosamente. Por último, su confianza en la compasión humana del señor Tryan constituye para ella una fe en el amor divino que le permite luchar contra su tentación de beber. El hecho

de que Janet Dempster se salve de la bebida y la desesperación y «cambie como la planta polvorienta, golpeada y agostada cambia cuando la suave lluvia del cielo ha caído sobre ella» (cap. 26) atestigua la santidad del señor Tryan, al igual que su temprana muerte en la acogedora casa de ladrillo rojo que Janet le ha proporcionado y en su abrazo amoroso. En efecto, el cuidado devoto que otorga Janet al agonizante señor Tryan nos recuerda que Eliot se refería al tiempo en el que cuidó de su padre en su lecho de muerte como «los días más felices de mi vida» *(Letters,* 1, págs. 283, 284).

La ironía no intencionada de esta frase queda más iluminada por «Janet's Repetence». Porque este hombre que muere en los brazos de Janet, con su beso en los labios, nos trae a la memoria a ese otro hombre que también murió en sus brazos en la creencia de que su beso es mortal y que su abrazo le matará. En su lecho de muerte, el brutal misógino Dempster sufre visiones aterradoras de la venganza de su esposa. Piensa que

> —su cabello es todo serpientes... son serpientes negras... silban... silban... dejadme salir... quiere envolverme con sus fríos brazos... sus brazos son serpientes... son grandes serpientes blancas... se enroscarán a mi alrededor... quiere arrastrarme al agua fría... su seno está frío... es negro... es todo serpientes [cap. 23].

Nada menos que un monstruo femenino para la imaginación enferma de su esposo, la arrepentida Janet ha sido transformada en una imagen que sugiere que Dempster simplemente ha enloquecido por la culpa que siente por sus malos tratos hacia ella. Sin embargo, al mismo tiempo, su muerte sí parece plenamente conectada con la mediación de Janet, ya que lo quiere muerto, y con amplias razones, puesto que su muerte representa la liberación fortuita de una prisión de otro modo ineludible. Además, se nos habla de un poder femenino que participa de forma definitiva en causar la muerte de Dempster: «Némesis es coja, pero es de colosal estatura, como los dioses; y a veces, mientras su espada aún no está desenvainada, alarga su enorme brazo izquierdo y agarra a su víctima. La poderosa mano es invisible, pero la víctima se tambalea bajo las terribles garras» (cap. 13). El inmenso brazo izquierdo de Némesis, que recuerda los brazos de grandes serpientes blancas de Janet, recompensa la represión del deseo asesino de la esposa sufrida realizándolo.

El señor Tryan expresa la protesta contra la resignación que sentimos en todas las heroínas de Eliot cuando admite: «si mi corazón fuera menos rebelde, y si fuera menos proclive a la tentación, no necesitaría esa clase de abnegación» (cap. 11). Sin duda, Milly Barton, Caterina Sarti y Janet Dempster alcanzan todas la sumisión angelical sólo después de una considerable lucha interior contra el resentimiento y la furia. En efecto, debido a que son demasiado buenas para la clase de vida que han tenido que llevar, las tres son salvadas por la muerte y, de este modo, ligadas curiosamente a las fuerzas de la destrucción. Al haberse «matado» en la docili-

dad y generosidad femeninas, las tres heroínas son ejemplos de lo que Alexander Welsh denomina el «ángel de la muerte»[23]. Sin embargo, hasta su sumisión a la muerte puede considerarse un rechazo a la vida. No sólo atienden a los agonizantes, sino que estos ángeles de la destrucción causan realmente la muerte, «salvando» a sus pacientes/víctimas matándolos. O si no provocan la muerte a aquellos hacia los que tienen todo el derecho de sentirse agraviadas, la autora lo hace. En efecto, la pureza angelical de las heroínas parece liberar la respuesta melodramática de su autora. Así pues, la muerte de Milly Barton le permite vivir su papel de Madona y le proporciona la única escapatoria posible de una vida de labores domésticas, aun cuando castiga a su esposo por su negligencia hacia ella; el invisible brazo izquierdo de Némesis envía la muerte al capitán Wybrow en el jardín, con lo cual salva a Caterina de matarle ella misma; y libera a Janet de un matrimonio miserable arrastrando a su esposo al «agua fría». Aunque cada heroína reprime su furia y se somete a la necesidad de la renuncia, la autora, como la diosa Némesis, actúa «por» ella de un modo muy parecido a como Frankenstein actuó «por» su creador o Bertha Mason Rochester, «por» Janet Eyre. Así pues, es interesante que en *Scenes of Clerical Life* sea la novelista —no como el narrador masculino, sino como la autora femenina tras las bambalinas— quien represente el papel de la loca.

La contradicción entre Marian Evans como autora histórica y George Eliot como narradora de ficción ayuda a explicar que un título como *Scenes of Clerical Life* (que Eliot insistió mucho para que Blackwood lo aceptara) funcione como una especie de camuflaje o «tapadera» austiniana para esconder el objetivo dramático del argumento. Al insistir en la supremacía de las esferas de actividad masculinas, Eliot aspira a la distancia científica «masculina» de un ensayista que reproduce y analiza «rebanadas de vida». Y a este respecto, como en tantos otros, *Scenes of Clerical Life* prevé los camuflajes de su narrativa posterior. *Adam Bede*, con su título masculino, basa su suspense en la historia de Hetty Sorel, caída y femenina, del mismo modo que *Felix Holt the Radical* describe el desarrollo mental y moral de Esther Lyon, mientras que *El molino junto al Floss* y *Middlemarch* se anuncian como estudios sociológicos de la vida provinciana, aunque fueron concebidos originalmente y todavía se presentan como retratos del destino femenino. Y al final de su carrera literaria escribió *Daniel Deronda*, un libro al que lo mismo cabría titular «Gwendolen Harleth»[24].

Pero *Scenes of Clerical Life* es también típico de la fascinación que sintió Eliot durante toda su vida por el ángel de la destrucción, porque el

---

[23] Alexander Welsh, *The City of Dickens*, págs. 182-184.

[24] El título que parece ser una excepción a esta regla, *Romola*, también es una especie de camuflaje, ya que abandona el énfasis en el doble caído y demoniaco (Baldassarre) y su trama de venganza para destacar a la heroína ejemplar y angelical.

modelo que hemos visto en este primer libro —la contradicción entre la renuncia femenina aprobada por el narrador y la venganza femenina (incluso feminista) llevada a cabo por la autora— sigue siendo importante en la narrativa de Eliot, como Carol Christ ha mostrado en su útil ensayo sobre la función de la muerte providencial en la obra de ficción de Eliot[25]. Pero aunque Christ explica cómo se salva a las heroínas de Eliot de realizar actos de rabia, no estudia cómo pese a ello todas las heroínas están implicadas en la violencia de la autora ni cómo la autora participa en el castigo de los personajes masculinos que simbolizan de forma específica el poder patriarcal. *El molino junto al Floss* (1860), posiblemente la obra más autobiográfica de Eliot, ilustra este aspecto más claramente que las demás novelas, mostrando que Maggie Tulliver es más monstruosa cuando trata de convertirse en un ángel de renuncia[26].

Descrita como una niña que parece una «pequeña Medusa con su cosecha de serpientes» (I, cap. 10) y una «pitonisa» dando vueltas (I, capítulo 4), Maggie se dedica a su furia en el desván de la casa de su padre, donde castiga a un fetiche, a una muñeca de madera «desfigurada por una larga carrera de sufrimiento vicario. Tres clavos remachados en la cabeza conmemoraban otras tantas crisis en los nueve años de lucha terrenal de Maggie, habiéndole sugerido este lujo de venganza el cuadro de Yael destruyendo a Sísara de la vieja Biblia» (I, cap. 4). Como Lucy Snowe, Maggie es a la vez Yael y Sísara, tanto un causante satánico de dolor que empuja a su bella prima Lucy Deane al barro, como una seguidora arrepentida de Tomás de Kempis que asocia el amor con el martirio autoinfligido. Asimismo, además de ser tanto Madona como Medusa, Maggie es una hija de la naturaleza, porque sus sentimientos arrobados y soñadores la transportan constantemente en corrientes de sentimiento que sugieren los ritmos del río que mueve el molino. Pero el hermano de quien es una devota tan apasionada hereda el molino y, de este modo, se asocia con el proceso de trituración, de machacamiento que transforma la materia primordial en un elemento civilizado apropiado para el consumo, igual que en *Cumbres Borrascosas* se identifica a Nelly Dean con las artes secundarias y socializadoras de la cocina.

En efecto, en incidentes como el episodio de los conejos muertos, el festín de los niños en el desván y la huida de Maggie con los gitanos, el amor fraternal de ésta y Tom hace recordar la apasionada unión de Catherine Earnshaw y Heathcliff, pero cabría afirmar que Eliot está volviendo a

---

[25] Carol Christ, «Aggresion and Providential Death in George Eliot's Fiction», *Novel*, invierno de 1976, págs. 130-140.

[26] Nina Auerbach, «The Power of Hunger: Demonism and Maggie Tulliver», es probablemente el mejor ensayo sobre los elementos góticos de *El molino junto al Floss*, pero también es de gran utilidad la exposición que hace Bernard Paris sobre el masoquismo de Maggie. Véase *A Psychological Approach to Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1974, págs. 165-189.

contar el relato de Brontë para socavar esa visión anterior de felicidad ginandra. El abandono de los conejos por parte de Maggie, con la consiguiente furia de Tom por su muerte, y la irreflexiva elección de ésta del mejor trozo de pastel, seguida de la severa reprobación de Tom, revelan el dolor y la división entre hermano y hermana incluso durante el breve periodo que el narrador identifica como edénico, al igual que la búsqueda patéticamente inadecuada por parte de Maggie de un «refugio de toda la frustrante denigración que la ha perseguido en su vida civilizada» (I, cap. 11) cuando abandona a Tom para convertirse en la Reina de los Gitanos: después de todo, le habían dicho muchas veces que era «como una gitana y "medio salvaje"» (I, cap. 11). Mientras que Catherine Earnshaw y Heathcliff habían retozado en dichosa unión en el páramo «medio salvajes, atrevidos y libres», los hermanos de Eliot han nacido en un mundo con géneros donde a las niñas las impulsa una intensa necesidad de aprobación masculina y los niños están encerrados en un código de honor severo y autojustificatorio.

Cuando el molino se enzarza en batallas legales ininteligibles pero inexorables sobre los derechos del agua, queda claro que las fuerzas de la cultura se oponen a las de la naturaleza, como si representaran a gran escala el conflicto existente entre hermano y hermana. Excluida de la escolarización que Tom recibe y estrechamente asociada con su testarudo padre y con quien le hace de madre en la tierra, la tía *Moss*, «la señorita Escupefuego» (como la llama Tom), considera su posición infrahumana y llega a imaginarse como «un pobre e incómodo oso blanco» en un espectáculo circense que se ha vuelto «tan estúpido con el hábito de dar vueltas de un lado a otro en ese estrecho espacio, que lo seguiría haciendo si lo dejaran en libertad» (VI, cap. 2). Al mismo tiempo, Maggie está llena de resentimiento hacia Tom, debido precisamente a que ansía su amor. Pero si está paralizada por las limitaciones que le impone su sexo, Tom es un fracaso semejante como persona autónoma, sobre todo cuando su sentido de la justicia infantil degenera en una pretensión de superioridad moral vengativa y se llena de aversión hacia su hermana. Emparejados de forma aún más desdichada que Catherine y Edgar o Heathcliff e Isabella, Maggie y Tom están completamente bloqueados en sus romances paralelos con Stephen Guest y Lucy Deane, el heredero legítimo y su esposa apropiada, cuya supervivencia y unión suponen un regreso a los principios de la propiedad y el decoro.

Así pues, en cierto sentido, cuando Maggie se encuentra clandestinamente con el afeminado y tullido Philip Wakem, que le ofrece regalarle libros y canciones, en las simbólicas Red Deeps [Profundidades Rojas], está tratando de enfrentarse a su naturaleza atrofiada para alumbrar un yo más sano. Incluso admite imaginar una nueva clase de ficción: cansada de los libros «donde las mujeres de cabellos rubios se llevan toda la felicidad», a Maggie le gustaría un relato «donde triunfa la mujer oscura» porque «ello restauraría el equilibrio» (V, cap. 4). Maggie comprende que no

puede triunfar en su mundo a no ser a través de un hombre, pero se aleja de Philip Wakem por las órdenes de su padre, aun cuando su terror de herir a los demás y la desaprobación por parte de su hermano de su romance con Stephen Guest le impiden obtener algo más que un triunfo temporal sobre Lucy.

Por lo tanto, cuando las aguas irrumpen, no puede haber un renacimiento para Maggie. Muchos lectores han elogiado sus virtuosos intentos de salvar la vida de su hermano y el aprecio último por parte de éste de su amor abnegado. Pero, aunque surca la crecida como la Virgen Bendita de la barca de St. Ogg, el milagroso viaje de Maggie sobre las aguas nos trae a la memoria que también se asemeja a una clara figura de sus fantasías infantiles: «la mujer del agua es una bruja» (I, cap. 3). El hermano que la ha oprimido al ocupar el primer lugar en la estima de sus padres, al mofarse de su ambición intelectual, al recortar su libertad para vivir o incluso imaginar su propia vida, y al condenarla duramente a la luz de sus restrictivas normas morales, acaba castigado cuando va a «salvarle» de la inundación que crece sólo para arrastrarlo a la oscura profundidad en su «abrazo» de la muerte. Aunque el narrador nos asegura tanto en el epígrafe como en la frase final de la novela que «en sus muertes no estuvieron divididos», a lo largo de sus vidas, Tom y Maggie *sí lo estuvieron:* sólo en la fusión fatal de su *Liesbestod* incestuosa puede Eliot sanar su ruptura.

Lo que Eliot describió en su ensayo sobre una nueva edición de *Antígona* como la «lucha entre tendencias elementales y leyes establecidas» constituye sólo una pequeña parte de su interés en la tragedia de Maggie Tulliver: Eliot se sentía profundamente atraída por la rebelión de Antígona contra el rey Creonte porque está motivada en la lealtad a un hermano, Polinices, y porque toma la forma de rechazo al matrimonio. En efecto, la rebelión de Antígona *es* su autoentierro virginal y voluntario[27]. Al unir a Creonte y Polinices en una figura, la de Tom, Eliot utiliza el relato para analizar el sometimiento femenino, nacido de la completa dependencia de las mujeres hacia los hombres para su definición y autoestima. Éste es sin duda el caso de la heroína de *Romola* (1862-1863) —quien posa para un retrato de Antígona en Colono—, al igual que el de la Dorothea de *Middlemarch* (1871-1872) —que parece una Antígona cristiana— y «así ha sido desde los días de Hécuba y de Héctor», razona el narrador de *El molino junto al Floss;* las mujeres «dentro de las puertas [...] mirando el combate del mundo desde lejos, llenando sus largos días vacíos con recuerdos y miedo; fuera, los hombres, en feroz lucha con las cosas divinas y humanas» (V, cap. 2). Dedicadas no sólo a los vínculos privados de la familia antepuestos a los derechos legales del estado, estas

[27] Ruby V. Redinger trata el empleo que hace Eliot de Antígona en su ensayo-reseña y en *The Mill on the Floss* en *George Eliot: The Emergent Self,* págs. 314, 315, 325.

Antígonas modernas son criaturas solitarias e ineficaces cuyos actos de lealtad son invariablemente suicidas.

Como a Maggie, excluida del estudio del latín —que la fascina «como extraños cuernos de bestias y hojas de plantas desconocidas, traídos de alguna región remota» (II, cap. 1)—, a Romola se la juzga «precipitada y superficial» como jovencita, y por eso, incapaz de ayudar a su padre en sus estudios clásicos, se casa con un hombre que sí puede. Cuando su esposo les traiciona a ella y a su padre, Romola se siente «como una especie de bacante poseída de furia divina» (cap. 32), pero se transforma en un «fantasma gris» (cap. 37) de resignación, convirtiéndose su largo velo blanco de novia en un signo de su sumisión al dictamen de su consejero espiritual de que no tiene más vocación que ser esposa. Logra mantener en secreto su alejamiento de Tito, pero la traición de sus votos matrimoniales se empareja con su repudio de su padre adoptivo, Baldassarre, quien, de este modo, funciona como doble de Romola. En efecto, Baldassarre representa una respuesta satánica a la situación de Romola: caído de la gracia, maldecido con una amnesia que le hace imposible leer en griego, exiliado en un país extranjero, lleno de resentimiento, «un hombre con una doble identidad» (cap. 38), busca una venganza que Romola tiene toda la razón de desear. Es significativo que, justo en el momento en que encuentra y asesina a Tito, Romola también decida que ya no puede vivir con su marido, así que se tiende en una barca para flotar hasta su muerte. El mismo río oscuro que proporciona una «salvación» providencial a Baldassarre en la forma de Tito, a quien luego mata, «bautiza» a Romola llevándola a un «pueblo de muertos sin enterrar» donde la toman por la Madre Santa (cap. 68). Sólo estas dos respuestas —pasividad angelical o venganza satánica— parecen posibles dada la complaciente autopromoción de Tito Melema, cuya presunción iguala a la de Tom Tulliver.

Al igual que Gwendolen en *Daniel Deronda* (1876), que se encuentra casada con un hombre cuyas «palabras tenían el poder de las empulgueras y el tacto frío del potro de tormento», estas heroínas «tienen miedo de sus propios deseos» y «miedo de su propia aversión» (cap. 54). Romola y Gwendolen se dan buena cuenta de que el egoísmo de sus esposos ha hecho víctimas a otras mujeres: como esposas legales de hombres cuyas amantes han procreado hijos invisibles por ser ilegítimos, tanto Romola como Gwendolen se identifican con las mujeres desposeídas, como si Eliot estuviera considerando obsesivamente su ambiguo carácter de «esposa». Del mismo modo que Romola ayuda a Tessa y acaba estableciendo una especie de familia matriarcal para los hijos de Tito, Gwendolen siente «una especie de terror» hacia Lydia Glasher, «como si una visión espantosa hubiera venido a ella en un sueño y le hubiera dicho: "Soy la vida de una mujer"» (cap. 14) y su deseo de la muerte de Grandcourt es en parte atribuible a su deseo de enderezar los errores que éste ha cometido y, sobre todo, de hacer a los hijos de Lydia Glasher sus herederos, restituyendo al mismo tiempo los bienes de sir Hugo a sus dueñas legíti-

mas. Como Caterina Sarti, Gwendolen abriga designios asesinos en la forma de un cuchillo secreto, pero se obliga a arrojar a las aguas profundas la llave del armario donde lo guarda. Como Grandcourt se cae fortuitamente de la barca y se ahoga —en otras palabras, como la mano izquierda invisible de Némesis realiza el deseo de Gwendolen—, su culpa por su muerte parece garantizada: se muestra parcialmente justificada la elección que hace Daniel Deronda de la angelical y sumisa Mirah en lugar de la Gwendolen caída: «Lo maté en mis pensamientos», admite Gwendolen (cap. 56).

A todas las mujeres de las novelas de Eliot que no pueden encontrar lo que Maggie, Romola y Gwendolen buscan, «algo que [les] garantice que no van a seguir cayendo» *(MF,* VII, cap. 2), su furia las impulsa a pensamientos y actos asesinos, como muestra la autora en *Adam Bede* (1859), una revisión de una de las baladas de Wordsworth: el espino que golpea la ventana como un augurio de la muerte de Thias Bede, el estanque redondo donde Hetty Sorel desea asesinarse a sí misma o a su hijo, su degeneración en una loca apesadumbrada y vagabunda, todas estas pistas señalan los aspectos por los que esta novela puede considerarse una nueva redacción de «The Thorn», al igual que la aversión autoproclamada hacia las *Lyrical Ballads* de Arthur Donni/thorne [erudito/espino]. Hetty, a quien primero vemos en la lechería y luego recogiendo fruta en el huerto, declina tras su caída en una especie de Lilith que debe vagar fuera de la comunidad humana, hasta que es desterrada a los mismos bordes de la civilización por el crimen de ésta, el asesinato de su propio hijo. El infanticidio también figura en *Felix Holt the Radical* (1866): a la señora Transome la impulsa un «deseo hambriento, como una negra planta venenosa que se alimenta a la luz del sol, el deseo de que su primer hijo, raquítico, feo e imbécil, muera» (cap. 1). Estas Liliths son reemplazadas por Marías angelicales, por Dinah Morris que redime al Adán edénico y Esther Lyon que salva al Felix adánico.

No obstante, hasta en los libros dedicados a dramatizar la discrepancia entre los rostros antitéticos de Eva, Eliot parece proporcionar pruebas subversivas de que la asesina caída está inalterablemente unida con la Madona angelical. En *Adam Bede*, por ejemplo, las dos sobrinas de Poyser son huérfanas y ocupan habitaciones vecinas; Hetty se viste realmente como Dinah, y ésta incluso parece obsesionarla (cap. 15). De forma similar, en *Felix Holt* Esther está «obsesionada por una Eva que ha encanecido con los amargos recuerdos de un Adán que se había quejado de que "la mujer [...] me dio del fruto del árbol y yo comí"» (cap. 49). Determinada a no repetir los errores de la señora Transome, Esther se da cuenta sin embargo de que para todas «las pobres mujeres [...] el poder sólo se encuentra en su influencia» (cap. 34). La frustración que esto alimenta presta crédito a la afirmación de la señora Transome de que Esther no puede evitar su destino desgraciado:

> El amor de una mujer siempre se congela en miedo. Lo quiere todo, pero no está segura de nada. Esta joven tiene un espíritu magnífico, lleno de fuego, orgullo e ingenio. A los hombres les gustan estas cautivas, lo mismo que les gustan los caballos que tascan el freno y escarban la tierra; sienten mayor triunfo en su dominio. ¿Qué utilidad tiene la voluntad de una mujer? Si intenta tenerla, no lo consigue y deja de ser amada. Dios fue cruel cuando creó a las mujeres [cap. 39].

Por supuesto, el pasaje recuerda la difícil situación de Gwendolen Grandcourt, cuyo marido fue atraído por su espíritu debido a que quería domarla. Como sus caballos, se convierte en uno de sus «símbolos de mando y lujo» (cap. 27). La medida del éxito de su dominio aparece cuando ésta admite que «resistir era actuar como un animal estúpido, incapaz de medir los resultados» (cap. 54).

Si Gwendolen se siente controlada por el freno y las bridas, Hetty es asociada con los gatitos, los pollos y los patos, mientras que Maggie es un pony, un perrito, una masa de serpientes, un oso, y Caterina es un mono o un pájaro. Aun cuando es doméstico y está domado, el animal familiar nos recuerda que a lo largo de todas las novelas de Eliot la mujer se vincula estrechamente con las fuerzas de la naturaleza. Como en *Scenes of Clerical Life* y «The Lifted Veil», Eliot sugiere que las relaciones entre los hombres y las mujeres son una lucha entre el hombre transcendente y la mujer inmanente, cuyos únicos poderes son demoniacos, derivados de su pacto con el mundo físico. Así, la afinidad de Maggie con el agua que mata a Tom recuerda la confianza de Romola en el río que a ella le proporciona vida y a su marido la muerte. Como para justificar la convicción de Dempster de que los brazos de serpiente de su esposa lo arrastrarán al «agua fría», Dinah Morris defiende su derecho como mujer a predicar, explicando: «No corresponde a los hombres hacer canales para el Espíritu de Dios como hacer canales para los cursos de agua, y decir "fluye por aquí, pero no por allí"» (cap. 8).

Todas las novelas de Eliot prueban que Dinah está en lo cierto. Un padre irresponsable como Thias Bede tiene toda la razón para temer la muerte por el agua. Cuando el marido de Gwendolen va por el mar con la firme creencia de que «podía manejar un velero con la misma facilidad que manejaba un caballo» (cap. 54), descubre que no es así y es castigado por su presunción. Como explica Eliot en *El molino junto al Floss,* «la naturaleza posee una profunda astucia que se oculta bajo la apariencia de franqueza, de tal modo que la gente sencilla piensa que puede ver a través de ella bastante bien, y todo el tiempo no hace más que preparar en secreto la refutación de sus profecías confiadas» (I, cap. 5). Como Némesis, la naturaleza femenina es otra palabra para los objetivos inflexibles de la autora, que han sido preparados con mucho secreto y ocultados arteramente bajo su insistente retórica de renuncia.

Pero, no obstante, esta retórica no debe pasarse por alto ni denigrarse. Aunque la furia de la mujer caída se dramatiza de modo que se vincule

a la loca con la Madona en la dialéctica oculta de los argumentos de la autora, es la Madona altruista la que sobrevive como heroína del narrador. La mayoría de los lectores se dan cuenta de que, en opinión del narrador, Dinah (no Hetty), Romola (no Baldassarre), Mirah (no Gwendolen), Esther (no la señora Transome) y la purificada y humillada Maggie (no la niña enloquecida) luchan por conseguir la renuncia que es la única que puede redimir a la vida humana del sufrimiento. Lo que distingue a la heroína de su doble es su desviación de la furia hacia el hombre a quien odia justificablemente contra sí misma, de tal modo que al castigarse encuentra en su autohumillación un signo de su superioridad moral sobre el hombre que continúa sirviendo. Aunque estos ángeles de renuncia son en parte una función de la aversión a una misma que hemos explorado en el capítulo anterior, también representan un cambio en la actitud de Eliot hacia las condiciones de las mujeres en el mundo masculino, como si a través de ellas estuviera considerando cómo la injusticia de la sociedad masculina lega a las mujeres fuerzas y virtudes especiales, de forma específica, una capacidad de sentir nacida de la privación de derechos civiles en un orden social corrupto.

Resulta significativo que George Eliot transforme en virtud todo estereotipo negativo rechazado por Charlotte Brontë. Mientras Eliot maldice el hecho de que a las mujeres se les niegue el desarrollo intelectual, Eliot admite los terribles efectos de esta malnutrición, pero también da a entender que así se enriquece su vida emocional. Mientras Brontë muestra qué difícil es para las mujeres ser asertivas, Eliot dramatiza las virtudes de una cultura femenina distintiva, basada en la camaradería solidaria y no en la competencia masculina. Mientras Brontë dramatiza el sentimiento sofocante de encarcelamiento nacido de la reclusión femenina, Eliot celebra el ingenio de las mujeres cuyo amor, en palabras de Donne citadas al final de *Middlemarch,* puede hacer de «una pequeña habitación todo un mundo» (cap. 83). Y mientras Brontë envidia a los hombres la libertad de su autoridad, Eliot sostiene que, en realidad, dicha autoridad hace que los hombres se abstengan de experimentar su autenticidad física y psíquica.

Aunque el peligro de este cambio de perspectiva es que puede utilizarse para justificar el mantenimiento de las mujeres en «una pequeña habitación», también puede servir como medio de criticar los valores masculinos. En otras palabras, es un aspecto compensatorio y conservador de la ficción de Eliot que asocia a las mujeres precisamente con los rasgos que según ella estaba en peligro de perder la Inglaterra industrial urbanizada: la obligación hacia los demás, el sentimiento de comunidad, la apreciación de la naturaleza y la creencia en el amor nutriente. Así pues, en *Scenes of Clerical Life* todas las relaciones significativas se basan en el lazo entre madre e hijo porque «en el amor de un hombre valiente y fiel siempre hay una veta de ternura maternal; vuelve a entregar esos rayos de afecto protector que fueron sembrados en él cuando se encontraba sobre las rodillas de su madre» (II, cap. 19). De forma similar,

Adam Bede se feminiza debido a su amor continuo por la sufriente Hetty, porque «el anhelo de una madre, el más completo tipo de vida en otra vida que es la esencia del amor humano real, siente la presencia del hijo querido incluso en el hombre envilecido y degradado» (cap. 43). Pero aunque el rechazo de un mundo público de política y propiedad en favor de un mundo privado de sentimientos puede ser redentor para hombres como Philip Wakem y Harold Transome, las mismas virtudes nacidas de la impotencia pueden amenazar con aprisionar aún más a las mujeres. En toda su narrativa posterior, Eliot equilibra la deferencia del narrador por las heroínas apacibles con los impulsos vengativos de la autora, pero quizás podamos ver todo el significado de esta lucha en su mejor novela, *Middlemarch.*

* * *

Uno de los episodios más curiosos de *Middlemarch* trata de la historia amatoria de Tertius Lydgate antes de su entrada en la sociedad provinciana. Se nos cuenta que una noche, cuando estudiaba experimentos galvánicos en París, dejó a sus ranas y conejos y se fue al teatro, atraído no por el melodrama, sino por una actriz cuyo papel era apuñalar a su amante después de confundirlo con el villano de la obra. Al interpretar la escena con su marido real (que representaba el papel del personaje sentenciado a muerte), «la esposa clavó la daga de verdad en su marido, quien cayó muerto» (cap. 15). Seguro de la naturaleza accidental del crimen, el joven Lydgate pide a la actriz, Madame Laure, que se case con él. Su primera respuesta es decirle: «Me escurrí de verdad.» Luego, hace una pausa y explica más despacio, dos veces: *«Lo hice a propósito.»* Negando la explicación sentimental de Lydgate de que su marido debía haberla maltratado, Madame Laure insiste en que sólo la resultaba «tedioso», observando simplemente: «No me gustan los maridos.»

La inclusión de este singular incidente, que es mucho más violento que el relato que hace Rochester a Jane Eyre de su experiencia en París con una actriz francesa de dudosa moralidad y mucho menos necesario para el desarrollo del argumento, proporciona un acercamiento interesante a las relaciones maritales descritas en *Middlemarch* y a la opinión de Eliot sobre la naturaleza implícitamente asesina de la acción femenina. Como en «The Lifted Veil» y en *Scenes of Clerical Life,* su preocupación fundamental es el potencial de violencia que existe en las dos partes en conflicto de sí misma que identifica con la mente masculina y el corazón femenino. Y parecería que ella también podría declarar, como Madame Laure, que «no me gustan los maridos». O, como dice el señor Brooke del matrimonio, utilizando una importante imagen, *«es* una atadura, ya sabes. Y luego está el mal humor; sí, el mal humor existe. Y al marido le gusta ser el amo» (cap. 4). Hasta la admirable y decorosa lady

Chettam recuerda el caso de la señora Beevor: «Dicen que el capitán Beevor la arrastraba por los pelos y la amenazaba con pistolas cargadas» (cap. 55). Aunque nada tan melodramático se dramatiza realmente en *Middlemarch*, el tema central de la novela es la trágica complicidad y la violencia resultante de los hombres y las mujeres que habitan en una cultura definida como masculina.

El primer hombre que se convierte en marido en *Middlemarch* es, por supuesto, Edward Casaubon, el padre miltoniano adorado por la miope Dorothea. Como ya hemos visto, el hincapié que hace Eliot en detalles domésticos aparentemente triviales acaba presentando una crítica potencialmente radical de la cultura patriarcal, porque «incluso Milton, buscando su imagen en una cuchara, ha de conformarse con tener el ángulo facial de un patán» (cap. 10). Según lo describen la perspicaz Celia y sus vecinos provincianos —por los lunares de su rostro y su modo de comer sopa—, Edward Casaubon tiene precisamente ese aspecto de un Milton domesticado y disminuido, pero también se le identifica estrechamente con Roma, con el clero inglés, con la erudición, con los textos clásicos griegos y romanos y con lo mejor de lo que han pensado y dicho los filósofos de Cicerón a Locke. Es más, posando para un cuadro de santo Tomás de Aquino, que rechazaba la teoría de la Inmaculada Concepción, dando a entender que la Virgen estaba manchada por el pecado original, Casaubon encarna la creencia patriarcal en el mal femenino y, de este modo, demuestra un vínculo inextricable entre la cultura masculina y la misoginia. Y, así, sólo percibe a Dorothea como un complemento decoroso de su propia existencia, una luna «para adornar el cuadrante final de su curso» (cap. 11), una secretaria y escriba, una representante agradecida del público, incluso un apóstol para llevar a cabo su misión tras su desaparición.

Sin embargo, irónicamente, este dios sol está rodeado de tinieblas, no sólo debido a que su vista le falla, sino porque todo lo suyo está agonizando. Su cabello gris herrumbroso, su cutis pálido y sus profundas ojeras sólo se «iluminan con una sonrisa como un pálido sol invernal» (cap. 3). «Enjuto, seco, con mal color [...] y lleno de dolores inmoderados y estudios extraordinarios», le afligen «todas las enfermedades que provienen de estar demasiado tiempo sentado», según las describe Burton en la sección de *Anatomy of Melancholy* citada por Eliot. Su casa de melancolía, «de piedra verduzca [...] al antiguo estilo inglés, no es fea, pero tiene ventanas pequeñas y una apariencia melancólica» (cap. 9), se llama apropiadamente Lo/wick [pabilo escaso] y nos recuerda que todo lo que este hombre hace y dice le parece a la adorante Dorothea «un espécimen de una mina o la inscripción de la puerta de un museo» (cap. 3). Lejos de ser lo que Dorothea Brooke piensa, un lago comparado con su estanque, Casaubon es una sequía comparada con su arroyo. Así pues, resulta significativo que él mismo se obsesione por «ese gélido ideal que llenaba sus laboriosas horas infructíferas con la opresión vaporosa de las sombras tartáreas» (cap. 10).

Según su propio reconocimiento, Casaubon vive demasiado con los muertos y su «mente se parece al fantasma de un antiguo» (cap. 2). «Enterrado en los libros» (cap. 4), él mismo casi es un libro, al menos en las metáforas de sus vecinos. Parece una «polilla de los libros seca», un folleto o una «calavera» (cap. 10); su capacidad para pensar y sentir se reducía a una «especie de preparación disecada, un embalsamamiento inánime de conocimientos (cap. 20). En efecto, «no mejor que una momia» (cap. 6), el mismo hombre es una «especie de código en pergamino» (cap. 8); bajo el microscopio, su sangre es «toda puntos y comas y paréntesis» (cap. 8). Casaubon nos recuerda a la descripción de Borges del «Hombre del Libro»: algunas personas supersticiosas creen, explica Borges, que «debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de *todos los demás:* algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios»[28]. No sólo la empresa de Casaubon es un intento de escribir la cifra y el compendio perfecto de todos los demás libros, sino que él es «el Hombre del Libro», el retrato extremadamente subversivo que hace Eliot de la autoridad masculina.

Al mismo tiempo, Casaubon, que es «sensible sin ser entusiasta», se asemeja a Latimer de «The Lifted Veil» aunque sólo sea porque su alma sigue «revoloteando en la ciénaga en la que fuera incubado, pensando en sus alas sin volar jamás» (cap. 29). Y su incapacidad para responder realmente al sentido de su vocación —al igual que casi todos los personajes de *Middlemarch*— refleja, al menos en parte, el temor al fracaso de Eliot, sobre todo la ansiedad que siente hacia la autoría. Puesto que el genio consiste «en un poder para hacer no todo en general, sino algo en particular» (cap. 10), Casaubon nunca puede evitar por completo su conciencia de fracaso, una conciencia que le hace morbosamente reticente y defensivo a exponerse publicando sus escritos. Sin embargo, incluso si fuera a completar su libro, Casaubon seguiría siendo una influencia mortal, porque la Llave de todas las Mitologías mataría el mito para convertirlo en historia al considerar todos los mitos griegos, africanos y de los mares del Sur copias pervertidas o simples sombras de una única fuente, a saber, la revelación bíblica. Así pues, su obra no es sólo egocéntrica, sino etnocéntrica. Además, al reducir toda la historia a una progresión lineal de un único punto de origen distinto, perpetúa una genealogía jerárquica, a partir de la cual un Texto original procrea textos subsidiarios y subordinados, todos los cuales se reducen a la posición derivada de su propia obra. Mediante Casaubon, como muchos lectores han percibido, Eliot se enfrenta con los efectos potencialmente destructivos de su crítica bíblica; en la época en que estaba traduciendo *Das Leben Jesu* de Strauss era cuando firmaba con Pollian. Pero, en realidad, la embestida de sus esfuerzos críti-

[28] J. L. Borges, «The Library of Babel», *Ficciones*, Nueva York, Grove Press, 1962, pág. 85.

cos iban en la dirección opuesta a la de Casaubon: quería rescatar el valor mítico de la Biblia a partir de sus orígenes históricos y diseccionar las formas de fe tradicionales sólo para resucitar el respeto hacia ellas.

Debido a que Casaubon está tan estrechamente asociado con la autoría y la autoridad, los libros, la sequedad y la esterilidad, Eliot hace que parezca como si los mismos reductos del conocimiento masculino que encarna éste para Dorothea mataran al contacto. Cuando Dorothea asume por error que su matrimonio con Casaubon le brindará «espacio para las energías que se agitan inquietas bajo la oscuridad y opresión de su propia ignorancia» (cap. 5), y cuando espera reemplazar con «nuevas vistas» «esa historia de caja de juguetes del mundo adaptado para las damas jóvenes» (cap. 10), se encuentra encerrada en su lugar «en un armario oscuro de su memoria verbal», junto con sus notas. Dorothea había creído que podría aprender debidamente de su autor, incluso volverse sabia a su servicio, pero su hermana había sabido desde el principio del compromiso que «había algo de funeral en todo el asunto, y el señor Casaubon parecía ser el clérigo oficiante, sobre quien sería indecente hacer comentarios» (cap. 5). Probando inadvertidamente la visión de Celia del carácter mortífero de su matrimonio, Casaubon contrasta su vida previa sin Dorothea con sus esperanzas para el futuro: «He estado poco dispuesto a recoger flores que se secarían en mi mano, pero ahora las arrancaré con afán para colocarlas en tu seno» (cap. 5). Las flores secas arrancadas para el seno de Dorothea parecen una advertencia del tacto mortal de Casaubon, como su respuesta a los proyectos arquitectónicos para los pobres cuando desvía la conversación «hacia la extremada estrechez que tenían las viviendas de los antiguos egipcios» (cap. 3).

Aunque Casaubon explica a Dorothea que la hipérbole «contempla Roma y muere» tenía que alterarse en su caso a «contempla Roma como novia y vive en adelante como una esposa feliz» (cap. 20), es evidente que no es una corrección: ser la esposa feliz de un hombre muerto es estar enterrada en vida. Mientras que santa Dorotea fue una mártir que llegó a la muerte como novia[29], Dorothea es una mártir *porque* es una novia. Así pues, Roma se convierte para ella en el símbolo de la cultura según la representa su marido. Observando esta «ciudad de historia visible, donde el pasado de todo un hemisferio parece avanzar en procesión fúnebre con extrañas imágenes ancestrales y trofeos reunidos de lugares remotos», le agota la ininteligibilidad de lo que parece un «vasto naufragio de ideas ambiciosas» (cap. 20), una «mascarada de épocas, en la que su propia vida parecía volverse una máscara con disfraces enigmáticos» (cap. 20). De la enorme cúpula de San Pedro a las colgaduras rojas dispuestas por

[29] Gillian Beer analiza el conocimiento de Eliot de *Sacred and Legendary Art* de la señora Jameson y la leyenda de santa Dorotea en «*Middlemarch* y The Lifted Veil», *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, pág. 108, 109.

Navidad que parecen «extenderse por todas partes como una enfermedad de la retina» (cap. 20), Roma hace que Dorothea se sienta como si su misma luna de miel fuera una enfermedad inexpresable. Tampoco su regreso a casa presagia nada bueno: Will está completamente seguro de que en Lowick Dorothea será «encerrada en esa prisión de piedra [...] enterrada viva» (cap. 22).

Por supuesto, en Lowick Dorothea *es* encerrada en «un encarcelamiento moral», de tal modo que el paisaje reducido y los gastados interiores llegan a representar su estado mental. Las «amplias vistas y el abundante aire fresco» que había soñado encontrar en la mente de su esposo son «reemplazadas por antesalas y corredores sinuosos que no parecen conducir a ninguna parte» (cap. 20). Una vez pasado «el umbral del matrimonio», descubre que «no se ve el mar» y, en su lugar, está «explorando un estanque cerrado» (cap. 20), así que deja de esperar «ver algún espacio amplio donde seguirlo. El pobre señor Casaubon estaba perdido entre pequeños gabinetes y escaleras de caracol [...] había olvidado la ausencia de ventanas y se había vuelto indiferente a la luz del sol» (cap. 20). Al igual que Pulgarcita en el salón de bodas subterráneo del señor Topo, Dorothea experimenta un entierro en vida cuando se convierte en esposa. «Nacida, esposada, amortajada», se asemeja a la figura que Antígona invoca cuando va a su tumba nupcial: Perséfone, cuyo matrimonio la transforma en la Reina de la Inexistencia.

Las escritoras, de Mary Shelley *(Proserpine)* a H. D. («Demeter»), Virginia Woolf *(To the Lighthouse),* Sylvia Plath («Two Sisters of Persephone»), Muriel Rukeyser («In the Underworld») y Toni Morrison *(The Bluest Eye),* han descrito la iniciación sexual femenina desde la perspectiva del mito de Perséfone, con sus temas de abducción, violación, muerte del mundo físico y separación dolorosa de las compañeras. La historia de Perséfone y su madre también consigna los poderes de procreación exclusivamente femeninos, explicando la muerte estacional de la naturaleza como el pesar de la madre por el sometimiento de su hija al Rey del Inframundo[30].

Por lo tanto, es interesante que cuando el decorado de la vida de Dorothea le parece más teatral e irreal, siente, como Madame Laure, que matrimonio significa ser obligada a renunciar a su tierra natal. El hecho de que Dorothea se verá atrapada en una sumisión estéril a la fuerza masculina es lo que inquieta a Will cuando le obsesiona su matrimonio como «el más horrible de los sacrificios de las vírgenes» y le irritan las visiones de «labios hermosos besando calaveras venerables» (cap. 37). Fray Luca pre-

[30] Estamos en deuda con el análisis realizado por Rachel Blau DuPlessis sobre la fascinación en «The Transformation of Cultural Scripts in H. D.», en la Sesión Especial sobre Mujeres Poetas de la convención de la Modern Language Association, diciembre de 1977.

dice con exactitud visiones similares de un matrimonio de muerte para advertir a Romola de su futuro con Tito Melema:

> el sacerdote que se casó contigo tenía el rostro de la muerte; las tumbas se abrieron, los muertos se alzaron con sus mortajas y te siguieron como un cortejo nupcial. [...] Y tú, Romola, te retorciste las manos y buscaste agua, pero no había. Y las figuras de bronce y mármol parecían burlarse de ti y levantar copas llenas de agua, pero cuando las ibas a coger y ponerlas en los labios de mi padre, *se convirtieron en pergamino* [cap. 15; las cursivas son nuestras].

Resulta significativo que Gwendolen Harleth sienta que su compromiso con Grandcourt significa vestirse con las gemas «serradas de los apretados huesos de los dedos de las mujeres ahogadas» *(DD,* cap. 14).

La vida de casada no sólo hace que Dorothea sienta que ha «encerrado lo mejor de su alma en una prisión, realizando sólo visitas a escondidas para así ser lo bastante insignificante como para gustarle» (cap. 42), sino que sobre todo le obsesione ese «sentimiento delgado como el papel» tan bien documentado por Sylvia Plath[31], el sentimiento de la irrealidad física que es el resultado de tratar de moldearse a la imagen bastante incompatible que tiene Casaubon de lo que quiere que sea como esposa. Después de todo, Casaubon carece de «ardor» y «energía», dos cualidades asociadas, como ha demostrado U. C. Knoepflmacher, con la imaginación[32]; pero los victorianos también utilizan con frecuencia estas dos palabras como eufemismos para pasión. La «frígida retórica» de Casaubon parece no menos impotente que su «corriente de sentimientos» que es un «riachuelo de aguas muy poco profundas» (cap. 7). Es comprensible que a Dorothea le repugne el pensamiento de vivir en la esclavitud de Casaubon, incluso tras su desaparición literal, «en una tumba, donde se encontraban las herramientas para una fantasmagórica labor que produciría unos resultados que jamás verían la luz» (cap. 48), clasificando «momias esparcidas y fragmentos de una tradición» como «alimento para una teoría que ya nacía raquítica como el hijo de un duendecillo» (cap. 48).

El libro es el hijo de Casaubon y su escritura es su matrimonio, o así lo cree Dorothea cuando se da cuenta de cuán completamente ha sustituido la textualidad a la sexualidad en su vida de casada. Pero aunque Eliot sigue el mito de Perséfone identificando la coerción masculina con la esterilidad —labores literarias, momias de papel e hijos librescos—, describe un matrimonio de muerte iniciado no por la violación, sino por la complicidad femenina. En su análisis de los temas que rodean la interiorización femenina, la adoración por parte de Dorothea del falso dios mascu-

---

[31] Sylvia Plath, «Cut», en *Ariel,* págs. 13 y 14.

[32] U. C. Knoepflmacher, «Fusing Fact and Myth: The New Reality of *Middlemarch*», *Essays on Middlemarch,* ed. Ian Adam, pág. 54.

lino es responsable al menos en parte de su difícil situación. El erotismo de la desigualdad —el maestro y la alumna enamorada, el amo y la sirvienta que lo admira, el autor y la escriba o personaje consentidores— ilustran lo dependientes que son las mujeres de la aprobación masculina y lo destructiva que es esta dependencia.

Puesto que, a diferencia de Perséfone, Dorothea buscó su matrimonio y puesto que no tiene madre, le oprimen sus sentimientos de estar atrapada. Repasando «el encierro tranquilo y blanco que constituía su mundo visible», su habitación con una ventana de ojo de buey de Lowick, con sus muebles y tapices desvaídos, las sillas de delgadas patas y los volúmenes de literatura cortés que parecían libros de imitación, simboliza el sentimiento de opresión de Dorothea ante la «libertad» de las damas. En este cuarto, hasta los recuerdos de tiempos pasados más felices «se amortiguan en una transparencia oscura». Perdida en el laberinto de la versión que hace Casaubon de la realidad, Dorothea se identifica con un retrato en miniatura de la abuela de Will, y la tía Julia de Casaubon, cuyo «delicado rostro de mujer [...] todavía emanaba terquedad, algo difícil de interpretar» (cap. 28). Habiendo sido dejada en la pobreza por el delito de casarse con un hombre pobre, esta tía Julia suscita las dudas de Dorothea hacia las «razones históricas y políticas por las cuales los hijos mayores tenían derechos superiores y por las que la tierra debía vincularse». Dentro del «paisaje frío, descolorido y estrecho, con el reducido mobiliario, los libros nunca leídos y el ciervo espectral de un mundo pálido y fantástico que parecía desvanecerse con la luz del día», es inevitable que a Dorothea le obsesione el sentimiento de la «nueva compañía» de la joven que huyó. Es revelador que su primer desafío a la última voluntad de Casaubon sea enderezar el entuerto realizado con la tía Julia, cuya desheredación representa su propia desposesión, impotencia e invisibilidad. Sin embargo, al igual que Frances Henri al mirar el retrato de Lucia o Aurora Leigh al mirar el cuadro de su madre, Dorothea encuentra en el rostro de la tía Julia —a pesar de estar enmarcado y miniaturizado— la promesa de una historia de vida diferente.

* * *

En cierto sentido, las imágenes de atrampamiento, enfermedad y esterilidad que obsesionan a Dorothea cuando se convierte en la esposa de Casaubon y ve su alma, sólo prueban que sigue condenada al mismo laberinto que habitaba antes del matrimonio, porque su vida con Casaubon no es muy diferente de la que había tenido con su tío Brooke, «forcejeando en el carril de una educación estrecha, encerrada por una vida social que no parecía ofrecer más que un laberinto de insignificantes vías, una cercada confusión de caminos que no llevaban a ninguna parte» (cap. 3). En efecto, con su conocimiento superficial de información desconectada, su

clasicismo inútil y su creencia misógina en la inferioridad biológica de la mente de Dorothea, Brooke es una oscura parodia de Casaubon. Sus alusiones clásicas, su charlatanería literaria y sus perogrulladas científicas están tan anticuadas y tan poco digeridas como las notas de Casaubon. Además, como candidato reformista al Parlamento y dueño-director de *The Pioneer,* parodia el provincianismo literario. Así, está bien representado por la efigie de trapo color ante de sí mismo que evoca sus palabras en la asamblea política, porque su discurso repetitivo, derivado y básicamente ininteligible es también una especie de eco que hace de él una marioneta del mismo modo que Casaubon es una muñeca calva de madera (cap. 20).

Luego Dorothea está aprisionada no sólo por Casaubon o Brooke, sino por un «laberinto emparedado» de relaciones en una sociedad controlada por hombres que se parecen mucho a estos dos. En realidad, varios hombre profesionales que aparecen en *Middlemarch* parecen variaciones de Casaubon. La mayoría de los críticos, por ejemplo, han reconocido a Peter Featherstone como el complemento de Casaubon: en su lecho de muerte, este hombre enfermo también trata de colocar su «Mano de la Muerte» sobre los vivos a través de su voluntad. Como debe ser, en el mundo agonizante de Stone Court, Featherstone guarda sus documentos, codicilos, última voluntad y testamento, así como su dinero, encerrados en unos cofres de hierro de los cuales él solo tiene las llaves. Y, por último, resulta que su heredero —su legatario con cara de rana— no se convertirá en un príncipe, sino en un prestamista en el final feliz de la historia de su vida. El jardín de las delicias terrenales de Rigg toma la forma de una tienda de cambista: quiere «estar rodeado de cerraduras de las que él tuviera las llaves, y tener un aspecto de sublime frialdad al manejar las monedas de todos los países, mientras la impotente avaricia le miraba con envidia desde el otro lado de una celosía de hierro» (cap. 53). Tan estéril sexualmente como el reseco Casaubon, que ni siquiera había «conseguido producir copias de su clave mitológica» (cap. 29), Rigg actúa con Featherstone y Bulstrode para representar el sistema financiero de Inglaterra. Pero Peter Featherstone y su heredero son lo que sus nombres implican, pesos ligeros, comparados con una encarnación menos probable y quizás más opresiva del provincianismo patriarcal, porque si Casaubon representa la bancarrota intelectual de la crítica y las artes, Tertius Lydgate nos dice otro tanto de la mediocridad moral de las ciencias.

A los veintisiete años, con sus cejas pobladas, sus ojos oscuros, su nariz recta, sus manos blancas y fuertes, su espeso cabello oscuro y un «exquisito pañuelo de bolsillo de batista», Lydgate parece la antítesis de Casaubon; sus «audaces esperanzas de éxito», junto con su «desprecio por los obstáculos insignificantes» y sus metas altruistas como doctor parecen distinguirlo aún más del pedante temeroso y autocompasivo. No obstante, como ha demostrado W. J. Harvey, Lydgates se asemeja a Casaubon en su búsqueda de una clave para todas las cosas vivas, «los tejidos primitivos a partir de los cuales se inicia la vida» (cap. 15), «el origen homogéneo de

todos los tejidos» (cap. 5)[33]. Y también como Casaubon «Lydgate sostenía que una de las actitudes más bonitas de la mente femenina era adorar la superioridad del hombre sin tener un conocimiento demasiado preciso acerca de lo que era» (cap. 27). Al igual que Casaubon, que considera la fábula de Cupido y Psique una «invención romántica» que no «puede [...] estimarse un producto mítico genuino» (cap. 20), Lydgate busca «alguna base común de la cual proceden todos [los tejidos], igual que el tafetán, la gasa, el raso, el tul y el terciopelo, que provienen todos del capullo de seda» (cap. 15), como si Eliot estuviera considerando mediante estos representantes de la biología y la mitología cómo los hombres desmitifican y devalúan los relatos de la divinidad femenina tales como la transformación de Psique, y los misterios de la naturaleza tales como la transformación del gusano dentro del capullo en mariposa.

Al igual que Frankenstein, el doctor John y todos los demás doctores que obsesionan las obras de las escritoras, de «The Yellow Wallpaper» de Charlotte Perkins Gilman a *The Bell Jar (La campana de cristal)* de Sylvia Plath, Lydgate amenaza con usurpar el control de los cuerpos femeninos y, por lo tanto, pone en peligro sus yoes más profundos: la patrona de La Jarra cree que «descuartizaría los cadáveres temerariamente» (cap. 45); a Rosamond le indigna el secuestro del cuerpo de su héroe, Vesalio, así como los propios temas científicos de Lydgate, que le parecen «del gusto de un vampiro mórbido» (cap. 64); y a lady Chettam y a la señora Talt les roba sus esferas de influencia tradicionalmente reconocidas. Que Lydgate no «sólo se preocupara de "casos", sino de John y Elizabeth, sobre todo de Elizabeth» (cap. 15), parece ligeramente siniestro, ya que valora a las mujeres principalmente como una diversión relajante o un tema de indagación: «Consideraba a las mujeres sin belleza de igual manera que otras duras realidades de la vida, algo a lo que enfrentarse con filosofía y que investigar por la ciencia» (cap. 11). Sin duda, la estrecha asociación entre este médico del cuerpo y Bulstrode, el autoproclamado sanador de almas, es también siniestra.

Puesto que «muchas eran las cosas que se le facilitarían a Lydgate si Bulstrode resultaba tener razón por lo general» (cap. 16), Farebrother apenas exagera cuando habla de Bulstrode como el «hombre del arsénico» de Lydgate (cap. 17): éste actúa como «uña y carne» (cap. 67) con Bulstrode en su voto por el señor Tyke como capellán, al proporcionarle el conocimiento letal, al tomar su dinero y al apoyarlo pública y físicamente en la cima de la humillación del banquero. Si la mayoría de los ciudadanos de Middlemarch cree que Lydgate cortaría sus cadáveres, no pocos están convencidos de que Bulstrode —que parece tan cadavérico como se siente Casaubon— come y bebe tan poco porque «la sensación de dominio debía

---

[33] W. J. Harvey, «Introduction to *Middlemarch*», en *George Eliot's Middlemarch: A Casebook*, ed. Patrick Swinden, Nueva York, Macmillan, 1972, pág. 196.

proporcionarle una especie de festín de vampiro» (cap. 16). Al identificar su voluntad personal con la de Dios, definir su éxito financiero como un signo de su elección espiritual, Bulstrode se asemeja a Lydgate y Casaubon en su fracaso de su vocación original, al haber abandonado el ministerio de su juventud por el comercio lucrativo de bienes robados[34]. Tratando de conservar desesperadamente y sin éxito la ficción de su respetabilidad, como hace Casaubon y hará Lydgate, Bulstrode acaba decidiendo matar al hombre que le obsesiona como una conciencia culpable.

Así pues, finalmente, la imagen de la clave, de la Clave mítica de Casaubon a las llaves físicas de Featherstone y Rigg, se convierte en un símbolo de monismo adquisitivo y reductivo que se asocia de forma muy estrecha con la coerción cuando se nos muestra a Bulstrode dándole una llave a su sirvienta y, de este modo, facultándole para matar a Raffles: Bulstrode sabe que el licor de su gabinete será probablemente mortal, pero permite que la mujer inadvertida sirva brandy porque quiere ahogar esa voz que podría revelar su pasada iniquidad. Es bastante fácil dar una interpretación freudiana a la imagen de la llave en *Middlemarch*. Pero si Eliot establece la importancia de la agresión masculina, es para mostrar que la llave que libera la muerte está inextricablemente ligada con la obsesión común de todos estos hombres con los orígenes: «En un intento de impulsarse más y más hacia lo que es sólo un comienzo, un punto que está despojado de todo uso salvo su categorización en la mente como comienzo», señala Edward Said, «uno queda atrapado en un circuito tautológico de comienzos sobre el comienzo». Todos los hombres profesionales de Middlemarch parecen atrapados en lo que Eliot muestra como la mortalidad del no ser; no pueden experimentar el momento presente, sino asir en su lugar un pasado o futuro a través de lo que Said denomina «la ausencia sentida de lo absoluto»[35]. Los orígenes de Bulstrode, velados en la oscuridad, son más reales para él que su éxito presente, aun cuando continuamente lo motivan y justifican, del mismo modo que Peter Featherstone se experimenta de forma más completa como un futuro hombre muerto que como un agonizante vivo. Asimismo, para Lydgate y Casaubon, la presencia contemporánea se ha perdido en la búsqueda de los orígenes.

Pero la palabra *clave*, que significa taxonomía, así como cifra y signatura, supone que la llave para todas las mitologías es lo que, en una exposición de la naturaleza provisional y sin originalidad de todos los orígenes, Gayatri Chakravorty ha identificado recientemente como la futilidad del «deseo común [...] de la humanidad de un centro estable y de la garan-

---

[34] Véase David Carroll, «*Middlemarch* and the Externality of Fact», en *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, págs. 73-90. Asimismo, Alan Mintz, *George Eliot and the Novel of Vocation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978, págs. 93-96, 115-121, 146-150.

[35] Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, pág. 76, 77.

tía del dominio, mediante el conocimiento o la posesión»[36]. El deseo de la verdad de Casaubon y Lydgate no es menos un compromiso con una presencia central que el deseo de poder de Featherstone y Bulstrode. A través de estos hombres, Eliot pone en tela de juicio la posibilidad de dicho origen, fin, identidad estables, no sólo para estos hombres y sus proyectos, sino también, por extensión, para su propio texto. Lo que la preocupa es la compulsión del modelo y su coerción resultante. «Hemos perdido algo», exclama Margaret Atwood en un poema sobre esta nostalgia, como si expresara los esfuerzos ansiosos de todos estos habitantes de Middlemarch, «alguna clave para esos seres / que deben ser los escritos». Porque sin duda ha de haber algo «que informa y mantiene junta / esta confusión, esta magnitud y disolución»[37]. Pero la búsqueda de la clave perdida o escondida parece condenada a la esterilidad y el fracaso. «¿Qué pájaro canta esa canción / clave, clave?», pregunta Diane Wakoski en un poema llamado, haciendo un juego de palabras, «Sol». Sólo un «pájaro hecho de claves»[38].

* * *

Al comienzo de *Middlemarch*, Dorothea está buscando las llaves no sólo del joyero de su madre, cuya belleza promete revelaciones, sino también la salida de un «laberinto emparedado» de presuntas identidades como la futura lady Chettam de la señora Cadwallader, la santa Teresa del narrador o una abnegada arquitecta de los pobres. Al igual que Maggie Tulliver, que quería «alguna clave que la permitiera comprender», Dorothea asocia esta clave con «la gran erudición y sabiduría, como las que poseían los grandes hombres» *(MF,* IV, cap. 3), de tal modo que elige el papel de la hija de Milton. Pero en seguida se da cuenta de que Casaubon será incapaz de proporcionarle la erudición y sabiduría que esperaba obtener. Pese a su frustración y desilusión, descubre que es más fácil «reprimir la emoción que afrontar las consecuencias de darle rienda suelta» (cap. 29), así que comienza a considerar inteligibles las imágenes de «santos con maquetas arquitectónicas en las manos o cuchillos encajados accidentalmente en sus calaveras», mientras antes dichas figuras siempre le habían parecido monstruosas (cap. 20).

No obstante, aunque Dorothea busca «algo mejor que la furia y el desaliento» (cap. 21), a lo largo de su vida matrimonial con Casaubon, incluso con su humildad, le causa dolor, llegándole a robar la ilusión de la dignidad profesional al urgirle que comience a escribir el libro que ha pla-

---

[36] Gayatri Chakravorty Spivak, «Introduction», *Of Grammatology,* pág. xi.

[37] Margaret Arwood, «A Place: Fragments», recogido en *Possibilities of Poetry,* ed. Richard Kostelanetz, Nueva York, Delta Books, 1970, págs. 315-318.

[38] Diane Wakoski, *Inside the Blood Factory,* Nueva York, Doubleday, 1968, pág. 67.

neado tan estudiadamente. Estas palabras «le resultan de las más cortantes e irritantes que podría haber utilizado» (cap. 20). Para Casaubon, es «una espía observando todo con un maligno poder de inferencia» (cap. 20) y juzga acertadamente sus silencios como «una rebelión sofocada» (cap. 42). Su sumisión externa enmascara su indignación, superioridad y desdén; cuando se expresan, estos sentimientos provocan el derrumbamiento de Casaubon en la escalera de la biblioteca; «la agitación que le causó su furia quizás ayudara a» provocar el ataque de la enfermedad (cap. 30). Cuando la identificación de Dorothea con la tía Julia le hace poner en tela de juicio la base económica del patriarcado, sobre todo el derecho de Casaubon a determinar su propia voluntad y fijar la línea de sucesión pese a sus obligaciones familiares pasadas, ocasiona el mayor de los daños. Furiosa pero aterrorizada por el potencial asesino de su emoción, es «desdichada, lanzando un mudo grito interno de socorro para soportar esta pesadilla de vida en la que el temor detenía todas sus energías» (cap. 37). Su matrimonio se convierte en una «lucha perpetua entre energía y temor» (cap. 39). Cuando Casaubon rechaza la piedad que ésta expresa al descubrir que padece «degeneración del corazón» (metafóricamente perfecta), la reacción de Dorothea «es una cólera rebelde» (cap. 42). «En crisis como éstas», nos dice el narrador, «algunas mujeres comienzan a odiar» (cap. 42).

La situación física y emocional de Dorothea es similar a la de Maggie Tulliver:

> Cuando se sentaba al lado de la ventana con su libro, los ojos [de Maggie] se fijaban en el vacío de la luz del sol exterior; luego se llenaban de lágrimas y a veces [...] se rebelaba contra su suerte, se desalentaba en su soledad; e incluso los ataques de cólera y aversión anegaban sus afectos y su conciencia como una corriente de lava y la atemorizaban con el sentimiento de que no le sería difícil convertirse en un demonio *[MF,* IV, cap. 2].

La fuerte necesidad de Dorothea de luchar contra «la cálida inundación» de sus sentimientos (cap. 20) es prueba de la fortaleza de su rebelión y encuentra en la represión «algo parecido al agradecimiento que nos brota cuando hemos evitado por muy poco herir a una criatura lisiada» (cap. 42). Pero, una vez más, como Maggie Tulliver, se da cuenta de que no «tenemos llave maestra» para la «relación cambiante entre pasión y deber» *(MF,* VII, cap. 2). Decidiendo resignarse al escenario de vida en la muerte que Casaubon le construye, Dorothea se doblega «a un nuevo yugo» en la creencia de que «va a decir que sí a su propia condena» (cap. 48); sin embargo, su vacilación durante la noche antes de aceptar de lleno la estipulación de Casaubon de dedicarse a su investigación tras su muerte la implica en esa muerte, al menos en su mente.

El dilema de Dorothea se evoca misteriosamente en la situación apurada de una mujer cuya familia casi representa las letras en los Estados

Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Alice James recuerda sus sentimientos cuando «solía sentarse inmóvil»,

> leyendo en la biblioteca con oleadas de inclinación violenta que invadían de repente mis músculos, tomando miles de formas como lanzarme por la ventana, o desprender a fuerza de golpes la cabeza del padre benigno mientras estaba sentado con sus llaves plateadas escribiendo en su mesa; me solía parecer que la única diferencia entre mí y los locos era que yo no sólo tenía todos los horrores y sufrimientos de la locura, sino que me habían impuesto los deberes del doctor, la enfermera y la camisa de fuerza[39].

Eliot libera a Dorothea de sus oscilaciones entre la furia asesina y el autocastigo suicida. No obstante, paradójicamente, al conceder el deseo secreto de su heroína, en realidad refuerza la lección de la moralidad patriarcal, porque el resultado de la muerte de Casaubon es la culpa de Dorothea. Por último, en otras palabra, Eliot no aprueba la renuncia femenina, pero porque se da buena cuenta del potencial destructivo de la ira femenina. Así pues, demuestra de forma simultánea la necesidad de renunciar a la cólera y la absoluta imposibilidad de hacerlo de forma genuina. Quizás es por esta razón por la cual Eliot deja a Alice James con la «impresión, moral y física, del moho o algún crecimiento malsano, un hongo o una forma colgante, o de algo húmedo al tacto»[40].

Para aclarar más la complicidad de Dorothea, Eliot le proporciona una serie de contrastes. Mary Grant, por ejemplo, se queda al lado del lecho del agonizante Featherstone y decide cumplir su papel de enfermera con la mayor paciencia de que es capaz, aunque se nos dice que no es santa por naturaleza. Pese a estar constantemente llena de una «ira [...] inútil» (cap. 25), logra contenerse hasta que Featherstone despierta una noche y con una claridad inusual le pide ayuda. Cuando le ordena abrir una caja para que pueda quemar uno de sus últimos testamentos, rehúsa hacerlo: «No tocaré su llave ni su dinero, señor» (cap. 23). Mientras le vela, evocando a Dorothea en su decisión, «pasado un rato le llevaría el cordial» (cap. 33), Mary también descubre a su paciente muerto «con la mano de-

---

[39] *The Diary of Alice James*, ed. Leon Edel, Nueva York, Dood, Mead & Co., 1964, página 149.

[40] Ibid., págs. 40, 41. Pese al desagrado que le producía Eliot, el sentido de parálisis y la furia contenida de Alice James se aproxima mucho a las luchas de sus heroínas. Cuando la hermana de los ilustres William y Henry James llegó al final de su inválida vida de reclusión, abandonó el tono de humor y ánimo tan valorado por su familia y dictó la última entrada de su *Diary* a su enfermera y acompañante, Katherine Loring: «Durante todo el sábado 5 e incluso durante la noche, Alice estuvo componiendo frases. Una de las últimas cosas que me dijo fue que corrigiera la frase del 4 de marzo "discordancias morales y horrores nerviosos". Estuvo dando vueltas en su mente a este dictado del 4 de marzo todo el día, y aunque estaba muy débil y le cansaba mucho dictar, no pudo calmar su cabeza hasta que hubo sido escrito, luego se sintió aliviada [...]» (págs. 232, 233).

recha sujetando las llaves y la izquierda reposando sobre un montón de billetes y monedas de oro». En el proceso de desafío al anciano, no debe considerar que puede precipitar su muerte. Pero se da cuenta de que, como Dorothea, inadvertidamente ha dejado a un joven sin una posible herencia, con lo cual, paradójicamente, le salva del dinero y de las llaves mortales. De hecho, al modelar la vida y los valores de Fred, demuestra el efecto elevador de la influencia de una mujer, aun cuando nos recuerda el engaño practicado por la mujer que funciona como una fuerza tras las bambalinas.

Es el señor Trumbull quien observa a Mary Garth cuando «ha estado mezclando la medicina en gotas. Sabe lo que está haciendo, señor, lo cual es mucho en una mujer. [...] Un hombre cuya vida tenga algún valor debe pensar en su mujer como enfermera» (cap. 32). Pero quizás porque su paciencia es un esfuerzo de voluntad tan grande, la enfermera cristiana se modula en esos «carnívoros cristianos» que observan en todos los lechos de muerte en Middlemarch (cap. 35). Cuando vemos que el hombre más afeminado, el pálido y enfermizo Bulstrode, que sólo pide ser una «vasija [...] consagrada por el uso» (cap. 61), cuida a Raffle hasta la muerte, es porque Eliot está exponiendo la mala fe que conlleva la resignación cristiana. La elección para ello de un personaje masculino y no femenino indica su creencia en que los hombres están más completamente condenados que las mujeres justo por su licencia para llevar a cabo impulsos necesariamente restringidos en las mujeres. Así pues, en cierto sentido, como forastero cuya posición de clase es ambigua, persona religiosa que sólo puede establecer su piedad mediante palabras de autohumillación más que mediante hechos reales de altruismo, Bulstrode es una parodia demoniaca de Dorothea, que revela tanto las implicaciones mortales como la mala fe potencial de la santa renuncia de esta heroína.

Pero el estudio más importante que realiza Eliot sobre la rebelión femenina debemos asociarlo con Rosamond. La Lilith de la María de Dorothea, al principio de la novela Rosamond es asociada con las sirenas, serpientes y encantos demoniacos y seductores. Enreda a Lydgate para que la corteje y luego se rebela encubiertamente contra su dominio, abrigando designios secretos y afirmando obstinadamente su derecho a disfrutar. Debido a que amenaza a su padre con empezar a decaer si no puede hacer lo que quiera, debido a que contra las órdenes de su marido su tenaz persistencia en montar a caballo durante su embarazo le hace abortar, la mayoría de los críticos la han considerado un ejemplo de ese egoísmo que Eliot condena por narcisista y sin duda podemos inclinarnos a aceptar la opinión que tiene de ella Lydgate como una especie de Madame Laure que le mataría porque la aburría, mientras que definimos a Dorothea como otra clase de mujer completamente diferente (cap. 56). Pero ya hemos visto que Dorothea participa en la «forma de insensibilidad femenina» que Rosamond tipifica con mayor franqueza (cap. 56). Es más, a ambas se las llama ángeles, logrando las dos su patrón perfecto de dama perfecta, y

ambas son consideradas hermosas. Ambas son víctimas de una mala educación que hace que no «distingan a Homero del argot» (cap. 11) y, por lo tanto, tampoco muestran «ningún conocimiento indecoroso» (cap. 27). Experimentando la verdad frustrante del comentario de la señora Cadwallader: «Por lo general, la elección de una mujer suele significar que acepta el único hombre que puede conseguir» (cap. 54), Dorothea y Rosamond sólo pueden expresar su insatisfacción con la vida provinciana al escoger pretendientes que parecen ser posibles medios de huir de la reclusión y el tedio.

Así pues, para ambas el matrimonio pronto se asocia con «sentimientos de desilusión» (cap. 64). Oprimidas por la «libertad» de las damas (cap. 28), ambas se resienten de que sus esposos las perciban sólo como complementos bonitos pero carentes de importancia y ambas intentan recrear a sus maridos respectivos en sus imágenes. Como Dorothea, Rosamond siente que sus sueños infantiles de felicidad los está deshinchando rápidamente la realidad de la intimidad y aunque ambas mujeres luchan por reprimir su resentimiento, ambas encuentran cierto consuelo en las visitas de Will. En efecto, cuando sus visitas cesan, las dos se encuentran mirando cansadamente por las ventanas de las casas de sus maridos, oprimidas por el aburrimiento. Dorothea en Lowick y Rosamond en Lowick Gate tratan de mitigar algo su soledad escribiendo a los parientes de sus esposos.

Como sugieren las luchas de sus matrimonios comunes, estas mujeres están atadas a hombres que cada vez se parecen más entre sí, no sólo en sus carreras, sino en sus vidas conyugales. Cuando Rosamond expresa su opinión sobre las deudas que afectarán su vida, así como la de él, Lydgate evoca a Casaubon: «Debes aprender a aceptar mi criterio sobre asuntos que no comprendes» (cap. 58). Lydgate llama «querida» a Rosamond con desdén, al igual que hace Casaubon con Dorothea cuando está muy molesto por su insolencia. El narrador expresa compasión hacia la necesidad de Lydgate de doblarse «bajo el yugo», pero luego sigue explicando que lo hace «como una criatura que tuviera garras» (cap. 58). Lydgate comienza a actuar y hablar «con esa conciencia estrecha y excitada que recuerda la de un animal de ojos feroces y garras retráctiles» (cap. 66). Como Casaubon, Lydgate se «retirará a una reticencia inconquistable» (cap. 63) debido a su orgullo personal cuando le ofrecen ayuda. Y al igual que Casaubon, experimenta el descontento de la «energía malgastada y la preocupación degradante» (cap. 64). Caído en una «ciénaga» de deudas (cap. 58), siente su vida como un error «que obra en él como una enfermedad crónica reconocida, mezclando sus incómodas importunidades con toda perspectiva y debilitando todo pensamiento» (cap. 58).

Lydgate había soñado con Rosamond como «el ejemplo perfecto de femineidad que reverenciaría la mente de su esposo como si fuera una consumada sirena utilizando el peine y el espejo y cantando sus canciones con el único fin de relajar su adorada inteligencia» (cap. 58), un sueño no

muy diferente del de Casaubon. Pero este pretendiente cuya mente distinguida «no penetraba su sensibilidad y sus criterios sobre los muebles o las mujeres» (cap. 15) —como si se tratara de bienes intercambiables— acaba en una batalla perdida con su esposa acerca de los muebles. Admitiendo que ha puesto en dificultades a una joven sin experiencia (cap. 58), reconoce que «ésta se casó con él sin saber dónde se metía y que hubiera sido mejor para ella no hacerlo» (cap. 76). Lydgate ataca el apego de Rosamond a su casa, pensando «en su amargura en qué puede una mujer ocuparse tanto como en la casa y en los muebles» (cap. 64), pero no le han dado otra cosa en que ocuparse. Durante su noviazgo, «no podría haberse imaginado» que «tomaría una casa en Bride Street, donde las habitaciones son como jaulas» (cap. 64).

Al no tener a su disposición medios francos de huida y contar con un marido que se niega a escucharla o a aceptar su consejo, Rosamond lleva a cabo su oposición de una forma tan silenciosa como la de Dorothea; «es especialmente fuerte valiéndose de esa suave insistencia que, como sabemos, permite que una dulce y blanca sustancia viva se abra paso a pesar de la roca adversaria». Capaz siempre de frustrarle mediante estratagemas, Rosamond se convierte en la planta de albahaca de Lydgate, «floreciendo maravillosamente sobre el cerebro de un hombre asesinado» (final). Cumple la opinión de Gwendolen Harleth sobre las mujeres y las plantas: deben ser bonitas y estar aburridas, que es la razón por la cual «algunas de ellas se vuelven venenosas» *(DD,* cap. 13). Rosamond *ha* sido aprisionada por su matrimonio, como sugiere la referencia final de Eliot a su vida de casada: «en lugar de la jaula amenazada de Bride Street», Lydgate le «proporcionó una llena de flores y dorados» (final). Así pues, pese a la condena del narrador de su estrecho narcisismo, es evidente que Rosamond pone en ejecución la furia silenciosa de Dorothea contra un matrimonio de muerte, el resentimiento de Mary Garth, la trama de Bertha Grant, el anhelo secreto de Gwendolen Grandcourt y el deseo de Janet Dempster, así como los «cataclismos volcánicos» de Maggie Tulliver *(MF,* IV, cap. 3), aun cuando nos recuerda a Emily Dickinson, ese «Vesubio en casa»[41] de los Estados Unidos que leyó estas novelas con un interés tan apasionado y cuyas imágenes explosivas de sí misma como una pistola o una bomba no son distintas de la caracterización que hace Eliot de la fuerza de Rosamond como «un torpedo» (cap. 64).

* * *

Dorothea descubre su amor por Will después de presenciar la que piensa que es una escena amorosa entre Will y Rosamond, y siente «el co-

[41] Adrienne Rich, «Vesuvius at Home», en *Shakespeare's Sister*, ed. Gilbert y Gubar, págs. 99-121.

razón de una madre que cree ver a su hijo dividido por la espada y aprieta una mitad sangrante contra su pecho mientras su mirada se extiende en agonía hacia la mitad que se lleva la mujer mentirosa que nunca ha conocido el dolor de una madre» (cap. 80). Sin embargo, resulta interesante que aunque continúa sintiendo dolor por el niño dividido, Will, Dorothea no continúa pensando en Rosamond como en la «mujer mentirosa». En su lugar, en seguida se da cuenta de que la escena «está ligada a la vida de otra mujer» (cap. 80), una mujer cuya situación le recuerda la suya propia antes de la muerte de Casaubon. Dorothea le había explicado previamente a Will que «solía despreciar un poco a las mujeres por no moldear más sus vidas y hacer cosas mejores» (cap. 54). Pero una vez que se ve obligada a experimentar los límites impuestos por su género, su compasión hacia las demás mujeres se extiende hasta que llega a incluir a alguien que parece ser una rival exitosa.

De hecho, Eliot siempre asocia dicho acto de identificación compasiva entre las mujeres —como Dinah y Hetty, Lucy y Maggie, Esther y la señora Transome, Romola y Tessa, Mirah y Gwendolen— con una perspectiva sobre la vida que amplía como escapatorias de las heroínas lo que la novelista describe como el encarcelamiento definitivo, el encarcelamiento dentro de la celda del yo. Al igual que la reina loca de «Blancanieves» observando su propio rostro, Hetty, la señora Transome, Tessa y Gwendolen se sientan ciegas ante sus espejos viéndose sólo a ellas mismas, pero Dinah, Esther, Romola y Mirah, al mirar a través de este marco al mundo exterior, se parecen a la reina buena que cosía al lado de la ventana. Aunque la señora Transome se ve como una bruja en su espejo, por ejemplo, Esther levanta la celosía porque «le gusta ver el cielo gris, donde había algunos atisbos velados de luz de luna, las líneas del río que corre sin cesar y el movimiento ondulante de los árboles». Lo que obtiene es un sentimiento de la «grandeza del mundo» (cap. 49).

Al igual que las dos reinas, lo que estas mujeres comparten es su potencial para convertirse en la otra, y es el reconocimiento de este potencial lo que define el heroísmo de la hermandad dentro del patriarcado. Maggie Tulliver se sienta «sin una vela en el crepúsculo con la ventana abierta de par en par hacia el río [..] esforzándose por seguir viendo el dulce rostro», cuando Lucy abre realmente la puerta; Dinah llega a ser una hermana para Hetty dentro de la celda de la prisión cerrada con llave. Observando, esperando receptivamente, vacías de expectativas personales, cada una de estas mujeres tiene la capacidad de experimentar su insignificancia que le permite ser habitada por el ser de otra persona. Dorothea se ejercita en no «sentarse en la estrecha celda de su calamidad, en la miseria embrutecedora de una conciencia que ve la suerte del otro como un accidente de la propia» (cap. 80). Al igual que Maggie Tulliver, ve «la posibilidad de cambiar la posición desde la que miraba la consecución de sus deseos, de tomar su propia decisión y considerar su vida como una parte insignificante de un todo guiado por Dios» *(MF,* IV, cap. 3). Y no la lleva a la

locura, como a Latimer, una reconstrucción tan imaginativa del dolor porque consigue una visión desde su ventana cuando abre las cortinas para ver la carretera: «un hombre con un bulto en la espalda y una mujer llevando a su hijo. [...] A lo lejos, en el cielo inclinado, había una luz perlada; y sintió la grandeza del mundo y los múltiples desvelos de los hombres para trabajar y resistir» (cap. 80). Por último, la percepción de Dorothea de que ella misma es parte de «esa vida involuntaria, palpitante» la libera del solipsismo y le permite «ver a Rosamond y salvarla» (cap. 80).

De este modo, el encuentro entre Rosamond y Dorothea constituye el punto culminante de *Middlemarch.* Ambas mujeres parecen infantiles porque a ambas se les ha negado la plena madurez debido a su femineidad. Ambas están pálidas como consecuencia de una noche de llanto, creyendo que han «enterrado una dicha íntima». Ambas están celosas de la otra, pero lo olvidan. Las palabras de Dorothea suenan «como un débil quejido de una criatura que sufre en la oscuridad» y Rosamond siente un dolor «como si hubieran estado escudriñando una herida interna» (cap. 81). Tomándose las manos, se sientan a hablar del amor que «asesina nuestro matrimonio» y del matrimonio que «permanece como un asesinato» (cap. 81). Aunque Dorothea continúa salvando a Rosamond mediante un acto de abnegación, esta última es quien realmente hace el sacrificio y salva a Dorothea. Aunque Dorothea piensa que Rosamond ha sido su rival, ésta ha actuado para Dorothea al informar a Will del codicilo de Casaubon. Pese a que la confesión que hace Rosamond a Dorothea es un «reflejo de la energía» de la última (cap. 81), Rosamond actúa después de forma independiente para informar a Will de que Dorothea sabe la verdad acerca de su amor.

Lydgate parece atisbar la solidaridad que las dos han logrado en su breve momento de hermandad cuando regresa, perturbado por sus pálidos rostros. Y cuando ayuda a Dorothea en la puerta, se nos recuerda qué bien hubieran encajado los dos. Dorothea, con su necesidad de encontrar una causa a la que poder dedicar sus energías y dinero, podría haber encontrado un objetivo elevado a través de las aspiraciones de Lydgate, del mismo modo que con su apoyo éste podría haber hallado el tiempo y la fe necesarios para continuar su investigación, una consumación que muchos reseñistas contemporáneos de *Middlemarch* desearon devotamente. La evolución que hace Eliot de esta expectativa y su decepción siguiente demuestra exactamente lo aprisionados que están Dorothea y Lydgate en sus categorías sexuales. Resulta significativo que, cuando Lydgate vuelve de la puerta y ve a Rosamond, se dé cuenta de que «había elegido a esta frágil criatura y había tomado en sus manos la carga de su vida. Debía caminar mientras pudiera, llevando esa carga piadosamente» (cap. 81). Del mismo modo que Dorothea necesitó reinterpretar la escena entre Will y Rosamond, debemos revisar nuestra lectura de la visión desde la ventana: «ningún relato nos parece el mismo tras el paso del tiempo; o, mejor aún, los que lo leímos ya no somos los mismos intérpretes» *(AB,* cap. 54).

Cuando «el tono cordial e implorante» de Dorothea y su «gran ola de dolor» bañan a Rosamond como «una tibia corriente», estas dos mujeres se agarran como «si se encontraran en medio de un naufragio» porque ambas se dan cuenta de «lo duro que es andar siempre con miedo de herir a alguien que está atado a nosotros». La visión de la ventana de Dorothea de «un hombre con un bulto a la espalda y una mujer que carga a su hijo» evoca a Lydgate llevando la carga de Rosamond y a Dorothea llevando a Will, el hombre en el que piensa como su hijo. Perfectamente acopladas, estas dos parejas viajan a sus destinos separados sin juntarse ni tocarse siquiera. Qué diferente es su peregrinaje del de santa Teresa del preludio, que camina «de la mano» de su hermano en busca de una vida épica.

* * *

No obstante, aunque el narrador expresa pesar repetidas veces por la mezquindad incesante de Rosamond, el hecho de que sea ésta quien salve a Will y Dorothea es sólo una de las diversas pistas de que es lo que Mary Ellman denomina «el centro demoniaco» de *Middlemarch*[42]. Muchos lectores dan por sentado que Rosamond es un retrato vindicativo incitado por los atormentados celos de Eliot hacia las mujeres guapas, pero dichos críticos han pasado por alto las pistas que alinean a la autora con su tentadora rubia. Al igual que Madame Laure, Rosamond es una estratega brillante, «por naturaleza una actriz de papeles» que «incluso interpretaba su propio personaje, y lo hacía tan bien que no sabía que ése era precisamente el suyo» (cap. 12). Como Eliot, Rosamond no es demasiado buena en los papeles cómicos y rara vez los interpreta. Esta alumna brillante del colegio de la señora Lemon tiene la «clase de inteligencia que capta cualquier tono» (cap. 16). Es una buena música que toca el piano y canta. Es más, siempre está, literal o figuradamente, cosiendo: cuando no tiene entre manos lazos, redecillas o encajes de hilo, se trenza el cabello, borda su ropa blanca y se ocupa en hacer almidonar sus enaguas, remendar sus pañuelos y confeccionar sus medias. Y continuamente está tramando, ideando futuros para sí que a veces se encarga de realizar. En suma, como Eliot, es una hiladora de cuentos, una tejedora de ficciones.

En cierto sentido, la costura de Rosamond es un signo de que acepta su papel como mujer. A este respecto contrasta marcadamente con la mayoría de las heroínas de Eliot, que deben luchar con su aversión hacia lo que consideran un arte secundario y decididamente compensatorio. Como en todos esos cuentos de hadas en los que tres gotas de sangre de una aguja o un huso simbolizan la caída en el género femenino y con ello el sueño o el embarazo, la costura señala la reclusión y degradación domés-

---

[42] Mary Ellmann, *Thinking About Women*, pág. 194.

tica de la mujer. Pese a su desdén por cortar pequeños retales de tela para coserlos juntos como colcha, Maggie Tulliver acaba haciendo a la perfección su costura sencilla, pero sólo por su celo de automortificación, mientras que Gwendolen Harleth sigue horrorizada por el pensamiento de trabajar con su madre y sus hermanas en un mantel o paño de comunión. En su rebelión contra el arte femenino realizado para el salón y dentro de él, Maggie y Gwendolen se asemejan a Dorothea, que se «cierra» a creer que sería capaz de encontrar la felicidad en «la lectura atenta de *Personajes femeninos de las Escrituras* [...] y el cuidado de su alma mientras bordaba en su tocador» (cap. 3).

La «trivial cadeneta» creada por Rosamond para lograr que Lydgate entre a tejer «la red mutua del cortejo» (cap. 3) parece etérea y vulnerable, una bonita ilusión no distinta a la misma Rosamond. Su endeblez sugiere que «las esperanzas de una mujer están tejidas con rayos de sol; una sombra las aniquila». Como Eliot explica en *Felix Holt the Radical,* esta sombra es «el presentimiento de [...] la impotencia» (cap. 1). En realidad, es la impotencia la que conduce a las estratagemas femeninas como las de Rosamond, porque «las estratagemas de una mujer son una red», como explica H. D. en *Helen in Egypt:*

> si una mujer lucha,
> debe hacerlo a hurtadillas,
> con pertrechos invisibles;
> ninguna espada, daga o lanza,
> en manos de una mujer,
> puede enderezar los entuertos[43].

Para todas las jóvenes de los cuentos de hadas que se resienten de su iniciación en esa impotencia, hay muchas viejas como «Las tres hilanderas»[44] que logran hilar el lino dejado por la reina para las jóvenes que no pueden o quieren hacerlo. Resulta interesante que estas hilanderas sean grotescas, una con un ancho pie de tanto pisar, otra con el labio caído de tanto chupar y otra más con un enorme dedo gordo de tanto torcer la hebra. Como las Parcas o las Nornas, estas poderosas tejedoras nos recuerdan a figuras como Filomela y Penélope, que también ejercitan su arte subversiva y calladamente para controlar las vidas de los hombres. Pero también se asemejan a las viejas tejedoras de la cueva de De Beauvoir, así como a la diosa madre de Helen Diner que «teje el tapiz del mundo de la génesis y la desaparición»[45]. Pese a lo diferente que la elegante Rosamond pueda parecer de ellas al principio, también teje lo que resulta ser una ca-

---

[43] H. D., *Helen in Egypt*, Nueva York, New Directions, 1961, pág. 97.

[44] «The Three Spinners», *The Complete Grimm's Fairy Tales*, ed. Joseph Campbell, Nueva York, Pantheon, 1972, págs. 83-86.

[45] Helen Diner, *Mothers and Amanzons*, pág. 16.

deneta lo suficientemente fuerte como para atrapar y sostener a un hombre bastante grande. Y no está menos interesada en lograr calladamente su objetivo que la recatada costurera Celia Brooke (que considera principios y escrúpulos como «agujas caídas que hacen que uno tema pisar, sentarse e incluso comer» [cap. 2]), o la tricotadora señora Garth, o Lisbeth Bede, o la señora Poyser, esa «terrible mujer» que en realidad está «hecha de agujas» (*AB*, cap. 53). De hecho, todas estas mujeres punzantes están quejosas de su posición secundaria, pero son inflexibles al afirmar su influencia hasta en las situaciones más desfavorables.

Muchos críticos se han percatado de que la sociedad de Middlemarch se describe como si fuera una malla tejida desde diferentes vidas interrelacionadas. La historia del pueblo, por ejemplo, se describe como «nuevas conexiones tejidas» entre los municipios y las zonas rurales (cap. 11), mientras que las relaciones personales de la vida provinciana se convierten en una especie de creación hilada. El narrador pregunta: «¿Quién sabe si la mayor parte de esta vida interior está compuesta de los pensamientos que cree que otros hombres tienen sobre uno, hasta que ese tejido de opiniones es amenazado con la ruina?» (cap. 64)[46]. Pero quizás lo que ha sido menos obvio es que son las mujeres las que se asocian con el hilado de este tejido de opinión que constituye la comunidad, porque son ellas quienes cosieron juntos los hilos de conexión.

Como explica Eliot en *El molino junto al Floss,* «la opinión pública [...] siempre es del género femenino» (VII, cap. II). En *Middlemarch* son las mujeres como la señora Plyndale, la señora Bulstrode, la señora Vincy, la señora Cadwallader, la señora Dollop, la señora Hackbutt y la señora de Tom Tuller quienes visitan y esparcen relatos: cuando «las esposas, las viudas y las damas solteras tomaron su labor y salieron a tomar el té con mayor frecuencia de la habitual» (cap. 71), recogen lo que «entreteje a la comunidad» *(MF,* VI, cap. 14). Como la chismosa enfermera Rooke de *Persuasion,* dichas historiadoras de la vida privada son extraordinariamente perspicaces, por lo cual apenas sorprende que a alguien como «la señora Taft, que siempre estaba contando puntos y reuniendo su información a partir de fragmentos engañosos atrapados entre las vueltas de su labor de punto, se le hubiera metido en la cabeza que el señor Lydgate era hijo natural de Bulstrode, un hecho que parecían justificar sus recelos hacia los legos evangélicos» (cap. 26).

No cabe duda alguna de que la urdimbre social tejida por dichas mujeres es una dificultad y una trivialidad para los individuos con aspiraciones o ideales elevados. Romola siente que «la visión de cualquier gran

---

[46] Reva Stump, *Movement and Vision in George Eliot's Novels*, Seattle, University of Washington Press, 1959, págs. 172-214; J. Hillis Miller, «Optic and Semiotic in *Middlemarch*», en *The Worlds of Victorian Fiction*, ed. Jerome Buckley, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, págs. 125-145.

propósito [...] quedaba completamente eclipsada por el sentimiento de una confusión en las cosas humanas que hacía todos los esfuerzos un simple intento de tirar de los hilos enredados» (cap. 61); la señora Tulliver, como el Gulliver de Swift, está «enredada en la malla de una red» *(MF,* III, cap. 7), en parte porque «para obtener la clara impresión de que una madeja está enredada, no hay como tirar de un solo hilo» (I, cap. 8). No pocas personas descubren que «los hilos más finos, los que ningún ojo ve, atados diestramente en torno a la carne sensible de tal modo que cualquier movimiento para romperlos produzca tortura, puede constituir un cautiverio peor que cualquier grillete» *(FH,* cap. 8). Armgart, como ya hemos visto, se siente retorcida en un «devanador de hilos» y muchos otros personajes encuentran sus «pensamientos enredados en metáforas y actúan mortalmente confiados en su fuerza» (cap. 10).

Así pues, es comprensible que el narrador se presente como alguien que está desenmarañando científicamente el tejido social para estudiar cómo se formó: «personalmente me resulta tan laborioso desenredar ciertos destinos humanos», razona este narrador, «y ver cómo se tejen y entretejen, que toda la luz de que dispongo debo concentrarla en esta tela de araña y no dispersarla sobre esa tentadora gama de pertinencias llamada universo» (cap. 15). Al igual que Lydgate o Casaubon, este narrador busca la estructura escondida que da coherencia y significado al conjunto. Pero, del mismo modo que el entrelazado y el entretejido pertenecen al ámbito femenino, también pertenece el desenredado, que realiza de noche no sólo Penélope, sino la misma naturaleza, para asegurar la frescura eterna de las cosas. Y sin duda, los narradores francamente masculinos de *Scenes of Clerical Life* y *Adam Bede* se han transfigurado en *Middlemarch* en una presencia mucho más neutral. Bien sea este narrador un hombre empeñado en un «esfuerzo de totalización» puesto en peligro por el texto, como sostiene J. Hillis Miller, bien la «Mujer Sabia» de Quentin Anderson, o bien la «madre masculina» de U. C. Knoepflmacher[47], el desapego de la voz narrativa de Eliot sin duda nace de la misma pesadumbre que hizo que Maggie y Dorothea buscaran un cambio de perspectiva como la única escapatoria posible de su atrampamiento mortal. La distancia es una fuente de consuelo en *Middlemarch.*

Meditativo, filosófico, humorista, compasivo, moralista, científico, el narrador se presenta tan por encima y más allá de las clasificaciones ordi-

---

[47] Véase J. Hillis Miller, «*Middlemarch:* An Avuncular View», *Nineteenth Century Fiction* 30, junio de 1975, págs. 53-81; y Kathleen Blake, «*Middlemarch* and the Woman Question», *Nineteenth-Century Fiction,* 31, diciembre de 1976, págs. 285-312, que se basa en el ensayo anterior de Quentin Anderson, «George Eliot in *Middlemarch*», en *From Dickens to Hardy,* Baltimore, Pelican, 1958, págs. 274-293. Aunque no se ocupa directamente del género, un análisis de mucha utilidad sobre las tendencias generalizadoras del narrador es el de Isobel Armstrong, «*Middlemarch:* A Note on George Eliot's Wisdom», *Critical Essays on George Eliot,* ed. Barbara Hardy, págs. 116-132.

narias de nuestra cultura que transciende las distinciones de género. Realizando al modo femenino la tarea tradicionalmente masculina de conocer y combinar «una mente de hombre y un corazón de mujer», Eliot vuelve irrelevantes esas categorías basadas en el género. Debido a que su voz expresa compasivamente perspectivas opuestas, debido a que es muy provisional y tentativo aun cuando se arriesgue a generalizaciones, este narrador se convierte en un auténtico «nosotros», una voz de la comunidad que se compromete a aceptar la indeterminación del significado, así como el complejo parentesco de personas y cosas. Pero este triunfo al transcender las definiciones de la cultura, así como los límites de la individualidad, no desplaza la realidad de los personajes femeninos obligados a vivir dentro de papeles convencionales. Y aunque el narrador se presenta desenredando objetivamente la tela de araña, es la autora, después de todo, quien ha entretejido antes estos argumentos.

No pocos de los personajes de Eliot habitan en un mundo ficticio «en el que el destino disfraza su rostro frío y horrible bajo un nebuloso velo radiante, nos envuelve en alas cálidas y aterciopeladas y nos envenena con su aliento de esencia de violetas» *(AB,* cap. 12). Como el abogado Jermyn de *Felix Holt the Radical,* Eliot puede «sujetar todos los hilos» y «utilizar las pruebas o [...] anularlas» (cap. 21). Y como «la naturaleza, esa gran dramaturga trágica, [que] nos entreteje mediante huesos y músculos, y nos divide mediante la telaraña sutilísima de nuestros cerebros» *(AB,* cap. 4), la autora de *Middlemarch* nos ha proporcionado esta muestra de una telaraña en la que, como Rosamond, ha trabajado «para» la comunidad femenina enredando a los representantes de la cultura patriarcal —Casaubon, Bulstrode, Featherstone y Lydgate— y poniendo en tela de juicio su autoridad.

Resulta significativo que Bulstrode crea que la pista causante de que Raffles lo encuentre sea «algo providencial» (cap. 53), y en cierto sentido está en lo cierto. Si «Némesis rara vez puede forjar una espada para sí de nuestra conciencia [...] es justo que tome partido contra nosotros» *(AB,* cap. 29) valiéndose de sus tramas punitivas. Como la tejedora señora Farebrother explica a Dorothea, «dicen que la Fortuna es una mujer y caprichosa. Pero a veces es una buena mujer que se da a quienes lo merecen» (cap. 54). «Más amarga que la muerte [es] la mujer cuyo corazón son lazos y redes», advierte el autor del Eclesiastés; «aquellos que complacen a Dios escaparán de ella, pero atrapará al pecador» (7, 26). Aunque Eliot parece sustituir al padre bíblico por la Parca femenina, los hechos tienen un efecto inexorable en sus novelas porque «existe una némesis terrible que sigue ciertos errores, [de tal modo] que siempre es posible para aquellos a quienes les gusta interpretarlos como un crimen» (cap. 72). Aunque sus personajes siguen sin advertir en su mayor parte su atrampamiento,

> cualquiera que observe detenidamente la convergencia furtiva de los destinos humanos, ve una lenta preparación de efectos de una vida so-

> bre otra, que habla como una calculada ironía de la indiferencia o la mirada congelada con la cual miramos a nuestro vecino no presentado. El destino sarcástico se mantiene alerta con nuestros *dramatis personae* plegados en su mano [cap. 11].

Atrapados en la «lenta preparación de efectos», los personajes de Eliot muy bien pudieran sentir, con Tito Melema, que «la telaraña había seguido tejiéndose a su pesar, como un crecimiento sobre el que no tenía poder» (*R*, cap. 34). Como hemos visto, a Lydgate, quien recibe gran parte de la atención compasiva del narrador, le están preparando para «la presión obstaculizadora de los pequeños condicionantes sociales» (cap. 18) porque Middlemarch, de hecho, contaba con tragar a Lydgate y asimilarlo cómodamente (cap. 15). Además, para Bulstrode parece como si «los años hubieran estado tejiendo perpetuamente» sus elaboradas justificaciones logrando «un espesor intrigado, como masas de telarañas que almohadillaban la sensibilidad moral» (cap. 60).

Exploraremos cómo Emily Dickinson «lucha a hurtadillas / con pertrechos invisibles» cuando se imagina como una araña tejiendo en silencio sus conjuros subversivos. Trabajando de forma casi invisible tras las más pequeñas hendiduras y grietas, la figura de esta araña también domina las primeras especulaciones de Maggie Tulliver sobre la filigrana mágica creada dentro del fértil molino de energía inocua junto al Floss. Y, en efecto, una telaraña es un ejemplo del arte de la naturaleza, en buena medida como la seda *[floss]* —del capullo, la fibra natural de la barba del maíz— que, cuando la utiliza Eliot como nombre de un río, llama nuestra atención hacia la conexión metafórica entre corrientes e hilos. Pero, por supuesto, la telaraña ya era un símbolo importante mucho antes de que Eliot y Dickinson la explotaran, como sugiere nuestro epígrafe de Anne Finch. Y como símbolo se asocia estrechamente con la pérdida de autoridad de la mujer. Margaret Cavendish prologa sus poemas con la siguiente admisión: «Es cierto, hilar con los dedos es más apropiado para nuestro sexo que estudiar o escribir poesía, que es hilar con el cerebro.» Por lo tanto, no resulta nada sorprendente que escriba un poema describiendo cómo «Los quehaceres domésticos de la araña no son hilar telarañas / Para hacer sus ropas, sino cuerdas para colgar de ellas a las moscas»[48].

Del mismo modo que Cavendish parece hilar un relato contra quienes la condenan al hilado físico, Eliot llama la atención hacia la diferencia que existe entre sus lazos sutiles y el trabajo intelectual de los hombres que enreda. Como «Erinna con la espesa maraña» que «sostenía el uso cuando se sentaba», Eliot hila «monótonamente el biso / En labor de insecto, mientras el gentío / De dioses y hombres realizaba hechos que los poetas convertían en canciones» (*DD*, cap. 51). En otras palabras, a dife-

[48] Margaret Cavendish, *Poems and Fancies*, Scolar Press, 1972, págs. 2, 156.

rencia del texto de Casaubon y el tejido de Lydgate, la trama ficticia de Eliot es una especie de tapiz que ilustra plenamente las raíces mitológicas del *texere* latino, tejer. Es más, su telaraña se parece mucho a la greca o papel decorado en el que cabe encontrar toda forma, «de Júpiter a Judit, sólo con mirar con inclinación creativa» (cap. 32), y también se asemeja al famoso espejo de cuerpo entero de acero pulido muy arañado en todas direcciones: «coloca ahora frente a él una vela encendida como centro de iluminación y mira: los arañazos parecerán agruparse en bonitas series de círculos concéntricos en torno a ese pequeño sol» (cap. 27). Como el tapiz, la greca o el espejo de cuerpo entero, *Middlemarch* no puede reducirse a un patrón estable o coherente. Laberíntica en su intrincamiento, la telaraña que se asemeja al bordado, el tejido de punto, el punto de cruz y el ganchillo de los personajes femeninos, revela exactamente lo problemático que sigue siendo cualquier tipo de acto interpretativo, ya sea literario, político, social, médico, tecnológico o amatorio.

La telaraña de Eliot no sólo permanece indescifrable debido a que es infinitamente descifrable, no sólo lleva a cabo la venganza de la naturaleza contra la cultura, sino que también representa a la comunidad femenina en sus normas conservadoras. La tía Glegg de *El molino junto al Floss* es terriblemente dura con las aspiraciones de Maggie de transcender las convenciones sociales hasta que la joven necesita ayuda, pero luego la mujer que regateaba tan enérgicamente una pizca de red defiende a su sobrina contra quienes la acusan. En virtud de su misma reclusión en la esfera doméstica, las mujeres como Harriet Bulstrode son excepcionalmente sensibles a la red de obligaciones y deberes que vinculan entre sí a las familias en una comunidad. Así pues, en el contexto de esta apreciación holística de las responsabilidades sociales, el mayor heroísmo es el de Dorothea, que siente otra vida «atada» a la suya, mientras que la mayor villanía es la de Bulstrode, no sólo porque se ha falsificado ante su esposa y vecinos, sino también porque dicha falsificación queda simbolizada por su venta de los tintes que echan a perder la seda del señor Vincy (cap. 61). Si una mujer puede hilar una «telaraña de locura» que produce «una prenda rencorosamente envenenada» o una «camisa de Neso» que amenaza con debilitar a quien la use *(AB,* cap. 22), también puede «abrirse paso en la vida mediante una pista reciente», la pista de la renuncia *(R,* cap. 41) y, por lo tanto, ser identificada, como Romola, Dorothea y Rosamond, con Ariadna[49].

---

[49] U. C. Knoepflmacher menciona la importancia de Ariadna y especula sobre los posibles significados del Minotauro en «Fusing Fact and Myth: The New Reality of *Middlemarch*», en *This Particular Web,* ed. Ian Adams, págs. 43-72. J. Hillis Miller también está estudiando este mito, como su último ensayo sobre *Middlemarch* (con su preocupación por la red) y el título de su libro en prensa («Ariadne's Thread») parecen indicar. En cuanto a la literatura de las mujeres, es interesante que Elizabeth Barrett Browning eligiera traducir el mito de Baco que encuentra dormida a Ariadna: su Baco llama a Ariadna «la verdadera narradora de la verdad de los hechos» en «How Bacchus Comforts Ariadne [Dionysiaca, Lib. XLVII]», *The Poetical Works,* págs. 514, 515.

El regalo de boda de Tito Melema a Romola es, curiosamente, un estuchito de madera donde acostumbra a guardar bajo llave la cruz de su hermano y sobre el cual ha hecho pintar un tríptico sobre el triunfo de Baco y Ariadna. Resulta significativo que haya revisado el mito contado por Ovidio sobre el viaje a Naxos de Baco niño: en las *Metamorfosis* Baco prueba su divinidad ante sus incrédulos marineros dejando inmóvil el barco, cubriendo los remos de hiedra y creando la ilusión de feroces bestias marinas que hacen que la tripulación salte al mar para encontrar la muerte; Tito sitúa la boda de Baco y Ariadna a bordo de este barco. Su revisión revela su opinión complaciente sobre sí mismo y su deseo engañoso de contemplar sólo la parte más brillante de las cosas, aun cuando dicha visión falsifique la realidad. Pero Romola reconoce esta visión del «emparrado del paraíso» como una «falsa pantalla» —en realidad, una caja cerrada— porque sin duda recuerda el mito completo: la historia de la ayuda que presta Ariadna a Teseo (que necesita su hilo para encontrar la salida del laberinto), que mata al Minotauro, el abandono posterior de aquélla y su unión con el dios en la isla de Naxos. Pero Romola también sabe que se parecerá mucho más a la Ariadna abandonada por Teseo que a la Ariadna coronada por Baco ya que, «en lugar de emprender un viaje largo y excitante, iba a sentarse en el lugar que acostumbraba» (cap. 41). En efecto, aunque Tito disfruta pensando que él es Baco, el salvador, el papel que desempeña se aproxima más al de Teseo, el traidor.

Reescribiendo la abducción como seducción en un matrimonio de muerte, para Eliot el mito de Ariadna es una versión especialmente apremiante de la historia de Perséfone. El hecho de que sólo Ariadna tenga la pista que encontrará un camino por el laberinto y el hecho de que a pesar de ello sea incapaz de efectuar su huida la convierte para Eliot en un símbolo importante del desamparo y la elasticidad, la solidaridad y la resistencia femeninas que dicho desamparo paradójicamente engendra. En la narrativa de Eliot, las mujeres se distinguen por su capacidad para experimentar esos «momentos supremos de la vida en que todo lo que hemos esperado o nos ha deleitado, todo lo que podemos temer o soportar, se pierde de vista por insignificante, se pierde como un recuerdo trivial en ese amor simple, primitivo que nos enlaza con los seres que han estado más cerca de nosotros, en los momentos de desamparo o de angustia» (*MF,* III, cap. 1).

En Roma, Dorothea se detiene cerca de «la Ariadna reclinada, entonces llamada la Cleopatra» (cap. 19); su doble bastante irónica, Rosamond, es descrita «tan triste como Ariadna, como una Ariadna sobre el escenario, abandonada junto a sus cajas llenas de trajes sin esperanza de un carruaje» (cap. 31). Para la mujer atrapada en el laberinto de relaciones que constituye la sociedad, el regalo del hilo de Ariadna, aunque parezca destinado a ser ofrecido al hombre equivocado, representa lo que George Eliot considera la capacidad especial de las mujeres para el altruismo. Apenas caben dudas de que dicha caracterización de las mujeres es con-

servadora; quizás incluso es un modo de mantener a raya a las defensoras del feminismo. Pero la identificación de la comunidad social y la intensidad moral con las mujeres en la ficción de Eliot también le presta supremacía. El tipo de conciencia que volvió loco a Latimer dota de recursos a las heroínas de Eliot para la identificación compasiva que transforma el dogal o nudo de la trama vengativa de la autora en una especie de cabo de salvamento tendido a otras criaturas que se abren paso por el laberinto.

* * *

Por lo tanto, no resulta sorprendente que las virtudes de un hombre como Farebrother *[Fare/brother,* alimento/hermano] se definan por su renuncia, su sensibilidad y su responsabilidad «femeninas» de una casa de mujeres solas. Predicador que habla sin libro (ese símbolo en *Middlemarch* de autoridad masculina), colecciona pequeños insectos, incluso arañas. Y cuenta una historia ilustrativa de la perspectiva microscópica que Eliot explora en «The Lifted Veil», «sobre las hormigas cuya hermosa casa fue destruida por un gigante llamado Tom» que «pensó que no les importaba porque no podía oírlas llorar o verlas usar sus pañuelos» (cap. 63). Al vivir en una familia matriarcal no diferente de la del señor Irwine en *Adam Bede* o la de Hans Meyrick en *Daniel Deronda,* Farebrother acepta su responsabilidad hacia varias dependientes femeninas, incluida su maravillosa tía, la señorita Noble, «una viejecita diminuta de aspecto más bondadoso» que su madre «y volantes y pañuelos decididamente más usados y remendados» (cap. 17), «un pintoresco y maravilloso retrato de la bondad más absoluta (cap. 50) que escamotea un poco de azúcar de la mesa del té del señor Farebrother para dárselo a quienes están aún más necesitados que ella. Resulta significativo que, del mismo modo que los esfuerzos del señor Farebrother reúnen a Fred Vincy y Mary Garth, es la solterona señorita Noble quien ayuda a Will a obtener un lugar en la compasión de Dorothea y por último en su casa.

Aunque algunos críticos como Henry James han castigado a Will Ladislaw como un donjuán, es el intento radicalmente antipatriarcal de Eliot de crear una imagen de masculinidad atractiva para las mujeres. Asociado al principio con el caballo alado Pegaso (cap. 9), que fue creado de la sangre de la cabeza decapitada de Medusa y presentado por Minerva a las Musas, Will se vincula de este modo con el poder y la inspiración femeninas. El Baco para la Ariadna de Dorothea también es femenino porque es un extraño en su sociedad, un hombre sin herencia, sin apellido inglés. Estrechamente asociado con Byron y Shelley, este «joven esbelto de tez femenina» (cap. 50) es una «criatura que comprendía los sentimientos de todo el mundo y podía asumir los pensamientos angustiosos de los demás en lugar de imponer los suyos con férrea resistencia» (cap. 50). Sólo el conocimiento de su amor hace sentir a Dorothea «como si una presión

dura y gélida se hubiera derretido y su conciencia tuviera espacio para extenderse» (cap. 62).

Es la desposesión de Will la que revela de forma más sorprendente su fortaleza femenina para la supervivencia, así como su genealogía matrilineal. Antes de que Dorothea lo conozca, sabe de él por la miniatura de la tía Julia que se encuentra en la habitación de la ventana de ojo de buey de Casaubon. Aunque identifica a la tía Julia con ella misma, también puede ver sus rasgos en Will, que es nieto por parte paterna de esa mujer desposeída por haberse casado con el hombre que amaba. Por su lado materno la historia familiar de Will es significativa, ya que su madre también huyó de su familia cuando tomó parte en un negocio de préstamos deshonroso y también fue desposeída. Víctima de las manipulaciones de Bulstrode, su madre quiso recuperarla, pero se la dio por perdida: «Bulstrode nunca se había dicho de antemano: no se encontrará a la hija, pero cuando llegó el momento, ocultó su existencia» (cap. 61). Por lo tanto, la familia de Will simboliza la desposesión económica de las mujeres en el patriarcado.

Ridiculizado como un exiliado exótico de orígenes polacos o judíos, un extraño sin posición y con un apellido eminentemente curioso, Will parece «una especie de gitano, disfrutando del sentimiento de no pertenecer a ninguna clase» (cap. 46). Cuando se le asocia con Hobbes, Milton y Swift, es para subrayar su similaridad con Dorothea, no con Casaubon, ya que también es un secretario, no un autor. Así pues, en su romance con Dorothea, Eliot sustituye la insuficiencia jerárquica de la relación padre-hija por la igualdad de un modelo hermano-hermana, y parte de la antipatía hacia Will muy bien pudiera estar relacionada con la relación erótica entre hermanos que aquí (como en otros lugares de la narrativa de Eliot) se hace funcionar como una alternativa a las luchas de poder de la heterosexualidad. Pese a la adoración completamente literaria de Dorothea por parte de Will, pese a la deficiencia de las imágenes de trovador con las que se le rodea[50], es el hombre que Adrienne Rich ha identificado como «el fantasma del hombre que comprendería, / El hermano perdido, el gemelo»[51]. Haciendo «ruidos inarticulados» mientras sacaba «inconscientemente la cosa que estaba manoseando» (cap. 83) —la caja de pastillas de concha que le había dado Will—, la señorita Noble lleva a Will a la biblioteca de Casaubon y de este modo reúne a los amantes. El plano casi alegórico del argumento da a entender que Dorothea por fin se ha unido con su noble deseo*.

---

[50] Barbara Hardy, «*Middlemarch* and the Passions», en *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, pág. 16.

[51] Adrienne Rich, «Natural Resources», *The Dream of a Common Language*, Nueva York, Norton, 1978, pág. 62.

* *Will*, deseo y nombre de su amado. *[N. de la T.]*

Aunque es cierto que su vida es absorbida en la de otro y que debe satisfacerse no con una gran obra, sino con una influencia «incalculablemente difundida» (final), su matrimonio sigue siendo el acto más subversivo que tiene a su disposición dentro del contexto definido por la autora, ya que es el único acto prohibido por las estipulaciones del hombre muerto, así como por la familia y amigos. Dorothea expresa las palabras de Lucy Snowe: «Mi corazón se romperá» (cap. 83); aunque no renuncia a la necesidad de Lucy de la aprobación masculina, sí que se deshace de su enredo con el maestro y en su lugar escoge a un alumno como segundo marido. Además, al elegir a un hombre que considera un niño, Dorothea obtiene el sentimiento de control sobre la relación. Al elegir a Will, asociado como está con el sol meridional, el aire fresco, las ventanas abiertas y el aroma embriagador, Dorothea acepta la desposesión de la tía Julia y encuentra la salida del inframundo mortal en el que ha estado tan dolorosamente encerrada. Si sigue sin huir del laberinto reclusor de los deberes y definiciones sociales es porque esa transcendencia no parece posible o incluso necesariamente deseable en el mundo de Eliot.

Pero este último eco de *Villette*, expresado por Dorothea cuando está tan desesperada ante la perspectiva de perder el amor de Will como Lucy lo está ante el pensamiento de perder el de M. Paul, también sirve para hacernos recordar que George Eliot no es menos una heredera literaria que Mary Shelley o Emily Brontë. En efecto, escrito tras su aprendizaje como reseñista de libros para *Westminster Review* y durante su larga relación personal con el más famoso crítico literario de Inglaterra, *Middlemarch* es comprensiblemente un texto literario cohibido. Cada capítulo está prologado por una cita de escritores como Cervantes, Blake, Shakespeare, Bunyan, Goldsmith, Scott y Browne, casi como si Eliot expusiera obsesivamente sus credenciales. No obstante, es curioso que no pocos de estos epígrafes sean citas subversivas e ingeniosas de su propia creación, como si ridiculizara la convención de citar autoridades. Como debe ser en un libro obsesionado con la alfabetización, la escritura también es un importante mecanismo de la trama. Las cartas de Will, Casaubon, Brooke y sir Godwin ocasionan los malentendidos fatales que suscitan celos y rivalidad en todos los personajes, del mismo modo que unas cuantas letras escritas en un pedazo de papel pegado en un frasco proporcionan a Raffles la pista del paradero de Bulstrode. Como hemos visto, Dorothea desea casarse para aprender a leer griego y latín, mientras que Rosamond acepta a Lydgate rechazando el *Keepsake* de Ned Plimdale.

Puesto que la autoridad masculina se asocia estrechamente con la escritura (mediante la clave de Casaubon, la decisión de Lydgate de «ir anotando las etapas como guía en el futuro» [cap. 45], los testamentos de Featherstone, el periódico de Brooke, los pagarés de Fred, la firma del señor Garth y las cartas de certificación de Bulstrode), apenas sorprende que la única mujer que enseña a leer y escribir en *Middlemarch*, la señora Garth, sea «por naturaleza algo severa con su propio sexo, que en su opi-

nión fue creado para ser completamente subordinado» (cap. 23), e incluso enseña a su hija Letty la necesidad de someterse a un hermano que, después de todo, cuando crezca se convertirá en el héroe de la historia, en Cincinato, mientras que ella no podrá. Que el libro que finalmente escribe Mary Garth se atribuya a Fred porque «ha estado en la Universidad, donde estudiaban los antiguos» (final) no es menos ridículo que su libro sobre cosechas y cría de animales se le atribuya a ella. Pero las *Historias de los grandes hombres tomadas de Plutarco* que escribe Mary para sus hijos encierra contradicciones continuas y traicioneras para las mujeres, contradicciones que presagian irónicamente el trato que la propia reputación de Eliot sufriría cuando se convirtió en el tema de la biografía adversa de sir Leslie Stephen para la serie de English Men of Letters y cuando fue rechazada por las escritoras, de la señora Oliphant y Eliza Lynn Linton a Dorothy Richardson y Elizabeth Robbins, por escribir «como un hombre»[52].

Aunque el *Plutarco* de Mary, como el seudónimo de Eliot, nos ayuda a entender estas contradicciones, *Middlemarch* es un libro satánicamente ambicioso, una «épica casera» (final) que no cuenta la historia de los grandes hombres, sino la de una «fundadora de nada» (preludio). Eliot no tiene miedo a enfrentarse a la desposesión de las mujeres a las que se ha otorgado ese talento que es mortal ocultar. Desde sus primeras discusiones sobre las artistas que parecían actrices con sus atuendos masculinos hasta su descripción de la apasionada vida de Maggie Tulliver, que fue «un drama para ella, en el cual se exigió a sí misma que su papel fuera interpretado con intensidad» *(MF,* IV, cap. 3), y luego hasta el breve pero crucial retrato de Madame Laure, Eliot emplea la metáfora teatral para ilustrar que las mujeres, sin la definición suministrada por la obra, no tienen un yo estable, un centro único. Sólo la inseguridad ontológica nacida de este terrible vacío explica por qué los mejores de sus personajes femeninos, los que temen la tentación de la representación, son fatalmente arrastrados —como Antígona, Perséfone y Ariadna— a las atracciones igualmente peligrosas de la servidumbre: «Si no puedes hacer nada», le aconseja a Maggie Tom Tulliver, «sométete a quienes sí pueden» *(MF,* V, cap. 6). No obstante, hasta en el acto de sumisión, la representación o el disimulo femeninos quiebran el estilo masculino de saber y poseer. Al mismo tiempo, debido precisamente a que se someten, las mujeres experimentan «la resignación a la insignificancia individual» *(Letters,* 2, 49) de forma más directa que los hombres. La alteridad —otredad— o la ausencia estructura las vidas de las heroínas de Eliot que, de este modo, obtienen una perspectiva privilegiada, purgada de la búsqueda mortal de orígenes o presencia.

* * *

[52] El mejor análisis de la reputación de Eliot entre las escritoras aparece en Showalter, *A Literature of Their Own*, págs. 107-110.

Pero cualquier consideración de Eliot como heredera literaria nos hace volver a las dos estadounidenses con quienes comenzamos, porque Margaret Fuller y Harriet Beecher Stowe también lucharon con la irrealidad que confiere la posición secundaria de las mujeres. Pese a su dolor por lo que a veces acertó a ver como su «propia tragedia temporal», Margaret Fuller pudo imaginar la integración: «La Mujer que hay en mí se arrodilla y llora en arrebato tierno; el Hombre que hay en mí se lanza hacia delante, pero sólo para verse desconcertado. No obstante, llegará un tiempo en que de la unión de este rey y reina trágicos nacerá un radiante yo soberano»[53]. De forma similar, Harriet Beecher Stowe, cuya vida plena como hermana, esposa y madre, junto con su exitosa carrera como escritora, la situaban en marcado contraste con Fuller, también vislumbra cómo las mujeres pueden renacer como radiantes yoes soberanos.

Quizás fuera la capacidad de Stowe para vivir una vida plena dentro de los papeles femeninos tradicionales lo que hizo que Eliot escribiera sobre ella con tanta melancolía, admitiendo su propia desdicha como escritora y explicando que las cartas de Stowe «casi me hacían desear que pudiera tener una visión momentánea del desaliento, incluso del abatimiento paralizante, en el que he pasado muchos días de mi escritura, para que pudiera comprender plenamente el bien que hallo en su compasión» (*Letters,* 5, 28). Al negarse en esta correspondencia, que comenzó después de alcanzar la fama en 1869 y continuó hasta su muerte, a habitar en «cualquier enfermedad mental mía», Eliot identifica repetidas veces a Stowe como «una amiga querida y compañera de labores» que tiene «mayor experiencia que yo como escritora y una experiencia más plena como mujer, ya que ha dado a luz hijos y ha conocido la historia de la madre desde el principio» (5, 31). Explica que no puede mandarle un retrato porque «*no* tengo fotografías, ya que siempre he evitado que me las tomaran» (5, 281), pero espera tenazmente que Stowe y su esposo «sigan interesados en mis hijos espirituales» y les recuerda que hace un «delicioso retrato de la vida [de Stowe] en su huerto de naranjos, cuidado por sus queridas hijas» (6, 246).

Así pues, en Stowe Eliot parece haber encontrado un modelo de autoría femenina, suficiente para equilibrar su visión de Milton cuidado por sus queridas hijas. Pero puede que también fuera consciente de que Stowe había logrado presentar la posibilidad de que las mujeres expresaran su cólera sin ser consumidas por ella. Leyó *La cabaña del tío Tom* mucho antes de que Stowe le mandara un ejemplar, y quizás apreciara el final de esa novela tanto como lo haría Charlotte Brontë, porque es ahí donde Stowe explora una vía por la que las mujeres pueden escapar de la reclusión de la mansión ancestral sin convertirse en suicidas o asesinas. La es-

---

[53] Chevigny (ed.), *The Woman and the Myth*, pág. 216.

trategia que ha de haber fascinado a Eliot no es la ejecución voluntaria, sino la representación consciente, ya que a lo largo de toda su carrera buscó comprensión sin coerción. Más que Bertha Mason Rochester o Bertha Grant, más que Dorothea Casaubon o Rosamond Lydgate, la mujer que logra exigir la retribución femenina es la esclava enloquecida que domina los capítulos finales de *La cabaña del tío Tom.* Al igual que Eliot sobrepasa la cólera y su apropiación anterior de los papeles masculinos en *Middlemarch,* en *La cabaña del tío Tom* Stowe describe un modo de liberación exclusivamente femenino.

Cassy es la concubina esclava de Simon Legree, una mujer que se ha vuelto loca por el trato que ha recibido a manos de un amo de esclavos blanco que la poseyó sexual y legalmente, y que vendió a sus dos hijitos, un dolor que hace que decida «salvar» a su hijo siguiente matándolo ella misma. Como vive justo debajo de un desván en el que «algunos años antes fue encerrada una negra que había disgustado a Legree» (pág. 401), Cassy decide aprovecharse de un rumor que corre por la casa del amo, una vez que la mujer acaba muriendo, de que «blasfemias y maldiciones, y el sonido de golpes violentos, solían sonar por ese viejo desván y mezclarse con gemidos y gruñidos de desesperación» (pág. 401). Primero se va de su habitación de debajo del desván, dando a entender que los espíritus furiosos la hacen demasiado ruidosa para dormir. A continuación, deja libros de fantasmas por toda la casa y coloca el cuello de una vieja botella en un agujero de la madera del desván para que el viento produzca lúgubres gemidos y alaridos por la noche. Legree acaba aterrorizado por su «juego» (pág. 406). Lo que está haciendo, claramente, es manipular una ficción conocida: loca ella misma, planea liberarse junto con la niña Emmeline, que va a ser su sucesora como amante de Legree, explotando la historia de la loca del desván.

En otras palabras, es la representación de una trama exclusivamente femenina la que permite escapar a Cassy. Almacena provisiones y ropa en el desván para que una vez que ella y Emmeline huyan ostentosamente, puedan retroceder a esconderse en el único lugar en el que Legree nunca se atrevería a mirar. Utilizando esta buhardilla como refugio, mientras Legree recorre el campo buscando a las fugadas, las dos mujeres leen, comen y duermen completamente a salvo en la parte más alta de su casa. Del mismo modo que en *Middlemarch* Madame Laure utilizaba la representación de un asesinato para camuflar un asesinato real, Cassy explota la representación de la locura y la reclusión para escapar de una reclusión enloquecedora. Pero mientras Madame Laure realiza lo que se piensa que es una representación, Cassy representa lo que se piensa que es un acto, y así se libera de la culpa de expresar realmente su rabia. Luego, después de que el tío Tom muere por negarse heroicamente a revelar el escondite del desván, Cassy decide castigar la culpa de su amo embrujándolo.

En un capítulo titulado «Una auténtica historia de fantasmas», Cassy se desliza por la mansión ancestral y es capaz de entrar hasta por las puer-

tas y corredores cerrados como «una alta figura con una sábana blanca» (pág. 425). Al haberse visto disminuida como Cassy por el sufrimiento que ha soportado, es en cierto sentido el fantasma de su propio yo muerto, el yo que Legree mató con su abuso, pero la mujer negra vestida de blanco también ilustra el lazo existente entre todas las mujeres que son esclavizadas por la que Stowe ha descrito como la aplastante economía esclavista patriarcal. Legree ve el «fantasma» de Cassy como la «mortaja de su madre». Y está en lo cierto, porque esta mujer velada representa la negación de su madre, del amor maternal y del derecho materno. Culpable de matricidio, enfermo y agonizante, Legree nunca puede olvidar a ese ángel mortal: «en su lecho de muerte, se plantó una figura severa, blanca, inexorable, diciendo: ¡Ven, ven, ven!» (pág. 426). Esta mujer de blanco, esta esposa sin símbolo, atestigua la verdad de la afirmación hecha por Stowe de que el espíritu de Charlotte Brontë le había dictado palabras, al igual que ilumina los hilos enredados de la renuncia y la cólera que hila el ángel de la destrucción de George Eliot.

Sexta parte

FUERZA EN AGONÍA: LA POESÍA DEL SIGLO XIX ESCRITA POR MUJERES

15

La estética de la renuncia

Tu cabello de mujer, hermana mía, sin tonsura,
Flota por tu espalda, despeinada fuerza en agonía,
Desmintiendo tu nombre de varón [...]

ELIZABETH BARRETT BROWNING

Me pareció, revisando la historia de la hermana de Shakespeare tal como la había concebido [...] que cualquier mujer nacida en el siglo XVI con un gran talento sin duda se habría vuelto loca. [...] Porque no se necesita mucha preparación psicológica para asegurar que una joven muy dotada que hubiera intentado utilizar su don para la poesía, habría tropezado con tanta frustración e impedimentos [...] que habría acabado perdiendo la salud y la cordura.

VIRGINIA WOOLF

Inglaterra ha tenido muchas mujeres cultas [...] y, sin embargo, ¿dónde están las poetisas? [...] Busco abuelas por todas partes y no veo ninguna[1].

ELIZABETH BARRETT BROWNING

Si la señora Dickinson hubiera sido cordial y afectuosa [...] probablemente Emily Dickinson se habría identificado

[1] Compárese con las palabras de Virginia Woolf: «Porque, si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se realiza a través de nuestras madres. Es inútil buscar ayuda en los grandes escritores, aunque se puede acudir a ellos por placer» (*A Room of One's Own*, pág. 79).

> con ella en los primeros años de su vida, se habría vuelto hogareña y habría adoptado el papel convencional de la mujer. Luego se habría hecho miembro de la iglesia, se habría dedicado a los asuntos de la comunidad, se habría casado y habría tenido hijos. Por supuesto, seguiría existiendo su potencialidad creativa, pero, ¿la habría descubierto? ¿Qué motivación para escribir podría haber reemplazado al incentivo proporcionado por el sufrimiento y la soledad?
>
> JOHN CODY*

«¿Quién medirá el ardor y la violencia de un corazón de poeta cuando se ve atrapado y enredado en un cuerpo de mujer?», exclama Virginia Woolf a medio camino de *Una habitación propia*. Ha estado contando la historia de su imaginaria pero paradigmática poeta, «Judith Shakespeare», «la hermana asombrosamente dotada» del gran bardo. Como su hermano Will, especula Woolf, Judith se habría escapado a Londres para convertirse en poeta-dramaturga, porque «los pájaros que cantaban en los setos no eran más musicales que ella». Sin embargo, a diferencia de Will, Judith habría descubierto pronto que su único futuro teatral se encontraba en la explotación de su sexualidad. Woolf nos recuerda que Nick Greene, el actor-director isabelino, decía que «cuando veía actuar a una mujer, le venía a la mente la imagen de un perro bailando» y, obviamente, una mujer escribiendo era incluso algo más ridículo e innatural. No obstante, el mismo Nick Greene —o por lo menos así prosigue el relato de Woolf— se habría mostrado muy dispuesto a utilizar sexualmente a Judith Shakespeare. «Tuvo piedad de ella», señala Woolf secamente; «se encontró embarazada [de éste] y por eso —¿quién medirá el ardor y la violencia de un corazón de poeta cuando se ve atrapado y enredado en un cuerpo de mujer?»— se mató una noche de invierno y yace enterrada en una encrucijada donde ahora paran los autobuses, junto a Elephant and Castle»[2].

En este breve relato sobre la seducción y la traición literarias, Woolf define un problema que está relacionado, sin ser idéntico, con el tema de las «mujeres y la ficción» que provoca su extensa meditación sobre la cuestión de la mujer en *A Room*. Como señala y como hemos visto a lo largo de nuestro estudio, Inglaterra ha tenido —por usar las palabras de Barrett Browning— «muchas mujeres cultas, no sólo lectoras, sino escritoras en las lenguas eruditas»[3]. De forma más específica, las historias de la literatura inglesas y estadounidenses recogen los logros de numerosas

---

* *Epígrafes:* «To George Sand: A Recognition», *Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pág. 363; *A Room of One's Own*, pág. 51; *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, 1, págs. 230-232; *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1971, pág. 495.

[2] Woolf, *A Room*, págs. 79, 80.

[3] Elizabeth Barrett Browning, *Letters*, 1, págs. 230-232.

prosistas distinguidas: ensayistas, diaristas, periodistas, escritoras de cartas y (sobre todo) novelistas. En efecto, comenzando con Aphra Behn y floreciendo con Fanny Burney, Anne Radcliffe, Maria Edgeworth y Jane Austen, la novela inglesa parece haber sido en buena parte una invención femenina. Sin duda, así lo sugiere Austen en *La abadía de Northanger* y aunque Woolf deplora la exclusión de las mujeres de esa importante tradición masculina representada por «Thackeray, Dickens y Balzac», también es capaz de enumerar los nombres de «hermanas novelistas» como si fueran cuentas de un rosario feminista que brilla tenuemente. Y, sin embargo, como preguntaba dolorosamente Barrett Browning, «¿dónde están las poetisas», las Judith Shakespeare? Es «el desahogo de la poesía el que sigue negándose», señala Woolf pesarosamente[4], y la única esperanza que expresa es que Mary Carmichael, la imaginaria novelista moderna que ha reemplazado a Judith Shakespeare «será poeta... en otros cien años»[5].

Woolf escribió estas palabras en 1928, en un momento en que ya había habido muchas mujeres poetas, o al menos muchas mujeres que escribían poesía. Ella misma siguió las carreras de Anne Finch y Margaret Cavendish, admiró la «poesía salvaje» de las Brontë, señaló que la novela en verso *Aurora Leigh* de Elizabeth Barret Browning poseía virtudes poéticas con las que ninguna obra en prosa podía rivalizar y habló casi con veneración de la «compleja canción» de Christina Rossetti[6]. Entonces, ¿por qué consideraba que, en su misma esencia, la poesía escrita por mujeres resultaba problemática? ¿Por qué sentía que Judith Shakespeare estaba «atrapada y enredada», «negada», sofocada, autoenterrada o aún no había nacido? Podemos comenzar a encontrar respuestas a estas preguntas revisando brevemente algunas de las reacciones de los lectores y críticos masculinos, de Nick Greene a John Crowe Ransom y R. P. Blackmur, ante la poesía escrita por mujeres como Barrett Browning, Rossetti y Emily Dickinson, poeta cuya obra se cree (aunque no es seguro) que leyó Woolf.

Al presentar los *Selected Poems of Emily Dickinson* en 1959, James Reeves citaba a «un amigo» como autor de una afirmación que expresa la actitud predominante de muchos hombres de letras hacia la poesía escrita por mujeres de forma aún más sucinta que el relato de Woolf: «Un amigo que también es crítico literario ha sugerido, quizás no muy en serio, que "mujer poeta" es una contradicción de términos»[7]. En otras palabras, desde el que Woolf denominaría punto de vista «masculinista», la misma naturaleza de la poesía lírica es inherentemente incompatible con la natura-

---

[4] Woolf, *A Room*, págs. 79, 80.

[5] Ibid., pág. 98.

[6] Véase «Aurora Leigh» y «I am Christina Rossetti» en *The Second Common Reader*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1932, págs. 182-192 y 214-222.

[7] Reimpreso en Richard B. Sewall (ed.), *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1963, pág. 120. Para hacer justicia a Reeves, hemos de señalar que cita esta afirmación para cuestionarla.

leza o esencia del carácter femenino. Los comentarios de otros lectores y críticos «masculinistas» desarrollan este punto. En plena revisión favorable del libro de su amiga (y a veces amante) Louise Bogan, por ejemplo, el poeta Theodore Roethke detallaba los diversos «pesos que con más frecuencia desequilibran la poesía escrita por mujeres». Aunque su afirmación comienza pretendiendo objetividad, pronto se hace evidente que es él mismo quien aporta dichos pesos.

> Dos de los pesos [más frecuentes] [...] son la falta de alcance —en tema, en tono emocional— y la falta de sentido del humor. Y, en ejemplos individuales entre escritoras de real talento, se podrían añadir otros defectos: alargamiento; exageración de temas triviales; interés por las meras superficies de la vida —esa jurisdicción del talento femenino en prosa— rehuyendo las agonías reales del espíritu; negarse a afrontar lo que es la existencia; una postura lírica o religiosa; moverse entre el tocador y el altar; estampar un pie diminuto contra Dios o caer en un estilo sentencioso que da por sentado que la autora ha reinventado la integridad; lamentarse de la suerte de la mujer; chillar; escribir el mismo poema unas cincuenta veces, y así sucesivamente[8].

Hasta una lectura superficial de este pasaje revela su inconsistencia: se acusa a las mujeres tanto de trivialidad como de estilo sentencioso, tanto de tonta superficialidad como de ejecución melodramática de temas profundos. Sin embargo, aun más significativo es el hecho de que Roethke ataque a las poetas por hacer justo lo que hacen los poetas, es decir, escribir sobre Dios, el destino, el tiempo y la integridad, por escribir obsesivamente sobre los mismos temas o asuntos, y demás. Pero su lenguaje sugiere que es precisamente el sexo de estas mujeres de letras el que subvierte su arte. Parece que amenazar con un prometeico puño masculino «a Dios» es una estrategia estética perfectamente razonable, pero estampar un «diminuto» pie femenino es otra cosa.

En líneas similares, John Crowe Ransom señalaba sin desaprobación en un ensayo de 1956 sobre Emily Dickinson que «es creencia común entre los lectores (al menos entre los lectores hombres) que la mujer poeta es del tipo [..] que realiza evasiones a la naturaleza con bastante facilidad y por misiones que no tienen la suficiente importancia metafísica como para justificar una estrategia tan radical»[9]. En otro lugar del mismo ensayo, describiendo a Dickinson como «una personita que atiende su casa», especulaba que «apenas [...] más» de «uno de cada diecisiete» de sus 1.775 poemas están destinados a convertirse en «propiedad pública» y observaba que su vida «fue una monotonía de escasa distinción», aunque «en su

---

[8] Theodore Roethke, «The Poetry of Louise Bogan», *Selected Prose of Theodore Roethke*, ed. Ralph J. Mills, Jr., Seattle, University of Washington Press, 1965, págs. 133, 134.

[9] «Emily Dickinson: A Poet Restored», en Sewall (ed.), *Emily Dickinson*, pág. 92.

comunidad protestante las solteronas dulces tenían su lugar asegurado y útil en el círculo familiar, tenían lo que casi era una vocación»[10]. (Pero parece preguntarse: ¿cómo alguien con un destino social tan monótono podía haber escrito gran poesía?) R. P. Blackmur, interesado igualmente por la relación problemática entre la poesía de Dickinson y su femineidad —es decir, por lo que parecía ser un conflicto irreconciliable entre su «dulce» soltería y su arte feroz—, decidió en 1937 que «no era una poeta profesional ni una aficionada; era una poeta privada que escribió infatigablemente, como algunas mujeres cocinan o hacen punto. Su don para las palabras y la situación cultural de su época la condujeron a la poesía en lugar de a los antimacasares»[11].

Incluso en 1971, los lectores masculinos de Dickinson seguían dándole vueltas a la aparente dicotomía de poesía y femineidad. John Cody, en *After Great Pain*, ofrece un importante análisis del sufrimiento que la mayoría de los críticos y biógrafos de Dickinson se han negado a reconocer. Pero su conclusión, parte de la cual hemos citado como epígrafe, destaca lo que también él considera la incompatibilidad entre realización como mujer y arte apasionado. «¿Qué motivación para escribir podría haber reemplazado el incentivo proporcionado por el sufrimiento y la soledad? Si, pese a sus deberes como esposa y madre, hubiera seguido sintiendo la necesidad de expresarse en verso, ¿cuáles habrían sido sus temas? ¿Habría brotado el arte de la realización, la satisfacción y la completud con tanta abundancia como lo hizo del anhelo, la frustración y la privación?» Es interesante que estas preguntas vuelvan a exponer una posición aparentemente muy diferente mantenida por Ransom quince años antes: «Es muy probable que los poemas [de Dickinson] no hubieran sido muchos si la autora no hubiera logrado tener su propio romance, lo que la permitió realizarse como cualquier otra mujer»[12]. Aunque Ransom habla de la presencia y «realización» del romance, mientras Cody expone su ausencia atormentadora, ninguno de los dos imagina que la misma poesía pueda constituir la realización de una mujer. Por el contrario, ambos asumen que, en cierto sentido, el arte de una poeta debe surgir de los sentimientos «románticos» (en el sentido sentimental popular), surgir tanto en respuesta a un romance real o como compensación por el que no se ha tenido.

En vista de esta obsesión crítica con la «realización femenina» —claramente una noción del siglo XIX redefinida por los pensadores del siglo XX para sus propios objetivos—, no es sorprendente descubrir que cuando se *ha* alabado la poesía escrita por mujeres, ha solido ser por «femenina» o, a la inversa, se la ha culpado de ser deficiente en «femineidad». Elizabeth

---

[10] Ibid., pág. 89.
[11] Citado en Reeves, introducción a *Selected Poems*, pág. 119.
[12] Ransom, «Emily Dickinson: A Poet Restored», pág. 97.

Barrett Browning, por ejemplo, la poeta que más se ha analizado, criticado, elogiado y culpado de su época, era admirada «debido a su comprensión de la profundidad, ternura y humildad del amor que otorgan las mujeres»[13], y porque «era poeta en cada una de sus fibras, pero adorablemente femenina»[14]. Es más, como la «Shakespeare de su sexo»[15], fue respetada sobre todo por ser «pura y amorosa» en su «vida privada», ya que «con tanta frecuencia las vidas de las mujeres de genio se han visto manchadas por el pecado [...] que sus dones intelectuales son [usualmente] una maldición en lugar de una bendición»[16]. Sin embargo, resulta significativo que cuando Barrett Browning se atrevió a escribir versos políticos no románticos «ni femeninos» en *Poems Before Congress,* su recopilación de 1860, al menos un crítico decidió que «había padecido [...] un ataque de locura», explicando que «bendecir y no maldecir es la función de la mujer; y si la señora Browning, en sus momentos más tranquilos, contrastara el espíritu que le ha incitado unas aberraciones tan lúgubres con el que animaba a Florence Nightingale, es difícil que no logre extraer una lección provechosa para el futuro»[17].

A lo largo de todo el siglo XIX, la ficción en prosa escrita por mujeres también fue criticada con frecuencia en este sentido, como ha mostrado de forma definitiva Elaine Showalter[18]. Pero, en general, los ataques de los críticos masculinos a las novelistas parecen menos ardientes o quizás, más precisamente, menos personales. Sin duda, hay algo en la poesía lírica escrita por mujeres que invita a las meditaciones sobre la realización femenina o, de forma alternativa, sobre la locura femenina. Después de todo, cuando imaginó el relato de Judith Shakespeare, la misma Woolf se vio impulsada a construir un argumento violento que termina con el entierro de su heroína suicida bajo lo que iba a convertirse en una parada de autobús cerca de Elephant and Castle. Hablando simbólicamente, sugiere Woolf, el Londres moderno, con sus humos tecnológicos y sus rugidos patriarcales, surge de la sombría encrucijada donde esta poeta mítica yace muerta. Y como para reforzar la ferocidad morbosa de estas imágenes,

---

[13] Gardner B. Taplin, *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, New Haven, Yale University Press, 1957, pág. 417.

[14] *The Edinburgh Review* 189, 1899, págs. 420-439.

[15] Samuel B. Holcombe, «Death of Mrs. Browning», *The Southern Literary Messenger* 33, 1861, págs. 412-417.

[16] *The Christian Examiner*, 72, 1862, págs. 65-88.

[17] «Poetic Aberrations», *Blackwood's,* 87, 1860, págs. 490-494. La comparación injusta con Nightingale debe haber resultado particularmente irritante a Barrett Browning, quien una vez comentó que la famosa enfermera seguía representando la vieja función femenina de sirvienta de los hombres. (Véase *Letters*, 2, pág. 189.)

[18] Véase Showalter, *A Literature of Their Own*, sobre todo «The Double Critical Standard and the Feminine Novel», págs. 73-99. «Tendemos a olvidar con cuánta insistencia los reseñistas victorianos hacían de las mujeres los blancos de una crítica *ad feminam*», señala Showalter (pág. 73).

añade que siempre que al leer una historia o escuchar las habladurías nos enteramos de la existencia de brujas y mágicas mujeres sabias, «creo que estamos sobre la pista de [...] una poeta reprimida [...] que se machacó los sesos en los páramos o anduvo haciendo muecas por las carreteras, enloquecida por la tortura que este don le había supuesto»[19]. Porque aunque «el impulso [literario] original se dirigía a la poesía» y «la principal compositora de canciones fue una poetisa», las mujeres de letras, en Inglaterra y los Estados Unidos, hasta hace muy poco han optado por escribir novelas y no poemas por miedo precisamente a la locura que Woolf atribuye a Judith Shakespeare. «Sin duda, la pobre está un poco trastornada», señala una contemporánea de Margaret Cavendish, añadiendo: «si no, no caería en la ridiculez de aventurarse a escribir libros, y en verso además. Aunque me pasara quince días sin dormir, no llegaría yo a hacer tal cosa»[20]. En otras palabras, aunque la novelista puede evitar o exorcizar sus ansiedades hacia la autoría escribiendo *sobre* las locas y otras dobles demoniacas, parece que la poeta debe *volverse* literalmente loca, representar el papel diabólico y yacer melodramáticamente muerta en la encrucijada de la tradición y el género, la sociedad y el arte.

* * *

Sin pretender agotar un tema polémico en torno al cual giran escuelas enteras de crítica, debemos señalar que existen diversas diferencias genéricas entre escribir novelas y escribir versos que sí apoyan los tipos de distinciones que hace Woolf, así como sus conclusiones sobre la locura de las poetas reprimidas (o incluso no reprimidas). Por una parte, escribir novelas es una ocupación *útil,* casi —*con permiso de* Blackmur— como hornear o hacer punto. Las novelas siempre han sido valiosas desde el punto de vista comercial porque son entretenimiento y, por lo tanto, funcionales, utilitarias, mientras que la poesía (salvo la poesía narrativa de Byron y Scott) tradicionalmente ha tenido escaso valor monetario por razones que después examinaremos. Así pues, resulta significativo que fuera *poesía* lo que Charlotte Brontë envió a Robert Sothey, obteniendo la famosa contestación: «La literatura no puede ser el propósito de la vida de una mujer, y no debería serlo»[21]. Aparentemente, el laureado quería decir ocupación en el noble sentido de Jesús: «Debo ocuparme de los asuntos de mi Padre», no en el más vulgar de la Bolsa de Valores y Grub Street*.

---

[19] *A Room*, pág. 51. Woolf también hace referencia aquí a las novelistas perdidas, pero por el párrafo siguiente queda claro que lo que realmente quiere es concentrarse en la poesía, que según ella surge del impulso literario primordial.

[20] Ibid., pág. 65.

[21] A Charlotte Brontë, marzo de 1837.

* Calle antigua inglesa en la que vivían escritores mercenarios y necesitados. *[N. de la T.]*

Porque aunque no se fomentaba la literatura escrita por mujeres, en el siglo XIX era opinión general que en condiciones de necesidad apremiante, era posible que una mujer tuviera que vivir de la pluma, del mismo modo que sus hermanas menos dotadas tendrían que salir al mundo como institutrices. De hecho, una mujer de talento pero pobre puede que tuviera que salvarse, y quizás incluso a toda su hambrienta familia, escribiendo novelas.

Sin embargo, el hecho de que fuera (y sea) concebible escribir novelas como una ocupación de la que vivir hizo que pareciera menos valioso intelectual o espiritualmente que escribir versos, de todas las posibles ocupaciones literarias la única a la que el siglo XIX asignó la posición más elevada. Sin duda, cuando Walter Pater definió para sus contemporáneos el éxtasis desinteresado del arte, señalando que «el arte llega hasta ti proponiéndote a las claras no otorgarte más que unos momentos de gran calidad mientras los vives y sólo eso»[22], estaba hablando de lo que antes había denominado «la pasión poética» aludiendo a obras como las odas de Keats más que a las novelas de Thackeray o George Eliot. Escribir versos —asociado con «inspiración» misteriosa, iluminación divina, ritual de bardos— ha sido tradicionalmente una vocación sagrada. Del Renacimiento al siglo XIX, el poeta tuvo un papel privilegiado, casi mágico, en la mayoría de las sociedades europeas, y un papel casi sacerdotal desde que los pensadores románticos se hubieron apropiado del vocabulario de la teología para el reino de la estética. Pero en la cultura occidental las mujeres no pueden ser sacerdotes; sólo ha habido una excepción episcopalista menor a la regla (ardientemente debatida). Luego, puesto que los poetas son sacerdotes, ¿cómo pueden ser poetas las mujeres? La pregunta puede parecer sofista, pero hay muchas pruebas de que, consciente o inconscientemente, ha sido planteada por hombres y mujeres siempre que alguna mujer que padeciera «la pasión poética» ha aparecido en las antesalas de la literatura.

No obstante, como expone Woolf, la escritura de novelas no es sólo una ocupación «menor» y, por lo tanto, más apropiada para las mujeres porque sea comercial más que estética, práctica más que sacerdotal. La novela, hasta el siglo XX un género subordinado a la «realidad» física y social, suele requerir observación de reportero en lugar de educación aristocrática. Por otra parte, «aprende a estimar debidamente [...] las reglas de los antiguos / Copiar la Naturaleza es copiarlos a ellos»[23], aconsejaba Alexander Pope a los aspirantes a críticos y (por implicación) a poetas, señalando que «Naturaleza y Homero» son «lo mismo». Como si asintiera obedientemente, hasta el feroz iconoclasta Percy Bysshe Shelley tradujo de forma asidua a Esquilo y otros «maestros» griegos. Según lo define la

---

[22] Conclusión a *The Renaissance*.

[23] Véase «An Essay on Criticism», parte 1, versos 135-140.

sociedad occidental, el poeta lírico debe tener modelos estéticos, en cierto sentido debe hablar el lenguaje esotérico de las formas literarias. No puede recoger o describir simplemente los fenómenos de la naturaleza y la sociedad, porque en la poesía se llega a la naturaleza a través de la mediación de la tradición, es decir, a través de la educación en «las reglas de los antiguos». Pero, por supuesto, como aprendieron con consternación Woolf (y las hijas de Milton), los tradicionales clásicos latinos y griegos —esto es, la esencia platónica destilada de la literatura, historia y filosofía occidentales— constituyeron «esferas de erudición masculina» inalterablemente cerradas a las mujeres, salvo en las circunstancias más extraordinarias. Por «nuestra» ignorancia del griego, una vez sugirió Woolf, nosotras las mujeres «debemos estar en el pelotón de los torpes de cualquier clase de escolares»[24]. Resulta interesante que sólo Elizabeth Barrett Browning, de todas las principales poetas, fuera capaz —por su reclusión de inválida y su sacrificio de los placeres ordinarios— de hacer un serio intento de estudiar «a los antiguos». Como Shelley, tradujo *Prometeo encadenado* de Esquilo y llegó aún más lejos, elaborando un estudio inusualmente erudito sobre los poetas griegos cristianos poco conocidos. Sin embargo, lo más interesante de su destreza como «clasicista» es el hecho de que su conocimiento de los «antiguos» apenas fuera percibido en su época y casi se haya olvidado por completo en la nuestra.

Es evidente que aquí hay una especie de triple enlace. En primer lugar, la poeta que aprende a estimar debidamente a Homero no es tenida en cuenta o incluso recibe burlas, como, pongamos, las recibieron las *Bluestockings* del siglo XVIII. En segundo lugar, la poeta que no estudia a Homero —porque no se le permite— es despreciada. Y en tercer lugar, sin embargo, cualquier alternativa con la que la poeta trate de sustituir las «reglas de los antiguos» es sutilmente denigrada. Ransom, por ejemplo, afirma que los metros de Dickinson, aprendidos del «libro de himnos de su padre», se basan todos en el «verso popular, la forma tradicional del verso y la más antigua de nuestra lengua», añadiendo que «los grandes clásicos de este metro son los baladistas ingleses y la Madre Oca». Nuestro sentimiento instintivo de que es un cumplido con segundas se confirma cuando el crítico señala que «el verso popular tiene desventajas [...] si niega a la poeta el uso del pentámetro inglés cuando éste hubiera sido más apropiado», porque «el pentámetro es el elemento principal de lo que cabría denominar la poesía erudita o "universitaria", y es capaz de englobar y concretar muchos tipos de contenidos sustantivos que serían demasiado

---

[24] «On Not Knowing Greek», *The Common Reader*, pág. 24. En su contexto, esta afirmación es curiosamente ambigua: Woolf parece querer decir que *todos* los lectores modernos ignoran dolorosamente el griego. Pero su comentario sobre los «escolares», junto con afirmaciones que hace en otros lugares sobre la ignorancia femenina de las lenguas clásicas, sugiere que lo que en realidad pretendía era hablar fundamentalmente de las mujeres y sobre todo de sí misma (siendo «nuestra» un plural de modestia).

complejos para el verso popular. Emily Dickinson parece que nunca lo probó»[25]. Si leemos «pentámetro» como un sustituto de «estudios clásicos», podemos ver que, una vez más, se han definido «mujer» y «poeta» como términos mutuamente contradictorios.

Además del hecho de que la escritura de novelas no parece requerir la educación severamente clásica que los poetas y críticos han solido considerar que supone la escritura de versos, en cierto sentido la escritura de ficción en prosa es una ocupación mucho más desinteresada que la composición de poesía lírica. Quizás éste haya sido un factor crucial para que las mujeres de letras eligieran un género en lugar del otro. Criadas para la abnegación, la mayoría de las mujeres percibían continuamente los sentimientos de los otros, las «relaciones personales», como nos recuerda Woolf. En efecto, señala: «toda la preparación literaria que tenía una mujer a comienzos del siglo XIX se basaba en la observación del carácter, en el análisis de la emoción»[26]. Así que es casi inevitable que una mujer con talento se sintiera más a gusto —es decir, menos culpable— escribiendo novelas que poemas. En cierto sentido, el novelista dice «ellos»: trabaja en tercera persona incluso cuando construye una narración en primera persona. Pero el poeta, aun cuando escriba en tercera persona, dice «yo». Los artistas, de Shakespeare a Yeats y T. S. Eliot, han suavizado este «yo», destacando a menudo, como hace Eliot, la «despersonalización» o «extinción de la personalidad» que entraña la construcción que hace el poeta de una persona artificiosa, como una máscara, o insistiendo, como hizo Dickinson, en que el narrador de un poema es una «persona supuesta»[27]. Sin embargo, el poema lírico actúa como si fuera una «efusión» (en el sentido del siglo XIX) de un «yo» fuerte y asertivo, un yo central que se define enérgicamente, ya sea real o imaginario. Por otra parte, la novela permite —incluso alienta— justo la retirada modesta que la sociedad fomenta en las mujeres. Mientras que la poeta lírica debe estar continuamente consciente de sí como *sujeto,* la novelista debe considerarse en cierto sentido como un objeto, si se otorga un papel como participante en la acción. Es más, en la construcción de una voz narrativa, como regla, debe disfrazar o reprimir su subjetividad. Jane Austen puede que haya sido, como sugiere Ellen Moers, una poderosa presencia narrativa en sus obras, pero también era una presencia discreta, manipulando los acontecimientos tortuosamente de un modo estereotípicamente «femenino», desde detrás de las bambalinas o debajo del papel secante[28].

---

[25] Ransom, «Emily Dickinson: A Poet Restored», pág. 100.

[26] *A Room*, pág. 100.

[27] Véase T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», y la carta de Emily Dickinson a T. W. Higginson de julio de 1862, en *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Johnson, 2, pág. 412.

[28] Moers, *Literary Women*, pág. 215.

El hecho de que las mujeres hayan tenido que manipular los acontecimientos en lugar de participar en ellos —es decir, hayan tenido que hablar de forma indirecta en lugar de hacerlo directamente— nos lleva, por último, a otra razón para que hayan evitado durante tanto tiempo el verso, así como para su notable historia de triunfo novelístico, y es una razón que nos devuelve, cerrando el círculo, al agónico cuento de Woolf sobre Judith Shakespeare. Porque, como ya hemos señalado, en las páginas de una novela la mujer puede exorcizar o eludir precisamente las ansiedades y hostilidades que el «yo» directo, a menudo confesional, de la poesía la acercaría a tener que representar en la vida real. Si, como Joyce Carol Oates sugirió una vez, la ficción es una especie de ensueños estructurados, la poesía lírica se parece potencialmente, como dijo Keats, al «sueño de Adán: se despertó y halló la verdad»[29]. Aun cuando el «yo» de la poeta sea una «persona supuesta», la intensidad de su peligrosa personificación de esta criatura puede hacerle tomar de forma literal sus metáforas, representar ella misma sus temas: del mismo modo que Donne durmió en su ataúd, Emily Dickinson llevó vestidos blancos durante veinte años, y Sylvia Plath y Anne Sexton se gasearon. Debido a esta intensidad metafórica, postula Woolf, Judith Shakespeare —«¿quién podrá medir el ardor y la violencia de un corazón de poeta cuando se encuentra atrapado y enredado en un cuerpo de mujer?»— yace muerta en una encrucijada literaria en el centro de *Una habitación propia.* No obstante, no está muerta para siempre, porque, como veremos, muchas poetas han resucitado su espíritu inquieto.

* * *

Si la extraordinaria dificultad de concebir y sostener una poesía viva en un cuerpo de mujer se hace evidente cuando leemos las declaraciones de los críticos «masculinistas», aún lo resulta más cuando comparamos las imágenes que tienen de sí misma las mujeres que sí lograron convertirse en poetas con las de los poetas masculinos en situación similar. A los diecinueve años, Christina Rossetti escribió una narración en prosa que es muy interesante a este respecto, una novelita semiautobiográfica titulada *Maude,* en la que introduce varios de sus versos más logrados. La protagonista de Rossetti, la joven de quince años Maude Foster, es sin duda un yo sustituto: es una poeta precoz que habría sido «muy guapa» si no fuera por una «palidez permanente y una expresión [...] lánguida y preocupada hasta un grado doloroso». Sin embargo, quizás la causa de esta expresión de ansiedad (o así lo da a entender Rossetti) sea que Maude sabe que la «gente la consideraba inteligente y que sus pequeños manuscritos de versos habían circulado y eran admirados», aun cuando «a todos sorprendía

[29] Véase John Keats, carta a Benjamin Bailey, 22 de noviembre de 1817.

que pudiera hacer su poesía tan traspasada de dolor como solía ser el caso»[30].

Sin duda, varios de los poemas de Maude *están* traspasados de dolor, misteriosamente, según parece al principio. En algunos, la joven anhela la muerte o dormir, en otros advierte a los lirios y las rosas que se marchitarán y en otros más se reprende a sí misma por su «vanidad» o «ira». De hecho, Maude sólo crea un verso comparativamente alegre en toda la novela, como parte de una competición de sonetos de *bouts rimés* con su prima Agnes y la amiga de ésta Magdalen, siendo determinadas las palabras finales de los *bouts rimés* por su otra prima, Mary. No obstante, pese a ser alegre, este soneto también es una pieza peculiarmente hostil:

> Algunas damas se visten de gala con muselina blanca,
> Algunos caballeros, con ropa concisa y negra;
> Algunos frecuentan el carruaje de dos ruedas; otros, el caballo de alquiler,
> Algunos piensan que lo único adecuado es el coche pintado.
> La juventud no es siempre una vista tan agradable,
> Cuando se presencia a un hombre con borlas en la espalda;
> O a una mujer con un gabán cual saco
> Descollando de su sexo con horrible altura.
> Si todo el mundo fuera agua lista para ahogarse
> Hay algunos a los que no enseñarías a nadar,
> Sino que disfrutarías viéndolos hundirse;
> Ciertas damas ancianas vestidas de rosa juvenil,
> Con sus rosas y geranios:
> Ve a la Pila, dales un codazo en las costillas[31].

¿Podría asociarse el deseo de Maude de ahogar a «ciertas damas ancianas vestidas de rosa juvenil» con su melancolía perpetua y de otro modo inexplicable? ¿Y qué decir de su desagrado humillante ante esa mujer grotesca «descollando de su sexo con horrible altura»? Por supuesto, todas las participantes conceden que ha ganado el certamen de *bouts rimés*, aunque los versos de sus competidoras también han sido notablemente reveladores. Su prima Agnes crea un soneto cuya esencia es que su autora haría cualquier cosa —congelarse, ahogarse, transformarse en burro, nabo o un «miserable caballo de alquiler / Que arrastra un cabriolé de un lado a otro», incluso ponerse «un horrible vestido de raso amarillo»— en vez de tener que escribir otro soneto. Por otra parte, Magdalen, la amiga más espiritual de Agnes, escribe como es debido un poema espiritual, declarando: «Me imagino a las buenas hadas vestidas de blanco [...] alentando el embrión de la vida»[32].

---

[30] *Maude: Prose and Verse*, edición e introducción de R. W. Crump, Hamden, Conn., Archor Books, 1976, págs. 30, 31.

[31] Ibid., pág. 37.

[32] Ibid., pág. 35, 36.

Sin duda, el mismo acto de afirmación poética, con su reto para intentar la autodefinición o al menos el enfrentamiento consigo misma, provoca evasiones, ansiedades, hostilidades, en resumidas cuentas una «dolorosa preocupación» por parte de todas las competidoras, de tal modo que el alegre juego poético contiene, paradójicamente, el germen de esa melancolía que pretendía disipar. Avanzado el relato, la melancolía de Maude se espesa y se amplía para amenazar también a las poco poéticas Agnes, Mary y Magdalen. Diversos poemas indican que todas estas jóvenes son dobles o yoes alternativos de Maude, entre ellos una de las primeras obras de Rossetti más famosas, «She sat and sang alway» en la que dos jóvenes representan las ansiedades complementarias de la adolescencia femenina:

Ella se sentaba y cantaba siempre
Junto a la orilla verde de un arroyo,
Observando a los peces saltar y jugar
Bajo la hermosa luz del sol.

Yo me sentaba y lloraba siempre
Bajo el rayo más lóbrego de la luna,
Observando a las flores de mayo
Derramar hojas en el arroyo.

Yo lloraba por los recuerdos;
Ella cantaba por la esperanza que es tan bella;
Mis lágrimas se las tragó el mar;
Sus canciones murieron en el aire[33].

«Sus canciones murieron en el aire»: lo que sin duda ve Maude, y lo que sin duda «le rompe el corazón», es que no habrá o no podrá haber ningún florecimiento real de su talento. Sus canciones están condenadas a morir en el aire.

Pero ¿por que? Cuando se desarrolla el relato y cada joven encuentra su destino simbólico, comenzamos a comprender. Mary se casa y queda completa y humillantemente absorbida por su nuevo marido. Magdalen entra en un convento y entrega «todo por esta Cruz que llevo». La formal Agnes parece destinada a convertirse en una solterona sensata y útil, quizás un miembro de la dulce hermandad que Ransom tanto admiraba. Y Maude, incapaz de amar o rezar, se niega de repente a ir a la iglesia, explicando que es incorregiblemente perversa, porque «nadie dirá que no puedo evitar adelantarme y enseñar mis versos»[34]. Luego, de camino a la boda de Mary, resulta herida de gravedad en un extraño accidente de coche: «Resultó derribada y aunque no se rompió ninguna extremidad, des-

[33] Ibid., pág. 41.
[34] Ibid., pág. 53.

de entonces no volvió a levantarse ni a hablar.» Es evidente que la catástrofe de *volcar* es físicamente necesaria tanto para la misma Rossetti como para su joven poeta, quedando reforzado nuestro sentido de que ello es así por la muerte de Maude, que llega calmada pero inexorablemente, tres semanas después. Nombra albacea literaria a su prima Agnes, su antiliterata y superego, instruyéndola enigmáticamente que «destruya lo que sin duda yo nunca pretendí que se viera», y Agnes no encuentra dificultad en llevar a cabo estas vagas instrucciones. Al instante, deposita el cuaderno de trabajo/diario de Maude, sin abrirlo, en el ataúd de la joven y luego, aunque le «asombra la variedad de las composiciones [...] una tras otra las condena a las llamas, temerosa de que pueda conservarse alguna que no se hubiera destinado a la lectura general; pero le costó un tormento hacerlo y ver qué pocas quedaban para [la madre de Maude]»[35].

Como varios comentaristas han observado, la moraleja de este relato es que la Maude que hay en Christina Rossetti —la poeta ambiciosa, competitiva, ensimismada y arrogante— debe morir y ser reemplazada por la esposa, la monja o, más probablemente, la solterona amable y útil. Rossetti dice de Maude que «en cualquier cosa que empleara su lengua y en cierta medida su mente, siempre había una corriente oculta de pensamiento dedicado a sí misma»[36], y aquí está el peor, el más imperdonable, el primordial pecado femenino de la vanidad. Ya sea literal o figuradamente, una mujer nunca debe enamorarse de su propia imagen en la naturaleza o el arte. Por el contrario, como Rossetti demostró en su relato para niños al estilo de Lewis Carroll, *Speaking Likenesses,* y escribió en un poema muy posterior,

> Todas las cosas que pasan
> Son el espejo de la mujer;
> Le muestran que su frescura se apagará
> Y que la dejarán
> Con las flores marchitas en la sombra;
> Sin que nadie la quiera, fuera del alcance
> De la dicha estival que fue[37].

Después de todo esto, apenas parece necesario señalar que cuando John Keats (a quien Rossetti y sus hermanos admiraban mucho) tenía diecinueve años, ya se había comprometido seria y apasionadamente con su carrera artística. De hecho, al cumplir veintiún años ya había planeado un programa formidable de desarrollo propio: «Oh, durante diez años, ojalá pueda volcarme / En la poesía, para realizar las hazañas / Que mi alma se

---

[35] Ibid., pág. 72.
[36] Ibid., pág. 32.
[37] «Passing and Glassing», en *The Poetical Works of Christina Rossetti*, 2, pág. 115.

ha decretado»[38]. Resulta significativo que la imagen de autoinmolación sugerida por la palabra *volcar* se equilibre con la noción ferozmente asertiva y «masculina» de la escritura de versos o la «creación del alma» como una «hazaña». Por supuesto, Keats entendía la necesidad de la modestia, incluso de la humildad. Después de todo, ¿de qué otra forma podía proceder una educación de sí mismo verdaderamente efectiva? Sin embargo, al mismo tiempo, consideraba su ignorancia ambiguamente «gigantesca»[39] y no vacilaba en declarar su sentimiento intuitivo de que podría estar «entre los poetas ingleses» tras su muerte; no parecen haberle inquietado consideraciones acerca de la «vanidad» en esta valoración de sí mismo. Al igual que Maude, participó en la contienda de escribir versos (con Leigh Hunt, en 1816) y como ella también, proyectó sus inquietudes más profundas en el soneto que escribió rápida y jovialmente sobre un tema establecido. «La poesía de la tierra nunca muere» era su frase inicial (en oposición a la de Maude: «Algunas damas se visten de gala con muselina blanca») y la salud y dicha de esta certeza de que la poesía estaba en todas partes, en él y en toda la naturaleza, debe haber sido posible al menos en parte por su certeza masculina de que él era el dueño de la creación. En contraste, Maude/Rossetti se ve a sí misma como una dama frágil vestida vanamente, en absoluto un ama de la naturaleza, sino una sierva atormentada.

Asimismo, como la heroína de Rossetti, Keats murió a una absurda temprana edad. Pero mientras que Maude fue inexplicablemente «volcada» por su ansiosa autora, a Keats —pese a las burlas de Byron y las sospechas de Shelley— no lo mató más fuerza que su propia herencia. Aunque Maude muere de buena gana, Keats luchó duramente contra la extinción, llegando incluso a combatir su dolorosa aceptación a medias de una «muerte tranquila». Sin duda, cuando murió, sus amigos enterraron varias cartas de su prometida, Fanny Brawne, con su cuerpo, pero no destruyeron ni una sola palabra de lo que *él* había escrito. Así pues, el hecho de que Rossetti pueda haber obtenido de Keats la idea de enterrar el diario de Maude con la escritora muerta sugiere de qué forma tan masoquista es capaz de transformar una poeta las metáforas masculinas en imágenes femeninas de ansiedad o culpa[40].

---

[38] «Sleep and Poetry», versos 96-98.

[39] Véase «To Homer», que comienza «Apartado en gigantesca ignorancia, / Supe de ti y de las Cícladas...».

[40] Merece la pena recordar que doce años después de que su hermana escribiera *Maude*, Dante Gabriel Rossetti —quizás influido por su relato, quizás por el episodio de Keats— enterró sus poemas en el ataúd de su esposa. Pero la renuncia cristiana que imagina para su poeta mujer no resultó viable para un ambicioso poeta hombre: a los siete años Rossetti hizo exhumar el cuerpo de su esposa para recuperar sus poemas y publicarlos. Para más detalles, véase Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Frederick Muller Ltd., 1949, págs. 412-419.

Por último, mientras los últimos poemas de Maude resaltan su vanidad y su necesidad de la cruz restrictiva impuesta por un Dios patriarcal que «sabe cuando eres débil y controlará / Los poderes de las tinieblas» (y probablemente la vanidad), así que «no debes temer», el amargo epitafio de Keats —«Aquí yace aquel cuyo nombre fue escrito con agua»— resalta irónicamente el apasionado compromiso del poeta consigo mismo, con su arte y, de este modo, con lo que cree que debe ser la inmortalidad de su nombre. De hecho, en un soneto anterior titulado «On Keats», la misma Rossetti citó este epitafio precisamente para poder refutarlo declarando que hasta este «hombre vigoroso» un «destino divino / Ha caído en suelo fértil; allí no hay espinas, / Sino sus propias margaritas», y «su nombre, en cada corazón humilde que canta, / Será una fuente de amor»[41]. Pero, por supuesto, Keats también refutó su epitafio solapado, porque el poema que suele considerarse el último llega, con una pasión furiosa y magistral, hasta más allá de la tumba:

> Esta mano viva, ahora cálida y capaz
> de asir intensamente, si estuviera fría
> y en el silencio gélido de la tumba,
> obsesionaría de tal modo tus días y estremecería tus noches de sueño
> que desearías secar de sangre tu propio corazón
> para que en mis venas corriera de nuevo la vida roja,
> y se calmara tu conciencia. Mira, está aquí,
> la alzo hacia ti.

Mientras Maude yace pasiva, angelical, obedientemente muerta —y Christina Rossetti, viva, toma su pluma para pasarse toda la vida escribiendo «amén por todos nosotros»—, el muerto John Keats se niega a morir, levantando furioso el puño al mundo vivo que amenaza con olvidarlo. De forma más genial, pero sólo medio en broma, confiesa en la frase final de su última carta que es un maleducado: vacila en dejar la cálida habitación de la vida porque «la reverencia siempre me salió mal»[42].

* * *

Si contemplamos de forma algo más breve pero con igual atención las vidas y las obras de Emily Dickinson y Walt Whitman, dos poetas estadounidenses más o menos contemporáneos e iconoclastas en el mismo sentido, encontramos el mismo modelo de retraimiento femenino y autoafirmación masculina, formulado de forma aún más sorprendente. «Yo no soy nadie, ¿quién eres tú?», escribió Dickinson en 1861, añadiendo como

---

[41] *Maude*, pág. 75. «On Keats», en *New Poems*, ed. W. M. Rossetti, 1896, págs. 22 y 23.
[42] A Charles Brown, 30 de noviembre de 1820.

defensa: «Ser —Alguien— ¡Qué aburrido! / Como una rana —¡Qué vulgar!— / Pasarte junio entero diciéndole tu nombre— / ¡A la primera charca que te admire!» Un año después escribió la primera de sus famosas cartas a Thomas Wentworth Higginson, una nota (acompañando cuatro poemas) en que preguntaba modestamente al atareado editor si «estaba demasiado profundamente ocupado para decirme si mi verso tiene vida»[43]. Y para indicar aquí también —aun cuando estaba dando un tímido primer paso hacia la publicidad— que, si bien irónicamente, no se consideraba «Nadie», dejó la nota sin firmar, revelando su nombre sólo en una tarjeta que incluyó con la carta y los poemas en un sobre sellado separado. El mundo, nos cuenta este relato, puede que haya escrito el nombre de Keats con agua, pero la misma Dickinson encerró su nombre en un simbólico ataúd de papel.

Sin embargo, además de recordarnos el epitafio de Keats y el «Yo no soy Nadie» de Dickinson, esta anécdota trae a la memoria la escisión más melodramática realizada por Fanny Imlay: la de su firma en su nota de suicidio. Los biógrafos han ofrecido explicaciones similares para la reticencia de ambas mujeres: Imlay, sugiere Muriel Spark, habría actuado «por respeto al nombre de Godwin»[44] y Dickinson, dice Richard Sewall, habría sentido una «verdadera preocupación por implicar el nombre de los Dickinson en algo que pudiera ocasionar vergüenza a su familia o su pueblo»[45]. Sin embargo, lo que estas explicaciones resaltan es la enajenación fundamental que una mujer (sobre todo, quizás, una mujer poeta) siente de su «propio» nombre: no es suyo para arriesgarse, para darse publicidad, ni siquiera para inmortalizarse. En su lugar, es el de su padre, el de su padrastro, «el del pueblo». En sí misma, es —debe ser— «Nadie», porque «La modestia conviene al alma / Que lleva —el nombre— de otro / La duda —de si es justo— / Lucir esa —perla— perfecta / Que ciñe el Hombre en —la Mujer— / Para abrochar su alma —completamente—» (J. 493). Pero esta modestia resuelta es inevitable que plantee serios problemas para el arte de una poeta, aun cuando sea recortada por la certeza defensiva de que sería «aburrido» o «vulgar» ser Alguien. En el caso de Dickinson, como veremos más adelante con mayor detalle, las consecuencias literarias de no ser Nadie fueron de largo alcance, abarcando desde una imagen de sí misma a veces grotescamente infantil, hasta un sentido del tamaño dolorosamente distorsionado, un hambre lacerante perpetua e incluso, finalmente, una profunda confusión acerca de la identidad. Es más, no ser Nadie tuvo consecuencias terrenales que, en definitiva, pueden haber sido las más serias. Sin duda, la falta de constancia de Dickinson para lograr ser publicada, con su racionalización concomitante de que la «Publicación

---

[43] A Thomas Wentworth Higginson, 15 de abril de 1862, *Letters*, 2, pág. 403.

[44] Muriel Spark, *Child of Light*, págs. 48, 49.

[45] Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, en 2 vols., Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1974, 2, pág. 541.

es la subasta de la Mente del hombre», debe haber provenido de la convicción de que probablemente Nadie *no* debía publicar poesía. La doble negación es significativa, porque las múltiples negativas parecen haber construido un muro formidable de gramática social en torno a esta poeta, un muro que ella casi selló por completo cuando decidió, en torno a 1866, pasar el resto de su vida en la habitación «más pequeña» justo con «la puerta entreabierta» entre ella y el mundo exterior aborrecible.

Sin embargo, siete años antes de que la modesta hija del diputado de la Cámara de Representantes Edward Dickinson se sentara a escribir su nota a T. W. Higginson, había hecho su debut literario otro poeta estadounidense sorprendentemente original —incluso «peculiar»—, ya que en 1855 Walt Whitman publicó su primera versión de *Leaves of Grass (Hojas de hierba),* obra que iba a revisar durante el resto de su vida. Como la mayoría de los lectores saben, la piedra angular de la meditación épica de Whitman es una vigorosa afirmación de identidad que ahora se titula «Song of Myself» («Canto a mí mismo») y que en esa primera edición se llamó «Walt Whitman». Como la edición de 1855 apareció sin el nombre del autor en la página del título, algunos críticos han apuntado el casi «anonimato» de la obra y quizás por comparación con las ediciones posteriores de la obra maestra de Whitman que no sólo se decoraron con el nombre y la fotografía del poeta, sino con facsímiles de su firma, esta primera versión resultó inusualmente reservada[46]. Pero lo que era una modestia inusual para Whitman habría sido autoafirmación de locura para Dickinson. No sólo publicó él mismo su poema «casi anónimo», sino que utilizó un daguerrotipo de sí mismo como frontispicio, dio su nombre al poema más importante y además lo integró en el centro de su verso, proclamando que era «Walt Whitman, un americano, uno de los rufianes, un Kosmos»[47]. No necesitaba poner su nombre en la página del título de su poema porque él y su poema eran coextensivos: el poema *era* en cierto sentido su nombre, escrito completo y en mayúsculas.

Además, los versos expansivos de Whitman declaraban de forma continua y jactanciosa la enormidad de sus poderes cósmicos/proféticos. «Me celebro y canto a mí mismo», comienza magistralmente este poema, «y lo que yo asumo, tú lo asumirás», prometiendo seguro que si «te detienes este día y esta noche conmigo [...] poseerás el origen de todos los poemas». Mientras que Dickinson, la «más insignificante de la casa», se reconcilia con no ser Nadie, Whitman pregunta genialmente: «¿Me contradigo? / Muy bien, entonces me contradigo, / (Soy grande, contengo multitudes).» Mientras que Dickinson tiembla en su cuarto, con la puerta sólo entreabierta,

---

[46] Véase la introducción y notas de Leslie Fiedler a *Whitman: Selections from Leaves of Grass,* Nueva York, Dell, 1959, sobre todo págs. 7 y 183. [En esp.: *Hojas de hierba,* Barcelona, Lumen, 1991.]

[47] «Song of Myself», sección 24.

Whitman grita: «¡Desatornillad los cerrojos de las puertas! / ¡Desatornillad las mismas puertas de sus marcos!» Mientras que Dickinson se amortaja de blanco emblemático y señala: «No podía resistir vivir —en voz alta— / El vocerío me avergonzaba tanto—», Whitman exclama: «A través de mí, voces prohibidas, / Voces de sexos y lujurias, voces veladas a las que levanto el velo, / Voces indecentes por mí esclarecidas y transfiguradas». Y a medida que Dickinson, al envejecer, se encoge en sí misma —encogiendo incluso la extensión y amplitud de sus poemas, como si tratara de hacerse invisible literalmente—, la obra maestra de Whitman engorda y él mismo, prosperando, autopublicándose infatigablemente pese a los dolorosos ataques y rechazos, se convierte en el «Laureado Extraoficial de América», el profeta «entrado en canas» de Camden, Nueva Jersey, a cuya casita del campo peregrinaban multitudes de admiradores. En efecto, como señala Leslie Fiedler, «el mismo retrato del autor que aparece frente al frontispicio iba envejeciendo junto con él y su libro, cambiaba de carácter con las máscaras y personajes de los que habló Whitman en las ediciones sucesivas de la obra». Todo ello durante el periodo de veinte años en el que Dickinson no sólo se negó a ser fotografiada, sino que incluso requirió que las costureras la «probaran» y los médicos la examinaran mientras pasaba de prisa por delante de ellos a una distancia segura[48].

Por supuesto, la mención que hace Fiedler de la «máscara o personajes de» Whitman constituye un saludable recordatorio de que, como también comenta Ranson, «la masculinidad agresiva con la que [Whitman] se afirmaba con tanto alarde en los poemas sólo era una asunción»[49], de hecho, era en buena medida una máscara o personaje del mismo modo que la inofensiva «mujercita de blanco» de Dickinson era una «persona supuesta». Sin embargo, la distinción entre la Nadie agonizante que escribió los poemas de Dickinson y el Alguien «turbulento, carnal, sensual» que escribió los de Whitman resulta significativa en sí misma. Muchos críticos han sugerido que la reclusión de Dickinson fue buena para ella porque lo fue para la poesía. (El pasaje que hemos citado de Cody refleja fielmente esta opinión.) Pero, aunque el juego del «qué hubiera pasado si» literario —qué hubiera pasado si Keat hubiera vivido más, si Shakespeare hubiera muerto joven, si Dickinson hubiera estado «más encajada»— no suele ser fructífero, la conclusión de que el aislamiento y el fracaso literario de Dickinson fueron necesariamente beneficiosos, pasado un rato, comienza a parecer más una racionalización que su deleite laborioso en no ser Nadie. Considerando lo bien que escribió en circunstancias extraordinariamente

---

[48] Fiedler, introducción a *Selections from Leaves of Grass*, pág. 8. Véase también Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 1, pág. 8.

[49] Ransom, «Emily Dickinson: A Poet Restored», pág. 98. Para un análisis más extenso de las sorprendentes polaridades de Dickinson/Whitman, véase Terence Diggory, «Armoured Women, Naked Man», en *Shakespeare's Sisters*, ed. Gilbert y Gubar, págs. 135-152.

restrictivas, cabe preguntarse qué habría hecho si hubiera tenido la libertad de Whitman y la seguridad «masculina», del mismo modo que cabe preguntarse qué tipo de versos habría escrito Rossetti si no hubiera definido su orgullo artístico como «vanidad» perversa. De todos modos, de Dickinson debemos decir que, incluso planteándose no ser Nadie, fue quien más cerca estuvo de convertirse en Judith Shakespeare. Pero quizás si se hubiera permitido ser Alguien, ese Alguien hubiera *sido* Judith Shakespeare.

* * *

Hemos de conceder aquí lo que con frecuencia señala Cody: Dickinson no fue *obligada* a encerrarse en su cuarto; había muchos modelos de vida alternativos que podía haber elegido, incluidas diversas carreras literarias para las mujeres relativamente recompensadas. Para comenzar, casi cualquier joven de inteligencia moderada que buscara independencia en la Nueva Inglaterra del siglo XIX podía convertirse, por ejemplo, en el equivalente americano de una institutriz inglesa, una «maestra de escuela». Este camino, nos recuerda Cody, lo siguió Susan Gilbert, amiga íntima de Emily Dickinson y después esposa de Austen Dickinson. Una joven con mayor talento —una Helen Fiske Hunt (que más tarde se haría famosa como Helen Hunt Jackson) o Louisa May Alcott— podía probar su suerte en el periodismo, la narrativa o incluso la poesía. Albert Gelpi ha señalado recientemente que

> en los Estados Unidos del siglo XIX, había muchas mujeres poetas —debo mejor decir damas poetas— que lograron popularidad y bastantes buenos ingresos llenando las columnas de los periódicos, los libros de regalo y los volúmenes de versos con las devociones convencionales sobre la mortalidad y la inmortalidad. [...] la señora Lydia Sigourney, conocida como «la Dulce Cantante de Hartford», es el tipo y la Emmeline Grangerford de Mark Twain es su recreación apenas paródica[50].

Dos antologías representativas, *Female Poets of America* (1848) de Rufus Grinswold y *American Female Poets* (1869) de Caroline May, están llenas de este tipo de verso lucrativo, dedicado mayoritariamente a la propuesta de que «en el sagrado retiro del hogar, "el amor es una luz infalible y la dicha es su propia seguridad"»[51]. El *Springfield Republican* de Sa-

---

[50] Albert Gelpi, «Emily Dickinson and the Deerslayer: The Dilemma of the Woman Poet in America», en *Shakespeare's Sisters*, ed. Gilbert y Gubar, págs. 122-134.

[51] Rufus Griswold (ed.), *The Female Poets of America*, Filadelfia, Carey & Hart, 1848. Caroline May (ed.), *The American Female Poets*, Nueva York, Leavitt & Allen Bros., 1869). La cita es del prefacio de May, pág. vi. Para más detalles sobre las «damas poetas» estadounidenses del siglo XIX, véase Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*. Prefacio a *American Female Poets*, pág. vi.

muel Bowles, donde Dickinson logró publicar varios de sus poemas, ofrecía similares «brotes de genio femenino», por utilizar la expresión de Caroline May[52]. Pero, por supuesto, mientras luchaba por situarse en las columnas de los periódicos y en los libros de regalo, una joven poeta como Dickinson también podía estudiar las obras de unas cuantas mujeres de letras brillantes e iconoclastas, sobre todo escritoras inglesas o francesas como Barrett Browning, Sand, Eliot y las Brontës, con la esperanza de encontrar lo que ahora cabría denominar «modelos de conducta».

Nuestro objetivo al presentar esta historia resumida de las carreras literarias para las mujeres en el siglo XIX en los Estados Unidos puede parecer muy irónico, pero sólo lo es en parte. No cabe duda alguna de que Dickinson escribió su tímida carta a Higginson, al igual que escribió de forma intermitente durante toda su vida a otras personas del mundo de la literatura, como Samuel Bowles, Helen Hunt Jackson, Josiah Holland y después a Thomas Niles, de la editorial Roberts and Son, porque, pese a sus reparos defensivos, *sí* quería conseguir el tipo de carrera literaria que llevó a Helen Hunt, George Eliot y las hermanas Brontë —y a Lydia Sigourney y, como Richard Sewall señala, las «Fanny Ferns y las Minny Myrtles»— a la fama y la fortuna. En su no tan pequeña habitación tenía colgados los retratos de George Eliot y Charlotte Brontë, según su sobrina Martha Dickinson Bianchi, y Ruth Miller ha sugerido que varios de sus poemas parecen ser variaciones sobre piezas que leía en los periódicos, como si estuviera poniendo a prueba su destreza ante las versificadoras más «exitosas»[53].

En realidad, el problema de Dickinson puede haber consistido no en que le repugnara la «subasta mercenaria de la mente del hombre», sino en que era, cuando poco, más profesional que esas Fanny Ferns, Minny Myrtles y Emmeline Grangefords contemporáneas suyas. A este respecto, hasta el término «dama poeta» utilizado peyorativamente por los críticos y biógrafos del magistral Sewall al feminista Gelpi, tiene un significado siniestro. En los Estados Unidos (e Inglaterra) del siglo XIX, no se disuadía a las mujeres de escribir versos del mismo modo que Woolf señala que se hacía en los siglos XVII y XVIII. Por el contrario, la escritura de versos se convirtió en una perfección elegante en el periodo victoriano, un entretenimiento como dibujar, tocar el piano o bordar. Pero, como Jack Capps nos informa[54], Dickinson parece haber marcado algunos versos de *Aurora Leigh* que destacan el parentesco rebelde que sentía hacia la iconoclasta Elizabeth Barrett Browning:

---

[52] May, *loc. cit.*

[53] Véase Ruth Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1968, sobre todo cap. 9, «The Practice of Poetry».

[54] Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading: 1836-1886*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, pág. 86.

Dicho sea de paso,
Las obras de las mujeres son simbólicas.
Cosemos, cosemos, nos pinchamos los dedos, nos cansamos la vista
¿Y qué producimos? Un par de zapatillas, señor,
Para que las use cuando esté cansado, o un escabel
Para que tropiece con él y se irrite... «¡Maldigo ese escabel!»[55].

Los versos que van justo delante de éstos también son muy reveladores y deben haber inspirado sentimientos de parentesco casi igualmente intensos en Emily Dickinson. Hablando de su educación supervisada por una estricta tía soltera, Aurora dice que «pintaba a la acuarela»

Paisajes de la naturaleza (más bien los desteñía).
Bailaba la polca y a Cellarius,
Hilaba vidrio, rellenaba pájaros y hacía flores de cera
Porque le gustaban las perfecciones en las niñas.
Leía multitud de libros sobre las cualidades femeninas
Para probar que, aunque las mujeres no piensan nada,
Pueden enseñar a pensar (a una tía soltera
O hasta al autor), libros que afirman con arrojo
Su derecho a comprender la conversación de sus maridos
Cuando no es demasiado profunda, e incluso a responder
Con un cortés «espero que te plazca» o «así es»;
Su rápida percepción y fina aptitud,
Su mérito particular y su celo misionero general,
Siempre y cuando se queden calladas junto al fuego
Y nunca digan «no» cuando el mundo dice «sí».

Añade, con una evocación particularmente ingeniosa, que aprendió «a hacer punto de cruz» y bordó una pastora «herida de amor, con los ojos rosa / Para hacer juego con los zapatos, cuando me equivoqué de sedas, / Sin aplastarle la cabeza con el peso redondo del sombrero / Tan extrañamente similar a la concha de tortuga / Que mató al poeta trágico». Entre otras cosas, lo que este pasaje transmite sutilmente es que el punto de cruz «mató al poeta trágico», un punto que sin duda ha de haber suscitado los peores temores de Dickinson cuando meditaba sobre su parecido no sólo con Elizabeth Barrett Browning y Fanny Fern, sino con John Keats, William Shakespeare y Thomas Carlyle, el «kosmos» (como lo habría denominado Whitman) cuyo retrato estaba colgado al lado del de Barrett Browning en su habitación.

En una de las escenas más efectivas y satíricas de *Maude* de Christina Rossetti, queda indicado de forma definitiva que la consideración de los versos propios de una dama como una perfección de salón sólo resultaba inquietante u ofensivo a aquellas personas a quienes ahora considera-

[55] *Aurora Leigh*, en *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pág. 8.

ríamos las poetas más serias de su época. Maude, cuyas animosas primas están «indispuestas por un resfriado», ha tenido que ir sola a un aburrido té en casa de una tal señora Strawdy. Sus peores momentos llegan cuando comienza el entretenimiento, primero con una joven que «obsequia» a la reunión con algunas canciones, constituyendo el punto crítico de su fastidio que su poesía se considere equivalente a la «música» de esta joven.

> Sentada entre la señorita Savage y Sophia Mowbray, [Maude] se vio atacada por ambos bandos con preguntas referentes a sus versos. En primer lugar, ¿continuaba escribiendo? Sí. Un flujo de cumplidos arrobados siguió a esta afirmación: era tan joven, tan admirada y, pobrecita, parecía tan delicada. Resultaba de lo más conmovedor imaginársela tumbada despierta por la noche, meditando esos versos dulces —«Duermo como un tronco», replicó Maude secamente—, que tanto deleitan a sus amigos y que encantarían al público si pudiera persuadirse para que los publicara a la señorita Foster. Al final se pidió a los asistentes que intercedieran para que recitara.
>
> Maude enrojeció de disgusto. Ya ascendía a sus labios una respuesta apresurada, cuando cruzó su mente con tanta fuerza lo absurdo de su situación que, apenas capaz de contener la risa en medio de su fastidio, se llevó el pañuelo a la boca. La señorita Savage, impresionada con la noción de que estaba a punto de cumplir su petición, levantó la mano, implorando silencio, y se puso en actitud de escuchar.
>
> —Me sabrán disculpar —dijo por fin Maude muy fríamente—. No puedo pensar en monopolizar la atención de todos. Sin duda, todos ustedes son extremadamente buenos, pero deben disculparme[56].

Esta adulación de salón se destinaba, por supuesto, a las «damas» poetas —las señoras Sigourney y las Emmeline Grangerford— que no sólo estaban entrenadas para hacer versos a punto de cruz de ojos rosa, sino que se pedían a sí mismas dichos poemas. Pero el mismo afán de estas mujeres por éstar a la altura de las expectativas galantes debe haber levantado un muro más en torno a las poetas como Dickinson y Rossetti, un muro tan formidable como la masa de dobles negaciones que también las emparedaban. Porque el verso que la señora Strawdy y los demás esperan que recite Maude sería un verso *malo,* un verso ideado, como dice Gelpi, para perpetuar «las devociones convencionales» y «sobre todo [para venerar] el papel doméstico de esposa y madre que se ocupa de sus cargas mortales y las conduce a la inmortalidad». Todavía en 1928, D. H. Lawrence revelaba su convicción de que sus primeros poemas fueron terribles —empalagosamente sentimentales, torpes, seudoelegantes—, confesando que «los podría haber escrito cualquier joven dama[57]. Todos sus lectores

---

[56] *Maude,* págs. 48, 49.

[57] D. H. Lawrence, prefacio a *Collected Poems, 1928,* en *The Complete Poems of D. H. Lawrence,* ed. Vivian de Sola Pinto y Warren Roberts, Nueva York, Viking, 1964, págs. 27, 28.

de entonces e incluso los actuales sabían y saben qué quiso decir. Sin embargo, sería un error suponer que «jóvenes damas» con tanto talento como Rossetti y Dickinson no lo sabían también. En el siglo XIX, habrían «sabido» exactamente lo que Louise Bogan «supo» cien años después cuando, interiorizando las censuras que iba a expresar Roethke, le dijo a John Wheelock que había rechazado el «bonito trabajo» de editar una «antología de versos femeninos» porque «el pensamiento de mantener correspondencia con un montón de aves cantoras me ponía enferma»[58].

Pero este conocimiento lo compartían hasta cierto punto todas las mujeres, aun cuando sólo les resultara especialmente doloroso a unas cuantas. Otro fenómeno literario aparentemente menor que habría perpetuado la conciencia de todos del significado de la expresión «dama poeta» tiene que ver con la forma de nombrar a las escritoras, lo cual sigue siendo un problema para algunos críticos y estudiosos. Sin duda, mujeres como Dickinson y Rossetti se habrían dado cuenta de que no solía hablarse de las escritoras del mismo modo que de los escritores. Jane Austen era a veces «Jane», pero John Milton nunca era «John». Cuando comenzó el siglo XX, con sus familiaridades efusivas y su prurito psicológico, esta práctica debe haberse vuelto aún más deprimente para las poetas debido a su mayor extensión. En fecha tan reciente como la última semana, Emily Dickinson era en algún lugar «Emily» y Elizabeth Barrett Browning era para alguien la «señora Browning». Ambas formas de nombrar resaltan la situación anómala de la persona nombrada y ambas destacan, no el carácter de mujer, sino de dama —es decir, la dependencia social, la respetabilidad social o la virginidad vulnerable— de las poetas.

El hecho de que el problema de los nombres de las escritoras siga persistiendo debería recordarnos también la dificultad que han tenido las mujeres no sólo para afirmar su propia identidad como poetas, sino para conservar cualquier cuerpo de versos precariamente concebido heredado de sus precursoras. Woolf consideraba la falta de una tradición femenina viable un problema clave para Judith Shakespeare y sus descendientes poéticas, y en cierta medida también lo ha sido para las novelistas, pero sin duda no una dificultad tan formidable como para las poetas. Por una parte, es cierto que las mujeres a veces han sido las más fervientes en reconocer los logros mutuos. De todos los lectores que Dickinson tuvo durante su vida, sólo Helen Hunt Jackon la animó sin reservas, asegurando a su solitaria amiga que era «una gran poeta, y es una equivocación del día en que vives que no cantes en voz alta»[59]. Por otra parte, sin embargo, el absurdo enredo de intrigas que rodea la publicación póstuma de los poe-

---

[58] A John Wheelock, 1 de julio de 1935, en *What the Woman Lived: Selected Letters of Louise Bogan, 1920-1970*, ed. Ruth Limmer, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, pág. 86.

[59] Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 2, pág. 580.

mas de Dickinson —demandas judiciales, ediciones diferentes, biografías, contrabiografías— parece adquirir un significado simbólico. Porque la feroz «Batalla entre las Casas» —la lucha por el control de los poemas a la que Richard Sewall dedicó la mitad de uno de los dos volúmenes de su biografía de Dickinson— fue esencialmente una guerra de mujeres.

Las combatientes de esta guerra no fueron sólo las mujeres de la generación de la poeta —su hermana Vinnie y su cuñada Sue—, sino las de la siguiente: la joven amante de Austen, Mabel Loomis Tood; la hija de la señora Todd, Millicent Todd Bingham; y la hija de Sue Gilbert Dickinson, Martha Dickinson Bianchi. Una queda admirada cuando lee el relato que hace Sewall de las hostilidades. En palabras de Ruth Miller, «qué extraño es contemplar a estas mujeres jóvenes continuando una batalla en nombre de sus madres, mientras los poemas de Emily Dickinson caen siempre en el peor estado de confusión desamparada»[60]. Pero dicha confusión parece más que nada ser sintomática de los problemas que «Judith Shakespeare» enfrentó, y enfrenta. Porque donde no hay alimento para la poesía, donde no hay tradición de poesía y donde no hay tradición, no existe un procedimiento claro de conservación que seguir. Woolf asumía que todas las jóvenes inteligentes se unirían para resucitar a Judith Shakespeare. Pero no fue tan cínica o no estaba lo suficientemente dolorida como para prever que, cuando apareciera una de las encarnaciones de Judith Shakespeare, sus descendientes femeninas iban a enfurecerse unas contra otras, divididas por las mismas viejas espadas que la sociedad patriarcal siempre ha colocado entre las mujeres, mientras el *corpus* de la poeta yacía ensangrentado e inadvertido, no en una encrucijada sino en un rincón.

* * *

Dado el laberinto de restricciones sociales que ha rodeado a las poetas desde la época de Anne Finch, no es de extrañar que algunas de las mejores hayan hecho toda su carrera poética a partir de la virtud de la necesidad. Cabría definir esta virtud, en su articulación más intensa, como una renuncia apasionada a la autoafirmación que la poesía lírica demanda tradicionalmente y, en la más irónica, una resignación aparentemente recatada al aislamiento poético o la oscuridad. Por supuesto, Dickinson escribió muchos poemas alabando los placeres paradójicos de esa dolorosa renuncia, tantos que diversos lectores (Richard Wilbur, por ejemplo) han considerado la «Privación Suntuosa» el tema clave de su arte[61]. Y, sin duda, es un tema clave de sus versos, al igual que de los de Emily Brontë

---

[60] Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, págs. 24 y 25.

[61] Véase Richard Wilbur, «Sumptuous Destitution», en Sewall (ed.), *Emily Dickinson*, págs. 127-136.

y George Eliot. Pero al mismo tiempo que está ebria de *aire* —o quizás porque lo está— Dickinson es codiciosa, furiosa, secreta o francamente autoafirmativa, como veremos. La misma expresión «privación *suntuosa*» expresa la sensualidad afirmada con ambivalencia en la que está resuelta a recrearse incluso en su pobreza. En comparación, Christina Rossetti y, en menor grado, Elizabeth Barrett Browning construyeron su arte sobre una aceptación gustosa de la privación apasionada o recatada. Ellas y no Dickinson son las grandes cantoras del siglo XIX de la renuncia como la virtud más elevada y noble de la necesidad.

Maude de Rossetti fue un primer intento de explorar el paisaje de la privación en el que una poeta de quince años debía condenarse (da a entender la escritora) a vivir. Pero además de ser exagerado y autocompasivo, se dispuso de una forma incompatible con Rossetti, que nunca supo sostener muy bien líneas argumentales extendidas o explicar tramas complejas. Sin embargo, su extraordinario «Goblin Market» fue escrito diez años después en la cumbre de su vigor y es una revisión triunfante de *Maude*, un himno apasionado de alabanza a la virtud de la necesidad.

Al igual que *Maude*, «Goblin Market» (1859) describe a heroínas múltiples, cada una de las cuales representa posibilidades alternativas de individualidad para las mujeres. Mientras las opciones de *Maude* se dividían bastante confusamente entre Agnes, Mary, Magdalen y la misma Maude, «Goblin Market» ofrece sólo a las hermanas que parecen mellizas Lizzie y Laura (junto con Jeanie, la oscura precursora de Laura) que viven en una especie de casita surrealista de cuento de hadas junto a un «arroyo inquieto» y no lejos de una cañada siniestra. Todas las mañanas y todas las tardes, según dice el relato, duendes escurridizos semejantes a animales peludos («Uno tenía cara de gato, / Otro sacudía una cola, / Otro marchaba a paso de rata,/ Otro reptaba como una serpiente») surgen de la cañada para vender mágicamente de puerta en puerta fruta deliciosa que «los hombres no compran [...] en ningún pueblo»: «gruesos melocotones sin pelusa, / moras oscuras, / arándanos silvestres» y demás[62]. Por supuesto, las dos niñas saben que «no debemos mirar a los hombres duendes, / No debemos comprar su fruta: / ¿Quién sabe en qué suelo alimentaron / Sus raíces hambrientas y sedientas?» Sin embargo, una de las dos —Laura— sí compra la fruta de los duendes, lo que es significativo, con «un rizo de su cabello dorado», y absorbe el dulce alimento «hasta que le duelen los labios».

El resto del poema trata de las terribles consecuencias del acto de Laura y de su redención última. Para comenzar, tan pronto como ha comido la fruta de los duendes, la niña desobediente ya no oye el grito de los «diminutos mercaderes de fruta fresca», aunque su hermana más obediente sí continúa escuchando «el cebo de sus palabras azucaradas». Luego,

---

[62] «Goblin Market», *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 1, págs. 2-22.

según pasa el tiempo, Laura enferma, se consume y envejece de forma innatural: sus cabellos se vuelven «ralos y grises», llora y sueña con melones y no hace ninguna de las tareas de la casa que solía compartir con Lizzie en los antiguos días sin fruta en que ambas eran «pulcras como abejas, tan dulces y trabajadoras». Por último, Lizzie decide salvar a su hermana comprando alguna fruta a los duendes mercaderes que siguen apareciéndosele. Sin embargo, cuando lo hace, éstos insisten en que se coma su mercancía allí mismo y cuando se niega, quedándose inmóvil y en silencio como «un lirio en un torrente» o «un faro / Abandonado en un rugiente y blanquecino océano», la asaltan con la fruta, embadurnándola toda con su pulpa. El resultado es que cuando va a casa, puede ofrecerse a su hermana enferma casi como una comida sacramental: «Cómeme, bébeme, quiéreme [...] saca buen provecho de mí». Pero cuando Laura besa hambrienta a su hermana, descubre que el jugo «le supo amargo, / Detestó el festín; / Retorciéndose como una posesa, saltaba y cantaba». Por último, acaba desmayándose. Cuando vuelve en sí, es de nuevo su antiguo yo juvenil: «Sus rizos relucientes no mostraban ninguna hebra gris, / Su aliento era dulce como mayo». Pasados los años, cuando ella y su hermana, ahora esposas y madres felices, advierten a sus hijas sobre los vendedores de fruta, les cuentan el cuento de «cómo su hermana se puso / En peligro mortal por hacerle el bien. [...] Porque no hay amiga como una hermana,/ En tiempo calmado o tormentoso; / Para animarte en el camino tedioso,/ Para irte a buscar si te descarrías, / Para levantarte si te desplomas, / Para darte fuerza mientras resistes».

La intención alegórica consciente o semiconsciente de este poema narrativo es sexual/religiosa. Los hombre malvados ofrecen a Laura frutas prohibidas, un jardín de delicias sensuales, a cambio del tesoro dorado que, como toda muchacha, guarda en su «bolso» o del permiso para «violar» un rizo de su cabello. Una vez que ha perdido la virginidad, se queda literalmente sin valor y, por lo tanto, ni siquiera merece más seducción. De hecho, su caída exagerada ha intensificado los procesos del tiempo que, para toda la humanidad, comenzaron cuando Eva comió de la fruta prohibida, cuando nuestros padres primordiales entraron en el reino de la generación. Así pues, Laura entra en un declive victoriano convencional, luego se encoge más y encanece, metamorfoseándose en una vieja semejante a una bruja. Pero en este punto, del mismo modo que Cristo intervino para salvar a la humanidad ofreciendo su cuerpo y su sangre como pan y vino para el consumo espiritual general, la hermana «buena» de Laura, Lizzie, como una Salvadora, negocia con los duendes (como hizo Cristo con Satán) y se ofrece para ser comida y bebida en una sagrada comunión femenina. Y del mismo modo que Cristo redimió a la humanidad del Pecado Original, restableciendo para los descendientes errantes de Eva al menos la posibilidad de ir al cielo, Lizzie rehabilita a Laura, transformándola de nuevo de bruja perdida en novia virginal y, en definitiva, conduciéndola al cielo de la domesticidad inocente.

Sin embargo, más allá de este didactismo, «Goblin Market» parece contar con varios otros niveles de significado tentadores —significados sobre y para las mujeres en particular—, por lo cual desde hace poco ha comenzado a convertirse en una especie de texto crucial para las críticas feministas. Para tales lectoras, la indomable Lizzie, resistiendo como un lirio, una roca, un faro, un «naranjo henchido de frutos» o «un pueblo virginal y real / Coronado con una bóveda y una aguja doradas», muy bien podría parecer casi una Amazona victoriana, un recordatorio del siglo XIX de que la «hermandad es poderosa». Asimismo, desde una perspectiva feminista, «Goblin Market», con hombrecillos malos y mercantiles y sus mujeres inocentes y altruistas, sugiere que los hombres *roban* mientras las mujeres redimen. Resulta significativo que no hayan más hombres en el poema que los desagradables duendes; aun cuando Laura y Lizzie se convierten en «esposas y madres», no aparecen sus esposos y, evidentemente, no tienen hijos. Así pues, Rossetti parece estar planteando en tono soñador un mundo matrilineal y matriarcal, incluso quizás, considerando la escena asombrosamente sexual de la redención entre las dos hermanas, un mundo (si bien ambivalente) encubiertamente lesbiano.

Sin embargo, al mismo tiempo, ¿qué hemos de pensar cuando el Edén redimido al que Lizzie conduce a Laura resulta ser un paraíso de domesticidad? Al despertar de su trance tísico, Laura se ríe «del modo inocente en que solía hacerlo» pero, de hecho, como el Thel de Blake al salir del agujero de la Experiencia, ha retrocedido a un estadio psíquico anterior incluso al que estaba cuando se inició el poema. Viviendo en un mundo femenino virginal y rechazando toda noción de sexualidad, de autoafirmación, de placer personal (porque los hombres son bestias, como demostraron los duendes semejantes a animales), se dedica por completo a guardar las «tiernas vidas» de sus hijas de los peligros que sin duda equivalen a aquel con el que los mercaderes de fruta la amenazaron. Sin embargo, para ella, el mundo ya no contiene tales peligros, y una nota de nostalgia invade el verso de Rossetti cuando describe la evocación que hace Laura de «esos días placenteros que pasaron hace tanto tiempo / Y que no volverán», los días «de la cañada encantada» y de «los extraños y malvados mercaderes de fruta». Como Lizzie, Laura se ha convertido en un verdadero ángel de la casa victoriano —abnegado y sonriente— y, como es natural, la «cañada encantada» y los «extraños» duendes han desaparecido.

¿Pero por qué es natural que desaparezca la cañada con sus mercaderes cuando Laura se vuelve angelicalmente abnegada? ¿Encarnan los duendes algo más que la sexualidad masculina bestial y explotadora? ¿Significa su fruta algo más que delicia carnal? Las respuestas a estas preguntas quizás estén incorporadas en las mismas imágenes miltonianas que explota Rossetti. En *El paraíso perdido,* debemos recordar, la serpiente satánica convence a Eva para que coma la manzana no porque sea deliciosa, sino porque a ella le produjo una «extraña alteración», añadiendo

«razón» y «palabra» a sus «poderes internos». Pero, sostiene, si ella, un simple animal, se ha visto transformada de este modo por esta «planta sagrada, sabia y dadora de sabiduría», sin duda la fruta hará a Eva, un ser humano, «semejante a los Dioses», tanto en la palabra como en el resto de los poderes[63]. Los hombres duendes de Rossetti, de forma más enigmática que la serpiente de Milton, no hacen tales promesas a Laura, pero la escena en la que se come la fruta de «Goblin Market» es paralela a la de *Paradise Lost* en tantos aspectos que muy bien pudiera haber aquí también un paralelismo sumergido.

Sin duda, Eva, al devorar el «alimento intelectual» del jardín, actúa del mismo modo que su descendiente Laura. «Ahora plenamente interesada en su sabor», no considera «nada más», porque hasta entonces tal delicia [...] nunca había saboreado en una Fruta [...] ansiosamente la engulle sin comedimiento», hasta que por fin se siente «elevada como por el vino, alegre y jovial»[64]. Pero aunque siente un placer físico, la verdadera meta de Eva es la divinidad intelectual, la igualdad o superioridad respecto a Adán (y Dios), la autoafirmación pura. Su primera resolución, cuando por fin se siente «saciada», es adorar al Árbol a diario, «no sin una canción». Dado este contexto miltoniano, parece bastante posible que también Laura —al absorber la fruta de los duendes, afirmando sus propios deseos y recreándose en ellos «sin comedimiento»— esté representando una afirmación de individualidad intelectual (o poética), así como sexual. Después de todo, en cierto sentido está comiendo *palabras* metafóricamente y disfrutando del sabor del *poder,* al igual que lo hizo Eva antes que ella. «La Palabra hecha Carne es infrecuente / Y estremecidamente compartida / Por eso a lo mejor no se habla de ella», escribió Emily Dickinson. Podría haber estado comentando el simbolismo central de «Goblin Market», porque añadía, como para iluminar la dinámica de la Comunión satánicamente impía de Laura:

> Pero si no me engaño
> Todos hemos probado
> Con pasión de furtivo
> La comida en debate
> Según las propias fuerzas—
>
> [J. 1651]

Tanto el gusto como la «filología» del poder están empapados de culpa, parece estar diciendo. Y, como hemos visto, para las mujeres como Eva y Laura (y la misma Rossetti), sólo pueden compartirse «con pasión de furtivo».

---

[63] *Paradise Lost*, 9, 599, 600 y 679.
[64] Ibid., 9, 790-800.

Tales conexiones entre placer y poder femeninos, entre sexualidad femenina asertiva y discurso femenino asertivo, han sido tradicionales. Tanto el relato de Eva como el poema de Dickinson despejan estos vínculos, al igual que el tipo de ataques asestados a las feministas iconoclastas como Mary Wollstonecraft: por ejemplo, la acusación de que *Los derechos de la mujer* era un «escrito concebido taimadamente para propagar a las prostitutas»[65]. (Richard Polwhele, uno de los críticos más virulentos de Mary Wollstonecraft, llegó a asociar la «botánica de la felicidad» con el «aspecto imperioso» y el «desafío orgulloso» de las seguidoras «asexuadas» de Wollstonecraft)[66]. Asimismo debemos recordar que Barrett Browning era elogiada por su vida sexual intachable, ya que «con tanta frecuencia las vidas de las mujeres de genio se han visto manchadas por el pecado [...] que sus dones intelectuales son [usualmente] una maldición en lugar de una bendición». En este último comentario, la relación entre sexualidad y genio femenino se vuelve casi causal: el genio femenino desata deseos sexuales incontrolables y quizás, a la inversa, los deseos sexuales incontrolables hasta llegan a causar la enfermedad del genio femenino.

Que genio y sexualidad *son* enfermedades en la mujer, enfermedades parecidas a la locura, queda implícito en «Goblin Market» tanto por la enfermedad de Laura como por el relato admonitorio de Jeanie, «que habría sido una novia; / Pero quien por los gozos que las novias esperan obtener/ Cayó enferma y murió / En la flor de la vida». Porque aunque la alusión de Rossetti a los gozos nupciales parece reforzar nuestra primera noción de que el fruto prohibido de los duendes sólo significa la sexualidad prohibida, una referencia previa a Jeanie hace en su caso el simbolismo de la fruta tan ambiguo como en el de Laura. Jeanie, recuerda Lizzie a Laura, se encontró con los hombres duendes «a la luz de la luna, / Aceptó sus muchos y escogidos regalos, / Comió sus frutas y lució sus flores / Arrancadas de emparrados / Donde el verano madura a todas horas». En otras palabras, vagando a la luz de la luna y traficando con esas extrañas criaturas de la cañada, Jeanie se convirtió en una bruja o una loca, cediendo por completo a una vida de sueños e inspiración «innatural» o al menos poco

---

[65] Véase Ralph Wardle, *Mary Wollstonecraft*, pág. 322.

[66] Richard Polwhele, *The Unsex'd Females: A Poem*, Nueva York, Garland, 1974; publicado por primera vez en 1798, págs. 6-9. Polwhele se quejaba en una nota a pie de página de que «la botánica se ha convertido últimamente en una diversión de moda entre las damas. Pero no acierto a comprender cómo el estudio del sistema sexual de las plantas puede ser acorde con la modestia femenina». Y en su diatriba contra Wollstonecraft escribió: «tiemblo ante la nueva escena no pintada, / En la que la mujer asexuada se vanagloria de su porte imperioso; en la que las jóvenes [...], hinchando sus pechos con gozo botánico, / Siguen arrancando el fruto prohibido, con la madre Eva, / Suspiran por la pubertad en flósculos anhelantes, / O señalan la prostitución de una planta; / Disecan su órgano de lujuria impía, / Y observan gustosas el polvo excitante». En otras palabras, le parecía que la exploración botánica acompañaba literalmente a la autoafirmación sexual y política, como un signo de depravación femenina.

femenina. Su castigo, por lo tanto, fue ese declive que era en esencia un signo externo de su enfermedad interior[67].

Sin embargo, el hecho de que las frutas y las flores de los duendes sean innaturales y estén fuera de temporada las asocia aún más con las obras de arte —los frutos de la mente—, así como con la sexualidad pecaminosa. Es más, el que no se reproduzcan del modo ordinario e incluso parezcan obstruir la reproducción de la vegetación ordinaria refuerza nuestra sensación de su carácter artificial curioso y culpable. Jeanie y Laura son maldecidas con la esterilidad física, a diferencia de la mayoría de las mujeres caídas victorianas, que casi siempre (como Hetty Sorel de Eliot o Marian Erle de Barrett Browning) tienen hijos bastardos para señalar su vergüenza. Pero sobre la tumba de Jeanie ni siquiera crecerán margaritas y la semilla que Laura ha conservado se niega a producir una nueva planta. Así pues, al enfermar y desfallecer, Jeanie y Laura se ven apartadas no sólo de su sexualidad femenina saludable y orientada a los hijos, sino de los papeles ordenados por la sociedad como «doncellas modestas». El día después de su visita a los hombres duendes, Laura aún ayuda a Lizzie a ordeñar, a barrer, a coser, a amasar y a hacer mantequilla, pero mientras que Lizzie está contenta, Laura ya está «en parte enferma», desfalleciendo por las frutas de la cañada encantada y al final, como Jeanie, se niega a participar en las tareas domésticas.

Por último, aunque la cañada encantada es en un plano un símbolo sexual femenino, cada vez resulta más evidente que en otro plano igualmente significativo representa un abismo en la mente análogo a ese abismo romántico encantado del que escribió Coleridge en «Kubla Khan», a las simbólicas Profundidades Rojas que describió George Eliot en *El molino junto al Floss* o a los abismos mentales que definió Dickinson en numerosos poemas. Cuando nos damos cuenta de esto, podemos comprender de forma más completa el mal-estar —el llanto extraño, el sopor soñador, la esterilidad sexual y la deformidad física de bruja— que aflige a Laura y a Jeanie. Después de todo, los duendes no eran hombres humanos reales con carisma sexual. Rossetti los distingue en todo momento de los hombres *reales* que nunca aparecen en el poema. Ellos son —fueron todo el tiempo— las pequeñas criaturas deseosas cuyos encuentros en las cañadas encantadas de sus mentes han registrado tantas escritoras, *ellos o ids*

---

[67] La dinámica de la enfermedad de Jeanie (y Laura) se ilumina más en un soneto de Rossetti, «The World». Aquí el narrador describe el mundo como una mujer que es hermosa durante el día, ofreciendo «Frutos maduros, flores dulces y una saciedad plena», pero que se convierte en un «verdadero monstruo vacío de amor y súplica» durante la noche. Así, «De día aparece como una mentira: por la noche aparece, / En todo el horror desnudo de la verdad, / Con cuernos que acometen y manos como garras que atrapan». Sin lugar a dudas, Rossetti ha convertido la triple alegoría tradicional del «mundo, el demonio y la carne» en una única figura terrorífica que encarna, entre otras cosas, sus profundas ansiedades acerca de la ambición, la inspiración y la autoafirmación femeninas. (Véase *Political Works*, 1, pág. 96.)

peludos como ratas que se escabullen presurosos, *íncubos* ineludibles. «Taimados» como la embrutecida Bertha Rochester, «malos» como esa «rata» o «gato salvaje» que es Jane Eyre a los nueve años, también nos recuerdan al «ello» que el duende oscuro de Heathcliff era para Catherine Earnshaw y al «ello» en que Dickinson veía a veces que se convertía, el «lobo dulce» que decía que «todos tenemos dentro». Surgidos de un abismo encantado pero terrenal del yo, una caverna musgosa del inconsciente, estos yoes internos semejantes al ello, «haciendo muecas» con agresividad masculina, ofrecen a Jeanie, Laura, Lizzie y la misma Rossetti la fruta innatural pero dulce como la miel del arte, la fruta que es análoga (o idéntica) a la fruta suculenta del placer sensual autogratificante.

Sin embargo, como predecía *Maude,* tanto Rossetti como uno de sus yoes sustitutos en los que proyectó sus ansiedades literarias habrían rechazado la fruta del arte de los duendes. Con su invitación concomitante a esos lujos solipsistas como la vanidad y la autoafirmación, esta fruta tiene «raíces hambrientas y sedientas» que se han nutrido en un suelo sospechoso. «From House to Home», uno de los principales poemas de Rossetti sobre la renuncia, fue escrito en el mismo año que «Goblin Market» y toca este punto de forma más directa. Había habitado, confía la narradora-poeta, «un lugar placentero dentro de mi alma; / Un paraíso terrenal de belleza suprema»[68]. Pero su Edén interior «me apartó de la meta». Sólo un «tejido de mentiras apretadas», este paraíso se completa con un castillo de «cristal blanco y transparente», bosques llenos de «canciones, flores y fruta», y un espíritu musa masculino que tiene los ojos «como llamas de fuego [...] cumpliendo mi deseo». Así pues, el «lugar placentero» de Rossetti es sin duda un paraíso del arte autogratificante, un paraíso en el que la musa masculina se adelanta a las tentaciones de los mercaderes de fruta de «Goblin Market» y los deleites sensuales de la fruta de los duendes se encarnan en un microcosmo artificiosamente dispuesto de felices criaturas naturales. Sin embargo, debido precisamente a que este Edén interno *es* un «lugar de placer», pronto se convierte en un reino de destierro en el que la narradora poeta, abandonada por su musa como castigo, es condenada a congelarse, pasar hambre y envejecer, como Laura y Jeanie. Porque, una vez más, como Laura y Jeanie, Rossetti debe aprender a sufrir y a renunciar a la autogratificación del arte y la sensualidad.

Asimismo, como narradora poeta representativa, Rossetti cree que debe aprender a cantar abnegadamente, pese al dolor, en lugar de hacerlo egoístamente, celebrando el placer. Un pasaje clave de «From House to Home» describe una visión extraordinaria y masoquista que ilumina asombrosamente la estética moral en la que también se basaba «Goblin Market»:

---

[68] «From House to Home», ibid., págs. 103-112.

Vi una visión de una mujer, donde
La noche y la nueva mañana pugnan por el dominio;
Incomparablemente pálida, casi bella
Y triste hasta lo indecible.
.....

Yo estaba sobre el yermo suelo exterior,
Ella, sobre el suelo interior donde brotaban flores;
Mientras giraba en su círculo imparable,
Mecida por las horas místicas.

Pero cada una de las flores fue arrojada sobre una espina,
Y cada espina se irguió desde las arenas
Para desollar su pie; una risa áspera resonó con desdén
Y crueles aplausos.

Sangraba y lloraba, pero no se acobardó; su fuerza
Se tensó hasta que rayó el deleite:
Midió el dolor ilimitado en su extensión,
Su anchura, su profundidad y su altura.

Luego advertí que una cadena sostenía su forma,
Una cadena de eslabones vivos no creados ni partidos:
Se extendía perpendicular a través de los rayos, el viento y la tormenta
Y se fijaba en el cielo.

Alguien gritó: «¿Por cuánto tiempo? Aunque se cimiente en la Roca
Deberá combatir, sufrir y vencer.»
Alguien contestó: «La fe tiembla al choque con la tempestad:
Fortalece su alma de nuevo.»

Vi que le enviaban un cáliz y que llegó hasta ella
Rebosante de aversión y de amargura:
Ella lo bebió con labios amoratados que parecían remover
El fondo para no dejar nada.

Pero, mientras bebía, advertí que una mano destilaba
Nuevo vino y miel virgen; haciéndolo
Primero agridulce, luego dulce, hasta
Que sólo paladeó la dulzura.

Sus labios y mejillas enrojecieron frescos y lozanos;
Mientras bebía cantaba: «Mi alma nada quiere»;
Y volvió a beber, mientras cantaba una suave canción,
Un canto lento y místico.

Lo que la narradora poeta debe descubrir, sugiere este pasaje, es que la única fuente apropiada de canto para la poeta es la renuncia, incluso la angustia. Golpeada y torturada, la poeta semejante a Cristo de la visión de

Rossetti bebe la amargura de la abnegación y *luego* canta. Porque la dulzura pura del primer «lugar de placer», da a entender Rossetti, es simplemente «un tejido de mentiras». La artista puede ser fortalecida «para vivir» sólo mediante dosis de dolor paradójicamente agridulce.

Como el dulce «placer» de «From House to Home», la fruta de «Goblin Market» se ha nutrido de los sustratos deseosos de la psique, las fantasías infantiles autogratificantes de la imaginación. Así pues, la superegoísta Lizzie es el agente de la necesidad y la virtud «blanca y dorada» de la necesidad, la represión. Cuando Laura vuelve después de haber comido la fruta prohibida, Lizzie se la encuentra en «la puerta / Llena de reproches sabios: "Querida, no debes quedarte fuera hasta tan tarde, / El crepúsculo no es bueno para las doncellas; / No debes vagar por la cañada / Morada de los duendes». Aunque, como ya hemos señalado, los duendes no son hombres «reales», se los asocia íntegramente con las prerrogativas masculinas de autoafirmación, de tal modo que lo que Lizzie está diciéndole a Laura (y lo que Rossetti se está diciendo) es que los riesgos y recompensas del arte no «son buenos para las doncellas», una moraleja que Laura ha de asimilar de forma literal, del mismo modo que la narradora poeta tuvo que aprenderlo en «From House to Home». Las damas jóvenes como Laura, Maude y Christina Rossetti no deben vagar por la cañada de la imaginación, que es la morada de los hombres duendes como Keats y Tennyson, o como Dante Gabriel Rossetti y sus compatriotas de la Fraternidad Prerrafaelita.

Después, al convertirse en una Mesías eucarística, una versión femenina del Verbo patriarcal (en vez de satánico) hecho carne, Lizzie insiste en que Laura debe devorarla, es decir, debe ingerir su amarga sabiduría represiva, la sabiduría de la virtud de la necesidad, para redimirse. Y, de hecho, cuando Laura hace de Lizzie su festín, el jugo de los duendes sobre la piel de su hermana represiva «le sabe amargo». Como en «From House to Home», la estética del placer ha sido transformada por la moralidad censora en una estética del dolor. Y, de nuevo, del mismo modo que en «From House to Home» la héroe femenina sangra, llora y *canta* porque sufre, en «Goblin Market» al final Laura empieza a saltar y a cantar «como un ser enjaulado al que se libera» en el momento en que aprende la lección de la renuncia. En ese momento, en otras palabras, alcanza lo que Rossetti considera la altura del arte de una poeta y, por lo tanto, es la verdadera sustituta de Rossetti. Posteriormente, caerá en la domesticidad infantil, renunciando a todos los festines, pero aquí, por un breve intervalo de agonía apasionada, «contiene la luz / Proveniente del sol» y devora «la amargura sin nombre», una visión masoquista de lo que Dickinson denominó «el banquete de la abstinencia». Luego, una vez asimilado su superego represivo pero fraternal, muere completamente a su antigua vida poética/sexual de autoafirmación.

Una vez más, parece apropiada una comparación con Keats, porque del mismo modo que a éste le obsesionó continuamente el mismo apren-

dizaje simbólico que inquietaba a Rossetti en *Maude,* también escribió un poema de gran resonancia simbólica acerca de la relación de la poesía y la inanición con un encuentro con una otredad interior encarnada en un ser mágico del sexo opuesto. Al igual que los hombres duendes de Rossetti, la «dama hermosa» de Keats nutría a su caballero con un alimento misterioso pero suculento —«raíces de dulce sabor, / Y miel silvestre y maná llovido del cielo»— y, consolidando la conexión entre alimento y palabra, le dijo «en una lengua extraña [...] "Te quiero de verdad"». Como la Laura de Rossetti (y como la narradora de «From House to Home»), el caballero de Keats también era abandonado de forma inexplicable por la dama musa a quien había encontrado en los prados y cortejado en una misteriosa «gruta de elfos» análoga a la cañada encantada de los duendes, una vez que ésta se hubo salido con la suya. Asimismo, como Laura, desfallece, pasa hambre y se enferma en la ladera gélida de la realidad donde su *ánima* y su autor lo abandonaron. No obstante, en el caso de Keats, a diferencia de Rossetti, no podemos evitar sentir que el abandono del poeta es sólo temporal, prescindiendo de cuál pueda ser el destino del caballero. Mientras que la traición de los hombre duendes (y la distinción entre una bella reina y unos hombres duendes con cara de rata también resulta pertinente aquí) convence a Laura/Rossetti de que su deseo original de comer la fruta prohibida del arte era un impulso vano y criminal, el abandono del caballero sólo realza nuestro sentido de su grandeza trágica.

El arte, dice Keats, merece cualquier riesgo, incluso el de la enajenación y el aislamiento. El éxtasis de los «dulces besos» y la «extraña lengua» de la bella dama merece con creces la inanición y la agonía que vendrán. En efecto, el éxtasis de los besos, pese a ser engañoso, constituye en sí mismo la única redención posible tanto para Keats como para su caballero. Sin duda, toda redención del tipo de la que Lizzie ofrece a Laura, aunque pudiera devolver al caballero a la tierra productiva donde «el granero de las ardillas está lleno», destruiría lo que es verdaderamente valioso para él —su recuerdo de la gruta de los elfos, la canción de las hadas, la «miel silvestre»—, del mismo modo que el recuerdo de la cañada encantada y las «frutas como miel para la garganta» acaba siendo destruido por su consumo ritual de la domesticidad represiva. Y el hecho de que «Goblin Market» no sea sólo una observación de las vidas de las otras mujeres, sino un relato preciso de la estética que Rossetti elaboró para sí misma, ayuda finalmente a explicar por qué, aunque Keats puede imaginarse afirmándose desde más allá de la tumba, Rossetti, dándose un banquete de amargura, debe enterrarse viva en un ataúd de renuncia.

* * *

Como ya hemos señalado, Elizabeth Barrett Browning también obtuvo la mayor parte de su mejor poesía de su reconciliación con esa abnega-

ción elegante o apasionada que, para una mujer del siglo XIX, era la más elevada virtud de la necesidad. Pero como contaba con escaso gusto natural para el ascetismo drástico que el temperamento y la formación de Rossetti parecen haber fomentado, Barrett Browning acabó sustituyendo con una estética victoriana del servicio más familiar la estética del dolor algo idiosincrásica de la mujer más joven. Su obra maestra, *Aurora Leigh* (1856), desarrolla esta estética más plenamente, aunque también es en parte una epopeya de la autoafirmación feminista. *Aurora Leigh* es demasiado larga para analizarla aquí con el detalle que hemos dedicado a «Goblin Market», pero sin duda se merece algún comentario, no sólo debido (como dice Virginia Woolf haber descubierto para su deleite)[69] a que es mucho mejor de lo que quienes no la han leído piensan, sino porque encarna el que puede haber sido el compromiso más razonable entre afirmación y sometimiento que una poeta cuerda y mundana podía lograr en el siglo XIX. En efecto, como veremos, el rechazo implícito por parte de Emily Dickinson del compromiso de Barrett Browning indica sin duda lo «loco» y ultramundano que era el «mito» de Amherst.

En pocas palabras, *Aurora Leigh* es un *Künstlerroman* en verso libre sobre la evolución de una poeta y la educación de su corazón mediante el orgullo, la compasión, el amor y el sufrimiento. Nacida en Florencia de un hombre inglés y la novia italiana por cuyo matrimonio le han desheredado, su heroína llega a Inglaterra como una huérfana de trece años para ser iniciada en los tormentos de la elegancia femenina por su severa tía, una solterona ruda que actúa (como tantas mujeres en las novelas escritas por mujeres) como agente del patriarcado para «criar» a las damas jóvenes en la domesticidad decorosa. Quizás en parte debido a su infancia no inglesa y, por lo tanto, informal, Aurora se niega a someterse a las censuras de su tía; pronto, al estudiar los libros de su padre muerto, decide convertirse en poeta. Cuando su primo Romney Leigh, de mente elevada y ambiciones políticas —una especie de reencarnación de St. John Rivers— le pide que sea su esposa y compañera, declina orgullosamente su oferta, explicando que ella también tiene su vocación: el arte, que es al menos tan necesario como el servicio social[70].

Aquí, aunque las polaridades específicas del arte como desarrollo y el trabajo como «abnegación» recuerdan las polaridades prototípicas victorianas que Tennyson describió, por ejemplo, en «The Palace of Art», Barrett Browning otorga al discurso autojustificativo de la joven una dimensión feminista que coloca su rechazo a Romney precisamente en la

---

[69] Véase Woolf, «Aurora Leigh», en *The Second Common Reader.*

[70] La insinuación de incesto en el cortejo de los amantes, junto con el sorprendente paralelismo del nombre de Aurora Leigh con el nombre de Augusta Leigh, la medio hermana de Byron, sugiere que Barrett Browning puede estar volviendo a contar y a la vez «purificando» la historia legendaria del escandaloso romance de Byron con Augusta. También se ha sugerido que la *Ruth* de la señora Gaskell fue la fuente para el relato de Marian Erle.

tradición de la afirmación propia rebelde que inició de forma tan destacada Jane Eyre cuando rechazó la propuesta de matrimonio de St. John. Al repudiar la insinuación condescendiente de Romney de que las mujeres «juegan con el arte como los niños juegan con las espadas, / Para mostrar un espíritu bello, sobre todo para ser admirados / Porque la verdadera acción es imposible», también rechaza su invitación a «amar y trabajar conmigo», a trabajar «en cosas útiles, no / Para esos flecos elegantes (¿los llamas fines / Para menor gloria de Dios?) como los que cosemos en el terciopelo de esos baldaquinos / Colgados entre nosotros y el sol». Tan apasionadamente asertiva como Jane, insiste en que «cada criatura, femenina o masculina, / es la única responsable de sus actos y pensamientos [...y] yo también tengo mi vocación, trabajar para hacer [...] la labor más seria, la labor más necesaria»[71]. En este punto del libro aparece «toda brillante con el rocío del amanecer, toda erguida» y, en una metáfora que después Dickinson iba a transformar para sus propios usos, «hambrienta de mediodía». Por esta razón, cuando con agresividad masculina busca «imperio y mucho tributo», le parece que es despreciable y desdeñable para cualquiera decir: «Tengo un trabajo que merece la pena para ti que eres inferior. / Ven, barre mis graneros y cuida de mis hospitales, / Y te pagaré con la moneda en curso / Que dan los hombres a las mujeres.»

Sin embargo, resulta significativo que *Aurora Leigh* comience donde acaba *Jane Eyre.* Jane rechaza la invitación de St. John para una vida de trabajo abnegado y en su lugar entra en un paraíso terrenal autogratificante sobre el cual Brontë es incapaz de darnos muchos detalles; pero Aurora tiene toda una carrera ante sí, y una carrera —la poesía— cuyos peligros son precisamente los del engrandecimiento hiperbólico asociado con el orgulloso «ello» que denomina, de forma reveladora, «el demonio de mi juventud». Así pues, mientras que la afirmación de Jane fue el producto de una larga lucha por obtener la identidad, la de Aurora es el postulado con el que debe comenzar una larga renuncia (o represión) de la identidad. Jane tuvo que aprender a ser ella misma. Aurora tiene que aprender a no serlo.

El agente particular de la educación de Aurora es Marian Erle, una «mujer del pueblo» que funciona como una doble fraternal, mostrándole el modo de actuar y sufrir, primero queriendo y sirviendo a Romney y luego (de forma no completamente intencional) sacrificando su virginidad por él. Romney está a punto de casarse con Marian Erle como gesto político de igualdad social, pero lady Waldemar, una autocomplaciente y «venenosa» aristócrata que está enamorada de él, la convence para que renuncie. Enviada apresuradamente a Francia al cuidado de una de las sirvientas de esta «señora», Marian —al modo richardsoniano— es retenida en una casa de prostitución, la drogan, la violan, se queda embarazada y se

---

[71] *Aurora Leigh*, págs. 22-27.

vuelve temporalmente loca. Lo que Aurora tiene que aprender de todo esto es, primero, compasión y, luego, servicio. Atormentada al creer que Romney (a quien realmente quiere) planea casarse con lady Waldemar, Aurora va a París, donde se encuentra con la maltratada Marian y su hijo ilegítimo. Para entonces Aurora Leigh es una poeta famosa y bastante formidable, pero de inmediato decide crear un hogar en su «madre patria» de Florencia para Marian y su hijo, una decisión que parece encontrar un feliz equilibrio feminista entre servicio y «egoísmo». Aurora continuará escribiendo sus ambiciosos poemas, pero Marian y su hijo estarán a salvo.

Sin embargo, al observar a Marian cuidando al niño, la orgullosa poeta ha aprendido algo más que los placeres de la humildad. Ha aprendido a envidiar esa «medida extrema del amor» en el que una mujer «se olvida de sí misma, se lanza fuera de sí». En este punto, Romney aparece en Florencia y revela que no tiene intención de casarse con lady Waldemar y, además, que se había quedado ciego al intentar rescatar al padre borracho de Marian de un incendio que destruyó la mansión ancestral de los Leigh. Así pues, en apariencia parece haberse metamorfoseado de un St. John Rivers recto e inflexible en un Rochester seductoramente vulnerable. Ablandada por su afecto hacia Marian y castigada por estas noticias, Aurora acaba concediendo a su público victoriano que el «arte es mucho, pero el amor es más», sobre todo para una mujer.

> El arte simboliza el cielo; pero el amor es Dios
> Y crea el cielo. Yo, Aurora, me desviví
> Por no ser una mujer como el resto,
> Una simple mujer que cree en el amor
> Y tiene derecho a amar porque ama,
> Y, al escuchar que es amada, se siente satisfecha
> Con lo que agrada a Dios: debía analizar,
> Confrontar y objetar, como si una mosca
> Se negara a calentarse al sol
> Hasta que no esté en su cenit [...][72].

Las imágenes de su confesión son significativas y sugieren que en su amor Aurora es tan diferente de Jane Eyre como Romney, pese a su ceguera, lo es de Rochester. Para una mujer, no amar es «caer» del cielo como Satán o Eva; amar, por otra parte, es ser como una mosca contenta, bañándose en el sol de mediodía sin pretender desplazarlo.

Casada con el ciego Romney, Aurora será, como esposa y como artista, la compañera de su marido. No deseará tanto el sol (del modo que lo hacía de más joven) como lo estudiará, lo recogerá y se beneficiará de él. «Mira hacia el sol con visión insciente», le advierte Romney, «y de su calor visceral, extrae las raíces de la luz más allá de él», porque «el arte es

[72] Ibid., pág. 173.

un servicio, tenlo presente: / Te han dado una llave de plata para tu broche, / Y debes resistir sin cansarte noche y día / Y fijarla en las guardas duras que giran lentamente»[73]. En otras palabras, la artista, y sobre todo la poeta, no es una figura brillante e inspirada ni una Jane Eyre apasionadamente autoafirmativa. Más bien es una modesta novia de Apolo que trabaja para su glorioso dueño ciego —y también para la humanidad— en un trance «sin cansarse» de abnegación casi tan intenso como la silenciosa agonía que la reina del sueño de Rossetti soportaba en «From House to Home».

Así pues, como indica su nombre, Aurora se convierte en la diosa del amanecer que ayuda al dios que Dickinson iba a llamar «el hombre de mediodía» estableciendo «los primeros cimientos» de su casa reconstruida. Mientras Romney nutre sus «majestuosos ojos ciegos / Con el pensamiento de un mediodía perfecto», su esposa-artista describe las piedras bíblicas de luz que ve al Este —jaspe, zafiro, calcedonia, amatista— de donde se están levantando los muros visionarios. Al igual que Dorothea al ayudar a Casaubon, representa el papel idealizado de las hijas de Milton: el papel de la sirvienta obediente ante un amo ciego pero poderoso. Y del mismo modo que Romney, ciego pero aún severamente patriarcal, parece ahora mitad Rochester y mitad St. John Rivers, Aurora y su autora parecen haber logrado un compromiso perfecto entre la docilidad que requería el matrimonio victoriano y la energía que demandaba la poesía. Han redefinido la relación entre la «inspiración» de la poeta y la misma poeta, de tal modo que refleja la relación de un sabio victoriano y su ayudante sumisa.

Sin embargo, al mismo tiempo, al igual que la alusión de George Eliot a las hijas de Milton insinúa fantasías secretas de rebelión aun cuando exprese manifiestamente una doctrina patriarcal de servidumbre femenina, el compromiso de la estética de servicio de Barrett Browning oculta (pero no borra) los impulsos revolucionarios de Aurora Leigh. Porque aunque la escarmentada Aurora promete trabajar *para* Romney, Barrett Browning se la imagina haciendo un trabajo violento y visionario. Como si para enmudecer el valor impactante de sus imaginaciones, Barrett Browning hiciera que fuera Romney y no Aurora quien describiera la tarea de ésta. Parte del compromiso de la poeta consiste en su reconocimiento diplomático de que era más probable que los lectores victorianos aceptaran pronunciamientos milenaristas de un personaje masculino. Pero el programa milenarista que Romney esboza no es suyo: es la fantasía revolucionaria de su autora —y de su heroína, la que será su esposa— transferida discretamente de labios femeninos a los masculinos. Él mismo lo concede, aunque también elabora la discreta noción de que un matrimonio victoriano que bien se quiera santificará hasta la revolución.

---

[73] Ibid., pág. 177.

Ahora aprieta el clarín en tus labios de mujer
(el beso sagrado del amor seguirá consagrándolo)
Infunde tu agudo y fino soplo en el latón
Y derriba todas las murallas de las clases, como las de Jericó

exclama Romney, añadiendo, para que no exista confusión sobre la vasta naturaleza de su programa, que

[...] el mundo antiguo espera el tiempo de ser renovado,
Y hacia él deben apresurarse los nuevos corazones
En evolución personal para sumarse a las masas
En las nuevas dinastías de la raza de los hombres,
De donde, una vez desarrollada, surgirán espontáneamente
Nuevas iglesias, nuevas economías, nuevas leyes
Que admitirán la libertad, nuevas sociedades
Que excluirán la falsedad: Él creará todo de nuevo[74].

Por último, el hecho de que un patriarca divino, ayudado por un patriarca humano y su compañera, «crearán todo de nuevo», no oculta el hecho más asombroso de que todo debe y será, según el plan de Barrett Browning, *creado de nuevo.*

Emily Dickinson, quien escribió que experimentó una «Conversión de la Mente» cuando leyó por primera vez a esa «dama extranjera», Elizabeth Barrett Browning, debe haber percibido la ira romántica de la transformación social oculta bajo el velo de la servidumbre abnegada con que concluye *Aurora Leigh*[75]. También ha de haberse dado cuenta de que la ciudad celestial que ve Aurora a la salida del sol al final del poema es, después de todo, la que ve Aurora y no la del ciego Romney, quizás porque es esa capital resplandeciente, la *nueva* Jerusalén. Así pues, si bien se han domado «el ardor y la violencia» del corazón de Aurora Leigh, al menos no se han extinguido por completo las llamas incipientes. Por esta razón, sin duda, Barrett Browning, mientras buscaba «abuelas» en todas partes, se convirtió en la abuela de todas las poetas modernas en Inglaterra y los Estados Unidos. Fue la madre espiritual de Emily Dickinson, quien, como veremos, rechazó sus compromisos, pero fue perpetuamente inspirada por la «visión insciente» con la que resolvió el «problema» desconcertante de la poesía escrita por mujeres.

---

[74] Ibid., pág. 178.

[75] Véase J. 593, «Creo que fui encantada / Cuando por primera vez de niña triste— / Leí a esa Dama Extranjera— / Lo Oscuro —me pareció hermoso—».

16

Una mujer —de blanco: el hilo de perla de Emily Dickinson

Incluso entre los indios de Norteamérica [...] se excusaba el celibato en las mujeres en el caso siguiente. [...] Una mujer soñaba en su juventud que era prometida al Sol. Éste la construía un wigwam aparte, lo llenaba con los símbolos de su alianza y los medios para llevar una vida independiente. Allí pasaba sus días, sostenida por su propio esfuerzo y fiel a su supuesto compromiso.

Creemos que en todas las tribus sería tolerada una mujer que viviera como si fuera la prometida del Sol, y los rayos que hicieron florecer dulcemente su juventud la coronarían con un halo en la vejez.

MARGARET FULLER

De entrada, unas pisadas como de un niño corriendo y al aproximarse, una mujer pequeña y fea con dos suaves bandas de cabello rojizo [...] ataviada con un vestido muy sencillo y exquisitamente limpio de piqué blanco y un chal de malla azul. Vino hasta mí con dos lirios recién cortados que puso en mi mano de un modo infantil. «Son mi presentación», dijo con voz aniñada, temerosa y entrecortada, añadiendo en un susurro: «Perdone si estoy asustada. Nunca veo a extraños y apenas sé qué decir», pero pronto empezó a hablar y desde entonces no paró.

THOMAS WENTWORTH HIGGINSON

Ningún Romance vendido hasta ahora
Podría cautivar tanto a un Hombre
Como la lectura cuidadosa del
Suyo Propio—
La ficción sirve —para diluir en Credibilidad
Nuestra Novela —cuando es lo bastante pequeña
Como para Reconocer —¡No es verdadera!

EMILY DICKINSON*

Emily Dickinson nunca escribió un poema narrativo extenso, nunca intentó escribir un cuento, novela o romance en prosa. De inmediato, estas omisiones la colocan en un lugar aparte del que ocupan sus contemporáneas más distinguidas. Porque al tratar de resolver lo que hemos definido como el «problema» de la poesía lírica escrita por mujeres, tanto Elizabeth Barrett Browning como Christina Rossetti dramatizaron sus ansiedades hacia el arte femenino y se distanciaron de ellas en una serie de narraciones en las que se insertaban sin riesgo —es decir, con discreción— las explosiones líricas. Dos de las obras de Rossetti que alcanzaron más éxito, «Goblin Market» y «From House to Home», son en esencia cuentos góticos/románticos del tipo que habían venido escribiendo en prosa las mujeres desde hacía mucho tiempo. (Es más, el verso de «Goblin Market» se parece más a *Madre Oca* que, pongamos, a «The Eve of St. Agnes».) Y aunque en principio pueda parecer que Barrett Browning fue mucho más asertiva que Rossetti en su concepción de una narrativa en verso a una escala tan grande como *Aurora Leigh,* su descripción de la obra como una *novela*-poema socava las ambiciones que encarnaba su extensión. Una *Jane Eyre* en pentámetro yámbico tiene mucho menos grandeza que un poema épico tradicional. Después de todo, una obra épica, como el *Prelude* de Wordsworth o el *El paraíso perdido* de Milton, habría contado con auténticas metas cósmicas, relacionando al hombre con Dios, mientras que *Aurora Leigh* sólo relaciona a la mujer con el hombre, del mismo modo que lo haría cualquier novela de costumbres. En efecto, incluso en sus momentos más místicos, el compromiso de Aurora con Romney parece diseñado (por lo menos en superficie) para ilustrar la jerarquía miltoniana: «Él sólo para Dios, ella para Dios en él» *(PL,* 4, pág. 299).

Con todo esto no se pretende menospreciar los logros de Rossetti o Barrett Browning. Pese a su equívoca estética de la renuncia, estas dos artistas deben ser admiradas tanto como poetas consumadas cuanto como mujeres que alcanzaron el éxito en su sociedad represiva mediante la adopción de un camuflaje protector que disfrazó pero no ocultó su talento. Sin

---

* *Epígrafes*: *Woman in the Nineteenth Century,* pág. 101; Higginson, citado en Thomas Johnson (ed.), *The Letters of Emily Dickinson,* 2, pág. 473; *Poems,* J. 669.

embargo, estos comentarios sí quieren sugerir la magnitud de la creación poética que alcanzó Emily Dickinson dedicándose a un género que por tradición había sido el más satánicamente afirmativo y atrevido y, por lo tanto, andaba escaso de modos literarios para la mujer: la poesía lírica.

¿Cómo logró alcanzar Dickinson, quien pareció a Thomas Wentworth Higginson tan tímida e incluso tan neuróticamente retraída, un resultado poético tan espectacular? ¿Cómo esta aparente «dulce solterona», como la llama Ranson, estuvo tan cerca de ser «Judith Shakespeare»? En la palabra *ser* creemos que radica una clave del éxito de Dickinson. Las fantasías de culpa y furia que se expresaban en los sueños de trance de escritoras de ficción como Rossetti y Barrett Browning y de todas las novelistas que hemos considerado, fueron representadas literalmente por Dickinson en su vida, en su propio ser. Mientras que George Eliot y Christina Rossetti escribieron sobre ángeles de destrucción y renuncia, Emily Dickinson se convirtió en ese ángel. Mientras Charlotte Brontë proyectó sus ansiedades en imágenes de niños huérfanos, Emily Dickinson representó el papel de una niña. Mientras que casi todas las escritoras de finales del siglo XVIII y el siglo XIX, de Maria Edgeworth en *Castle Rackrent* a Charlotte Brontë en *Jane Eyre,* Emily Brontë en *Cumbres Borrascosas* y George Eliot en *Middlemarch,* guardaron en secreto sus amargos autorretratos de locas del desván de sus novelas, Emily Dickinson se volvió loca, se convirtió, como veremos, tanto irónica (una personificación deliberada de una loca) como verdaderamente, en una loca (una agorafóbica desamparada, atrapada en una habitación de la casa de su padre).

La misma vida de Dickinson, en otras palabras, se convirtió en una especie de novela o poema narrativo en el que, a través de una serie de maniobras extraordinariamente complejas, ayudada por los disfraces que tenía a mano, esta poeta ingeniosa representó y acabó resolviendo sus ansiedades hacia el arte y su furia por la subordinación femenina. Por lo tanto, sus poemas sucintos y explosivos son, en cierto sentido, el discurso de un personaje de ficción, porque, como le contó a Higginson, «cuando me pongo a mí misma como Representante del Verso, no quiero decir yo, sino una persona supuesta»[1]. En efecto, entendidos como un conjunto elaborado de monólogos dramáticos, sus poemas constituyen el «diálogo» de una ficción extendida cuyo tema es la vida de esa persona supuesta que originalmente se llamaba Emily Dickinson, pero que también se bautizó a sí misma de diversas formas: Emilie, Daisy, Hermana Emily, tía Emily y simplemente Dickinson.

Por supuesto, los críticos la han definido con frecuencia como una de las más expertas en afectación de la literatura estadounidense. R. B. Sewall, por ejemplo, afirma que la hipérbole y el melodrama de lo que denomina la «retórica» de la familia Dickinson desempeñó un papel crucial en «el

---

[1] A T. W. Higginson, julio de 1862, *Letters*, 2, pág. 412.

ingenio, la extravagancia, su inclinación hacia el drama y la exageración» que caracterizan gran parte de la obra de esta poeta[2]. Sin embargo, al mismo tiempo, puesto que la mayoría de los críticos no han afrontado la naturaleza o la magnitud del problema que Dickinson tuvo que resolver como mujer, no han comprendido bien la naturaleza ni el objetivo de su «afectación». Los estudiosos de su biografía se han concentrado en el misterio de la identidad de su amante/dueño o sobre la cuestión de su compromiso religioso, o en ambos; los críticos literarios se han ocupado de las ambigüedades lingüísticas y metafísicas de su arte. Casi todos han llegado —con Sewell— a la conclusión de que «como poeta [Dickinson] trabajaba de lo específico a lo general, de lo concreto a lo universal [...] Estaba preocupada por la esencia, pero no le importaban los accidentes»[3]. Y su afectación, su «inclinación al drama», según la mayoría de estos críticos e investigadores, fue sólo uno de los «accidentes» de su vida.

Sin embargo, nosotras sostendremos que la afectación de Dickinson no era un accidente, sino algo esencial para su logro poético, debido sobre todo —como hemos sugerido— a que el verso-drama en que transformó su vida le permitió transcender lo que Suzanne Juhasz ha denominado el «doble aprieto» de las poetas: por una parte, la imposibilidad de autoafirmarse que tiene una mujer; por otra, la necesidad de esta autoafirmación para una poeta[4]. En el contexto de una ficción dramática, Dickinson podía metamorfosearse de una persona real (a quien le está prohibido el discurso agresivo) en una serie de personajes o personas supuestas (a quienes han de proporcionarse discursos asertivos). De manera más específica, sugeriremos que la forma de ficción que Dickinson dio a su vida fue gótica y romántica, no sólo (o incluso fundamentalmente) debido a la «retórica» familiar de la exageración, sino porque el modo gótico/romántico fue empleado con mucha frecuencia por todas las escritoras a quienes esta poeta admiraba más que a casi cualquier otro artista literario. Resulta significativo que, del mismo modo que los críticos han tendido a definir su autodramatización como «simple» afectación aniñada, han pasado por alto o despreciado sus lecturas de ficción, sobre todo la escrita por mujeres, como si careciera de importancia para su poesía. Lo que más se acerca a un estudio serio de las influencias en esta dirección es la exposición que efectúa Ellen Moers del efecto de *Aurora Leigh* sobre las metáforas de Dickinson, pero se ocupa fundamentalmente de las imágenes del poema de Barrett Browning más que de su trama. Por otra parte, las exploraciones de las lecturas de Dickinson —como las efectuadas por Jack Capps y Ruth Miller— se concentran casi por completo en su cono-

---

[2] Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 1, pág. 240.

[3] Ibid.

[4] Véase Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms, Modern American Poetry by Women: A New Tradition*, Nueva York, Harper Colophon Books, 1976, cap. 1, «The Double Bind of the Woman Poet», págs. 1-6.

cimiento de los poetas masculinos, de Shakespeare y Quarles a Keats y Emerson[5].

Sin embargo, como muchas literatas del siglo XIX, Emily Dickinson leyó novelas con mayor frecuencia y pasión, sobre todo las escritas por mujeres. Le gustaba Dickens, pero pensaba que *Middlemarch* era la gloria, alababa a las Brontë y (aunque su padre desaprobaba la ficción popular, recomendando en su lugar «libros solitarios y rigurosos») leyó los libros de estas mujeres y de sus contemporáneas con la secreta pasión que marca, pongamos, el hambre de Catherine Morland por las novelas de la señora Radcliffe. En cierto sentido, al igual que Catherine está tratando de encontrar su propia historia en las galerías convertidas en ficción de la abadía de Northanger, Dickinson trataba de encontrar equivalentes metafóricos de su vida en el gótico femenino que leía a escondidas en la «casa del Padre» y dramatizaba abiertamente en sus propios versos[6].

Hemos visto que, de las paródicas Laura y Sophie de Austen a A. G. A. de Emily Brontë, las heroínas de la ficción escrita por mujeres representan de forma obsesiva y consciente precisamente los romances melodramáticos y los argumentos góticos que sus autoras recluidas se niegan a sí mismas (o les niegan) en sus vidas. También hemos visto que la autora pasa cada vez más de una posición de «objetividad» e indiferencia, o incluso de diversión irónica, hacia sus protagonistas —ejemplificada, por ejemplo, por la actitud de Austen hacia Laura y Sophia— a una identificación abierta con sus heroínas, como la que parece haber sido la inmersión de Emily Brontë en A. G. A. Por lo tanto, no es de sorprender que en la obra de Emily Dickinson, la última y más conscientemente radical de estas artistas, veamos la culminación de este proceso, una absorción casi completa de los personajes de la ficción en el personaje de su autora, de tal modo que esta escritora y sus protagonistas se convierten a todas las instancias prácticas en una «persona supuesta» que logra la autoridad de la autocreación representando muchos yoes y vidas altamente literarios.

En diversos poemas y cartas queda claro que Dickinson era bastante consciente de esta interdependencia de autodramatización, autocreación y creación literaria. «La naturaleza es una Casa Encantada —pero el Arte—

---

[5] Para un análisis del empleo por parte de Dickinson de *Aurora Leigh*, véase Ellen Moers, *Literary Women*, págs. 55-62. Para otros estudios de las lecturas de Dickinson, véase Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading*, y Ruth Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, apéndice III, «Emily Dickinson's Reading», págs. 385-430.

[6] Dickinson casi siempre se refería a su casa como «la Casa de mi Padre». Su empleo de la expresión sugiere su sentimiento de que era una «Emperatriz del Calvario» no diferente de Cristo, quien realizó «los asuntos de su Padre», pero también indica su clara conciencia de la naturaleza y el poder de la cultura patriarcal en la que alcanzó la madurez artística. Que en esta cultura dominada por el padre tenía que leer *furtivamente* es, además, uno de los primeros comentarios que le hizo a Higginson: «Mi Padre [...] me compra muchos libros —pero me pide que no los lea— porque tiene miedo de que me agiten la Mente» (*Letters*, 2, pág. 404).

es una casa que intenta ser encantada», le dijo una vez a Higginson[7], y aunque este comentario suele considerarse un análisis emersoniano de la relación existente entre el Yo y el No-Yo, su metáfora gótica, junto con su franca admisión de dependencia de dichas metáforas, nos dice otra cosa: nos dice que los autoencantamientos de la ficción gótica (femenina) son, en opinión de Dickinson, esenciales para el arte (femenino). En efecto, para Dickinson el arte no es tanto *poesis* —creación— como *mimesis* —representación—, y ello es así porque cree que ni siquiera la conciencia es tan reflexiva como teatral. Un poema cuya escritura Thomas Johnson data en torno a 1863 elabora este asunto con mayor detalle que su carta a Higginson.

> La más vital Expresión del Drama es el Día Ordinario
> Que suscita y dispone sobre Nosotros
> Otra Tragedia.
>
> Perecer en la Recitación—
> Ésta es —la mejor representación
> Cuando el público escasea
> Y los palcos están cerrados—
>
> Si «Hamlet» fuera Hamlet para Él mismo—
> Shakespeare no lo habría escrito—
> Aunque el «Romeo» no hubiera dejado Registro
> De su Julieta,
>
> Sería representado infinitamente
> En el Corazón Humano—
> El único Teatro registrado
> Que el dueño no puede cerrar—
>
> [J. 741]

La vida es representación; el arte, la manifestación externa de las escenas representadas en un escenario interno y, por lo tanto, autor y personajes son uno: son, como hemos dicho, una «persona supuesta» o, mejor, una serie de dichas personas, que interactúan en un drama romántico o (como sugiere nuestro epígrafe de Dickinson) una «Novela» gigante e increíble, «cuando es lo bastante pequeña / Como para Reconocer —¡No es verdadera!» En las páginas siguientes investigaremos los modos y metáforas de algunas de las personas supuestas en las que se «convierte» Dickinson a medida que se despliega su novela interior, y veremos que, pese al dolor que suponían algunas de las personificaciones, la estética en la que se basan la ayudó a liberarse de las limitaciones sociales y psicológicas que de otro modo habrían sofocado o incapacitado su arte. En particular,

[7] Ibid., pág. 554.

veremos que, encarnando literal y figuradamente a «una mujer —de blanco», Dickinson tejió su vida con un «Hilo de Perla» gótico que le dio la «Amplitud» y el «Sobrecogimiento» exactos que sabía que necesitaba para escribir una gran poesía[8].

* * *

Como muchos críticos han observado, Dickinson comenzó su carrera poética representando de forma consciente el papel de niña, prolongando deliberadamente su infancia e inventando una nueva alternativa para sí misma. Sin embargo, al mismo tiempo, su máscara de niña era inseparable de su papel aún más famosamente autodefinidor como el alma inofensiva e invisible de «¡Yo no soy Nadie! ¿Quién eres tú?» (J. 288). En armonía con esta versión primera pero duradera de sí misma, Dickinson se describió de forma insistente como una persona diminuta, un reyezuelo, una margarita, un ratón, una niña, una criaturita modesta fácilmente dominada por el entorno y las circunstancias. Al igual que Barrett Browning, cuya poesía tanto admiraba, en principio parece haber mitigado la culpa de escribir versos transformando la autoafirmación poética romántica en una estética de servicio femenino, siguiendo el modelo del matrimonio victoriano. Sin duda, en el núcleo de buena parte de su poesía, parece haber algo semejante a la relación existente entre un esposo dominante y una mujer abnegada, y también se representa de forma variada como el encuentro de amante y amada, rey y reina. Sin embargo, con un examen más minucioso, podemos ver que —en concordancia con su persistente pose poética infantil— la relación hombre-mujer es «en realidad» la de padre e hija, maestro y alumna/esclava, feroz «hombre del mediodía» y flor del alba vulnerable, reverente o rebelde Nadie y (por tomar un útil neologismo de William Blake) Nadiepapá omnipotente y omnipresente[9].

Pero el hecho de que la poesía de Dickinson sugiera esta complicada relación entre el Yo femenino y el Otro masculino también sugiere de inmediato la complejidad de su arte, así como la ambigüedad insistente con la cual, incluso en su mayor humildad e «inocencia», reconciliaba esos opuestos aparentes de sumisión femenina y afirmación poética. Pese a parecer a veces disfrazadas u oblicuas, la estética de la renuncia de Christina

---

[8] Véase J. 271 («Una cosa Solemne —era— dije / Una mujer —de blanco»), J. 605 (Sostiene la Araña un Ovillo de Plata / Con invisibles Manos— / Y bailando lentamente para Sí / Su Hilo de Perla devana—») y J. 732 («Acudió a su Exigencia [...] Y si algo echó de menos en ese nuevo Día, / De Amplitud o de Sobrecogimiento— / [...] Quedó sin mencionar [...]»).

[9] Véase Blake, «To Nobodaddy» («¿Por qué eres silencioso e invisible, / Padre del Recelo?») y «Cuando Klopstock desafió a Inglaterra, / Se sublevó William Blake en su orgullo; / Porque el viejo Nadiepapá de arriba / Se pedorreaba, eructaba y tosía».

Rossetti y la estética del servicio de Barrett Browning son inequívocas comparadas con una poética tan oscuramente autodefinidora. Porque aunque la discípula estadounidense de la señora Browning se describía como Nadie, admiraba *Aurora Leigh* y parecía predicar a veces la «virtud del traspasamiento» de una renuncia rossettiana, muchos de sus comentarios más modestos y femeninos estaban socavados por un filo de ironía que transformó servicio en subversión y renuncia en el «Sello Real» de una «Elección Blanca»[10].

No obstante, pese a su sentido secreto de la elección, Dickinson comprendía las exigencias sociales, enmascaradas como leyes cósmicas, que obligaban a toda mujer a representar de algún modo el papel de Nadie. Sus percepciones precisas se expresan en varios poemas y cartas dedicadas a lo que describe irónicamente como el «honroso Trabajo» de las mujeres. Porque esta «dulce solterona» solía observar a sus contemporáneas con una objetividad casi cínica, señalando que las «Señoras» eran por turnos «Damas Frágiles», «Criaturas —Suaves y Querúbicas», imágenes veladas o incluso simples «Felpas», *cosas* almohadilladas tan pasivas como sofás[11]. Pero lo que inmovilizaba a la mayoría de estas mujeres, parece haber especulado, era sobre todo el «suave Eclipse» del matrimonio, porque éste (como sugería Emily Brontë en *Cumbres Borrascosas*, una novela que Dickinson admiraba especialmente) transforma a una joven «medio salvaje, fuerte y libre», en mujer y esposa, anulando su «primera Esperanza» de energía e imaginación[12]. Su declaración más famosa sobre el tema lo trata de forma sucinta:

> Acudió a Su Exigencia —abandonó
> Los Juegos de Su Vida
> Para aceptar el honroso Trabajo
> De Mujer y Esposa—
>
> Y si algo echó de menos en ese nuevo Día,
> De Amplitud o de Sobrecogimiento—
> O primera Esperanza —O si el Oro
> Al usarse se gasta,
> Quedó sin mencionar —lo mismo que en el Mar
> Crece el Alga y la Perla,
> Mas sólo Él —sabe
> De las Profundidades donde habitan—
>
> [J. 732]

---

[10] Véase J. 528, «¡Mío —por derecho de la Blanca Elección! / ¡Mío —por el Sello Real!».

[11] Véase J. 401, «Qué suaves —Querúbicas Criaturas— / Son estas gentiles damas— / Tan pronto asaltarían la felpa —como violarían una estrella—».

[12] Véase el discurso de Catherine Linton a Nelly Dean en el capítulo 12 de *Wuthering Heights:* «Quisiera ser una niña de nuevo, medio salvaje, robusta y libre, y reírme de las injurias y no enloquecer por ellas. ¿Por qué estoy tan cambiada? ¿Por qué mi sangre corre en infernal tumulto por unas pocas palabras?».

La ironía de la situación de la mujer/esposa según se describe aquí es que al «acudir» a la rigurosa «Exigencia» de un esposo, ha sido arrojada fuera (como Catherine Earnshaw Linton) del sagrado mar wordsworthiano de la imaginación donde había vivido de niña. Aun más irónico es el hecho de que su nuevo marido y dueño, como todos los Nadiepapás de una sociedad victoriana puritana, define sin duda los productos del mar de la imaginación —la Amplitud de las perlas, el Sobrecogimiento de las algas— como Juegos. Sin embargo, desde el punto de vista de Dickinson, Amplitud y Sobrecogimiento son las únicas necesidades absolutas: «De niña, siempre corría a casa en busca de Sobrecogimiento si algo me sucedía», le contó a Higginson una vez, añadiendo misteriosamente: «Él era una madre horrible, pero me gustaba más que nadie»[13]. En otras palabras, como el mar, el Sobrecogimiento es la madre vigorosa de la imaginación de la poeta, tan vigorosa que requiere pronombre masculino. Y es desde este parentesco vigorosamente asertivo desde donde la mujer y esposa ha de «acudir». Esforzándose por renunciar a sí misma en la tradición de Barrett Browning y Rossetti, racionaliza su decisión como una elección de seguridad celestial y madurez real:

Soy «Esposa» —ya he terminado—
Ese otro estado—
Soy Zar —ahora soy mujer—
Es más seguro así—

Qué rara parece la vida de la Muchacha
Tras este suave Eclipse—
Creo que la Tierra siente lo mismo
Hacia las Gentes del Cielo —ahora—

Si esto es consuelo —entonces
Era dolor —lo otro—
Mas ¿por qué comparar?
¡Soy «Esposa»! ¡Y basta!

[J. 199]

Las detenciones y avances de la mente que dan fuerza a este monólogo dramático indican claramente la opinión de Dickinson acerca de las ansiosas racionalizaciones de su narradora. «Si esto es consuelo —entonces» se debe *inferir* que «Era dolor —lo otro», ya que nunca hubo (o eso da a entender el poema) ninguna prueba real de dolor. La pregunta igualmente ansiosa: «Mas ¿por qué comparar» refuerza nuestra sensación de que toda comparación, en efecto, sería odiosa y haría resaltar el término equivocado. Por ello, la narradora que ha aceptado su «honroso Trabajo»

[13] *Letters*, 2, págs. 518, 519.

debe reprimirse casi a la fuerza para que sus pensamientos —o incluso su vida— no vayan más lejos: «¡Soy "Esposa"! ¡Y basta!».

Pero, por supuesto, como «Acudió a su Exigencia» señala, el mar de la imaginación *no* se detiene ahí. Irreprimible, inexorable, produce en silencio perlas y algas, aunque tales objetos (como poemas en el cajón de una cómoda) son secretos que sólo conoce la parte vigorosa, afirmativamente masculina, de la mujer que ha de llamarse *Él mismo* en una cultura patriarcal. El hecho de que en algunos poemas Dickinson analice esta doble vida femenina de llamadas superficiales y perlas abismales con calma quirúrgica no significa que no tenga compasión por las mujeres que soportan las divisiones psíquicas que describe. Tampoco que se supusiera exenta de dichos problemas porque nunca aceptara de forma oficial el trabajo de esposa. Por el contrario, su ironía y su sensibilidad se vieron intensificadas por su sentimiento de que estaba atrapada en las Exigencias que rodean a todas las mujeres, un conjunto enredado de leyes implícitas que tenían que describirse no como una única roca (que se puede atravesar con un túnel), sino como una «Telaraña —tejida Irrompible— / Una Almena —de Paja / Un límite como el Velo / Sobre el rostro de la Dama— / Pero cada Malla —una Ciudadela / y Dragones —en el Pliegue» (J. 398). Debajo de dicha almena de paja debe haber sentido que ella y el mar estaban enterrados vivos, porque —pese al alga y la perla— también su vida había sido «recortada y ajustada a un marco» en algún momento del comienzo de la historia, cuando a las mujeres como a ella les asignaron las habitaciones «más pequeñas» de la casa de su padre[14].

Sin embargo, es particularmente catastrófico para una poeta que el mar del Sobrecogimiento esté escondido y no sea mencionable. Sin duda, Dickinson tendría que idear algunas estrategias estéticas que le dieran acceso a su yo secreto. Como hemos visto, Christina Rossetti creó su arte más bello a partir de la renuncia paradójica de ese ser interior deseoso que la afirmó en los versos y Elizabeth Barrett Browning creó los suyos a partir de su metamorfosis de la ambición estética en el deber de esposa. Pero para Dickinson la imposibilidad de otra cosa que no fuera una renuncia con dobleces acabó elaborada en las mismas imágenes con las que definió su problema. No cabe renunciar a un mar interno ni a una madre llamada Sobrecogimiento: ambos son hechos de la sangre, herencias ineludibles. Luego, en cierto sentido, Dickinson era una Laura sin una Lizzie restrictiva, una Aurora Leigh sin un Romney disciplinador. ¿Pero qué pasaría si las Lizzie y los Romney fueran innecesarios? ¿Si los grandes juegos de la Amplitud y el Sobrecogimiento siguieran siendo apropiados? Dickinson

---

[14] Véase J. 510, «No era la Muerte, pues yo estaba de pie, / Y todos los Muertos yacen tendidos / [... y sin embargo era] Como si mi vida estuviera recortada y ajustada a un marco, / Y no pudiese respirar sin una clave», y J. 486, «Era yo la más leve de la Casa— / Me quedé con el cuarto más pequeño—».

debe haber percibido medio conscientemente bastante pronto en su vida como artista que podía evitar la necesitad de renunciar a su arte renunciando, en su lugar, a ese concepto de femineidad que requería una renuncia abnegada. O, para expresarlo de otro modo, ha de haber decidido que, para comenzar, podría intentar resolver el problema de ser mujer negándose a admitir que lo era. Aunque entonces le faltaría el título que corona como «símbolo» a la mujer o esposa perfectas, brillaría con la «Elección Blanca del arte»[15]. Puede que su jardín, como escribió en un poema para su cuñada, estuviera orientado al norte gélido, pero ofrecería el consuelo ambiguo de tener océanos «a cada lado» (J. 631). Al quedarse en la casa de su padre, una Nadie infantil (en lugar de convertirse en una Nadie conyugal en la casa de un marido), tendría al menos la oportunidad de negociar con el Sobrecogimiento por el rango de Alguien. «Vivo en la Posibilidad— / Más bonita casa que la Prosa», escribió en 1862 (J. 657) y, sin duda, como Barbara Clarke Mossberg ha apuntado, quería decir que la «Posibilidad» asexual de la niñez era mucho más sobrecogedora y amplia que la «Prosa» sofocante de la edad adulta femenina[16].

En efecto, las consecuencias de su pronta representación de la niñez y su fascinación concomitante por sus juegos solemnes en oposición al trabajo de «la Mujer y esposa» fueron de largo alcance. Por una parte, su fuerte compromiso inicial con una máscara infantil muy elaborada (y desde el punto de vista del mundo «parcialmente agrietada») le permitió no sólo escribir gran cantidad de poesía, sino escribir gran cantidad de poesía asombrosamente innovadora, poesía llena de «errores» gramaticales y excentricidades estilísticas que sólo una niña loca podría escribir[17]. Por otra parte, mientras la libraba de los terrores del matrimonio y le permitía «jugar» con los juguetes de la Amplitud, la máscara infantil (o pose o disfraz) acabó amenazando con convertirse en un yo lisiado, un yo que en la crisis de su ficción de vida gótica la encerró en la casa de su padre del mismo modo que una niña es confinada en su cuarto. Lo que era un hábito en el sentido de costumbre, se convirtió en hábito en el sentido más pernicioso de adicción y, por último, los dos hábitos llevaron a una *habitación* interna y externa: un otro interior encantado *y* una prisión ineludible.

* * *

[15] Véase J. 1072, «¡El mío —es Título divino! / ¡La Esposa —sin el Signo!».

[16] Véase Barbara Clarke Mossbert, «The Daughter Construct in Emily Dickinson's Poetry» (tesis doctoral de la Universidad de Indiana, 1977).

[17] Higginson describió una vez a Dickinson en una carta como «mi poetisa algo loca de Amherst». Véase Jay Leyda (ed.), *The Years and Hours of Emily Dickinson*, New Haven, Yale University Press, 1960, 2, pág. 263.

Sin embargo, al principio, el anhelo de la infancia de Dickinson era alegre y jovial. Incluso de adolescente representaba a una atolondrada niñita con una deliciosa comprensión de lo que estaba haciendo y lo que iba a hacer. «Me gusta mucho ser niña», escribió a su amiga íntima Abiah Root cuando tenía veinte años, explicando —como para hacer lo más explícita posible la conexión con el género— que en su infantilismo elegido, sabía que adoptaba una «opinión muy diferente» de la vida de la de otra amiga que era «más mujer que yo»[18]. «Dios me libró de lo que llaman *hogares»,* exclamó en otro lugar. Como su madre estaba enferma, anotó cómicamente, estaba tratando de afrontar las menudencias abrumadoras de la vida de una esposa. Aunque era evidente que le desagradaban las tareas domésticas, la exploración de su disgusto es exuberante e ingeniosa: «No te gustaría verme en este cautiverio de gran desesperación mirando alrededor de mi cocina y rezando por algún tipo de liberación, y declarando por "la barba de Omar" que nunca me vi en tales aprietos. *Mi* cocina, creo que la llamé: No permita Dios que sea o vaya a ser mía»[19]. Plenamente identificada con la irresponsabilidad infantil y los juegos de la vida, no espera seriamente tener que asumir lo que después denominó un «Puesto en el Día»[20].

Así pues, en varios de sus primeros poemas representa un papel «irresponsable», el de una personita de mejillas rosadas, hacendosa e irónicamente pasada de moda que mira el mundo adulto con ojos admirados. El poema que comienza «"Arturo" es su otro nombre— / Yo prefiero llamarla "Estrella"», por ejemplo, hace un uso ingenioso de esta admiración infantil ante el vocabulario con el que la ciencia ha reemplazado las metáforas tradicionales de la religión y la poesía. Así, «Lo que una vez fue el "Cielo" / Es el *"Cenit"* ahora», y cabe deducir que incluso ha cambiado el Cielo.

> Quizás haya cambiado el «Reino de los Cielos»—
> Espero que los «Niños» que estén allí
> No sigan la «nueva moda» cuando yo llegue—
> Y se rían de mí —y me miren—
>
> Espero que el Padre de los cielos
> Eleve a esta niñita—
> Pasada de moda —desobediente— y todo—
> Sobre los peldaños de «Perla».
>
> [J. 70]

A primera vista, esta última estrofa puede parecer casi empalagosa, con su imagen de un amable Dios Padre victoriano y una doncellita con

---

[18] *Letters,* 1, pág. 104.
[19] Ibid., pág. 99.
[20] Véase J. 908, «Sale el sol —Doncellita— ¿No tienes un Puesto en el día?».

delantal y enaguas dulcemente desobediente, pero pronto resulta evidente que, como en su carta a Abiah Root, Dickinson está haciendo una parodia deliberada sobre las devociones sentimentales de los hogares victorianos y su propio infantilismo cuidadosamente creado. La gracia excesiva, casi sardónica, de su fantasía es un signo de que así es. Las comillas que ha colocado en torno a todas las palabras clave del poema son otro signo. Sugieren que no sólo está poniendo en tela de juicio los términos científicos como «Cenit», sino las expresiones tradicionales del tipo de «Reino de los Cielos», «nueva moda» y «Perla». La representación de la ingenuidad de una niña puede contar con más de un buen uso, como vemos aquí. Una niña no sólo puede jugar a hacer versos, sino (ya que desde la perspectiva infantil todo lenguaje es reciente o extraño) todas las palabras pueden convertirse en brillantes juguetes para ser examinados, manejados, probados, mimados con Sobrecogimiento irónico.

«"Arturo" es su otro nombre», que Johnson fecha en 1859, es un ejemplo excepcionalmente festivo de lo que Dickinson podía hacer con una perspectiva irónicamente infantil, del mismo modo que sus confesiones a Abiah de que le gustaba ser una niña y odiaba los hogares eran sobre todo festivas. Es como si en ese punto, justo al comenzar a reunir los trajes de su vida, apenas pudiera sospechar los usos drásticos que tendría su delantal infantil. Sin embargo, diecinueve años después de su carta a Abiah, informaba a Higginson de modo inequívoco: «No cruzo el suelo de mi padre para ir a ninguna casa de la ciudad»[21], y sólo catorce años después de su carta a Abiah insinuaba a su sobrina Louise Norcross que su familia le había asignado algunas tareas domésticas como terapia ocupacional. «Bato las yemas para los pasteles y machaco las especias para los bizcochos. [...] Dicen que soy una Ayuda»[22]. Y del mismo modo que su participación en las tareas del hogar siguieron siendo infantiles pero se oscurecieron, su cuestionamiento poético del lenguaje y la experiencia continuó siendo infantil en su perspectiva del Sobrecogimiento, pero se oscureció y se volvió más severo.

Por ejemplo, en otro poema escrito probablemente en 1859, Dickinson asume la máscara de un ansioso «Peregrinito» para preguntar a «algún Hombre Sabio de los cielos»: «¿Habrá realmente una "Mañana"? / ¿Existe algo como el "Día"? [...] ¿Tiene pies como los Nenúfares? / ¿Tiene plumas como un Pájaro?» (J. 101). El «Hombre Sabio de los cielos» se asemeja al «Padre de los Cielos» del poema de Arturo y las concepciones erróneas sobre «Mañana» y «Día» que tiene el narrador son medio cómicas e inocentemente coquetas (como parece haber sido a veces la joven Emily Dickinson)[23]. Pero la ironía de este poema es más tirante, más dolorosa, como

---

[21] *Letters*, 2, pág. 460.

[22] Ibid., pág. 439.

[23] Véanse, por ejemplo, sus primeras cartas animosas a William Cowper Dickinson

si alguna cuerda estuviera comenzando a tensarse. Para una escéptica como Dickinson bromear sobre las puertas perladas (las del cielo) era una cosa; para una embriagada del aire, olvidar el significado de la mañana, otra completamente diferente, así que en sus preguntas diferenciales podemos ver que ahora hay poco de que reírse: las sombras están comenzando a nublar los ojos de la poeta. Al final, estas sombras la llevarán a la gran lírica confusa de la década de 1860 que afirma la agonía al insistir, de forma infantil, en la imposibilidad de las definiciones. «No era la Muerte, pues yo estaba de pie, / Y todos los Muertos yacen tendidos—» (J. 510) y «Fui golpeada, pero aún no por el Rayo—» (J. 925) son quizás dos ejemplos definitivos de la obra de Dickinson en este género, pero cabría citar muchos otros poemas relacionados. Al mismo tiempo, en sus confesiones de confusión infantil sobre ordenamientos tan elementales de la experiencia como la noche y el día, «¿Habrá realmente una "Mañana"?» espera los errores aparentemente ingenuos del uso y las deliberadas excentricidades infantiles de la representación que dan fuerza a un poema como «Buenos Días —Medianoche» (que también fue escrito en la década de los sesenta). Después de todo, sólo representando el papel de una niña educada pero confusa podía Dickinson lograr hacer estrofas originales como «Buenos Días —Medianoche— / Vuelvo a Casa— / El Día —se cansó de Mí— / ¿Cómo podría yo cansarme de Él?» (J. 425). Asimismo sólo representando el cansancio de una niña rechazada puede transmitir lo que define como su rechazo por parte de ese mundo adulto y dominante que es el «Día» a cuyas Exigencias, con obstinación consciente y en absoluto infantil, se ha negado a acudir.

* * *

La actitud de Dickinson hacia el poderoso Otro que gobernaba los días y las vidas de las mujeres se encuentra en el centro de la «Novela» gótica en la que transformó su vida y es sorprendentemente ambivalente. Por una parte, el patriarca arquetípico a quien denominaba «¡Ladrón! Banquero —Padre» (J. 49) parece muy similar a esa divinidad siniestra que Blake describió como Nadiepapá, el Dios tiránico que creó «todas las cosas antiguas». Por otra parte, el Señor sin nombre a quien Dickinson amaba con fervor teatral es esencial para el sugestivo misterio que Ransom describe como el «romance» que le permitió «realizarse como cualquier otra mujer»[24]. Así pues —dejando de lado incluso las cuestiones biográficas—, su ambivalencia hacia el Otro conduce a una de las paradojas centrales de su arte. En un poema tras otro, como hemos visto, esta

(14 de febrero de 1849), a George H. Gould [?] (febrero de 1850) y a Elbridge G. Bowdoin (febrero de 1851), *Letters*, 1, págs. 75-77, 91-93, 110.

[24] Ransom, «Emily Dickinson: A Poet Restored», pág. 97.

«dulce solterona» representa el papel de una niña mujer desafiante que se resiente de su esposo/padre tiránico y anhela librarse de sus feroces Exigencias. Al mismo tiempo, poema tras poema, describe a su amado Señor/Padre como un Apolo resplandeciente, confesando que hay un «lobo cariñoso»[25] dentro de ella que ansía su aprobación, su amor, su cordialidad dorada. Como niña, Dickinson había pedido que la libraran de lo que «llaman hogares», pero, irónicamente, cuando se hizo mayor, descubrió que el precio de su salvación era su encarcelamiento agorafóbico en la casa de su padre, junto con la exclusión concomitante del drama apasionado de la sexualidad adulta. De forma similar, había temido el «mediodía abrasador», pero cuando su visión se vio reducida literalmente por una misteriosa dolencia ocular que puede haber sido «ceguera histérica»[26], anheló la luz de forma literal y figurada, «el Camino de Ámbar de la Mañana» y «tanto Mediodía como pueda tomar / Entre mis ojos finitos» (J. 327).

«Tanto Mediodía como pueda *tomar»:* las ambigüedades de la palabra *tomar,* junto con el placer/dolor paradójico asociado con el sol de mediodía, resumen la ambivalencia de Dickinson hacia el poderoso varón que representa (con disfraces diferentes) un papel tan importante en el teatro del verso. Así pues, en el contexto del elaborado drama que estaba representando, su ceguera metafórica (y quizás ocasionalmente literal) parece haber funcionado en parte como una metáfora de castración, semejante al pie herido de Catherine Earnshaw en *Cumbres Borrascosas.* Porque, al igual que Catherine, cuando Dickinson evolucionó hasta esa conciencia sexual ineludible que su pose de niña pospuso pero no eludió, se dio cuenta de que debía dejar la libertad andrógina de la niñez y, por lo tanto, comenzó a percibir la castración simbólica implícita en la impotencia femenina. Al mirar el brillo ardiente del sol patriarcal —la enorme luz «masculina» que controla e ilumina todas las cosas públicas tal como son—, debe haberse cegado por su intensidad, es decir, debe haberse dado cuenta de su debilidad comparativa y de su ambivalencia hacia *mirar.* Señala una fascinación sexual casi masoquista con «Tanto Mediodía como pueda tomar / Entre mis ojos finitos», aun cuando describe un deseo apasionadamente autoprotector de no mirar por miedo a que la enormidad del mediodía patriarcal la haga «caer muerta». «Antes de cerrar mis ojos, también me gustaría ver— / Como las demás Criaturas [...]», confía en un poema cuya representación de la ambivalencia resulta estremecedora.

El hecho de que el sol intimidantemente brillante significa una especie de Dios de la luz patriarcal para Dickinson se hace evidente en la extraordinaria meditación sobre el «hombre de mediodía» que incluyó en una carta escrita a Susan Gilbert en 1852. Además, en su examen indaga-

---

[25] *Letters,* 1, págs. 209, 210.

[26] John Cody hace esta sugerencia en *After Great Pain,* págs. 416-422.

dor del significado de ser esposa, esta carta revela con más franqueza que la mayoría de los poemas la aguda conciencia que tiene la poeta de la lucha de sus sentimientos hacia ese Nadiepapá solar que era a la vez el severo «¡Ladrón! Banquero —Padre» y el Señor/Amante idealizado.

> Qué aburridas han de parecer nuestras vidas a la novia y a la doncella prometida, cuyos días se nutren de oro [...] pero a la *esposa*, Susie [...] nuestras vidas quizás le parezcan más preciosas que todas las demás del mundo; has visto flores por la mañana, satisfechas con el rocío, y estas mismas dulces flores al mediodía con las cabezas dobladas de angustia ante el poderoso sol; ¿piensas que estos capullos sedientos no necesitarán *ahora* nada más que *rocío*? No, llorarían por la luz del sol y suspirarían por el ardiente mediodía, aunque los marchite y los abrase; lo han sufrido en paz: saben que el hombre del mediodía es *más poderoso* que la mañana y que en adelante su vida le pertenece. ¡Oh, Susie! [...] esto me arrebata tanto [...] cuando lo pienso que tiemblo a veces por miedo a sucumbir yo también[27].

Lo que resulta casi espantoso en esta carta tan honrada son sus imágenes implacablemente elaboradas del poder masculino y la impotencia femenina. El «hombre de mediodía» es poderoso y abrasa con feroz vitalidad y potencia despiadada. La mujer que se convierte en esposa —la mujer sexualmente realizada— está tan desamparadamente arraigada en su género como una flor está atrapada en la tierra y en su necesidad de la luz del sol vigorizante que sin embargo la abate hasta la sumisión y le hace doblar la cabeza de angustia. Resulta significativo que «Margarita» fuera uno de los apodos de Dickinson y, sin duda, a los veintidós años, cuando escribió esta carta, ya había comenzado a definirse perspicazmente como una flor ambivalente, amante/temerosa del sol. Así pues, del mismo modo que las imágenes de la madre Sobrecogimiento y el mar interior implicaban que la renuncia sería imposible para Dickinson, en las imágenes de esta carta está implícita la rendición ineludible incluso de la niñita pasada de moda. El sol asciende y la flor de la mañana debe seguir su curso sin remedio, si no como novia, como esclava apasionada.

Como han mostrado diversos biógrafos, el mismo padre de Dickinson proporcionó muchos de los rasgos esenciales de este Nadiepapá solar necesario pero temible que fue tan central en la ficción de su vida. Abogado vigoroso y austero, el principal ciudadano de Amherst, Edward Dickinson era el compendio de un hombre dominante, casi despiadadamente público. Sin duda, heredó gran parte de su rigor puritano de las generaciones de sus antepasados de Amherst, nacidos, como su hijo Austen escribió más tarde, «dentro del sonido de la vieja campana del templo, todos

---

[27] *Letters*, 1, págs. 209, 210.

hombres graves, temerosos de Dios»[28]. Pero tampoco hay duda de que, por temperamento y por cultura, era un patriarca distante, poderoso y siniestro. «Edward parece muy sobrio y habla muy poco», señaló una vez su hermana Catherine, y él mismo, al prepararse para el matrimonio, escribió a su futura esposa en tonos más severos que sensuales, más rectos que románticos: «Preparémonos para una vida de felicidad racional. Yo no espero ni deseo una vida de placer»[29].

En principio, estas rigideces hacen que Edward Dickinson parezca un St. John Rivers estadounidense, un pilar de la sociedad siniestramente recto contra quien una joven del agudo ingenio de Emily Dickinson debe haber encontrado bastante posible rebelarse. Pero además de ser un ciudadano de Amherst «grave y temeroso de Dios», el padre de la poeta fue un empresario americano clásico, un hombre osadamente —incluso satánicamente— ambicioso cuya pasión por la ascensión ha de haber resultado a la vez atractiva y atemorizante para una hija empapada en poesía romántica. «Debo hacer algún dinero como sea, y si no especulo en tierras en el Este, lo haré en el Oeste», escribió a su esposa en 1835, «y cuando me vuelva a atacar la fiebre, nada humano me detendrá de hacer un intento desesperado de lograr fortuna [...] Debo extenderme por más suelo: la mitad de una casa y cinco mil metros cuadrados de jardín no satisfarán mis aspiraciones»[30]. Así pues, en cierto sentido, Emily Dickinson tenía dos padres. Uno era un hombre ardientemente intenso, casi un héroe byroniano, que «leía libros solitarios y rigurosos», que «nunca jugaba», cuyo «Corazón era puro y terrible», y que anhelaba extenderse por «más suelo»[31]. El otro era un hombre público pomposo que atacaba a «las sufragistas» y que sorprendió a T. W. Higginson por «delgado, seco y callado», así que «comprendió lo que había sido la vida [de Emily]»[32].

Es sin duda de las Exigencias de este segundo padre, el patriarca recto y puntual, de las que la poeta intenta continuamente escapar. En «Donde las campanas ya no asusten la mañana» llega a expresar su disposición a escapar mediante la muerte, «donde los Niños cansados duermen plácidos / A través de Siglos de mediodía», para que «las campanas de los Padres ni las Fábricas / Puedan asustarnos nunca más» (J. 112). No obstante, del mismo modo que su padre héroe byroniano es tan carismático que incluso tras su muerte Dickinson escribió: «Sueño con mi padre todas

---

[28] Citado en Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family*, Nueva York, Harper & Row, 1955, pág. 407.

[29] La cita de Catherine Dickinson Sweetser aparece en Bingham, *Home*, pág. 17, y la de Edward Dickinson, en Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 47.

[30] Leyda, *Years and Hours*, 1, pág. 30.

[31] «Leía libros solitarios y rigurosos», *Letters*, 2, pág. 473; «nunca jugaba», ibid., página 486; su «corazón era puro y terrible», ibid., pág. 528.

[32] Atacaba «el sufragio popular de las mujeres», Leyda, *Years and Hours*, 2, pág. 218; era «delgado, seco y callado», *Letters*, 2, pág. 245.

las noches, siempre un sueño diferente, y olvido lo que hago por el día, preguntándome dónde está»[33], su padre público recto y puntual es tan poderoso que, irónicamente, su oración de huida debe dirigirse a él, la misma persona de quien desea escapar. Describiendo la muerte como edénica, «Este lugar es el Gozo —este pueblo es el Cielo—», exclama infantilmente: «¡Por favor, Pater, muy pronto!» (J. 112). Porque *este* padre —el patriarca público— se ha metamorfoseado gradualmente del «delgado, seco y callado» Edward Dickinson en Dios Padre, el Patriarca celestial.

Este desdibujamiento metafórico de las líneas que separan a papá de Nadiepapá se da de forma regular a lo largo de la vida versificada de Dickinson como una persona supuesta. Por ejemplo, en el anterior «¡Papá que estás arriba!» el *Pater* celestial de la narradora es claramente un *pater familias* victoriano glorificado, y la poeta, como ese animal malo que era Jane Eyre a los nueve años, se identifica con una criatura infrahumana.

¡Papá que estás arriba!
¡Repara en el Ratón
Vencido por el gato!
¡En tu reino reserva
Una «Mansión» para la Rata!

¡Cómoda en seráficas Alacenas
Royendo todo el día,
Mientras insospechados Ciclos
Se van girando solemnes!

[J. 61]

Sin duda, la asociación que efectúa Dickinson de su papá terrenal con un Papá celestial, como la identificación de sí misma con un ratón muerto, representa la que creía genuinamente que era la relación de poder entre su padre y ella, o incluso entre todos los padres y todas las hijas. Sin embargo, al mismo tiempo, su exageración cómicamente tímida de papá en Nadiepapá y ella misma en un ratón (o el amigo de un ratón) sugiere la destreza con la que dramatiza sus problemas para proporcionar una intensidad extra —un claroscuro extra, como si dijéramos— a la ficción que sabía estar representando. Su hipérbole irónica sugiere, además, su lúcida percepción de los paradigmas literarios y teológicos que podía encontrar para su relación con su padre y, por último, sugiere su conciencia de hasta qué punto deseaba destruir o subvertir esa relación. Después de todo, esos ciclos celestiales solemnes pero insospechados evocan curiosamente a las seis generaciones de «hombres graves y temerosos de Dios» que representaban a la familia Dickinson cada sabat en el viejo templo, y el cómodo ratón poético es una fuerza diminuta pero subversiva

[33] *Letters*, 2, pág. 559 (a Louise y Frances Norcross).

en las alacenas seráficas. ¿Qué cimientos podría estar socavando en su «inocencia» infantil?

Por último, queda bastante claro que Dickinson no sólo comprendía la naturaleza revolucionaria de algunos de sus sentimientos sobre su padre, sino que también reconocía sus implicaciones literarias por dos líneas borrosas que sin duda trazó en el margen de su ejemplar de *Jane Eyre*, las únicas dos marcas marginales del libro. La primera aparece al lado del pasaje siguiente:

> St. John era un buen hombre, pero empecé a pensar que había dicho la verdad cuando se describió a sí mismo como una persona dura y fría. No lo atraían la humanidad, las comodidades ni los goces pacíficos de la vida.

La segunda aparece unos cuantos renglones más abajo, cerca de un pasaje del mismo párrafo:

> Me di cuenta de que era del material del que la naturaleza forja a los héroes, cristianos y paganos: los legisladores, los estadistas y los conquistadores, un sólido baluarte para el apoyo de los grandes intereses; pero, junto al fuego del hogar, con demasiada frecuencia, una columna fría y pesada, lúgubre y fuera de lugar[34].

La conciencia que tiene Dickinson de la clase de figura literaria que hacía su padre debería ayudarnos a comprender la rebelión que representó y el encarcelamiento del que no pudo escapar. Después de todo, a la misma Jane Eyre le resultó difícil liberarse del sudario férreo de los principios en el que la encerró St. John. Pero Jane tenía a Rochester para que la llamara desde su trance. Sin embargo, para Dickinson, tanto St. John como Rochester, tanto el pilar de la sociedad como el héroe carismático, estaban implícitos en la sola figura de su Padre/Señor/Amante, como si Dios y Satán se unieran en la forma de un Nadiepapá.

* * *

Sin duda, diversos poemas de amor a su Señor misterioso parecen tan apasionadamente afirmativos como cualquier tributo que Jane pudiera haber compuesto para Rochester en la primera efusión de su amor por él. Sin embargo, del mismo modo que las obras que cabría denominar poe-

---

[34] *Jane Eyre*, cap. 34. El libro se encuentra en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard. Aunque Sewall no lo incluye en su lista de volúmenes que tienen notas marginales de Dickinson, las dos delgadas líneas que aparecen en estas páginas corresponden exactamente a las marcas que Sewall (u otros) consideran características de esta poeta. Véase Sewall, 2, págs. 678, 679, nota 8.

mas de «Nadiepapá» de Dickinson son productos de un proceso de exageración altamente literario, estos poemas de amor suelen ser estilizados, literarios e irónicos. En efecto, su ironía revela con frecuencia tensiones y hostilidades ocultas no distintas de las que marcan la relación de Jane con Rochester, mientras que su retórica cohibida indica que, como expresa Clark Griffith, la poeta se está abriendo paso a través de «una convención literaria eminentemente pública»[35]. La elegante «Sigue suave la Margarita al Sol», por ejemplo, parece ser a la vez una intensa alocución al sol patriarcal como Padre/Señor/Amante y una cuidadosa elaboración de una noción cortesana.

Sigue suave la Margarita al Sol—
Y terminada su dorada vuelta—
Se sienta tímida a sus pies—
Al despertar —encuentra allí la flor—
¿Por qué —Merodeadora— estás aquí?
Porque, Señor, ¡el amor es tan dulce!

Somos la Flor nosotras —y ¡Tú el Sol!
¡Perdónanos si al declinar el día—
Nos acercamos más a Ti!
¡Enamoradas del Oeste que parte—
De la paz —del vuelo— de la Amatista—
Y de la posibilidad de la Noche!

[J. 106]

Además de ser un ejemplo interesante del modo en que Dickinson podía hacer un uso deliberado e irónico de su necesidad desvalida de un Señor/Amante, este poema es (para ella) una fantasía notablemente feliz de «realización» romántica, un hecho que también indica su dependencia consciente de las estructuras convencionales. La minialborada/diálogo entre el sol y la margarita dramatiza literalmente la esperanza ilusa de la poeta, mientras que su recurso bastante inusual al «tú» literario en la peroración explicatoria quizás resalte su conciencia del artificio de sus imaginaciones. En la intensidad del anhelo final, sin embargo, «De la paz —del vuelo— de la Amatista— / Y de la posibilidad de la Noche!», Dickinson no sólo lleva su concepto narrativo a una conclusión romántica satisfactoria, sino que también confiesa con mayor franqueza que en otras partes del poema la profundidad de su necesidad sexual de un feroz Señor/Amante.

Sin embargo, si seguimos todas las implicaciones metafóricas del sol temido y adorado de Dickinson, la «posibilidad de la Noche» comienza a

[35] Clark Griffith, *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1964, pág. 155.

parecer una expresión curiosamente ambigua. Puesto que el dios solar se retira por la noche, la posibilidad de ésta, aunque triunfantemente sensual para un ser humano, sólo puede ser abandono para una flor. Al mismo tiempo, si la noche es el intervalo durante el cual el Nadiepapá solar relaja sus limitaciones, su posibilidad para una poeta puede ser la autoafirmación. En algunos de los otros poemas en que dramatiza esta relación resulta más evidente que todos estos problemas y recompensas están implícitos para Dickinson tanto en la expresión «posibilidad de la Noche» como en su relación fantástica con su Señor/Amante solar.

Por ejemplo, «El sol —*justo tocó* la Mañana» parece casi una revisión oscurecida de «Sigue suave la Margarita al Sol». Comenzando con optimismo, al igual que el poema anterior, estos versos describen con ironía cada vez más amarga cómo «La *Mañana* —ser Feliz— / Supuso que Él había venido para *Vivir*— / Y que la Vida sería toda *Primavera*». Pero los ciclos pequeños y grandes giran solemnes y Dickinson observa que no son controlables ni siquiera por la «Mañana», la Margarita, el ratón o la mujer más desafiantes. Así pues, «Su Rey de los giros» se marcha majestuoso, dejando a la poeta, disfrazada de «Mañana», con una *«nueva necesidad!* / ¡La *necesidad* de *Diademas!*».

La Mañana —*revoloteó— vaciló—*
Se sintió débil —porque *Desde entonces—*
Su frente no ungida—
Era para ella —¡La *única Corona!*

[J. 232]

Hasta la aparición de este poema en la página muestra, al igual que su triste relato, qué lejos se encuentra la poeta de la jovial fantasía cortesana de «Sigue suave la Margarita al Sol». Si el abandono era una de las posibilidades de la noche, aquí se representa con todos los instrumentos del pesar que asociamos con el mayor de los dolores de Dickinson: el discurso entrecortado y sin aliento, puntuado con guiones, que se lee casi como jadeos, las cursivas explosivas que parecen expresar un deseo de comunicar significados para los que no hay palabras, sino sólo tonos de voz, la sintaxis jergal pero condensada, la versificación heterodoxa. Porque en 1861, cuando se escribió este poema, ya habían pasado nueve años y la ansiosa joven de veintidós que había escrito a Susan Gilbert con objetividad virginal sobre el poderoso «hombre del mediodía» *había* «sucumbido» y se había rendido a lo que representaba como una pasión masoquista, casi autoaniquilante, por ese Señor misterioso que parece haber encarnado, entre otras cosas, la Amplitud mundana y artística que deseaba en secreto. Pero ahora, irónicamente, la pose infantil ideada para salvarla de las Exigencias censoras de Nadiepapá la hacía más vulnerable a las seducciones de un Señor romántico. Como veía el mundo con un Sobrecogimiento infantil, su amante imaginario se volvió más grande que la vida,

un coloso solar para abrasarla y luego cegarla cuando la abandonaba a las posibilidades de la noche de soledad, frío y oscuridad. Es más, debido a que con tanta frecuencia se había definido dramáticamente como lo «más insignificante» de la casa, ahora se imaginaba viviendo más en una margarita marchita, un animalillo plañidero, un «ello» apenas visible: el Nadie definitivo.

Aún más que los guiones y las cursivas de «El Sol —*justo tocó* la Mañana—», la retórica intensa de las famosas «cartas al Señor» sugiere en esbozo el estilo de sintaxis interrumpida, confusión de pronombres y rápida asociación libre y elíptica al que la condujeron dichas imaginaciones. Es más, el estado mental que implica este estilo es sin duda mucho más significativo en sí mismo que el enigma biográfico de la identidad del «Señor» que tanto ha obsesionado a muchos estudiosos: «Oh, lo he ofendido—», escribe en su última carta al Señor, dolorosamente incoherente. «[No quería que le dijera la verdad] Margarita —Margarita— le ofende —quien doblega su vida más pequeña a su más humilde (inferior) cada día. [...]»[36]. Y aunque «él» —el Señor— es un «ello» aquí, la misma Dickinson, la Margarita infantil, suele ser (o contener) un «ello», como en poemas como «Qué haré —lloriquea tanto—/ Con este perrillo de dentro del Corazón» (J. 186) o «Por qué hacerlo dudar —duele tanto» (J. 462).

El segundo de estos poemas, en particular, da testimonio del temeroso poder con el que el hombre del mediodía temido y adorado ha rendido la mente de Dickinson, haciendo pedazos la lógica, la sintaxis y el orden. Entero, el poema dice así:

> Por qué hacerlo dudar—duele tanto—
> Tan enfermo—para suponer—
> Tan fuerte—para saber—
> Tan valiente—en su Camita
> Para contar lo último que dijeron
> Sobre sí—y sonreír—Y temblar—
> Por ese precioso—distante—peligroso—Temblor—
> Pero—Más bien—el miedo Punzante
> De que Algo—que sí hizo—o que osó—
> Ofenda la Visión—y huya—
> Y que Ellos ya no me recuerden—
> Ni siquiera vuelvan para decirme por qué—
> Oh, Señor, es Esta Desdicha—

Aquí «ellos», «lo», «sí» y «me» mezclan continuamente sus significados y al mismo tiempo se unen y se separan mediante los característicos guiones, cada uno de los cuales parece convertirse ahora en una especie de abismo sobre el que el poema salta sólo con gran dificultad. También

---

[36] *Letters*, 2, pág. 391.

es significativo que no haya ningún «él» o «tú» presente en el verso, salvo por implicación. Es como si el dominante hombre del mediodía ahora gobernara la vida de Dickinson de forma tan completa que a duras penas pudiera enfrentarse a él cara a cara. Como predecía la ambigua realidad del propio padre de Dickinson, el glorioso Amante/Señor ahora se ha fundido abiertamente con el patriarca censor, de tal modo que el Otro aquí es él mismo, no sólo el «amante distante y majestuoso» que los hombres llaman Dios y Blake llamó Nadiepapá, sino «Todo lo Perdido» que Dickinson pensó una vez que no necesitaba. Su negativa a «someterse» y «rendirse» a las Exigencias de este hombre del mediodía parece simplemente haber constituido lo que más tarde describió como «no admitir la herida / Hasta que se hizo tan grande / Que toda [su] Vida había entrado en ella / Y además había canales» (J. 1.123). En efecto, en este punto de la ficción de su vida, una herida se ha convertido en el hogar ontológico de Dickinson, simbólico de su culpa (su «miedo Punzante» de haber ofendido a «la Visión»), su impotencia («en su Camita») y su destino retributivo (su «Desdicha»). Ahora, por lo tanto, se encuentra aprisionada no en la ambigua posibilidad de realización de la noche, sino en la certeza del abandono de la medianoche y afirma que

> El Destino es la Casa sin la Puerta—
> A la que se entra desde el Sol—
> Y luego se retira la Escalera,
> Porque la Fuga —se acabó—
>
> [J. 475]

Bajo la mirada fija y cegadora del mediodía, la agorafobia (es decir, el deseo de muros, de seguridad, de amor y de certeza) se convierte en claustrofobia (es decir, muros ineludibles, «amor» transformado en límites), y la niñita pasada de moda es encerrada en una de las celdas de las tinieblas que su Dios/Padre parece haber preparado para ella.

Enterrada viva, como Lucy Snowe, en el «traje de tierra» en el que todos los disfraces fantaseados del romance revierten, Dickinson también se caracteriza como sepultada, al igual que Jane Eyre, en ese «sudario férreo de los principios» que el Nadiepapá urizénico teje para las mujeres ambiciosas[37]. No es de extrañar que sus desesperadas cartas al Señor evoquen extrañamente las cartas de Charlotte Brontë a *su* «Maestro». Conocemos la identidad del corresponsal de Brontë y, por supuesto, sabemos que Dickinson no pudo haber leído las cartas de ésta. Pero el *cris de*

---

[37] Véase J. 665, «Arrojada en el Acre de Éter— / Vistiendo el Traje de Tierra [...] Viaje hacia abajo —y Látigo de Diamante— / Cabalgando para encontrarme con el Conde—». En muchos aspectos, éste es el comentario más mordaz (y morboso) de Dickinson sobre el género del romance. En comparación, el mucho más famoso «Porque a la Muerte yo esperar no pude» (J. 712) es mucho más sentimental.

coeur de la inglesa, dirigido manifiestamente a Constantin Héger, un maestro de Bruselas, parece estar dirigido también, como las cartas de Dickinson, a ese Otro más grande que la vida que a estas dos mujeres victorianas les parecía ser el Motor inmóvil de los destinos femeninos. «Prohibirme que le escriba, negarse a contestarme sería arrancarme la única dicha que poseo en la tierra, privarme de mi último privilegio, un privilegio al que nunca consentiré renunciar de buena gana», le dijo Brontë a Héger, y proseguía describiendo los modos en los que necesitaba rendirse a su maestro.

> Créame, *mon maître,* que escribirme será una buena obra que haga. Mientras creo que le gusto, mientras tengo esperanza de recibir sus noticias, puedo estar tranquila y no demasiado triste. Pero cuando un silencio prolongado y angustioso parece amenazarme con un alejamiento de mi maestro, cuando día tras día espero una carta y cuando día tras día la desilusión me devuelve al pesar abrumador, y el dulce deleite de ver su escritura y leer sus consejos huye de mí como una visión vana, entonces me reclama la fiebre, pierdo el apetito y duermo, languideciendo[38].

Comparada con la de Dickinson, su prosa es «tan poco romántica como la mañana del lunes», por citar su propia descripción del estilo de *Shirley*[39]. Pero aunque Dickinson dice la verdad sobre su desesperación de forma más «sesgada», casi tiene la misma verdad que decir. Culpable, temerosa, ansiosamente dependiente de la aprobación de su señor, también se consume y languidece en su ausencia.

> Rebajada a la rodilla que una vez la llevó al mudo descanso [real] la Margarita [ahora] se arrodilla como culpable —dile su falta —Maestro— si [no] es lo bastante pequeña para compensarla con su vida, [la Margarita] está satisfecha —pero no la castigues desvaneciéndola —enciérrala en la prisión, Señor —sólo pide que la perdones —alguna vez— antes de la tumba y a la Margarita no le importará —Se despertará a tu semejanza.
>
> La Curiosidad me pica más que la Abeja —que nunca me picó— sino que hizo música alegre con su poder a donde quiera que yo fuera —la Curiosidad consume mi peso, tú dijiste que no tenía tamaño de sobra[40].

Al igual que el de Brontë, el caso de Dickinson parece ser desesperado, porque ambas mujeres sufren lo que para una artista es la peor an-

---

[38] Para el texto de esta carta y su análisis, véase Winifred Gérin, *Charlotte Brontë*, páginas 290-293.

[39] Charlotte Brontë, *Shirley*, cap. 1, «Levitical».

[40] *Letters*, 2, pág. 391.

gustia: la restricción psicológica de la esclavitud mental. Es profundamente humillante, escribió Brontë, «ser incapaz de controlar los pensamientos propios, ser esclava de una pena, de un recuerdo, la esclava de una idea fija y dominante que se enseñorea de la mente»[41]; en pocas palabras, la esclava del romance y sus tramas.

No obstante, como Brontë y Dickinson sabían muy bien, en el patriarcado esas tramas significan con frecuencia fatigas ineludibles para las mujeres. Una «carta al Maestro» de una tercera mujer del siglo XIX revela hasta qué punto estas artistas de talento eran conscientes de las coerciones románticas. Aunque Margaret Fuller iba a declarar en 1852 que es «un error vulgar que el amor, *un* amor, sea para la Mujer toda su existencia»[42], en 1843 esbozó una carta fantástica a Beethoven, una carta al maestro no diferente a los borradores de Dickinson a su amor misterioso y las cartas de Brontë a Constantin Héger. Aquí, insistiendo en que «mi suerte está maldita, sí, amigo mío, déjame maldecirla. [...] No tengo arte en que dar salida a la marejada de un alma tan profunda como la tuya», prosigue analizando con una claridad terrible no sólo su encarcelamiento en las tramas románticas, sino las estructuras patriarcales que sabe que reflejan dichas tramas.

> Me perdonarás, Maestro, que no haya sido fiel a mi destino final y, por lo tanto, haya sufrido en cada costado las «punzadas del amor desdeñado». Tú hiciste lo mismo [...] pero tomaste de esos errores la inspiración de tu genio. ¿Por qué no me sucede lo mismo? ¿Es porque, como mujer, estoy atada por una ley física que impide al alma manifestarse? A veces la luna parece así decirlo burlonamente, decir que yo tampoco brillaré a menos que pueda encontrar un sol. ¡Oh, luna fría y árida!, cuenta un cuento diferente y dame un hijo propio[43].

Resulta interesante que el juego de palabras entre *sun,* sol, y *son,* hijo*, que Fuller incluye en su carta ilumine las imágenes que iban a obsesionar a Dickinson unos veinte años más tarde. Sin duda, si Dickinson hubiera sido un *hijo,* no habría tenido que representar este romance melodramático y ambivalente con su «hombre del mediodía».

* * *

Sin embargo, para un talento consciente y volcánico como el de Dickinson, así como el de Brontë o el de Fuller, ninguna prisión podía ser

---

[41] Gérin, *Charlotte Brontë,* pág. 291.
[42] Citado en Bell Gale Chevigny, *The Woman and the Myth,* pág. 278.
[43] Citado en Chevigny, pág. 61.
* El juego de palabras se pierde con la traducción. *[N. de la T.]*

permanente. Su claustrofobia se alternaba (como John Cody ha sugerido) con agorafobia o, mejor, las dos eran complementos necesarios[44]. No obstante, fuera de esto, la suya era un alma cuyos «momentos amordazados» eran suplantados con frecuencia por «momentos de Escape» cuando, transcendiendo violentamente los límites sexuales, danzaba «como una Bomba fuera», huyendo del encierro tenebroso de la sumisión, la pasividad y la abnegación femeninas a la autoafirmación viril de «Mediodía y Paraíso» (J. 512). Y, como veremos, las estrategias de la poeta para esta escapada eran tan variadas e inventivas como lo habían sido las máscaras de su derrota. De hecho, en muchos casos, las máscaras de la derrota se transformaron en rostros de victoria.

Por ejemplo, aunque la máscara infantil de Dickinson ayudó a aprisionarla en la herida no admitida de su vida, al mismo tiempo la salvó de la inconsciencia que según ella sellaba el alma de la mujer honrosamente eclipsada. Hija del Sobrecogimiento, la pequeña Peregrina infantil a veces podría humillarse ante el Señor distante en una fiebre de desesperación, pero también podía transformarlo en una musa poderosa que le sirviera para sus propósitos. «La Cautividad es Conciencia, / Al igual que la Libertad», señalaba en un poema (J. 384) y para ella era así porque incluso en sus momentos de derrota más claustrofóbicos se negó a abandonar su «Primera Esperanza» en las cosas. Así pues, en «Tengo un Rey que no habla» (J. 103) o «Mi vida había permanecido —como un Arma Cargada» (J. 754) celebra la inspiración poética que su amante majestuoso y distante le proporciona. Aunque se retira durante el día y aunque en un poema como «Por qué hacerlo dudar —duele tanto» podía no hablarle, en «Tengo un Rey» triunfa al encontrárselo en unos sueños donde «se asoma» a los «salones reales, cerrados por el día». Es más, en «Llegó su fuego a mi Corazoncito» (J. 638), describe la casa sin puertas del «Sino» —la casa de la niña encerrada— transfigurada por la inspiración: «toda mi resplandeciente Casa / Se abrió y se sacudió con una luz repentina—» exclama en un poema que transmuta la derrota emocional en victoria espiritual mediante una descripción del proceso poético. Porque la luz del fuego sagrado del Señor/Musa «Era el Mediodía —sin Noticia de la Noche»: lo que los teólogos denominarían eternidad. Y vigorizada por ese fuego inmortal, Dickinson se desprende a veces de su máscara infantil y confiesa, por ejemplo, en «Mi vida había permanecido —como un Arma Cargada—», que en realidad habla *en nombre de su* Señor/Musa feroz pero silencioso, su «Rey que no habla». Y habla con intensidad vesubiana.

Sin embargo, si el señor de Dickinson está silencioso mientras ella habla, ¿quién es en realidad el señor y quién el esclavo? Aquí su pose retraída como Nadie sugiere planos de ironía dispuestos de forma tan intrincada como los pequeños cuadernillos de palabras que permanecieron

---

[44] Véase Cody, *After Great Pain*, pág. 52.

ocultos toda su vida en el cajón de su escritorio. Por supuesto, estos cuadernillos de poesía son los juguetes reales de su vida, los que se negó a abandonar, sin que le importaran las exigencias que le impusieran. La conciencia de su negativa puede modificar nuestra lectura de sus alocuciones a Nadiepapá, el hombre del mediodía. «¿Tienes el cofrecillo para meter dentro a los Vivos», le pregunta en la segunda carta al Señor[45], y la pregunta infantil es al menos en parte irónica, porque era la misma Dickinson quien tenía un modesto cofre lleno de poemas vivos. Pero una niñita que «juega» a crear todo un jardín de versos, ¿no triunfa sobre el mundo práctico de padres, señores, maestros y hogares? Si es así, ¿no es la niñita en realidad un adulto encubierto, uno de los Elegidos, incluso una reina o emperatriz ignorada?

A veces, al afrontar la tensión entre su yo infantil desvalido y dependiente (esa niñita pasada de moda llamada «Margarita») y su yo de reina «Adecuado—Erecto» (la «mujer—de blanco» a la que una vez tituló «la Emperatriz del Calvario»), Dickinson meditaba en silencio sobre su oscuro triunfo:

> Luego —el tamaño de esta «pequeña» vida—
> Los Sabios —la llaman pequeña—
> Creció —como los Horizontes —en mi veste—
> Y —con delicadeza—me sonreí— ¡«pequeña!».
>
> [J. 271]

Sin embargo, otras veces sus mofas casi inaudibles eran reemplazadas por fantasías furiosas de un discurso más atronador. En «Mi Vida había permanecido —como un Arma cargada», por ejemplo, la energía asesina de la que alardea el Arma/narrador es al menos tan significativa como el hecho de que ella (o «ello») hable en nombre de un Señor/Dueño silencioso.

> Mi Vida había permanecido —como un Arma Cargada—
> En los Rincones —hasta el Día en que
> El Dueño paso —se identificó—
> Y me llevó muy lejos—
>
> Y vagamos ahora por Bosques Soberanos—
> Y cazamos la Cierva—
> Y cada vez que hablo por Él—
> Responden las Montañas—
>
> Y si sonrío, una luz tan cordial
> Sobre el Valle reluce—
> Es igual que si un rostro de Vesubio
> Hubiera derramado su placer—

[45] *Letters*, 2, pág. 375.

Y cuando por la Noche —cumplido Nuestro Día—
La Cabeza de Mi Señor protejo—
Es mejor que el haber compartido
La Almohada Profunda de Pluma Suave—

De Su enemigo —soy mortal enemigo—
No se mueve dos veces—
Aquel sobre el que pongo mi Mirada Amarilla—
O mi Pulgar enérgico—

Aunque vivir pudiera —yo más que él
Él debe vivir más—
Porque yo sólo tengo el poder de matar,
Sin —el poder de morir—

[J. 754]

Sin duda, hay una sugerencia de poder autónomo en la feroz pero lisonjera jactancia de este «rostro de Vesubio» sonriente del Arma/narrador, y en el ingenio siniestro de su afirmación: «No se mueve dos veces— / Aquel sobre el que pongo mi Mirada Amarilla— / O mi Pulgar enérgico—».

Esta arma es claramente una poeta, y además una poeta satánicamente ambiciosa. De hecho, parece como si el Señor, musa o «Dueño» fuera solamente un catalizador en cuya presencia se activa el vocabulario mortal del Arma/poeta. Es más, la ironía de la adivinanza del último cuarteto insinúa que es el Arma y no el Señor, la poeta y no la musa, quien tendrá la última palabra. Porque, pese a lo enigmáticos que resultan estos versos, indican que, en su humanidad, el Señor está sometido a necesidades que no controlan la existencia del Arma. El Señor, al ser humano, *debe* vivir, por ejemplo, mientras que el Arma, al vivir sólo cuando habla/mata, puede o no estar obligada a «vivir». Y, por supuesto, en su carnalidad, el Señor tiene el «poder» (que quiere decir «debilidad», ya que en este verso poder no significa fuerza, sino capacidad) de morir, mientras que el Arma, vigorizada de forma inhumana por la cólera y el ardor, sólo tiene «el poder de matar», es decir, sólo la inmortalidad que le confiere su furia vesubiana.

La ferocidad indecorosa y satánica de este poema se ilumina cuando consideramos la relación de la obra con un verso que quizás puede haber sido una de sus fuentes: «The Lover Compareth His Heart to the Overcharged Gun» de sir Thomas Wyatt.

El arma furiosa, en su ira más rabiosa,
Cuando la cazoleta se aprieta con demasiado dolor
Y la llama no puede separarse del fuego,
Se hace pedazos y en el aire rugen
Los trozos separados. Así es mi deseo,
Cuya llama crece cada vez más,

Y como no me atrevo a mirar ni a hablar para que salga,
Esa fuerza interna hace añicos mi corazón[46].

Aquí también el concepto del yo apasionado como arma tiene connotaciones sexuales volcánicas y furiosas. El arma es un falo; su explosión implica el orgasmo; su energía sexual se asocia con la «ira rabiosa». Pero lo interesante es que en los versos de Wyatt la furia del arma se vuelve contra ella misma. «Sobrecargada» (como indica el título del poema), «su llama crece cada vez más» y acaba pareciéndose a una «fuerza interna [que] hace añicos mi corazón».

Para Dickinson, por otra parte, la sonrisa vesubiana del Arma se dirige al exterior, matando imparcialmente a la cierva tímida (¿una hembra que acude a las Exigencias patriarcales?), a todos los enemigos de la Musa/Señor e incluso quizás, finalmente, al vulnerable Señor. Danzando como «una bomba» fuera, estallando desde el «traje de tierra», el «marco» de tinieblas al que se había «recortado y ajustado su vida», la poeta furiosa se convierte en su propia arma, transferida la instrumentalidad de «Sus Exigencias» a sus propias necesidades. En cierto sentido, aquí el Señor no es más que la explicación u ocasión para la furia de la poeta. Nos damos cuenta de que su voz pronuncia sentencias de muerte que ella misma concibe. Como Armgart de George Eliot, lleva a cabo sus «venganzas en la garganta» y al pronunciar la muerte, distribuyendo «palabras como filos» e imponiendo un «Pulgar enérgico» a los enemigos de su Señor, obtiene autoridad masculina o, por utilizar la terminología existencialista de Simone de Beauvoir, una especie de «transcendencia». Porque, como vimos en el capítulo primero, De Beauvoir ha comentado con gran percepción que en las sociedades primitivas cuyo modelo continúa siguiendo la civilización patriarcal moderna, «la peor maldición que podía imponerse a una mujer era que se la excluyera de las incursiones bélicas [de los hombres, ya que] en la humanidad no se ha concedido la superioridad al sexo que da la vida, sino al que mata»[47]. Y en conexión con esto, en un brillante análisis de «Mi vida había permanecido», Albert Gelpi ha señalado los intrincados paralelismos entre el Arma de Dickinson y el poeta romántico keatsiano que —como, por ejemplo, en la «Ode on a Grecian Urn»— «mata» la vida para convertirla en arte[48]. Tomados en conjunto, sus comentarios y los de De Beauvoir sugieren que en muchos aspectos este poema enigmático y vigoroso es una asombrosa afirmación de libertad artística «masculina».

Para terminar, todos estos poemas como grupo sugieren que el ciclo de la relación de Dickinson con «Nadiepapá» es extrañamente similar al

---

[46] Estamos en deuda con Celeste Turner Wright por llamar nuestra atención hacia este poema.

[47] George Eliot, *Armgart, Poems*, pág. 92; Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, pág. 58.

[48] Albert Gelpi, «Emily Dickinson and the Deerslayer».

que Northrop Frye ha denominado «el ciclo de Orc» en la poesía de Blake[49]. Como en «Mental Traveler», señor y esclavo comercian con los lugares mientras los años giran. En el momento del ciclo representado por poemas como «Mi vida había sido», la misma «herida» de Dickinson abrumadora y hasta entonces absorbente se convierte en un arma. «Un Ciervo *Herido* —salta más alto», había insistido en uno de sus primeros versos. «No es más que el Éxtasis de la *muerte*—/ Y luego vuelve el Freno» (J. 165). Por lo tanto, su identificación era con el animal herido. Sin embargo, en «Mi vida había permanecido», se vuelve contra esa cierva pasiva y sufriente, y la caza. Pero incluso en el poema anterior, en la segunda estrofa, había hablado de «¡La Roca *golpeada* que mana! / ¡El Acero pisoteado que *brota*!». Por lo tanto, en cierto sentido, su metamorfosis en un arma cargada era de esperar. Las heridas *causan* explosiones: el ciervo herido se convierte en un «lobo cariñoso» rabioso y la tierra maltratada silba, tarde o temprano, su furia volcánica. De hecho, no mucho después de haber escrito «Un Ciervo *Herido*», Dickinson señalaba que «esas viejas —flemáticas montañas / Normalmente tan quietas// Guardan dentro —espantoso Decreto, / Fuego, estampido y humo» (J. 175) y comparaba su siniestra inmovilidad con la tranquilidad «Volcánica» «En el humano rostro / Cuando en el dolor Titánico / Las facciones siguen en su lugar—». Más tarde, transformando el volcán humano/inhumano en una poeta tan mortal como el arma cargada, describía un Vesubio inconfundiblemente femenino y violentamente sexual como

> El Símbolo —Solemne—Tórrido—
> Los labios que no mienten—
> Cuyos Corales siseantes se separan —y cierran—
> Y las Ciudades —se desangran—
>
> [J. 601]

Queda aclarado de forma definitiva que ella, Emily Dickinson —la persona supuesta cuya historia estaba narrando en estos versos—, había experimentado la turbulencia de la herida como volcán, la herida como arma, en «¿Te atreves a ver un Alma al *Rojo blanco?*», uno de sus poemas más pura y ferozmente jactanciosos. «¿Te atreves a ver un Alma *al Rojo blanco?*» reta al lector y le ordena imperiosamente «entonces acurrúcate dentro de la puerta—». Obviamente, «dentro de la puerta» significa, para comenzar, tanto dentro del espacio del poema como dentro del espacio de la mente de la poeta. Pero el «cuarto más pequeño» de su yo de niña pequeña ahora se ha convertido no sólo en una herida, no sólo en la casa del Sino claustrofóbico de Nadie, como el cuarto rojo donde era encerrada Jane Eyre, sino en la habitación feroz de un Arma Cargada, una bomba

---

[49] Véase Northrop Frye, *Fearful Symmetr: A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1947, págs. 206-229 y *passim*.

con una interioridad llameante de volcán. Desde el centro de esta cueva de llamas, la poeta habla con una voz oracular de sacerdotisa, a través de los «labios que no mienten», describiendo la herrería en la que su arte y su alma se purifican:

> ¿Te atreves a ver un Alma *al Rojo Blanco?*
> Entonces acurrúcate dentro de la puerta—
> El Rojo —es el color común del Fuego—
> Mas cuando el rico Metal
> Ha vencido las condiciones de la Llama,
> Tiembla en la Forja
> Sin color, sólo la luz
> Del Incendio no ungido.
> El pueblo más pequeño tiene su Herrero
> Y el constante tintineo de su yunque
> Es el símbolo de la Forja más fina
> Que, sin ruido, se libra —dentro—
> Refinando esos Minerales impacientes
> Con Martillo y Fuego
> Hasta que la Luz Designada
> Repudia la Forja—
>
> [J. 365]

El feroz proceso de creación es doloroso, admite este poema. La forja «se libra», la llama «tiembla». Pero, lo que es significativo, Dickinson no resalta aquí su dolor, sino su triunfo. El metal rico e impaciente del que está hecha su alma vence las «condiciones de la Llama» y, finalmente, como luz «Designada» o elegida, «repudia» desdeñosamente la misma forja, cuando estalla en una victoria que es tanto espiritual como estética. Porque aunque este poema incorpora elementos alegóricos cristianos (el cuerpo como un horno expiatorio a través del cual debe pasar el alma; ésta purificándose a través del «fuego refinador» de la tribulación), la intención de Dickinson, en la tradición romántica, es poner el vocabulario de la religión al servicio de la poesía. Como el Los de Blake, ella es una profeta de la Imaginación cuyo cerebro es un horno en el que las materias primas de la vida se transforman en los productos (los metales refinados) y los poderes (la luz designada) del arte. Y el hecho de que el fuego de su mente no esté ungido no sólo sugiere que es incoloro, sino que, de nuevo como el fuego de Los, es apasionadamente secular, o al menos no está santificado por la religión tradicional. Al mismo tiempo, reluciendo por encima de la forja con un brillo fantasmal, el fuego blanco de Dickinson es el signo del triunfo de su alma. Blanco es el halo que imagina a su alrededor y, por último, blanco es el color de todos sus vestidos. Porque «cuando el rico metal / Ha vencido las condiciones de la Llama» —cuando el alma victoriosa sólo genera su propia luz, su propio arte—, las «Centellas de Melodía» tiemblan desde su forja con la intensidad absoluta de su energía pura y «no ungida». Es esta energía poética que se crea

a sí misma la que hace posible lo que Dickinson denomina en otro lugar la «Elección Blanca».

* * *

La elección blanca. El rojo blanco. En cierto sentido, el color (o ausencia de color) blanco es la clave de toda la historia metafórica de Emily Dickinson como persona supuesta. Sin duda, sus ambigüedades de significado constituyen una hebra central en el hilo de perla que es la ficción de su vida. En algún momento de comienzos o mediados de la década de 1860, posiblemente durante ese equívoco *annus mirabilis* de 1862, decidió llevar su famoso vestido blanco, quizás primero de forma intermitente, como un traje de valor especial para las ocasiones sonadas; luego de forma constante, con lo que este traje extraordinario se acabó convirtiendo en un hábito ordinario. Sin embargo, antes de que Dickinson se vistiera literalmente de blanco, había escrito poemas en los que ya lo hacía de modo figurado. Por ejemplo, en 1861 creó la autodefinición siguiente:

> Una cosa solemne —era— dije—
> Una mujer —de blanco—
> Y llevar —si Dios me considera digna—
> Su misterio intachable—
>
> Una cosa sagrada —dejar caer una vida
> En el pozo púrpura—
> Tan ingrávida —que vuelve—
> Eternidad —hasta que—
>
> Ponderé cuál sería de la dicha el aspecto—
> Y si parecería tan grande—
> Cuando la tuviera en mi mano—
> Como —se la ve— volando entre la niebla—
>
> Luego —el tamaño de esta «pequeña» vida—
> Los Sabios —la llaman pequeña—
> Creció —como Horizontes —en mi veste—
> Y —con delicadeza—me sonreí —¡«pequeña»!
>
> [J. 271]

En otras palabras, hacía mucho tiempo que Dickinson asociaba el blanco con el tamaño, de forma específica con la *largueza* teatral. Y en fecha tan temprana como 1859, comentó que aunque «luchar en voz alta es muy valiente», es «más *gallardo*» «llevar en el seno / El Calvario de la Aflicción—», añadiendo que en honor de este último drama privado, esencialmente femenino (más que en honor de una batalla pública masculina), «los Ángeles avanzan— / Fila tras Fila, al mismo paso— / Y Uniformes de Nieve» (J. 126).

Hoy, un vestido blanco que la Amherst Historical Society nos asegura que es el que Dickinson usó —o al menos uno de sus «Uniformes de Nieve»— cuelga dentro de una bolsa de plástico de tintorería en el armario de la residencia de los Dickinson. Perfectamente conservado, adornado con volantes y jaretas, es más grande de lo que la mayoría de los lectores habrían esperado y de este modo hace recordar a los estudiosos que lo visitan el enigma permanente de la metáfora central de Dickinson, aun cuando suscite el asombro admirado de los visitantes más prácticos por las dificultades de mantenimiento que conlleva. ¿Pero qué representa exactamente la blancura literal y figurada de este vestido? ¿Qué recompensas ofrecía para que una mujer inteligente despreciara estas dificultades prácticas? Comparando la obsesión de Dickinson por la blancura con la de Melville, William R. Sherwood sugiere que «en su caso reflejaba el misterio cristiano y no un enigma cristiano [...] una decisión de anunciar [...] la aceptación de una muerte terrenal que paradójicamente suponía la regeneración». Su vestido, añade —una «manifestación típicamente sesgada de la verdad»—, debe haber revelado esto «a cualquiera con el ingenio necesario para captarlo»[50].

Sin embargo, es razonable preguntarse si Dickinson pretendió conscientemente que su guardarropas transmitiera algún mensaje. La gama de asociaciones que implican sus poemas sobre el blanco sugiere, por el contrario, que para ella, al igual que para Melville, el blanco es el símbolo definitivo del enigma, la paradoja y la ironía, «no tanto un color como la ausencia visible de color y, al mismo tiempo, la concreción de todos los colores». Por lo tanto, la pregunta de Melville podría ser también la suya: «¿es por estas razones por las que hay esa blancura muda, llena de significado, en un amplio paisaje de nieves, un espacio incoloro frente al ateísmo multicolor que aborrecemos?». Y su conclusión también podría ser la de Dickinson, su comentario de que «la cosmética mística que produce cada uno de los tonos [de la Naturaleza], el gran principio de la luz, permanece para siempre blanca o incolora en sí misma y si operara sin medio alguno sobre la materia, teñiría todos los objetos [...] con su tinte blanco»[51]. Porque el blanco, en la poesía de Dickinson, suele representar la energía (el rojo blanco) de la creatividad romántica y la soledad (el frío polar) de la renuncia o la tribulación que la creatividad romántica puede exigir, tanto el resplandor blanco de la eternidad —o la Revelación— como el terror blanco de una mortaja.

Así pues, el blanco de Dickinson es una hoja de luz de doble filo asociada tanto con la llama como con la nieve, tanto con el triunfo como con el martirio. Absoluto como el «universal vacío» que Milton «ve» en

---

[50] William R. Sherwood, *Circumference and Circunstances: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*, Nueva York, Columbia University Press, 1968, págs. 152 y 231.

[51] Herman Melville, *Moby Dick*, cap. 42, «La Blancura de la ballena».

El paraíso perdido (3, 48), representa paradójicamente una intensidad divina y una ausencia divina, la inocencia del amanecer y la frigidez de la muerte, la pasión de la novia y la nieve de la virgen. De esto se deduce, asimismo, que para Dickinson el blanco también sugiere el potencial puro de una *tabula rasa,* una página en blanco, una vida por vivir —«Todo lo Perdido»— y la fatiga cabal del invierno, el Norte, «una expiación polar», ese desierto de hielo a donde viajan las legiones de Satanás y se encuentra la trinidad impía de Mary Shelley[52]. Así pues, además, el blanco supone la gloria del cielo y la palidez del infierno unidas en un único principio creativo/destructivo, como en el «Mont Blanc» de Percy Shelley. Asociado dramáticamente con los niños y los fantasmas, es el color del pie del lirio y de la hebra de la araña, de los tiernos pétalos de la Margarita y de la dura piel de la experimentada Perla. Por último, pese a su importancia para Melville, el blanco, en el siglo XIX, era un color claramente femenino, elegido con frecuencia como símbolo por las mujeres o para ellas por razones que Dickinson parece haber entendido bastante bien.

Para comenzar, la iconografía victoriana de la blancura femenina se relaciona con su ideal de la pureza femenina. El ángel de la casa es una mujer de blanco, como la «difunta santa esposa» de Milton, manifestada su castidad obediente por su palidez virginal, su frente de mármol y la metafórica blancura nívea de las alas que la poesía victoriana imagina para ella. Pasiva, sumisa, adormecida, posee un cutis blanco y puro que no traiciona una conciencia autoafirmativa, un deseo de autogratificación. Si sus mejillas son rosadas, es porque brillan con el rubor de la inocencia y no con el flujo de la sensualidad. Idealmente, hasta su cabello (como ha señalado Leslie Fiedler) es de un dorado celestial, como para relacionarla aún más con la blancura del cielo, esa ciudad de resplandor y perlas donde la renuncia puritana se recompensa con plata y oro espirituales[53].

Como ya hemos visto, Blancanieves es un prototipo de esta virgen angelical y, como en tantos cuentos de hadas, su nombre va al fondo del asunto. Porque su blancura nívea no es sólo un signo de su pureza, sino el símbolo de su muerte, su indiferencia extasiada hacia la autoafirmación necesaria para la vida «real». Fría y quieta en su ataúd de cristal, Blancanieves es un objeto de arte muerto y, de forma similar, su prima metafórica, la doncella/ángel nívea de la casa, como ha propuesto Alexander

---

[52] Véase J. 985, «Haber perdido Todo —me evitó / Perder Cosas menores», y J. 532, «Traté de pensar Algo más solitario / Que todo lo que había visto— / Alguna Expiación Polar— Un Presagio en los Huesos / De la tremenda cercanía de la Muerte—».

[53] Véase Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel,* Nueva York, Dell, 1966, y Wendy Martin, «Seduced and Abandoned in the New World: The Image of Woman in American Fiction», en Vivian Gornick y Barbara K. Moran (ed.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,* Nueva York, Basic Books, 1971.

Welsh, es un ángel de la muerte, una mensajera de la otredad, un espíritu guía que media entre los reinos de Arriba y de Abajo[54].

Aun cuando la blancura nívea del ángel virginal simboliza su pureza, su superioridad inhumana de los hombres «bestiales» también insinúa tentativamente su vulnerabilidad femenina. En su ausencia de color, su vestido blanco infantil es una página en blanco que pide ser escrita, del mismo modo que su virginidad pide ser «tomada», «despojada», «desflorada». Así, su vestido blanco implica que existe sólo y completamente para el hombre que se lo quitará. En su traje de novia se entrega como un regalo para su novio: su blancura, su vulnerabilidad hecha palpable, se presenta para ser manchada, su integridad —su autoencierro— para ser rota, su velo para ser rasgado.

¿Cómo puede una mujer transcender la debilidad implícita en esta blancura? Como muchos cuentos y mitos (incluidas diversas novelas victorianas) aclaran, un modo es mediante un mayor despliegue del complejo simbolismo de la misma blancura. Porque aunque en un sentido ésta supone una invitación, en otro sugiere una negación, del mismo modo que la pasividad connota tanto condescendencia como resistencia. La nieve puede ser vulnerable al sol, pero también es una negación del calor, y la palabra *virginidad,* debido a que su raíz la asocia con la palabra *vir,* que significa virilidad o poder, representa una especie de armadura cerrada en sí misma, como la mítica figura de Diana cazadora, blanca cual la luna, nos dice. Para esta doncella nívea, la virginidad, que significa poder y no debilidad, no es un don que entrega a su novio, sino un beneficio que se concede a sí misma: el beneficio de la completud, la autonomía y la autosuficiencia andróginas.

Por lo tanto, no es de extrañar que del mismo modo que la Maude de Rossetti se viste de blanco para significar su devoción a su arte, la Aurora Leigh de Barrett Browning lleva una corona de laureles trenzada por ella misma y un vestido blanco de doncella cuando rechaza la propuesta de matrimonio de su primo Romney en favor de una vida dedicada al arte autoafirmativo. «Toda brillante con el rocío del amanecer, toda erguida / Y hambrienta de mediodía» —en la cosmología de Barrett Browning, como en la de Dickinson, un símbolo de autoridad masculina—, encarna ese Este/Pascua al que Dickinson consideró con frecuencia el lugar del paraíso femenino. Su primo Romney confunde su vestido blanco con un traje de modesta virginidad. Cuando habla de sus ambiciones poéticas, le advierte que, para las mujeres, esas aspiraciones producen «dolores de cabeza» y manchan «el blanco limpio que viste la mañana». Pero años después, viendo con mayor claridad en su ceguera, recuerda cómo en ese momento «tu vestido blanco y tus rizos brillantes / Iban agrandándose a tu al-

---

[54] Véase Alexander Welsh, *The City of Dickens*, cap. 11, «Two Angels of Death», páginas 180-195.

rededor en el calmado aire azul, / Como si una inspiración del interior / Los hubiera inflado mientras hablabas»[55]. Su «idea falsa» original sobre Aurora se corrige, como si dijéramos, en la revisión que hace de su vestido blanco.

Pero las ambigüedades del vestido blanco victoriano se extienden más allá de las tensiones entre la vulnerabilidad y el poder virginales, aunque están implícitas en esta tensión. Sin duda es significativo que todas las mujeres condenadas, mágicas, medio locas o desesperadas, de la imagen de nieve de Hawthorne a la señora de Shalott de Tennyson, la señorita Havisham de Dickens y Anne Catherick de Collins, vistan de blanco. Resulta aún más interesante el hecho de que cada una de estas figuras de ficción imaginadas por los hombres sea en un sentido u otro tan análoga a la Emily Dickinson «real» como lo es Aurora Leigh. Sin duda, si Aurora representa a la artista saludable y asertiva que Dickinson anhelaba ser, la señora de Shalott parece la artista loca, enajenada —la poeta *maudit*— que a veces debe haber temido ser. Varada en su «isla de silencio», la señora es tan oscura como cualquier Nadie de Massachusetts, porque «¿quién la ha visto agitar la mano? / ¿O la ha visto en la ventana? / ¿O la conoce en toda la tierra, / a la señora de Shalott?» Es más, meditando al lado del espejo de su arte y tejiendo una «malla mágica» no diferente del «Hilo de perla» de Dickinson, la señora se vuelve «medio loca de tinieblas» y, como su paralela de Nueva Inglaterra, el mito de Amherst, se enamora de un dominante sir Lancelot, momento en el cual el espejo de su arte se resquebraja «de parte a parte» y cae en una depresión comparable al estado en el que Dickinson escribió sus desesperadas cartas al Señor. Así pues, «cantando su última canción», flota como la loca Ofelia río abajo hacia Camelot, donde la encuentran «yaciendo vestida de nieve blanca», un *memento mori* del desamparo femenino, el aislamiento estético y la vulnerabilidad virginal llevados a extremos mortales[56].

Si el uniforme de nieve de la señora sugiere la pasividad suicida implícita en la femineidad victoriana, el mágico vestido blanco con que la imagen nívea de Hawthorne se engalana representa claramente la prenda de la imaginación que de forma inexplicable da vida incluso a la naturaleza inanimada en los muertos del invierno. Mitad «nieve llevada por el viento», mitad niñita, la niña imaginaria que las hijas reales de Hawthorne, Peony y Violet, hicieron de nieve presenta también una clara relación familiar con la Lucy Gray de Wordsworth, que se disolvió *en* una tormenta de nieve para señalar su magia natural. Sin embargo, desde un punto de vista femenino, lo más sorprendente de estas doncellas de nieve es que en definitiva sólo son nieve: encantadas e inanimadas como su an-

---

[55] Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh, Poetical Works*, págs. 21, 28, 149.

[56] Alfred, lord Tennyson, «The Lady of Shalott», parte 1, versos 24-27; parte 2, versos 39, 72; parte 3, verso 116; parte 4, versos 136, 146.

tepasada Blancanieves. Debido a ello, son impotentes frente a la voluntad masculina que rige el mundo público y real para el que sólo representan una alternativa encantadora pero insustancial.

Sensible a las ardientes embestidas de su Nadiepapá solar, a Dickinson le habría parecido particularmente aterrador el destino de la imagen de nieve, quizás una advertencia del sino al que todas las prendas de la imaginación femenina podrían verse a veces condenadas. Aprisionada en un caliente salón por un *pater familias* victoriano ostensiblemente benevolente, la imagen de nieve de Hawthorne se funde sin remedio en la alfombra de la chimenea. Pese a su sospecha de que la niña de nieve encarna «lo que llamamos un milagro», la *mater* de la familia victoriana es tan impotente para evitar este desenlace como la misma imagen. A su discreto «¡Esposo, querido esposo!... hay algo muy singular en todo esto», el padre replica riéndose: «Querida esposa... eres tan niña como Violet y Peony»[57]. Al final, las lectoras victorianas debieron comenzar a sentirse a merced del narrador masculino, que despiadadamente pone dicha impotencia al servicio de la alegoría. Irónicamente, la tristeza de la niña de nieve «desfalleciente y reacia», atrapada junto a la feroz estufa de su arte, parece tener tanto que ver con la indiferencia de este patriarca estético como con la del padre blando y afable que su relato describe. Mientras que uno quiso «ayudar» a la niña de nieve matándola, el otro quiso ayudarla dándole lecciones de moral. En ambos casos, su uniforme femenino de nieve es un signo de que, como símbolo de la magia de la naturaleza, es un objeto o problema, pero no una persona.

El andrajoso traje de novia de la señorita Havisham y el extraño vestido blanco de Anne Catherick simbolizan otras fases de la vulnerabilidad y locura femeninas que están inextricablemente conectadas con el color blanco. La señorita Havisham, desmoronándose en su traje de novia de raso, sugiere el poder del romance, que atrapa a la doncella anhelante en raso blanco, a veces sólo para abandonarla a la prisión y a la muerte en ese traje. (Éste es un destino que Dickinson iba a satirizar en «Arrojada en el Acre de Éter» [J. 665], en el que el vestido blanco se convierte en un «Traje de Tierra» y el «Conde» heroico es la misma muerte.) Como la señora de Shalott (y como la misma Emily Dickinson), la señorita Havisham sufre de un amor no correspondido y la ira abrumadora que acompaña de forma inevitable al rechazo del amado. Su gran pastel nupcial

---

[57] Nathaniel Hawthorne, «The Snow Image», *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, ed. Norman Holmes Pearson, Nueva York, Modern Library, 1937, pág. 1167. Puesto que sin duda Dickinson había leído a Hawthorne, también cabe especular que su uso de las imágenes de la «Perla» estaba influido por su caracterización de la Perlita en *The Scarlet Letter*, una niña metafórica que es en parte la creación de ficción de su madre proscrita. Además, el horno de cal en el que se hunde el Ethan Brand de Hawthorne al final de «Etham Brand: An Abortive Romance» puede haber ayudado a sugerir la forja que Dickinson describe en «¿Te atreves a ver un Alma al *Rojo Blanco?*».

está repleto de arañas, como para proporcionar las imágenes de ensueño protofreudianas de un poema de Dickinson como «Sola y en una Circunstancia» (J. 1167). Y recorriendo su mansión tenebrosa de blanco fantasmal, también se asemeja sorprendentemente a Dickinson al sufrir lo que parece ser una severa agorafobia: emparedada en su traje blanco, monja loca del romance, «no ha visto el sol» en veinte años. El hecho de que su vestido acabe estallando en una columna de fuego sugiere, por último, otro grotesco paralelismo con una poeta que se imaginaba danzando como una bomba fuera o quemando con rojo blanco volcánico.

Mientras que el vestido blanco de la señorita Havisham significa un apego loco al romance, el vestido blanco de Anne Catherick, que otorga el título a *The Woman in White (La dama de blanco)* de Wilkie Collins, sugiere el *pathos* de la niña-mujer victoriana que se apega a la infancia porque la edad adulta nunca se ha convertido en una posibilidad viable. Aún más que su mediohermana y doble Laura Fairlie, Anne es completamente dependiente e ingenua, tanto que cae víctima de las maquinaciones del impostor-patriarca sir Percival Glide, que la encierra (y luego a Laura disfrazada de Anne) en un manicomio. Así pues, del mismo modo que las prendas congeladas de la imagen de nieve eran el término clave en una elaborada alegoría de la vulnerabilidad femenina, el vestido blanco de Anne cuenta un relato realista de impotencia femenina, la misma historia que Samuel Richardson contó en *Clarissa,* Mary Wollstonecraft en *Maria,* la señora Radcliffe en *The Mysteries of Udolpho,* Maria Edgeworth en *Castle Rackrent,* Jane Austen en *La abadía de Northanger* y Emily Dickinson en su propia vida.

¿Podría la ansiedad que sentía Dickinson hacia la locura —expresada en poemas como «Sentía un funeral en mi Cerebro» (J. 280)— deber algo a la locura de personajes de ficción tales como Anne Catherick, la señorita Havisham y la señora de Shalott? ¿Su vestido blanco seguía en algún sentido el modelo de los trajes blancos que los novelistas y poetas del siglo XIX asignaron a estas mujeres? Parece poco probable que los estudiosos sean capaces de establecer si Dickinson eligió deliberadamente la blancura como traje y metáfora en el sentido en que Sherwood sugiere que lo hizo. Pero las asociaciones literarias que penden de su prenda metafórica deben haber sido al menos tan significativas como las teológicas. Porque al igual que la Lucy Snowe de Charlotte Brontë (cuyo nombre sugiere otra fuente más para la imaginería de Dickinson) o la Frances Henri de Brontë (cuyo domicilio en la *Rue Notre Dame aux Neiges* parece igualmente significativo), la mujer de blanco de Amherst era más secular que una monja religiosa; y al igual que Lucy y Frances, a veces creyó que, hablando de modo figurado, estaba enterrada en vida en su propia sociedad.

Por último, este concepto de entierros en vida y la noción resultante de «muertos vivientes», ambas ideas encontradas con tanta frecuencia en los poemas mortuorios de Dickinson como en los relatos de horror de Poe, sugieren un aspecto más de esa iconografía victoriana de la blancura

que subyace en su metafórico vestido blanco. No sólo en el siglo XIX, pero sí de forma especial en éste, con su melodramática elaboración del gótico, el blanco es el color de los muertos, de los fantasmas, de las mortajas y de los «visitantes» espirituales. Como señalaba sardónicamente Harriet Beecher Stowe en *La cabaña del tío Tom,* «la peculiaridad familiar común de la tribu de los fantasmas [es] llevar una *sábana blanca*». Y, como ya vimos, Stowe dispone que Cassy y Emmeline se escapen de la opresión de Simon Legree envolviéndose en sábanas blancas y representando no a locas, sino a los fantasmas de las locas. ¿No podría una irónica como Dickinson haber intentado, de forma consciente o inconsciente, una representación similar? Vestirse toda de blanco, ¿no podría haber pretendido indicar la muerte para el mundo de una antigua Emily y el nacimiento de otra nueva, una persona supuesta o una serie de personas supuestas para escapar a las Exigencias de la realidad victoriana asumiendo las excentricidades de la ficción victoriana? Al representar un Apocalipsis privado, ¿no podría estar asumiendo su «papel», como Aurora Leigh, con los «muertos de Dios, que se permiten caminar de blanco» con el fin de practicar el arte de la creación propia[58]?

Sin duda, considerando la proliferación de mujeres de blanco victorianas en la ficción, en cierto sentido Dickinson estaba representando tanto sus lecturas como sus implicaciones. En parte, lo hizo para poder aceptar el dolor de ese vestido blanco en el que estaban aprisionadas tantas mujeres del siglo XIX. Al mismo tiempo, sin embargo, su insistencia en su «Elección Blanca» resalta su sentimiento de que no sólo había sido elegida por la blancura, sino de que ella la había elegido libremente. Como el sujeto del soneto de Rossetti «A Soul» —otra mujer de blanco—, ha elegido permanecer «tan pálida como las estatuas de Paros», permanecer como «una maravillosa paciente blanca como la muerte animada con un poder interior, / Indomable en su debilidad, / Con el rostro y la voluntad ávidos contra la luz»[59]. Y al igual que la misteriosa heroína de Rossetti, al reunir desafiante todas las implicaciones de la blancura victoriana en una única forma de blanco en torno a su cuerpo, Dickinson anuncia que ella misma encarna la paradoja de la poeta victoriana —el Yo disfrazado como el Otro, el sujeto creativo personificando el objeto de ficción— y como tal ella misma representa el enigma que percibe en el núcleo de su cultura, al igual que la «ballena blanca» de Melville encarna el enigma que la cultura del siglo XIX veía en la naturaleza. Al mismo tiempo, paradójicamente, se escapa de las rigideces de su cultura imponiéndoselas a sí misma. Porque el *eiron,* que a la vez encarna y permanece aparte

---

[58] Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, cap. 42, «An Authentic Ghost Story». Elizabeth Barrett Browning, *Poetical Works*, pág. 21.

[59] Christina Rossetti, «A Soul», en *New Poems by Christina Rossetti*, ed. William Michael Rossetti, Nueva York, Macmillan & Co., 1896, pág. 77.

de su encarnación, siempre triunfa sobre sus ingenuos interlocutores, por ejemplo, sobre los lectores a quienes desafía a contemplar la regeneración de su alma *«en el rojo blanco»*.

* * *

Sin embargo, que el vestido blanco de Dickinson no entrañe una única persona supuesta, sino una serie de personajes, sugiere no sólo la diestra complejidad de su estrategia para escapar de las Exigencias, sino también los peligros implícitos en dicha estrategia. Al representar a la vez a una «doncellita» de blanco, una feroz virgen de blanco, una monja de blanco, una novia de blanco, una loca de blanco, una muerta de blanco y un fantasma de blanco, parece haberse dividido en una serie de íncubos, que encantan no sólo la casa de su padre, sino su mente, porque, como escribió en uno de sus poemas con confesiones más íntimas, «No hay que ser una Estancia —para estar Encantado» (J. 670). Así pues, las ambigüedades y discontinuidades implícitas en su vestido blanco se convirtieron tanto en los signos de su fragmentación física como de las demandas múltiples (y conflictivas) de su sociedad hacia las mujeres. Como tales, objetivizan el enigma de la verdadera personalidad de la poeta, porque si era a la vez Margarita y Emperatriz, niña y fantasma, ¿quién era realmente? Además, y quizás lo más aterrador, dramatizan una disputa continuada dentro de ese yo enigmático que se convirtió en el tema de gran parte de su poesía más apenada y dolorosa.

«Era como un Remolino, como una muesca» (J. 414) y «El Alma tiene Momentos en que está Amordazada» (J. 512) convierten en ficción esta disputa en el yo supuesto de Emily Dickinson como una serie de enfrentamientos con un «Duende» bastante gótico. En el primero, el «Tú» desvalido y paralizado del poema es torturado por un «Demonio» o «Duende con un Calibre» hasta que «Una Criatura gritó "¡Indulto"». En el segundo, el «Alma» está de nuevo paralizada y «demasiado consternada para agitarse», cuando

> Siente que aparece un horrible Espanto
> Y se detiene a mirarla—
>
> La saluda —con largos dedos—
> Acaricia su cabello helado—
> Sorbe, Duende, de los mismos labios
> El Amante —suspendido— encima—

En ambos poemas, pero sobre todo en el segundo, el «Duende» parece encarnar ideas tenebrosas inexpresables, «un pensamiento tan mezquino» en «El Alma tiene Momentos en que está Amordazada» y «La Agonía» en «Era como un Remolino». Pero, lo que es significativo, en ambos casos estas ideas se encarnan en un doble, un yo duende dentro del

yo, no diferente del «Duende» Bertha Mason Rochester que aborda a Jane Eyre la noche de su boda. Y, en efecto, como Charlotte Brontë hizo en *Jane Eyre*, Dickinson indica la relación integral del «Alma» aparentemente inocente y su duende atormentador señalando su parecido: el «Alma» de «el Alma tiene Momentos en que está Amordazada» es inexplicablemente un «Criminal», del mismo modo que el «tú» de «Era como un Remolino» parece merecer su castigo igualmente inexplicable y sufrir, de esta forma, tanto en su indulto como en su tribulación. Como en tantos cuentos góticos del siglo XIX, criminal y víctima, atormentador y atormentado son en cierto sentido esencialmente uno.

En uno de sus monólogos más estremecedores y dramáticos, queda claro que es así y que la misma Dickinson se identificaba a veces de forma consciente tanto con el «Duende» como con el «Alma»:

> Sale el sol —Doncellita— ¿No Tienes
> Un puesto en el Día?
> No era tu costumbre —entorpecer así—
> Recobra tu diligencia—
>
> Es mediodía —Mi Doncellita—
> ¡Ay! —¿Y aún estás durmiendo?
> El Lirio —esperando a Desposarse—
> Con la Abeja —¿Lo has olvidado?
>
> Mi Doncellita —Es de noche— ¡Ay!
> Para ti será esta Noche
> En lugar de la Mañana —Si no hubieras mencionado
> Tu pequeño Plan para Morir—
> Si, Cariño, no pude disuadirte,
> Podría haberte ayudado—
>
> [J. 908]

Aquí la poeta, como si confesara su parentesco con el duende, no habla como la víctima vulnerable que suele pretender ser, sino, irónicamente, como la loca asesina a quien suele temer. Su tono es sepulcralmente «amable», como para parodiar la benevolencia siniestra y condescendiente con la cual se dirigían a las doncellitas los parientes y clérigos bien intencionados. Incluso su dicción formal representa y subvierte aún más la pomposidad victoriana, con sus «ays» reiterados y sus circunloquios sentenciosos («Recobra tu diligencia»). De hecho, hasta aquí el poema podría haber sido expresado por un Brocklehurst o un St. John Rivers. Pero la sorpresa de su conclusión grotescamente suicida/homicida es tan lúgubremente cómica como los «¡ja, ja! quedos y lentos» de Bertha Mason Rochester. Para encontrar un paralelo, tendríamos que avanzar cien años hasta «Lady Lazarus», la sardónica descripción de una autoaniquilación realizada por Sylvia Plath.

Considerando los cismas internos que dramatiza Dickinson en poemas como éste, no es de extrañar que se sintiera la víctima encantada por su yo villano, la emperatriz encantada por su yo fantasmal, la niña encantada por su yo de loca. Al enfrentarse a un Otro interior asesino o al menos inexplicablemente repulsivo, escribió un poema sobre su yo supuesto que parece casi parafrasear la descripción que hace Stowe de Simon Legree durante el «encantamiento» de este villano por Cassy y Emmeline: «Qué loco es quien cierra su puerta para mantener fuera a los espíritus, quien tiene en su pecho un espíritu con el que no se atrevería a encontrarse a solas»[60]. Y aquí está el poema de Dickinson, sobre un encantamiento igualmente terrible:

No hay que ser una Estancia —para estar Encantado—
No hay que ser una Casa—
Los Corredores del Cerebro —exceden
El Lugar Material—

Y más seguro para un encuentro a Media Noche
El Fantasma exterior
Que su interior haciendo Frente—
Al Frío Huésped.

Y mucho más seguro, al galopar una Abadía,
La caza de las Losas—
Que encontrarse a uno mismo Desarmado—
En Sitio solitario—
El yo detrás del yo, escondido—
Nos asustará mucho—
El Asesino oculto en nuestra Casa
Menos Horror sería.

El Cuerpo —toma un Revólver—
Canda la Puerta—
Olvidando un espectro superior—
O más—

[J. 670]

Además de expresar revelaciones íntimas, este poema es notable como crítica literaria, ya que indica la aguda percepción de Dickinson de que estaba viviendo (o, más precisamente, construyendo) su vida como si fuera un romance gótico, y comenta el significado real del género gótico, sobre todo para las mujeres: su utilidad para proporcionar metáforas para esos turbulentos estados psicológicos en los que los yoes divididos del siglo XIX caían con tanta frecuencia. Sin embargo, al señalarlo, Dickinson

[60] Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, cap. 42.

también reafirma su sólida creencia en que una vida de verdadera intensidad poética es mucho más dramática que toda ficción novelística. Porque «La ficción sirve —para diluir en Credibilidad / Nuestra Novela —cuando es lo bastante pequeña / Como para Reconocer —¡No es verdadera!»

* * *

Sin duda, como *After Great Pain* de John Cody sugiere, había agonías mucho más serias que cualquier estremecimiento de horror gótico implícitas en la autodivisión que durante un tiempo se convirtió en un importante episodio del hilo de perla de Dickinson, la historia de la vida que narran sus poemas. Sea cierto o no que padeciera ataques psicóticos reales, como afirma Cody, representó el papel de loca en buena parte de sus poemas, y una y otra vez su «locura» tomó la forma que esperaríamos en una persona atormentada por su autoencantamiento: la forma de un cisma o hendidura o ruptura, una discontinuidad espacial o temporal inexplicable, sentida en el mismo centro del ser. En la enigmática confesión que comienza «La primera Noche del Día había llegado», este núcleo de tinieblas se convierte en realidad en un abismo incapacitador entre un yo y otro. «Le pedí a mi Alma que cantara», señala la poeta, pero

> Dijo que sus Cuerdas estaban rotas—
> Su arco —saltado en átomos—
> Así que remendarla —me dio trabajo
> Hasta otra Mañana—

Pero pese al intento de remiendo, la fragmentación del Alma parece aquí completa y lleva a que Dickinson exprese finalmente sus temores hacia la locura:

> Mi Cerebro —comenzó a reír—
> Barbotaba —como un loco—
> Y aunque hace años —de ese Día—
> Mi Cerebro sigue riendo —aún.
>
> Y hay algo raro —dentro—
> Esa persona que era—
> Y esta Otra —no sienten lo mismo—
> ¿Podría ser Locura —esto?
>
> [J. 410]

Como en tantos de los versos de Dickinson de 1862, el desgarro psíquico descrito en este poema se refleja en un estilo interrumpido por signos de puntuación ambiguos, cada uno de los cuales parece representar una sima de respiración entre una frase y la siguiente. Al definirse como

una loca, «la gemela del Horror», la narradora vacila en contarlo todo, luego suelta sus temores a un ritmo indicado por esos guiones enigmáticos que puntúan su monólogo casi como anotaciones sobre el guión para el ensayo de una actriz. Como en las cartas al Señor, parecen indicar pausas de desgarro, silencios como heridas en medio del discurso, una crítica «fractura interior»[61]. Pero aquí el desgarro es el resultado de una serie de explosiones interiores y no de heridas infligidas por un Nadiepapá indiferente o malévolo.

En «Sentía un Funeral en mi Cerebro», Dickinson trata de definir de forma más precisa el proceso por el cual «esa persona que era» es arrancada de «esta Otra». Para comenzar, describe a su cerebro invadido por una multitud de seres ajenos, en buena medida como habían sido invadidas su vida y su arte. Sin embargo, aquí, en lugar de representar la gama de papeles que se había asignado (la novia virgen, la doncellita, la emperatriz, etc.), todos son enlutados, como si quisiera destacar lo que percibe como la terrible reiteración de la derrota en su propia experiencia. Por último, oye a estos dobles enlutados «alzar la Caja / Y su chirrido atravesó mi Alma» y «Luego el Espacio —comenzó a doblar,»

> Cual si los Cielos fueran la Campana,
> Y el Ser, sólo un Oído,
> Y yo y el Silencio, alguna extraña Raza
> Naufragada, solitaria, aquí—
>
> Y luego se le quebró una Tabla a la Razón
> Y me caía más y más abajo—
> Y en cada golpe, me daba contra un Mundo,
> Y Acabé de saber —entonces—
>
> [J. 280]

Además de ser todos los enlutados, según indica la conclusión, ella es la ocupante de la caja, la muerta y, por lo tanto, la representante alienada de la Raza del Silencio, así que, como en el más famoso «Oí zumbar una Mosca —cuando moría» (J. 465), que también se ocupa de este tema, ahora representa ese momento definitivo de separación para el que todas las rupturas de la vida han sido simples preparaciones. Sin embargo, mientras que «Oí zumbar una Mosca» imagina ese momento como el instante de la muerte, «Sentía un Funeral», en la tradición gótica, lo imagina como el momento del entierro en vida. Mientras se levanta la caja —las campanas doblan, las botas chirrían, el silencio invade todas las grietas—, el alma muerta-viva cae cada vez más abajo en el olvido. Resulta signifi-

---

[61] Véase *Letters*, 2, pág. 412: «Los hombres no llaman al cirujano para elogiar —el Hueso», Dickinson le dijo a Higginson en julio de 1862, «sino para componerlo y la fractura interior es más crítica».

cativo que su descenso final sea desencadenado porque «a la Razón se le quebró una Tabla». La muerte, aquí como en gran parte de la poesía de Dickinson, es en definitiva una metáfora de la locura, sobre todo de la locura que acompaña a la enajenación y fragmentación físicas.

Sin embargo, en la medida en que es así, la imagen del entierro en vida que Dickinson elabora aquí, como la imagen del entierro en vida que presenta Charlotte Brontë en *Villette,* como algunos de los poemas de calabozo de Emily Brontë o como «No hay que ser una Estancia para estar Encantado», vuelve a transmitir un comentario literario muy consciente sobre la tradición gótica y sus implicaciones psíquicas[62]. Al mismo tiempo, además, la equiparación metafórica de muerte/fragmentación/locura comenta una forma que el verso fúnebre del siglo XIX tomó una y otra vez, lo que cabría denominar la convención de la «voz de más allá de la tumba», sobre el que se basaron tantas «damas» poetas victorianas. Dicha poesía, parece sugerir Dickinson, habla en realidad de la condición de los vivos más que de la de los muertos, porque describe el entierro en vida de aquellos a quienes se les ha negado un lugar viable en la vida de su sociedad. Excluida, alienada como una versión trágica de la Anne Elliot que aparece en *Persuasion* de Jane Austen, dicha persona experimenta la anomia profunda que en momentos de ansiedad metafórica suponemos que debe ser el sentimiento de los muertos. Habla y nadie la oye. Cae y nadie se da cuenta. Se entierra y a nadie le importa. Sin nombre, invisible, amortajada de blanco, es una vez más la Nadie definitiva, porque —habiendo «Acabado de saber»— imagina que ha perdido hasta los signos mínimos de vida que proporciona un cuerpo.

Se hace más evidente que una narración tan aparentemente gótica de un entierro en vida como «Sentía un Funeral» en realidad cuenta una historia de fragmentación psíquica, cuando comparamos este poema con «Sentí una Hendidura en mi Mente», una especie de pieza revisada escrita al parecer tres años después:

> Sentí una Hendidura en mi Mente—
> Como si mi Cerebro se hubiera dividido—
> Traté de Acoplarlo —Raja con Raja—
> Pero no puede hacer que encajara.
>
> Me esforcé por unir el pensamiento de dentro
> En el pensamiento de antes—
> Pero la Sucesión se deshiló de la Cordura
> Como Ovillos —sobre el Suelo.
>
> [J. 937]

---

[62] Compárense, por ejemplo, Emily Brontë, «Julian M. and A. G. Rochelle» («La Casa está en Silencio —todo está dormido») o su «Hope» («La Esperanza no era más que una amiga tímida; / Se sentaba fuera de mi guarida enrejada»), en *The Complete Poems of Emily Jane Brontë,* ed. C. W. Hatfield, Nueva York, Columbia University Press, 1941, págs. 192, 236.

Además de la estructura paralela de sus versos iniciales y su uso común de un paisaje mental, imágenes de ruptura («Mi cerebro se había dividido», «Se le quebró una Tabla a la Razón») y dramatizaciones simbólicas del silencio (la «Sucesión se deshiló de la Cordura», «Yo y el Silencio, alguna Raza extraña») vinculan estos dos poemas. Pero la obra posterior admite con mayor franqueza que la locura es su tema real y que la fragmentación psíquica —la incapacidad de conectar un yo con otro— es la causa de esta locura. Aquí también el uso que hace Dickinson de terminología espacial y temporal afronta de modo más abierto la naturaleza aplastante y dominante de la discontinuidad interna que describe. La persona supuesta que realiza esta confesión está dividida porque se percibe a sí misma como poseedora de varias personalidades simultáneas, que no encajan o se acoplan entre sí. Pero también está dividida porque no puede unir los pensamientos pasados y presentes: «esa persona» que era y «esta Otra» no «sienten lo mismo—». Al igual que Catherine Earnshaw Linton, no reconoce a su yo original en el espejo de su propia vida. Ya no es lo que era, no puede representar el papel de la persona que supuestamente es.

Por último, en «En este Abismo, Cariño, sobre mi Vida», una narración extraordinaria, casi surrealista, Dickinson examina el fondo de las mismas tinieblas, esa grieta o abismo del centro de su ser que se agranda con cada hendidura de la mente, cada funeral en el cerebro, separando una y otra vez un yo de otro, el pasado del presente, la sucesión de la razón. Pero mientras «Sentí una Hendidura» y «Sentía un Funeral» eran febriles, casi melodramáticos en el planteamiento de este abismo, ahora su tono es irónico y siniestro, incluso, como en «Sale el sol —Doncellita», desoladamente cómico. Pero si «Sale el sol —Doncellita» parodia sutilmente los sermoneos de un Brocklehurst o un St. John Rivers, «En este Abismo» parodia sardónicamente la empalagosa poesía de amor que se esperaba que escribieran las damas. En efecto, dirigiéndose a un interlocutor misterioso como «Cariño» y «Querido», la narradora muy bien pudiera ser la Doncellita muerta, transformada ahora en una novia obediente pero suicida, que replica recatadamente a las preguntas censoras de su Señor/ Amante.

En este Abismo, Cariño, sobre mi vida
He de decirte que
Cuando el Amanecer cae por una fisura,
Le seguirá también el Día.

Si vacilamos, sus lados abismales
Muestran como una Tumba
Y a Nosotros yaciendo dentro,
Favoritos de la Fatalidad.

Cuando ya haya contenido una Vida,
Entonces, Querido, se cerrará
Y aunque cada Día más pronunciado,
Más turbulento se vuelve

Estoy medio tentada a remendarlo
Con el Aliento Restante
Que no debo perder en complacencias, aunque
Para Él sería la Muerte—
Y por eso lo cargo enorme hasta
Mi Entierro —antes
Una Vida tan dispuesta a partir
Ya no puede acosarme—

[J. 858]

¿Cual es el abismo específico que describe este poema? Para comenzar, es una fisura en la que cae el «Amanecer», como la mañana en la que es encontrada muerta la Doncellita. Así que también es un pozo o estanque metafórico de desesperación que se traga las esperanzas como la que representaba la diosa del amanecer Aurora Leigh. En efecto, si la narradora, en una de sus encarnaciones, trata de escapar de su oscuridad devoradora («si vacilamos»), se abre desmesuradamente para mostrar «A Nosotros» —es decir, a los muchos yoes de la poeta, empaquetados en una figura muerta— «yaciendo dentro / Favoritos de la Fatalidad».

Sin embargo, ser Favorita de la Fatalidad es ser la amante o amada de ese Nadiepapá definitivo, la Muerte, el «Pretendiente obsequioso» cuyas «pálidas insinuaciones» sugieren, entre otras cosas, la insistencia del patriarcado victoriano en silenciar a las mujeres, en vestirlas con uniformes de nieve y enterrarlas vivas en mansiones de tinieblas[63]. Por lo tanto, la cólera es la respuesta de la narradora ante su descubrimiento de que todos sus yoes han sido encerrados en un único abismo que, paradójicamente, contiene a su ser y es contenido por éste. Pese a que trata de silenciar la «Vida» que protesta dentro de ella (es decir, dentro del abismo que hay dentro de ella), se hace más pronunciada y turbulenta cada día, como un embrión monstruoso que aumenta constantemente su fuerza y autonomía. Y, en efecto, uno de los rasgos extraordinarios de esta narración parecida a un sueño es su elaboración de lo que parece claramente ser un concepto de embarazo. Porque en una especie de reunión sexual con su «Favorita», la Fatalidad o la Muerte parecen haber engendrado un hijo valiente y turbulento, cuyo entierro en el abismo de la carne de la poeta

[63] Véase J. 1445, «La Muerte es el obsequioso Pretendiente / Que acaba ganando— / Es cauteloso Galanteo / Al principio llevado / Con suaves insinuaciones / Y veladas propuestas».

objetiva la muerte en vida de la poeta/narradora, de tal modo que «lo cargo enorme hasta / Mi Entierro —antes». En otras palabras, lo que carga delante, en lugar de un vientre saludablemente fecundo, es un vientre que contiene la carga ambigua de un turbulento yo-niño muerto vivo que representa tanto una carga que debe soportar *hasta* que sea enterrada como su propio entierro prematuro *antes* de su muerte[64].

En cierto sentido, la narradora de «Este Abismo» se asemeja una vez más a Catherine Earnshaw Linton, esta vez al estar embarazada de un niño/doble cuyo nacimiento final señalará su muerte. En otro aspecto se parece a Jane Eyre al estar condenada a cargar a todas partes con un yo huérfano sollozante que «no podía dejar en ningún lugar [...] a pesar de que su peso me impidiera avanzar»[65]. Pero, a diferencia de Jane y Catherine, esta Doncellita reservada tiene un loco «pequeño plan» para cerrar la rendija de su vida que habita el niño/doble: está tentada a «remendar» el agujero de su ser con el «aliento restante» que «no debe perder en complacencias» aunque para su hijo/doble «sería la Muerte». Porque le parece que el único modo de abortar su embarazo monstruoso y curar su fragmentación aterradora es suicidándose, ya que cree que en la misma muerte, en oposición a la muerte en vida, habría un regreso a la individualidad, una huida de la conciencia dividida de la turbulencia interior y un silencio de esos labios siseantes y volcánicos «que nunca mienten». Una vida que ha dejado la carne ansiosa, sugiere irónicamente, como un embrión «dispuesto a partir» del cuerpo de su madre, ya no puede «acosar» a su dueña.

Así pues, el cisma del ser que percibe Dickinson resulta ser su propia vida y, de forma específica, el cuerpo femenino en el que está incrustada sin remedio (pero turbulentamente). Ella misma es la «Fatalidad [...] la Casa sin Puerta», porque es en su propio cuerpo, en su propio yo, donde sus muchos yoes están encarcelados o enterrados; ella es su sepultura, tumba y prisión. Por último, debido a que se ve como esa tumba o prisión, una suerte de Chillon personificada, se imagina en un poema tras otro habitada por «procesos de Dilapidación», por telarañas «en el alma» y —además de sus varios yoes humanos— por las muchas criaturas escurridizas y furtivas de la decadencia: la rata («el Inquilino más Conciso»), el ratón («El Pesar es un Ratón»), el gusano («Rosa, descarnado y cálido») y

---

[64] Los paralelismos entre esta narradora y Pecado de *El paraíso perdido* son muy sorprendentes. Después de todo, Pecado es la Favorita tanto del Sino metafórico (Satanás) como del Sino literal (la Muerte), y ambos la afligen con hijos turbulentos. Sin embargo, en un sentido mucho más específicamente personal, para Dickinson la carga con la cual está preñado este poema es también la del *cuerpo* de su poesía, que es un secreto amordazado con el que debe cargar. De forma similar, el entierro prematuro que analiza también representa el entierro prematuro de su poesía, escrita en secreto y escondida (antes de su muerte) en un cajón de su escritorio a modo de ataúd. Para un enfoque diferente de este tema, véase J. 1737, «¡Recomponed un cariño de "Esposa"! [...] Es grande mi secreto pero está amordazado— / Y nunca ha de escaparse».

[65] Véase *Jane Eyre,* cap. 25.

la araña (el «Hijo desatendido del Genio»)[66]. Como el prisionero de Byron, a veces se divierte con las travesuras de estas criaturas (por ejemplo, en «Papá que estás arriba»). Pero con frecuencia, como Poe, se convierte en una narradora de cosas repugnantes, cuando describe sus encuentros con íncubos horriblemente inhumanos.

«Sola y en una Circunstancia» es su narración más aterradora sobre este tema. Señalando que una vez estaba «Sola y en una Circunstancia / Que se resiste a ser contada / Una araña, sobre mi reticencia / Se arrastraba asiduamente», revela que su «último domicilio» se ha vuelto desde entonces «un Gimnasio» en el que estos siniestros hiladores silenciosos «residentes del Aire / asumieron la presunción Perpetua / De que cada uno era un Heredero especial». Y lo que aún es peor, confiesa, no puede encontrar el modo de desahuciar a estos inquilinos indeseados porque —como cabía sospechar— su invasión representa una injusticia demasiado profunda para ser reparada:

> Si alguien toma mi propiedad
> Según la Ley
> El Estatuto es mi amigo Docto
> Pero qué reparación puede haber
> Para un delito que no está aquí ni allá
> Ni tampoco en la Equidad—
> Ese Hurto de tiempo y mente
> Del Meollo del Día
> Por parte de la araña, Dios no permita
> Que deba especificar.
>
> [J. 1167]

Como ese «deslizamiento» hacia la muerte, esa «ruina» que es «la quiebra de la Ley», las arañas de Dickinson representan aquí un proceso natural o ley contra el cual los decretos humanos son impotentes. Además, como los habitantes de un abismo en la vida de «una mujer —de blanco», se parecen al niño/doble monstruoso que era el «Favorito de la Fatalidad». Sin embargo, al mismo tiempo, son los mensajeros de una fatalidad particularmente femenina: la fatalidad de la esterilidad que es el precio que la blancura virginal exige.

El hecho de que en este poema Dickinson utilizó consciente o inconscientemente a las arañas para simbolizar ese fatal «Hurto de tiempo y mente» queda sugerido por la fuerza duradera de la tradición que asocia a las vírgenes —mujeres que hilan o solteras *[spin/sters]*— con las arañas

---

[66] Véase J. 997 («Desmoronarse no es un Acto instantáneo»), J. 1356 («La Rata es Inquilino muy conciso»), J. 793 («El Pesar es un Ratón»), J. 1670 («En Invierno y en mi Cuarto / Me topé con un Gusano— / Rosa, flaco y cálido—»), J. 1275 («La Araña como Artista / Nunca ha sido empleada— / [...] Abandonada Hija del Genio / Te tomo de la Mano—»).

hiladoras. En efecto, como solteras, esas mujeres suelen ser definidas como arañas, tejedoras arteras cual brujas de telas en las que atrapar a los hombres (como Circe), hilanderas metafísicas del Destino (como las nornas) y tejedoras de ficciones o urdidoras de la fatalidad (como tantos personajes de George Eliot y, como hemos visto, como la misma Eliot). Pero también, como las vírgenes antiguas, libres de los lazos masculinos, dichas mujeres han solido ser consideradas vasijas vacías (o abismos) llenos de tinieblas inquietantes. Meditando sobre los mitos del segundo sexo, Simone de Beauvoir resume brillantemente esta tradición folclórica que describe la transformación de una «mujer —de blanco» de doncellita en doncella vieja poblando su cuerpo con arañas y presencias arácnidas:

> la virginidad posee [...] una atracción erótica sólo si está en alianza con la juventud; de lo contrario, su misterio se vuelve de nuevo inquietante. Muchos hombres de hoy en día sienten una repugnancia sexual en presencia de una doncellez demasiado prolongada; y no son sólo causas psicológicas las que se supone que hacen a las «doncellas viejas» mujeres mezquinas y amargadas. La maldición está en su misma carne, esa carne que no es objeto de ningún sujeto, que el deseo de ningún hombre ha hecho deseable, que ha florecido y se ha marchitado sin encontrar un lugar en el mundo de los hombres; alejadas del destino que les corresponde, se convierten en una rareza tan inquietante como el pensamiento incomunicable de un loco. Al hablar de una mujer de cuarenta años, todavía hermosa pero presumiblemente virgen, he oído decir a un hombre grosero: «Debe de estar llena de telarañas por dentro.» Y, en realidad, los sótanos y desvanes en los que no se entra durante mucho tiempo, si no se usan, se llenan de misterio indecoroso; es probable que los fantasmas los encanten; abandonadas por la gente, las casas se convierten en la morada de los espíritus. A menos que la virginidad femenina se haya dedicado a un dios, es fácil creer que implica una especie de matrimonio con el diablo. A las vírgenes que no han sido sometidas por el hombre, a las viejas que han escapado a su poder, se las considera hechiceras con mayor facilidad que al resto; porque al estar la suerte de las mujeres ligada a otro, si escapan del yugo del hombre es porque están dispuestas a aceptar el del diablo[67].

Como la «Esposa —sin el Signo», Dickinson mantuvo «intacta» su nieve virginal y, de este modo, «Nació —fue Prometida —y Amortajada— en un Día». Muerta para el mundo, parece haber imaginado con frecuencia la casa de la Fatalidad que era su yo a veces rugiendo con fragmentos explosivos y otras velada con telarañas silenciosas. Pero, al mismo tiempo, pese a la tensión de sus ficciones en conflicto, al final era un he-

---

[67] De Beauvoir, *The Second Sex*, pág. 144. Para poemas sobre las mujeres como tejedoras cual la araña, véanse (entre muchos otros), Lucy Larcom, «Weaving», y Kathleen Raine, «The Clue», en Louise Bernikow (ed.), *The World Split Open*, págs. 180, 200.

chizo de araña el que la ayudaba a coser juntos sus yoes dispersos con un único hilo de perla. Porque si la solterona/araña simbolizaba la decadencia sexual, también era para Dickinson un símbolo crucial, si bien «descuidado» del arte y del artista como el yo secreto más triunfante.

* * *

Es, por supuesto, la araña la que devana el hilo de perla, como nos dice el poema J. 605:

> Sostiene la Araña un Ovillo de Plata
> Con invisibles Manos—
> Y bailando lentamente para Sí
> Su Hilo de Perla —devana—

Que tenga «invisibles Manos» (lo que quiere decir arte invisible) asocia a este insecto artista con Nadie, que dice su nombre en silencio a sí misma sólo, en lugar de declararlo pomposamente a «una Charca admiradora». Así pues, como su logro es invisible —dados los términos del mundo de Dickinson—, la araña es tan femenina en su reticencia como en su «Negocio trivial» de hilado. El hecho de que baile para sí lentamente vuelve a resaltar su reticencia y nos recuerda también que el baile, como el hilado o el tejido, era otra metáfora de Dickinson para el arte, sobre todo para el arte femenino. No mucho antes de describir la danza de la araña, escribió sobre sí misma en términos muy similares:

> No puedo bailar sobre las Puntas—
> Ningún Hombre me enseñó—
> Pero a menudo, en mi mente,
> Me posee una Alegría,
>
> Que si supiera de Ballet—
> Lo expresaría
> En una Pirueta capaz de palidecer a una Compañía—
> O volver loca a una Prima.

Como la araña, dice este poema, es una bailarina casi invisible; pero, como el suyo, su baile representa el triunfo secreto de su arte. Porque, a diferencia de la reina de «Blancanieves», el «ballet» de Dickinson no es suicida sino alegre, no público y humillante, sino privado y orgulloso:

> Ni nadie sabe que yo conozco el Arte
> Lo digo —tranquila— aquí
> Ni ningún Cartel me vanagloria—
> Lleno como la Opera—
>
> [J. 326]

De nuevo, el hecho de que el hilo de la araña sea de perla sugiere en el sistema simbólico de Dickinson tanto el secretismo paradójico de su triunfo como la naturaleza femenina de su negocio. Porque cuando la joven obediente de «Acudió a sus Exigencias» aceptó «la honrosa Tarea / De Mujer y Esposa», debemos recordar que la parte de sí que anhelaba Amplitud y Sobrecogimiento fue cuidadosamente asociada con un mar silencioso y secreto que desarrolla «Alga y Perla», aunque «sólo Él Mismo —conoce / Los Fantasmas que lo habitan». Luego, tomados en conjunto, todos estos poemas parecen decir que, tal como lo define Dickinson, el arte femenino debe ser casi necesariamente un arte secreto; piruetas mentales realizadas en silencio en el desván de la casa de Nadiepapá, el crecimiento de una oscura joya submarina o, sobre todo, un hilo de perla que teje discretamente la araña[68].

Sin embargo, en el poema J. 605, la araña «va del Cero a la Nada— / En Negocio trivial» y al final cuelga «de la Escoba del Ama de Casa— / Sus límites olvidados», lo que sugiere la naturaleza ambigua de su empresa y el arte femenino que representa. Por una parte, al conectar nada con nada, teje una red espiritual «insustancial» —«un Continente de Luz»— que mantiene junto el mundo fragmentado, aunque sólo sea durante un momento de epifanía perlada. Por otra, la evanescencia de su tapiz, su encierro en un paréntesis de Nadas y su vulnerabilidad a la censora «Escoba del Ama de Casa» indican un parpadeo de pesimismo dickinsoniano o al menos de ironía sobre la inmortalidad del arte que representa la tela de araña. Después de todo, los continentes de luz hilados en poemas secretos intentan ser descubiertos y admirados. ¿Qué pasa entonces si los editores y las herederas hostiles los barren eficientemente con todos los demás detritus de una vida olvidada y carente de importancia?

Aunque tuvo momentos de incertidumbre literaria, incluso de desesperación, Dickinson parece haber estado fundamentalmente segura de que esto no sucedería. Pese (o quizás, como veremos, debido) a la fragmentación física implícita en los muchos disfraces que llevó como «una mujer —de blanco», tenía una profunda confianza en que la araña artista que hilaba su hilo de perla en el abismo oscuro de su vida triunfaría de un modo misterioso:

> Una Araña cosía por la Noche
> Sin Luz
> Sobre un Arco de Blanco.
>
> Si Gola era de dama
> O Sudario de Gnomo
> Se lo dice a sí misma.

---

[68] Compárese con «el yo fuera del yo, / / la abnegación /, esa perla de gran precio» de H. D. en *Trilogy*, Nueva York, New Directions, 1973, pág. 9.

Su Estrategia
Era Fisiognomía
De la Inmortalidad.

[J. 1.138]

Como ha señalado Albert Gelpi en una excelente exposición del contexto estadounidense de este poema, esta araña, como la que «sostiene un Ovillo de Plata», es «el símbolo de Emily Dickinson» para el hilado del artesano desde dentro de sí mismo de su mundo profundamente definido»[69]. Pero como en el poema anterior, el símbolo de Dickinson es sobre todo una *mujer* habilidosa, una costurera o tejedora de tapices. Además, de forma sorprendente, esta costurera se corresponde precisamente con la misma Dickinson. De hecho, cabe especular que en este poema, más que en ningún otro, Dickinson se despoja de disfraces para revelar la verdadera artista que hay bajo la «mujer —de blanco». Esta artista, araña silenciosa, cose en la intimidad y oscuridad de la noche, en parte, cabe suponer, porque no tiene «un Puesto en el Día». Como ha sido rendida y rechazada por el hombre del mediodía, la medianoche es su morada. Pero además cose por la noche porque es sobre todo en los sueños y en el mundo nocturno visionario de la locura y la imaginación donde encuentra la musa que es su sumo Señor, su «Rey que no habla». Y, por último, al ser una habitante de la noche, esta artista araña puede coser finas puntadas en la oscuridad, sin ninguna luz, salvo quizás la radiación interna que arroja sobre el Arco de Blanco que es su material.

Ese «Arco de Blanco» casi no necesita de análisis, ya que es llanamente el material del que Dickinson creó su propio personaje de mujer —de blanco. Por consiguiente, posee todas las connotaciones que ya hemos señalado con respecto a la blancura: es nieve y *tabula rasa,* tribulación y triunfo, perla y —aquí— luz paradójica en la oscuridad. ¿Pero qué prenda cose la araña con esta sustancia inmaterial? ¿Un uniforme de nieve? ¿Un vestido centelleante? Aquí Dickinson revela la estrategia de su hilo de perla. La suya, sugiere, es una ficción de multiplicidad que adopta artísticamente numerosos papeles y, con mayor arte aún, no se determina por ninguno.

No obstante, los trajes particulares que menciona son significativos, porque todos sus disfraces puede que se reduzcan a los dos que sentía de forma más intensa: la «Gola de Dama» y el «Sudario de Gnomo». Una y otra vez, en poemas y cartas, se definió como una *grande dame,* una reina,

---

[69] Albert Gelpi, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet*, pág. 151. Resulta útil comparar la visión de Dickinson de la araña hilando belleza —«Continentes de Luz»— desde dentro de sí misma, con el disgusto que produce a Swift el arte de la araña, que define como suciedad porque es hilado desde las entrañas del insecto. En cierto sentido, Dickinson está revisando a Swift, o al menos su tradición. (Véase Jonathan Swift, «The Spider and the Bee», en *The Batle of the Books.)*

una emperatriz. Por lo tanto, en cierto sentido, su poesía —la tela del arte que tejía por la noche— constituía la gola isabelina que distinguía su traje de los menos reales. Sin embargo, hasta en su realeza se veía también como un enigma diminuto, un Nadie mágico, un elfo mensajero de los mares de la Amplitud y el Sobrecogimiento, es decir, como un gnomo. En efecto «Tu Gnomo» fue como firmó una de sus cartas a Higginson[70]. Así pues, como temía que su poesía a menudo gnómica se perdiera, no se comprendiera o valorara, es probable que también le preocupara que más que una gola real de luz para su yo real, se convirtiera simplemente en un sudario de oscuridad para su yo gnómico.

Sin embargo, el hecho de que ni ella ni su araña artista opten por escoger en voz alta entre sudario y gola no significa que la poeta y la araña no sepan el objetivo de su costura. La araña sabe en todo momento qué disfraz elige asumir de forma completamente consciente. Continuamente se informa a sí misma de sus planes. Es más, al informarse en el sentido ordinario de la palabra, como señala Gelpi, también se informa, haciendo un juego de palabras, «en el sentido de "dar forma" a una imagen proyectada de sí misma». También apunta Gelpi que «hay dos poetas» presentes en esta fábula de la araña artista, poetas a quienes definiríamos como la poeta pública —la «mujer —de blanco» siempre cambiante, vestida con ese flujo de perla que ella misma teje con las palabras— y la poeta privada inmutable, la araña silenciosa y deliberada que teje una gola o un sudario de lenguaje para su yo supuesto[71].

Sin duda, es de esta última poeta de quien Dickinson habla cuando afirma que «Su Estrategia / Era Fisiognomía / De la Inmortalidad», aunque, como el resto de este poema crucial, esa última afirmación es significativamente ambigua. Resulta más obvio que la estrategia de la araña para capturar la inmortalidad —la red que lanza para atrapar un hálito divino— está hecha de ese hilo de perla que extrae de su propio cuerpo, «el designio hilado de sí misma para burlar a la noche y la muerte»[72]. En este sentido, la araña artista se parece al pájaro de «Cantaba desde el Corazón, Señor» (J. 1.059) cuya «Melodía» podía «empalagar demasiado / Por tener un tono demasiado Rojo», ya que mojaba el pico en su corazón para encontrar el color de sus canciones. Pero mientras que el pájaro «de las revelaciones íntimas» sangra y sufre dramáticamente (y, de este modo, es otra versión pública de la poeta), la araña es privada, silenciosa y apenas visible. Mientras que el pájaro admite errores con inquietud —como un «tono demasiado Rojo»—, la araña es una maestra de la táctica, cuya estrategia incluye sin duda (pero no se limita a) los menosprecios hacía sí mismo del pájaro.

---

[70] *Letters*, 2, pág. 424.
[71] Gelpi, *Emily Dickinson*, pág. 152.
[72] Ibid.

Porque, como «Fisiognomía», la estrategia de la araña difiere, por supuesto, de la mera «fisiología», que es en la que se basa la canción sangrante del pájaro. Además de surgir del cuerpo o psique, la «fisiognomía», haciendo un juego de palabras con «gnomo» y «gnómico», sugiere enigmas y misterios; insinúa una encarnación «sesgada» del yo, una confianza deliberada en el vestido ambiguo de golas que también pueden ser sudarios. Es más, según las definiciones oficiales, «Fisiognomía» es la ciencia del carácter, expresado en rasgos externos y sobre todo faciales:

> 1. la práctica de tratar de juzgar el carácter y las cualidades mentales mediante la observación de los rasgos corporales, sobre todo faciales. 2. el rostro; los rasgos faciales y la expresión, sobre todo indicadores supuestos del carácter. 3. características patentes; rasgos externos o apariencias[73].

El uso que hace la araña artista de esta externalización del carácter no le ayuda a juzgar los caracteres de los demás; más bien —o al menos es lo que da a entender el poema— su estrategia para alcanzar la inmortalidad es tejer una red de caracteres variantes, una red de máscaras, para atraer y atrapar la fama duradera. A este respecto, por lo tanto, se parece mucho a Emily Dickinson, la poeta privada que inventa cuidadosamente una multitud de rostros ficticios diferentes para su «mujer —de blanco», todos creados para enredar y devorar la atención del futuro. «Tengo horror a la muerte; los muertos se olvidan tan pronto», parece que dijo Dickinson una vez. «Pero cuando yo muera, tendrán que recordarme.» Lo que tendrían que recordar, debe haber querido decir, sería el elaborado y novelado tapiz de su vida que tejió en sus poemas, un tapiz en el que cada poema era en cierto sentido un rostro preparado para encontrarse con los rostros que imaginaba que se iba a encontrar. Lo que tendrían que recordar, también debe haber querido decir, era el modo en que, como artista, utilizó —parafraseando a William Blake— las producciones del tiempo para seducir a la eternidad.

* * *

Si la araña artista de Dickinson sugiere su elaboración deliberada de una estética del artificio, esa misma araña implica también su compromiso con otra metáfora central femenina: la costura. Y como casi todos los símbolos y figuras dickinsonianos que hemos venido examinando, esta metáfora es ambigua, positiva y negativa a la vez, como la gola y el suda-

---

[73] Webster, *New World Dictionary, College Edition*, Cleveland y Nueva York, World Publishing Co., 1966.

rio de la araña. Remendar de forma suicida el abismo de su vida «con un aliento», por ejemplo, era un tipo de costura imaginado por Dickinson. Pero, como estrategia para remendar la fragmentación, se aproximaba más al melodrama público del pájaro sangrante que a las tramas cuidadosas de la araña. Airadamente sardónica, dicha costura sería un gesto teatral realizado «a plena luz del día», como la autoinmolación mágica de Lady Lazarus de Plath. En contraste, la costura de la araña no sirve en realidad para remendar o curar la fragmentación de un modo positivo. Mientras que las puntadas del suicidio sólo reúnen los yoes esparcidos de la poeta en el uniforme de nieve de la muerte, las diestras puntadas de la araña artista conectan esos fragmentos con un único hilo de perla que ella misma desarrolla. La costura del suicidio es una puñalada o punzada, como «una punzada en el costado». La puntada del arte es providente y curativa, «una puntada a tiempo». Al apuñalar, herir, la puntada del suicidio representa paradójicamente no sólo la unificación, sino otro desgarramiento. Al sanar, la puntada del arte es un puente. La muerte que precipitaba el funeral de «Sentía un Funeral en mi Cerebro» podría haber sido causada por la puntada apuñaladora del suicidio o la desesperación, «un peso de libras de agujas», como lo caracteriza Dickinson en otro poema. Pero la hendidura de «Sentí una Hendidura en mi Mente» y el abismo de «Este Abismo, Cariño» son remendados y zurcidos, costura con costura, por las puntadas mágicas del arte.

En efecto, en cierto sentido, cabe decir que como una araña artista privada, Dickinson emplea su hilo de perla para reunir sus yoes públicos pendencieramente fragmentados —la monja y el gnomo, la virgen y la emperatriz— en una única mujer de blanco nacarado. Pero además los filamentos de pensamiento expulsados por el que Whitman habría denominado su yo de «araña paciente y silenciosa» también han de haberla ayudado a tender un puente sobre la hendidura existente entre la soledad polar de la intimidad en la que inventaba sus yoes y el porte más populoso y tropical con el que representaba las ficciones melodramáticas cuyos yoes encarnaban. Por último, como la actividad principal mediante la cual se expresaba su demonio creativo, era la costura metafórica del arte —un proceso único que lo absorbía todo— la que inventaba todos los disfraces que se ponían esos yoes para su encuentro con la inmortalidad.

Sin embargo, no toda la costura de Dickinson era metafórica. Como casi todas las mujeres siempre, pero sobre todo como todas las mujeres del siglo XIX de Inglaterra y los Estados Unidos, debía de ser tan experta con aguja e hilo como lo era con la cuchara y la cazuela. Entonces, más que ahora, las solteronas hilarían con frecuencia; las matronas representaban realmente «la línea de la rueca», es decir, la línea femenina; las jovencitas hacían «dechados», las ancianas hacían punto y las mujeres dotadas de todas las edades bordaban, hacían acolchados, encajes, punto de aguja y otras «labores ornamentales», quizás incluso —como algunas mujeres de la Edad Media— tejían tapices. A las hermanas Brontë, huérfanas de

madre, nos dice Winifred Gérin, su puritana tía Branwell las mantenía cosiendo varias horas cada día. De forma similar, como si reflejara este episodio, Barrett Browning hace que la tía de Aurora Leigh, también huérfana de madre, insista en que aprenda «a hacer punto de cruz, porque no le gusta / Verme llegar a la noche con las manos vacías». Y en 1862, Emily Dickinson, comenzando quizás a experimentar el misterioso problema ocular que la envió a Boston en busca de tratamiento en 1864 y 1865, escribió un poema que empieza:

> No recojas mi Hilo y Aguja—
> Empezaré a Coser
> Mejores puntadas
> Cuando los Pájaros empiecen a Silbar—
>
> Éstas estaban ladeadas —se me torció la vista—
> Cuando mi mente —esté despejada
> Haré costuras que —el empeño de una Reina
> No se sonrojaría por poseer—
>
> [J. 617]

El poema continúa hablando de «Dobladillos —demasiado finos para que los siga una dama» y «Jaretas —delicadamente intercaladas». Pero costuras, dobladillos y jaretas literales no fueron los únicos productos notables del hilo y aguja de Dickinson. Mucho más notables son los fascículos en los que cosió y encuadernó sus poemas. Como ya hemos sugerido, en cierto sentido eran modestos libros de juguete, imitaciones de juguete de una niña de las obras «reales» que los escritores masculinos producían, como los libros diminutos que inventaron los Brontë de niños[74]. Pero la misma modestia de estos volúmenes infantiles era engañosa. Angria y Gondal, después de todo, escondían fantasías volcánicas de poder autónomo. ¡Cuánto más engañosos, entonces, eran los cuadernillos de Dickinson! Como costurera adulta y consciente, sabía exactamente lo que estaba cosiendo y por qué. Sabía, por ejemplo, que cuando «una Araña Cosía por la Noche», la gola y el sudario en los que hilvanaba «un Arco de Blanco» no eran sólo figuradamente su poesía, sino los folletos reales en los que cosía sus versos terminados.

---

[74] Resulta interesante que en unas memorias de Elizabeth Barrett Browning, su amiga la señora Ogilvy expresara que «sus cartas estaban escritas con garabatos diminutos no más gruesos que los pelos del tallo de una margarita, en diminutas hojas de agenda, plegadas a veces en diminutos sobres, formando el conjunto una aparente epístola de muñeca». Además, varios de los poemas manuscritos de Barrett Browning de la Berg Collection están escritos en pequeñas hojas de cuaderno. Es como si muchas artistas hubieran tratado de forma medio consciente de hacer que su obra pareciera un juego. («Recollection of Mrs. Browning, by Mrs. David Ogilvy», en *Elizabeth Barrett Browning's Letters to Mrs. David Ogilvy, 1849-1861,* Nueva York, Quadrangle Books, 1973, pág. xxxiii.)

Que esos versos *estuvieran* terminados y que la misma Dickinson considerara su costura como una forma arcana pero viable de autopublicación se hace evidente para cualquiera que examine el paquete de manuscritos. Decir, como hace Thomas Johnson, que todos ellos contienen «copias en limpio» es subestimar la cuestión[75], por lo fluida y pulcra que es su letra y lo profesionales que resultan sus notas marginales que indican las variantes de lectura. Incluso los famosos guiones —que, según hemos especulado, pretenden indicar fisuras y desgarramientos, vacilaciones y pausas— aparecen más nítidos y precisos en el manuscrito que impresos. Diminutos y claros, son tan elegantes como «Jaretas —delicadamente intercaladas», finas puntadas que unen pensamientos separados costura con costura. Es casi como si, en ausencia de un editor o impresor, Dickinson hubiera editado e imprimido ella misma, como una escriba de florecimiento tardío. Por lo tanto, su marca editorial definitiva es la marca de su aguja, la marca que dice que la obra de la escriba está completa y que el poema ha sido elegido para ser encuadernado y guardado —es decir, para la posteridad— y elegido, quizás, como ha sostenido Ruth Miller, para ocupar un lugar específico en una secuencia coherentemente concebida[76]. En cierto sentido, cosida sobre un arco de blanco, cada una de estas secuencias también puede haberse ideado como un arco de blanco que lleve los pensamientos de la poeta sobre la corriente de la inmortalidad, porque, como ella misma señaló, «No hay Fragata como un Libro» (J. 1263) para transportar el alma hasta la supervivencia.

Una de las ironías de la historia literaria es que los editores y las herederas de Dickinson deshicieran su costura y, con ello, refragmentaran los fragmentos que ella había hecho un todo, pero es una ironía que la poeta quizás previera. No sólo su costura, sino sus poemas sobre ésta, indican que era una artista literaria consciente, ansiosa por comunicar, aunque en sus propios términos. Pero le inquietaban las puntadas imperfectas que temía haber dado cuando se le «cruzó» la vista y su mente dejó de estar «despejada». Aunque se negó a abandonar sus metros aparentemente irregulares, las «campanas cuyo tañido entibiaban mi caminata», admitió con pesar a Higginson que «todos los hombres me dicen "qué hacer"» y «Yo no tengo Tribunal»[77].

Como hemos visto a lo largo de este volumen, dichos fallos de comprensión han sido las más de las veces el destino de las escritoras en Inglaterra y los Estados Unidos. Que, como Dickinson, muchas de estas escritoras respondieran a los «qué hacer» masculinos volviendo a un arte tan silenciosamente subversivo como la costura literal y figurada de Dickinson, supone una ironía más de la historia literaria. Porque el arte que

---

[75] Véase Thomas Johnson, introducción a *The Poems of Emily Dickinson.*

[76] Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, cap. 10, «The Fascicles».

[77] *Letters*, 2, págs. 408, 409, 415.

comienza con una defensa contra el malentendido o la hostilidad, al final suele acabar convirtiéndose en una pantalla que oscurece el significado. Sin embargo, tanto en el sutil carácter subversivo de su costura como en el esfuerzo para lograr la totalidad que expresaba ésta, Dickinson estaba representando y explotando una metáfora tradicional para la artista. Como Ariadna, Penélope y Filomela, las mujeres han empleado sus telares, hilo y agujas para definirse y para hablar en silencio de sí mismas. Al igual que Mary Shelley, reuniendo las hojas esparcidas de la sibila en *The Last Man,* han cosido para curar las heridas infligidas por la historia. Como la señora Ramsay en *Al faro,* han tejido para defenderse de los ataques furiosos de Urizen. Como la señora Dalloway, han cosido «dobladillos demasiado finos para que los descubra una Dama» para ocultar el dolor en el centro de sus vidas. Al igual que Adrienne Rich, han trabajado para remendar «esta cosa tejida que se arrastra, esta tela de oscuridad / Esta prenda de mujer, tratando de rescatar la madeja»[78].

Pero para todas estas mujeres coser oculta y revela a la vez una visión de un mundo en el que esta costura defensiva no sería necesaria. Sobre todo en el caso de Emily Dickinson. Adelantando un paso más su metáfora de la araña, cabría decir que dentro del cerebro de la araña artista que mora dentro del abismo de la vida de Dickinson, había una visión de un lugar mágico, un «Tapiz del Paraíso» (J. 278), cuya imagen sabía que estaba tejiendo con su hechicería perlada. En este paraíso, la artista no sería una araña subversiva que se disfraza a sí misma y a su significado en redes de telas de oscuridad, sino una figura desnuda y reluciente. Aquí ya no se vería obligada a coser por la noche en la soledad polar del «Norte»: finalmente «viviría en voz alta», cantando y bailando al alba del «Este». En un poema tras otro, Dickinson señala que los poetas masculinos, cuyo «Verano —dura un Año Completo», siempre han habitado en ese reino de oro (J. 569). Pero los «Continentes de Luz» de la araña artista eran barridos de forma inevitable por las escobas puritanas. No obstante, ocultos en «el cajón de la Dama», los paquetes de la solterona continúan expresando el perfume de su anhelo. Triunfando en secreto, harán que sea «Verano —Cuando la Dama yace / En Perenne Romero—» (J. 675).

* * *

Sin embargo, el paraíso que sus cuadernillos describen en las tinieblas es el que Emily Dickinson anhelaba habitar sin ambages, desde el comienzo silencioso de su carrera poética tan bien camuflada hasta su final silencioso. Uno de los primeros poemas que cosió en un cuadernillo habla con mucho detalle del lugar y sus habitantes:

---

[78] Adrienne Rich, «When We Dead Awaken», en *Diving into the Wreck,* Nueva York, Norton, 1973, pág. 5.

Hay una alborada no vista por los hombres—
Cuyas doncellas en el más remoto prado
Conservan su Mayo Seráfico—
Y durante todo el día, en bailes y juegos,
Y cabriolas que nunca nombraría—
Emplean su fiesta.

Aquí, para medir la luz, se mueven los pies
Que ya no andan las calles del pueblo—
Ni se encuentran en el bosque—
Aquí están los pájaros que buscaron el sol
Cuando la rueca del año pasado colgaba indolente
Y se fruncieron las cejas del verano.

Nunca vi una escena tan prodigiosa—
Nunca un anillo de ese verde—
Ni un conjunto tan sereno—
Como si las estrellas de una noche de verano
Balancearan sus copas de Crisólito—
Y se divirtieran hasta el día—

Como tú para bailar —como tú para cantar—
A la gente del prado místico—
Yo pido cada nueva Alborada de Mayo.
¡Espero tus campanas lejanas y bellas—
Anunciándome en otros valles—
Hacia el alba diferente!

[J. 24]

Si, como reflexiona convincentemente De Beauvoir, una mujer virgen como Emily Dickinson puede parecer estar habitada por arañas y brujería, esta poderosa visión explica su compromiso con la virginidad, «el matrimonio con el demonio» dentro de sí misma que es la fuerza tras su brujería.

Otras artistas también tuvieron estas visiones de un paraíso natural. Emily Brontë escribió sobre «valles rocosos» y «páramos silenciosos». Jane Austen proporcionó a su Catherine Morland una infancia salvaje, libre y llena de retozos en las verdes praderas. La Lucy Snowe de Charlotte Brontë soñaba con un jardín secreto. Y Elizabeth Barrett Browning imaginó una habitación propia para la Laura Leigh adolescente que sugería dicho jardín y que explicaba de forma indirecta la maduración de la joven en una poesía apasionada. «Tenía una pequeña habitación en la casa», confiesa Aurora,

Tan verde como un seto de aligustre que un pájaro
Pudiera escoger para construir en él, aunque el mismo nido
Sólo mostrara palos y pajas marrones y secos. Las paredes
Eran verdes; la alfombra era verde puro; la cama

Recta y pequeña tenía cortinas verdosas; y los pliegues
Colgaban verdes alrededor de la ventana, dejando entrar
El mundo exterior con todo su verdor.
No podías sacar fuera la cabeza y evitar
Una gota de rocío de la madreselva,
Pero así eras bautizada en la gracia
Y en el privilegio de ver [...]

De forma similar, en «From House to Home», Christina Rossetti se imaginaba viviendo en un lugar verde místico y paradisíaco que se aproximaba aún más al de Dickinson al ser una morada de canciones habitada por las musas, un inocente Edén interior.

Mi pensil era una pradera ondulante,
Majestuosa en árboles cuyas sombras dormían debajo,
Con atisbos de suaves lechos verdes entremedias,
Como llamas, cielo o nieve.

Veloces ardillas descansaban en los pastos,
Con corderos saltarines a salvo del cuchillo no temido;
Los pájaros cantores que se regocijaban en esos árboles
Llenaban su vida despreocupada.
.....

Mi yermo se extendía más allá, donde vivían las lagartijas
En una extraña malla metálica, nada más vistas desaparecidas;
Como relámpagos aquí y allá percibidos
Pero que no se detienen en ninguna parte.

Allí había ranas y gordos sapos que brincaban o caminaban despacio
Y se propagaban en paz, tosco equipo,
Donde los juncos de cabezas aterciopeladas asentían susurrando
Y derramaban el rocío de la mañana.
.....

A menudo alguien como un ángel caminaba conmigo,
Con ojos como llamas o fuego que discernían el espíritu,
Pero profundos como el insondable mar inacabable
Cumpliendo mi deseo:
.....

Cantábamos juntas nuestras canciones de camino,
Llamadas, recuerdos y ecos de deleite;
Así comulgábamos juntas todo el día
Y así en los sueños por la noche[79].

---

[79] *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pág. 10; *The Poetical Works of Christina Rossetti*, 1, págs. 104, 105.

Pero tanto Barrett Browning como Rossetti sentían que debían renunciar a estos paraísos, que les parecían ser Edenes de autocomplacencia estética. Sólo Dickinson se negó a esta renuncia. Profesando el martirio, reclamando afinidad con la «privación suntuosa», se aferró tercamente sin embargo a su visión de un paraíso verde en el que la poeta, como su semejante masculino, pudiera bailar desnuda a la luz desnuda. Las tinieblas del compromiso en que había tenido que coser eran sólo temporales, parece haberse dicho. Eran como el reino de la «experiencia» encarnada a través del cual pensaba Blake que el alma tenía que pasar para obtener la libertad definitiva de la «inocencia organizada». Persistiendo en la definición de su blancura, se imaginaba a veces desnudamente blanca en lugar de vestida de blanco, e identificaba su pasión por un paraíso de prados místicos con el apremio de una flor por florecer:

> Por el Suelo Oscuro —como la Educación—
> Pasa seguro el Lirio—
> Siente que su pie blanco —no se perturba—
> Su fe —no teme—
>
> Después —en la Pradera—
> Balanceando su Campana de Berilo—
> El Mantillo de la vida —olvidado—ahora—
> En Éxtasis —y el Valle—
>
> [J. 392]

En cierto sentido, como la flor de la Resurrección, el Lirio floreciente da a entender que se trata de una alegoría cristiana, un poema tradicional de Pascua Florida. Pero considerando que el prado místico de Dickinson es también tan desafiantemente femenino, hemos de sospechar que el festival que está imaginando en secreto, como la «fiesta» de «Hay una alborada», es una Pascua Florida femenina, un día apocalíptico de resurrección en el que las mujeres se levantarían de la tumba del género en la que las había enterrado vivas la sociedad victoriana y entrarían en un paraíso de «Éxtasis —y el Valle—».

Éxtasis y valle. Los términos del verde paraíso místico dickinsoniano son significativamente diferentes de los de muchos cielos estéticos imaginados por los hombres. El Bizancio de «Sailing to Byzantium» de Keats, por ejemplo, es una ciudad de arte puro, donde no aparece ningún prado: exocizando a la naturaleza con sus procesos de dolor, su poeta/narrador se despoja de cuerpo y corazón para ponerse la eterna vestidura de metal de un pájaro dorado. Keats, de forma más equívoca, también coquetea con el mármol eterno, gobernado y ordenado por la naturaleza. Incluso Milton, al imaginar el paraíso primordial de la naturaleza, hace que su Adán y Eva se afanen continuamente en podar y recortar el crecimiento desordenado del Edén. Para emplear la terminología medieval, su lealtad es para la *natura naturata* más que para la *natura naturans*.

Sin embargo, para Dickinson el prado místico es un lugar plenamente exuberante y libre de trabas. Como Emily Brontë, a quien admiraba mucho, parece haber sentido de forma consciente o inconsciente que si como mujer se equiparaba a la Naturaleza, tanto como mujer general como particular debía *ser* Naturaleza, libre, y feroz. Los lirios —y las Margaritas— del campo no se afanan ni hilan. Liberados de la tarea agotadora de la araña de ocultarse/generarse, simplemente bailan su alegría, expresándose una y otra vez en éxtasis y en el valle. Las montañas los rodean, y las diosas, no siniestros volcanes siseantes, sino presencias femeninas vigorosas cuya mirada, «no vista por los hombres», fortalece el baile de la vida de las flores. Como hemos visto, la deidad que solía describir Dickinson en los poemas era ferozmente masculina: un Señor dorado o Nadiepapá patriarcal, cuyo reino reflejaba las realidades sociales de su vida. Pero al menos dos veces en su carrera poética se despojó de sus disfraces acostumbrados para escribir abiertamente sobre la diosa de la naturaleza que gobernaba el prado místico que anhelaba habitar. Una vez escribió sobre «Montañas Dulces», no volcanes:

Montañas Dulces —No me mintáis—
No me neguéis nunca —Nunca retiréis—
Esos mismos ojos invariables
Volvedme —cuando flaquee —o finja,
O tome los nombres Reales en vano—
Su Mirada lejana—lenta—Violeta—
Mis Fuertes Madonas —seguid Animando—
A la Monja Descarriada —indigna de la Colina—
Cuyo servicio —es para Vosotras—
Su último Culto —Cuando el Día
Se desvanece del Firmamento—
Elevar su Frente hacia Vosotras—

[J. 772]

Sin duda, estas «Fuertes Madonas» son hermanas de esa madre Sobrecogimiento en busca de la cual, según le contó Dickinson a Higginson, corría a casa de pequeña y sin duda fue esa madre quien permitió (y facultó) a esta poeta para escapar a las exigencias de Nadiepapá, aunque fuera en secreto. Fueron estas fuertes Madonas y otra Madre más, una musa/diosa cuya presencia blanca sugiere la imagen de la casta diosa luna Diana, sobre quien escribió una vez:

Su rostro estaba en un lecho de cabellos,
Cual flores en un solar—
Su mano era más blanca que el esperma
Que nutre la sagrada luz.
Su lengua era más tierna que la melodía

Que se mece en las hojas—
Quien lo oye puede ser incrédulo,
Quien lo presencia, cree

[J. 1.722]

Según sugiere este poema, no fue sentimentalismo ni locura lo que motivó a Dickinson a presentarse a Higginson dándole «dos lirios recién cortados» y, de vez en cuando, ofrecer a sus huéspedes la «elección improbable de un vaso de vino o una rosa». Cautelosa, disfrazada, entregándose ella misma a la ficción, sin embargo, debe de haber tratado de transmitir simbólicamente una verdad desnuda sobre su religión privada.

Esa religión, confiesa en otra de sus escasas declaraciones sobre este tema, comienza con su lectura de una «Dama Extranjera» que casi con certeza era Elizabeth Barrett Browning:

Creo que fui encantada
Cuando por primera vez, de niña triste—
Leí a esa Dama Extranjera—
Lo Oscuro —me pareció hermoso—

Y si era mediodía por la noche
O sólo el Cielo —al Mediodía—
Por el mismo Lunatismo de la Luz
No tuve poder para decirlo—

Transfigurada por el arte femenino sin disfraces ni ocultamientos, incluso la Naturaleza femenina se convierte en un poema épico:

Los Días —para la Poderosa Medidora escalonados—
Los más Acogedores —adornados
Como si en un Jubileo
Fuera de repente confirmada—

Al mismo tiempo, el encanto de esta conversión era sutil, indefinible y románticamente loco:

No podría haber definido el cambio—
La Conversión de la Mente
Al igual que la santificación del alma
Se presencia —no se explica—

Era una Demencia Divina—
El Peligro de estar Cuerdo
Debía experimentar de nuevo—
Se iba a convertir en Antídoto—

Ante Tomos de Sólida Brujería
Los Magos dormían—
Pero la Magia —tenía un Elemento
Como la Deidad —que conservar—

[J. 593]

Sin embargo, una vez convertida a esta secta secreta del arte y a las «Fuertes Madonas» que eran sus diosas, Dickinson nunca volvió a experimentar «el Peligro de estar Cuerdo». Consciente siempre de que para una araña artista que hila en las tinieblas de la casa de su padre «Mucha Locura es el Sentido más divino», se aferró obstinada y silenciosamente a ese «Lunatismo de la Luz» que Aurora Leigh le había enseñado a imaginar. Cuando lo que su mundo llamaba «cordura» la amenazaba, reforzó su afianzamiento en el prado místico en el que podía «vivir en voz alta» representando «Óperas Titánicas» en las que imaginaba feroces huidas o escapadas como la que emprende la Eva de Milton en el libro 5 de *El paraíso perdido,* o las que interpreta Sylvia Plath en *Ariel.* En poemas que incorporan la demencia divina que llega con los sueños, Dickinson baila como una bomba fuera, balanceándose sobre las horas y se divierte en un «Mediodía y Paraíso» que puede haber sido encubiertamente femenino todo el tiempo. Desamordazada, se escapa del desván y desecha los disfraces de dama que tuvo que vestir como «una mujer —de blanco». Huyendo a la luz del alba como la reina que siempre había sospechado ser, se desprende de la «Vergüenza», ese «chal Rosa» (J. 1412), junto con su vestido blanco como las perlas. Una vez superadas las Exigencias de Nadiepapá, puede volver al menos en pensamiento a esa «Tierra Materna» donde ya no necesitará más su hilo de perla: las ficciones de su vida pueden desecharse como las «viejas enaguas de ramera», según denominó una vez Sylvia Plath a sus yoes en conflicto[80].

Por último, con la mayor franqueza, Dickinson admite que el poder que la «poesía patriarcal» define como satánico pero que ella sabe que es realmente suyo, la aborda con frecuencia, la aborda de forma espontánea, la aborda —como lo habría expuesto la tradición romántica— durante esos sueños dormida y despierta, esos momentos de epifanía que constituyen la razón de ser del poeta romántico. Y por la reaparición de dicho poder es por lo que Dickinson reza con mayor intensidad: por el poder que puede transformar su «Habitación diminuta» en un continente de luz femenino y edénico. «Hay una alborada no vista por los hombres» fue una de sus primeras plegarias para dicha transfiguración. «Dulces Montañas

---

[80] Véase Christina Rossetti, «Mother Country», *Poetical Works,* 1, pág. 116, y Sylvia Plath, «Fever 103», *Ariel,* pág. 55. Terence Diggory, «Armored Women, Naked Men» es particularmente útil para explorar la distinción entre la apertura (o «desnudez») masculina y la afirmación en la poesía estadounidense, por una parte, y la evasividad, la reticencia y el disfraz femeninos, por la otra.

—no me mintáis» fue una oración que escribió en la mitad de su carrera. Pero hacia el final de su vida su ruego a la que cabría denominar quizás su diosa no había cambiado:

> Que no se me estropee ese Sueño perfecto
> Por una mancha de la aurora
> Sino que se ajuste a mi Noche diaria
> Para que vuelva de nuevo.
>
> No cuando sabemos, el Poder aborda—
> Que la Prenda de la Sorpresa
> Era todo lo que nuestra tímida Madre vestía
> En Casa —en el Paraíso.
>
> [J. 1.335]

Lo que sugiere este último poema en particular es que el Sobrecogimiento específicamente femenino que vigorizaba el arte de Dickinson era producto no sólo de fantasías románticas, sino de inspiración romántica. Porque como la misma Dickinson sabía, la verdad que subyace en todas sus ficciones es un anhelo apocalíptico de «Éxtasis —y Valle», de un universo transfigurado en el que hasta la niñita más «pasada de moda» pueda «vivir en voz alta». Pese a su cautela y sus disfraces, sus autodramatizaciones nos dicen que si su autobiografía versificada pudiera «dejar de ser Romance, sería Revelación, que es la semilla —del Romance—»[81].

[81] *Letters*, 2, pág. 546.

Índice

Prólogo 11

Primera parte
HACIA UNA POÉTICA FEMINISTA

1. El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria 17

2. El contagio en la frase: la mujer escritora y la ansiedad por la autoría .. 59

3. Las parábolas de la cueva 105

Segunda parte
DENTRO DE LA CASA DE LA FICCIÓN:
LOS INQUILINOS DE LA POSIBILIDAD DE JANE AUSTEN

4. Encerrada en la prosa: el sexo y el género literario en las obras de juventud de Austen 119

5. El relato tapadera de Jane Austen (y sus agentes secretos) 157

Tercera parte
¿CÓMO HEMOS CAÍDO?: LAS HIJAS DE MILTON

6. El espectro de Milton: la poesía patriarcal y las lectoras 195

7. La gemela del horror: la Eva monstruosa de Mary Shelley 223

8. Buscando en el lado opuesto: la Biblia del Infierno de Emily Brontë 257

Cuarta parte
LOS YOES ESPECTRALES DE CHARLOTTE BRONTË

9. Una herida secreta, interior: la pupila de *The Professor* 317

10. Diálogo del yo y el alma: el progreso de la fea Jane 341

11. La génesis del hambre según *Shirley* 375

12. La vida enterrada de Lucy Snowe 399

Quinta parte
CAUTIVIDAD Y CONCIENCIA EN LA FICCIÓN
DE GEORGE ELIOT

13. Agudizada por la pérdida: la visión velada de George Eliot 439

14. George Eliot como Ángel de la Destrucción 473

Sexta parte
FUERZA EN AGONÍA: LA POESÍA DEL SIGLO XIX ESCRITA
POR MUJERES

15. La estética de la renuncia 529

16. Una mujer —de blanco: el hilo de perla de Emily Dickinson 569

SANDRA M. Gilbert y Susan Gubar ofrecen con este texto una atrevida y novedosa interpretación de las grandes escritoras del siglo XIX y, al hacerlo así, presentan la primera demostración de la existencia de una imaginación claramente femenina.

Este libro surgió de un curso impartido por ambas autoras en el que al leer lo que escribieron las mujeres, desde Jane Austen y Charlotte Brontë hasta Emily Dickinson, Virginia Woolf y Silvia Plath, se sorprendieron por la consistencia de temas e imágenes que se hallaban en las obras de escritoras con frecuencia distantes unas de otras geográfica, histórica y psicológicamente. Incluso al estudiar sus logros en géneros radicalmente diferentes, descubrieron lo que comenzó a parecer una tradición literaria manifiestamente femenina, una tradición abordada y apreciada por muchas lectoras y escritoras, pero que nadie había definido aún en su totalidad. Imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes: estos modelos reaparecían a lo largo de toda esta tradición, junto con las descripciones obsesivas de enfermedades como la anorexia, la agorafobia y la claustrofobia.

Finalista del Premio Pulitzer en el apartado de no ficción en 1980 y Premio Nacional de la Crítica Literaria en 1979, este exhaustivo y original manual de literatura de escritoras del XIX se ha convertido en un texto clásico y de obligada lectura.

- Ediciones Cátedra
- Universitat de València
- Instituto de la Mujer

ISBN 84-376-1668-9 00052

9 788437 616681

0164052

Copyrighted material