

01046
25



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**DE ALCESTES A PANDORA
EL MATRIMONIO A FINES DEL SIGLO XIX.
MITO Y REPRESENTACION.**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA
P R E S E N T A:**

ROSARIO FARALDO GARGALLO

MEXICO, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES**

1999

273560



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAG INACION

DISCONTINUA.

AGRADECIMIENTOS:

A los maestros y amigos que con tanta generosidad me han dedicado su tiempo y han compartido sus conocimientos conmigo, y de manera muy especial al maestro José Ricardo Chaves, cuya ayuda ha sido un elemento crucial en el desarrollo de este trabajo, a la Dra. Luz Aurora Pimentel y al Dr. Horacio Costa cuyas ideas han contribuido de manera trascendente a mi formación profesional y al maestro Colin White, responsable de que yo transite por el camino de la literatura.

Agradezco también la colaboración entusiasta de la Dra. Lois Parkinson Zamora y el estímulo y afecto de todos mis compañeros.

A Federico, Carolina, Margarita y Cristina, gracias por todo lo que ha significado su cariño y solidaridad.

DE ALCESTES A PANDORA

EL MATRIMONIO A FINES DEL SIGLO XIX. MITO Y REPRESENTACION.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: AL INTERIOR DEL LABERINTO	
Carácter del matrimonio en el siglo XIX	13
-Economía	14
Dote-educación	16
Patrimonio	17
-Marco Legal	
Código civil francés	18
Código civil español	20
Estados Unidos	21
-Divorcio	21
-Influencia de la religión	
Catolicismo	28
Protestantismo	31
-Educación	32
-Sexualidad femenina	37

CAPÍTULO II: LITERATURA Y ARTE RUMBO AL FIN DE SIGLO

-Ambiente cultural 42

-Feminismo y literatura 51

CAPITULO III: MATRIMONIO EN LA LITERATURA

-La suerte de Alceste 65

-El trágico vuelo de Ícaro 80

CAPÍTULO IV: LA SUBVERSIÓN Y SUS MEDIOS

-Las hijas de Pandora 98

Suicidio 99

Divorcio 109

Abandono 117

CONCLUSIONES 123

BIBLIOGRAFÍA 135



DE ALCESTES A PANDORA

El matrimonio a fines del siglo XIX. Mito y representación.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se originó a partir de mis propias inquietudes por identificar los nexos de la literatura escrita por mujeres con su propia vida y con la tradición literaria dominante en una época determinada. Seleccioné la parte final del siglo XIX, entre otras cosas, porque representa la herencia directa que recibieron las escritoras de nuestro siglo y porque lleva la semilla de una rebeldía que las mujeres de generaciones posteriores no podemos ignorar. Además, se trata de una época de transición, de donde surgirán en la literatura occidental diversas corrientes producto de una crisis a nivel mundial que, en opinión de Rafael Gutiérrez Girardot (1988,14), está vinculada a la expansión del capitalismo, a la secularización y a la forma burguesa de vida. A pesar de sus diferencias en los aspectos económicos y políticos, las sociedades, relacionadas por nexos culturales o ideológicos, se vieron afectadas por estos procesos, de donde surgieron movimientos que vale la pena reevaluar.

Esta tesis, que de ninguna manera intenta abarcar la gran cantidad de *imágenes femeninas que han creado los escritores del siglo XIX*, tratará de indagar cómo enfrentan los conflictos de matrimonio y sexualidad algunas escritoras de fines del siglo XIX, en contextos diversos y culturas tan dispares como la norteamericana y la catalana. Al analizar novelas escritas por mujeres se pretende observar cómo presentan ellas la problemática relacionada con el matrimonio y fuera de él, y estudiar su significación dentro de la evolución de la

condición femenina y de la literatura misma. Esta inquietud ha originado una serie de interrogantes que van abriendo distintas rutas de exploración: ¿qué reflejan estas obras desde un punto de vista sociológico?, ¿qué nos dicen del contexto histórico y cultural en que fueron concebidas?, ¿cómo corresponden a la producción artística de la época?, ¿cómo lo resuelven las autoras desde un punto de vista literario?

Se pretende insertar este estudio dentro de una tradición comparatista, que incluya el contexto artístico, histórico y cultural de la época de producción. Al respecto se ha tomado como marco el enfoque de investigación que proponen diversos autores de esta disciplina, entre ellos Claudio Guillén y Luz Aurora Pimentel, y que se basa en el estudio de fenómenos y procesos que han sido genéticamente independientes pero implican condiciones sociohistóricas comunes (Guillén 1985,94). En nuestro caso particular, se ha tomado como elemento central el tema de la mujer en relación con la institución matrimonial y la subversión de la misma.

Esta perspectiva se orienta hacia un enfoque histórico, siguiendo la tendencia "neohistoricista" que sugiere, entre otros, Robert Weimann. Esta estrategia considera los contextos históricos y económicos de la cultura, y se presta especialmente a la visión comparatista, puesto que se opone a la compartimentalización de las disciplinas. El "neohistoricismo" permite intercambios entre el texto y el contexto, así como extraer correspondencias entre las convenciones estéticas inscritas en un texto literario y las fuerzas hegemónicas de la sociedad. El marco temporal se ha limitado a la parte final del siglo XIX, considerando que éste termina con la Primera Guerra Mundial.

Se han seleccionado obras de escritoras de contextos geográficos, lingüísticos y culturales distintos. Ellas son las novelistas norteamericanas Edith

Wharton y Kate Chopin, quienes, pese a pertenecer al mismo país, están insertas en culturas disímbolas. En la región del sur de los Estados Unidos, donde nació Chopin en 1851, imperaba una sociedad conservadora y un tanto provinciana, mientras que Nueva York y sus alrededores, donde creció y ubicó sus obras Wharton, era la zona más cosmopolita del país, muy ligada a Inglaterra en lo cultural y religioso. A esto se suma el hecho de que el país todavía se encontraba dividido por las tensiones de la guerra civil. Por añadidura, Chopin vivió algunos años en Luisiana, donde sitúa sus relatos. En esa zona imperaba el catolicismo, un código civil diferente, e inclusive un dialecto local especial, el de los "creole".

Nuestra otra narradora, Víctor Catalá (pseudónimo de Caterina Albert, siguiendo la costumbre de muchas escritoras del siglo XIX), representa la cultura catalana, que a pesar de encontrarse inserta en otro país (España), ha tenido y tiene todo el vigor de una lengua y unas manifestaciones artísticas propias y en constante renovación. Por razones históricas y geográficas, Cataluña tiene nexos muy estrechos con Francia, por lo que se ha tomado en cuenta el devenir cultural tanto en ese país como en Inglaterra.

La crítica feminista, con las diferentes corrientes que ahora conocemos, ha alterado las bases del estudio literario y proporciona nuevas perspectivas para la lectura de textos del pasado. Me parece muy interesante tratar de desentrañar el feminismo implícito en las obras que he seleccionado, por tratarse de un feminismo que no se expresa a gritos, pero que no por eso deja de penetrar la cultura. Sería más adecuado hablar de feminismos, puesto que no existe una definición única y amplia de este concepto, que abarca desde las reivindicaciones femeninas en el ámbito político y literario, hasta la simple conciencia de la opresión a la que han estado sujetas las mujeres desde tiempo inmemorial. También existe gran diversidad dentro del campo específico de la crítica

feminista, tanto por la multiplicidad de disciplinas que abarca como por las diferentes corrientes que se han desarrollado dentro de la misma.

Se ha hecho una lectura feminista de los textos, utilizando el enfoque teórico de algunas críticas norteamericanas importantes, como son Elaine Showalter, Sandra Gilbert y Susan Gubar, aunque también se recurre a otras representantes de esta tendencia. En este sentido una obra importante que vincula género y literatura es L'identité masculine en crise au tournant du siècle, de Annelise Maugue.

Gilbert y Gubar ya se han ocupado tanto de Kate Chopin como de Edith Wharton, y he considerado interesante someter a Catalá a la misma lectura, y confrontar a las tres novelistas tomando parámetros parecidos. Con esta perspectiva, se han ido rastreando los hilos mitológicos que persisten en el fondo de nuestra cultura y que afloran en la narrativa y en el arte del siglo XIX. En este terreno se ha recurrido a los mitos clásicos y a la Biblia, paralelamente a fuentes de historia del arte.

Tan sólo dentro de estos ámbitos existen infinidad de imágenes femeninas que se relacionan con el matrimonio de diferentes maneras. Encontramos un ejemplo en Alceste, esposa del rey Admeto de Pherae, que ofrece morir en lugar de su marido, por lo que el mundo griego la clasifica como ejemplo de la buena esposa. Por otro lado se encuentra Pandora, la novia enviada al mundo por Zeus para castigo de los hombres. Adornada por los dioses para su boda, Pandora es portadora de una "caja" de donde saldrán todos los males que aquejan a la humanidad. Por si esto fuera poco, esta joven tiene "alma de perra" —es desvergonzada, amoral y falta de juicio— y además se le ha concedido voz humana, lo que aumenta su peligrosidad. Estos son solamente algunos de los arquetipos entre los que transita una gama infinita de mujeres, sin

olvidar a Eva y a Lilith, que subyacen en el entramado literario y artístico de Occidente. Algunas de las referencias críticas más importantes en que se ha basado esta faceta del trabajo son las de Bram Dijkstra y Mario Praz.

Dentro de los aspectos que vinculan cultura y sexualidad, ha sido fundamental la obra de Peter Gay La experiencia burguesa: de Victoria a Freud. Gay se basa en información no ficcional, como diarios, cartas y testimonios científicos; toma también en cuenta la literatura de una amplia gama de países europeos, y llega a un análisis profundo de las relaciones que guardaban la sexualidad y la cultura en el período que anuncia su libro: de Victoria a Freud. En el mismo sentido, ha sido importante recurrir a la Historia de la sexualidad de Michel Foucault.

El haber escogido novelas escritas por mujeres no significa que no se considere importante tomar en cuenta a escritores de sexo masculino que tocaron problemas similares durante el siglo XIX. Algunos de ellos escribieron antes del período que nos ocupa pero son parte medular del mundo finisecular. Sus obras servirán de referencia, aunque no se analizarán detenidamente. Se trata principalmente de Flaubert (Madame Bovary), Tolstoi (Anna Karenina), Clarín (La Regenta), Hardy (Jude, the Obscure, Tess of the d'Urbervilles), Dreiser (Sister Carrie), Crane (Maggie: A Girl of the Streets) y James (The Portrait of a Lady). Aunque tratados en otra forma, todas estas novelas abordan temas relacionados de alguna manera con matrimonio y sexualidad, e influyeron en el ambiente cultural del fin de siglo.

Si bien el ámbito artístico no es la parte medular de este trabajo, se pretende relacionar, aunque sea de manera secundaria, ciertos aspectos de la producción artística de la época, con lo que muestra la producción literaria. Al mismo tiempo también se han explorado las limitaciones de las mujeres que

trataron de incursionar en el campo del arte. En este sentido se ha pensado en pintoras como Berthe Morisot y Mary Cassat, que triunfaron a pesar de su género, sin ahondar en los avatares de aquellas que, como Camille Claudel, fueron derrotadas.

Dada la multiplicidad de intereses que intervienen en una investigación con enfoque comparatista, me parece importante tener en cuenta la propuesta de W.J.T. Mitchell (1987) de que la noción de imagen conecta teorías del arte, lenguaje y pensamiento con conceptos de valor social, cultural y político.

En un importante estudio sobre la imagen de la mujer norteamericana entre 1876 y 1918 (Imaging American Women, 1987), Martha Banta analiza las imágenes literarias y visuales –tanto pictóricas como fotográficas– que constituyeron los tipos canónicos del período, así como la iconografía y la estética moralista que prevalecía en su país alrededor de 1900, y que guardaba poca relación con la realidad de la época. Estos aspectos de la imagen femenina revelan actitudes hacia las mujeres que han afectado el desarrollo de su condición. Este estudio ha venido a complementar el trabajo de B. Dijkstra mencionado anteriormente.

Con el predominio burgués de la célula conyugal como unidad básica de la familia y de la sociedad del siglo XIX, surge en la narrativa un mayor interés por los conflictos intersexuales inherentes al matrimonio y la familia. La tensión entre los sexos va más allá del ámbito de lo erótico, pues, como observa José Ricardo Chaves (1997, 29), en el siglo XIX se pretende insertar al sexo "en canales socialmente fructíferos". Dado el temor burgués y masculino ante la posibilidad de una mayor participación femenina en la vida social o política, continúa Chaves, se expulsa a la mujer de la vida práctica, confinándola al centro de un lujoso interior (48). Las mujeres de clase media se convierten por lo tanto, en prisioneras

del matrimonio y se dedican exclusivamente al cuidado de su familia. Podría decirse que la imagen que de estas instituciones hemos heredado todavía se encuentra rodeada del halo de reverencia que el siglo pasado les otorgó.

En lo que a las mujeres se refiere, también tiene importancia el problema de la soltería, puesto que, al no casarse, una mujer se convertía automáticamente en un ser marginado. También se le miraba con recelo, pues podía representar una tentación para los hombres casados, y se hacían toda clase de conjeturas sobre su conducta. Al no estar sometida a un hombre o purificada por la maternidad, cualquier cosa se podía esperar de una mujer. Compartía esta suerte la mujer estéril, puesto que su sexualidad no estaba enfocada a la reproducción.

Esto último ha motivado que entre la obra de Edith Wharton se haya seleccionado para este estudio The House of Mirth, donde la heroína permanece soltera. Se leyeron también otras obras de esta misma autora como The Custom of the Country, The Buccaneers y The Age of Innocence, a las que también nos referiremos. Kate Chopin escribió muchas historias cortas de ambiente "creole", pero sin duda su obra principal es la novela The Awakening, que estudiaremos aquí, y que le ha dado fama reciente, a pesar de haber permanecido muchos años en el olvido. Chopin era conocida en Estados Unidos como escritora de cuentos regionales —la zona "creole" de Luisiana— por lo que su novela tuvo bastante difusión cuando se publicó. La reacción que provocó The Awakening fue de rechazo violento, no sólo al libro sino a su autora en lo personal.

En cuanto a Víctor Catalá, escribió también poesía y narraciones cortas de sabor local, pero nos ocuparemos aquí solamente de su única novela, Solitud. A la inversa de lo ocurrido con Kate Chopin, la novela de Catalá fue aclamada de inmediato por la crítica, para después caer en el olvido. Esto se debió principalmente al advenimiento del movimiento que se autodenominó

"Noucentisme", y que desplazó a la corriente modernista ("Modernisme") con la que estaba vinculada Catalá.

El "Noucentisme" combatió a la novela modernista de temática rural, que en aquel momento gozaba de gran popularidad. No se trataba de un ruralismo benefactor en el sentido romántico, a la manera de un Wordsworth, sino más bien "antibucólico", donde la naturaleza se presentaba como una fuerza cósmica opresora y aniquiladora. La nueva tendencia privilegiaba la cultura, el artificio, el dominio del hombre sobre las fuerzas naturales. El "Noucentisme" fue un fenómeno ideológico que proliferó aproximadamente entre 1906 y 1923, y que según nos dice Josep Murgades (1976, 39), tipificaba las aspiraciones hegemónicas de los núcleos más activos de la burguesía catalana. En la vertiente literaria de esta corriente predominaba la poesía, aunque también se produjeron algunas novelas. Catalá recibió numerosos ataques de este grupo por la visión pesimista que de la condición humana expresaban sus obras y por el uso frecuente de giros campesinos en su lenguaje.

La escritora defendía su libertad de creación y su propósito de "penetrar hasta las entrañas" la realidad humana, independientemente del marco geográfico que la enmarcara (Riquer 1986, 604).

Una de nuestras líneas de investigación ha sido la tesis de Foucault de que la burguesía victoriana, a un mismo tiempo, encerró la sexualidad dentro de la familia conyugal y la condenó al secreto, pero que, por otro lado, los dispositivos de control actuaron menos como inhibidores que como mecanismos de incitación y multiplicación de las sexualidades (1995, I, 61). Nunca una sociedad le había dado a la sexualidad una atención tan manifiesta y prolija. En efecto, se ha podido rastrear en las novelas que nos ocupan la presencia

constante, aunque a veces silenciosa, de tensiones de tipo sexual, tanto en lo erótico como en la relación de poder.

Al hablar de conflicto sexual y de la consecuente subversión de la institución matrimonial, se ha considerado únicamente la parte correspondiente a la mujer. En otras palabras, se ha hablado de adulterio cometido por la mujer, de divorcio o abandono también por parte de la misma, puesto que el adulterio cometido por el marido no representaba un problema, y el divorcio o abandono eran medidas a las que un hombre recurriría sólo en casos extremos. Basta recordar al marido de Anna Karenina, que sólo considera el divorcio al ser abandonado por su esposa, y aun así no se atreve a solicitarlo por temor a las consecuencias que semejante paso podría acarrearle a él. Por motivos similares, nos ocupamos del suicidio de la mujer, que aparece con bastante frecuencia en el campo literario, mientras que el suicidio del hombre se presenta con mayor frecuencia en personajes románticos, preferentemente artistas (como en el caso del poeta Chatterton), pero es poco común en la novela finisecular.

La batalla entre los sexos, que tan lúcidamente documentan Gilbert y Gubar para las letras inglesas y norteamericanas, se gestaba igualmente en otras latitudes, como lo demuestra una nueva mirada a la novela de la época. En las letras latinoamericanas, la literatura estaba dominada por hombres que definían a la mujer en sus facetas de mujer fatal o mujer frágil, al igual que hacían los escritores en lengua francesa. José Asunción Silva, Efrén Rebolledo, Francisco Soler y Valle Inclán en español, y el Flaubert de Salambó y Rodenbach en francés, son sólo algunos de los escritores que menciona Chaves en Los hijos de Cibeles (35). Al incluir en este trabajo una obra de la literatura catalana se pretende extender la misma estrategia de lectura a dicho ámbito. El resurgimiento de obras como The Awakening, o "The Yellow Wallpaper", de

Charlotte Perkins Gilman en el entorno norteamericano, así como la revalorización de la obra de Víctor Catalá, nos lleva a reconsiderar los cánones que condenaron dichas obras al olvido. Annette Kolodny propone un escrutinio de las premisas culturales que como lectores hemos interiorizado en la tradición de la literatura occidental y cuestiona la validez de nuestra historia literaria. El desarrollo de la crítica sobre The Awakening nos ofrece un ejemplo práctico de los cambios de criterio que se han producido tanto en lo social como en lo literario en los últimos cien años y que bien podrían someterse a un análisis exhaustivo para corroborar la tesis de Kolodny ("Dancing through the Minefield", 1979).

También se ha recurrido a Foucault al explorar las relaciones entre sexo y poder, concebidas como "la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen ... el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras,..." (1995, I,112). En este aspecto resultan de gran interés las propuestas que, desde la óptica femenina, formulan nuestras escritoras, y cómo se relacionan con la diferencia de ámbitos culturales, así como la resolución estética que le dan al tema.

A partir de documentos no ficcionales, se establece a grandes rasgos el ambiente sociocultural dentro del que se generaron las obras que estudiaremos, para concentrarnos más adelante en el carácter del matrimonio como institución. Entre los aspectos principales de la investigación está el económico, que se relaciona con la dote y con la educación de las mujeres, así como con manejo del patrimonio familiar. Otro punto importante es el marco legal, que incluye los códigos en las diferentes áreas de influencia. A continuación, nos adentramos en el divorcio y sus posibilidades, tanto legales como sociales, y las consecuencias

que esta decisión podía provocar. El siguiente punto es la religión y su influencia, analizando diferencias y coincidencias entre mundo católico y mundo protestante. Pasamos luego al tema de la educación con su correspondiente diversidad y, por último, a la sexualidad femenina.

Se abordan también las representaciones del matrimonio en el arte y la literatura. El ambiente cultural de la época se comenta en términos generales, con énfasis en la producción artística de algunas mujeres. Esta parte del análisis se ha basado en los conceptos que expresa Griselda Pollock en su libro Vision and Difference, que sugiere una "intervención feminista" en las historias del arte. En la segunda parte de este capítulo nos referimos a feminismo y literatura.

El siguiente capítulo explora el contraste entre relación conyugal y relación amorosa, a través de las novelas de Víctor Catalá (Solitud) y de Kate Chopin (The Awakening), a quienes relacionamos con Alceste y con Ícaro respectivamente. Además de los textos mencionados al principio de esta exposición, en el análisis de estas novelas he acudido al aparato crítico que propone Luz Aurora Pimentel en Metaphoric Narration, en especial con relación a The Awakening, así como a la teoría de Bakhtin sobre el idilio, que se aplica a algunos aspectos de Solitud.

La subversión, como ya mencionamos, se refiere sólo a la provocada por las mujeres, y en este contexto se explora en primer lugar el suicidio, con énfasis en la novela de Edith Wharton (The House of Mirth), aunque también se considera The Awakening. Para finalizar, se examina la presentación de casos (literarios) de divorcio y abandono, con referencia a diversas obras de la época. Al tratar estos temas, he encontrado un apoyo importante en las ideas expuestas en el libro The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives, editado por Susan Suleiman. Esta obra reúne una serie de ensayos de autoras de

la talla de Julia Kristeva y Mieke Bal, que abordan temas feministas desde un punto de vista multidisciplinario y abren nuevas perspectivas para el estudio de las obras del pasado.

El conocimiento actual de los caminos por los que ha transitado el mundo, y en especial la mujer, a partir de la época estudiada, nos permite tener una idea más clara de lo significativo del acontecer literario en una etapa que representa tanto un final como un principio. Esta visión del pasado viene a su vez a iluminar y enriquecer las lecturas contemporáneas.

CAPÍTULO I

AL INTERIOR DEL LABERINTO

Carácter del matrimonio en el siglo XIX

"Porque el varón no es de la mujer ,
sino la mujer del varón".

I Corintios 11, 8.

El siglo XIX fue testigo de grandes batallas ideológicas en torno a la condición femenina, que abarcaron desde la educación de las niñas a la personalidad jurídica, el trabajo y los derechos civiles (entre otros el voto). La institución matrimonial se veía amenazada desde muchos frentes, a pesar de los esfuerzos que se hacían para detener el cambio. La seriedad de los ataques laicos incitó al Papa León XIII a responder con una encíclica (Arcanum divinae sapientiae, Feb. 10, 1880) en que insistía en que el matrimonio no fue establecido por el hombre, sino por Dios. También confirmaba la autoridad patriarcal, diciendo que "el hombre es la cabeza de la mujer como Cristo es la cabeza de la iglesia". No obstante, hombres y mujeres retardaban el momento de contraer nupcias, lo que tuvo como consecuencia una reducción de la tasa de matrimonios, que en Francia, entre 1875 y 1900, declinó al grado de preocupar a los demógrafos.

En 1821, Hegel había puesto a la familia como fundamento de la sociedad civil, y la consideraba como garantía de la moralidad natural. La describió basada en el matrimonio monógamo, para el cual las pasiones resultaban peligrosas. Era preferible un matrimonio "arreglado", al cual posteriormente podría sumarse el

afecto. Hacia mediados del siglo esto había empezado a cambiar, al aumentar el número de parejas que anteponían el afecto al escoger a su cónyuge. Hasta Victoria, reina de Inglaterra, se dio ese lujo, formando con su consorte una prolífica familia muy al estilo burgués. La familia, considerada como un ser moral, tenía al padre como jefe y la división sexual de las funciones se apoyaba en sus "caracteres naturales", de acuerdo con las oposiciones pasivo/activo, interior/exterior que gobernaban al siglo. Las investigaciones en torno a la naturaleza de la sexualidad femenina, tan en boga entre los científicos en las últimas décadas del siglo XIX, equivalían nada menos que a redefinir la naturaleza del matrimonio, como veremos posteriormente. El hogar, hasta entonces santuario de intimidad y bienestar, era precisamente el lugar donde estaba empezando la inseguridad.

Economía

En la segunda mitad del siglo XIX el matrimonio representaba una alianza estratégica y económica, además de un medio "honorable" para satisfacer las necesidades sexuales. Desde luego, matrimonio y pasión sexual no siempre eran compatibles, dada la costumbre mediante la cual se concertaban los matrimonios. Al respecto, Peter Gay (1992, II, 98) cita al Conde de Gasparin, quien en 1865 se queja de la "estúpida costumbre" que en Francia impide que los futuros esposos se conozcan realmente antes de casarse. Seguramente podría decirse lo mismo de España. Esto lo contrasta el conde en el mismo texto con la costumbre en Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos, donde considera que existe una gran libertad de relaciones entre los hombres y las mujeres jóvenes. En términos generales esta apreciación puede haber sido correcta, sin embargo aún en esos países era difícil que los padres pasaran por alto ciertos convencionalismos, en especial en lo referente a la posición económica y social

de los candidatos a casarse con sus hijas o hijos. Volviendo a Peter Gay (1992, II, 100), él cita el ejemplo de Los Buddenbrook de T. Mann, donde los padres convencen fácilmente a su hija Tony de formar un matrimonio sin amor, por considerarlo conveniente desde el punto de vista financiero en un momento difícil para los negocios de la familia. Aunque se trata de una obra de ficción, esta familia evoca con bastante fidelidad la realidad burguesa del siglo XIX.

Las fallas económicas constituían una verdadera tragedia entre las ricas familias burguesas y la bancarrota de un hombre de negocios representaba un deshonor para toda la familia, incluyendo la familia política. Tanto en la literatura como en documentos no ficcionales existen muchísimos ejemplos de la importancia de la posición para concertar un matrimonio. El siguiente párrafo está extraído de la colección de cartas escritas por Doña Pilar Pascual de Sanjuan para consejo de las madres, que fueron publicadas en Barcelona en 1877. Esta carta iba dirigida a la madre de una adolescente:

La posición social del ilustrado catedrático que pretende a tu hija y su regular fortuna, son una garantía para el porvenir del matrimonio, en tanto a Teodora según dices permanecerá con su hermano hasta que su prometido concluya su carrera,...

Las cuestiones económicas eran determinantes respecto a la edad en que los hombres se casaban, puesto que para entonces ya debían tener una fortuna aceptable. Además, los burgueses no tenían prisa, era la época de su "educación sentimental" en que todo les estaba permitido, tal como lo revela Flaubert en su novela con ese nombre. Aquellos que no tenían manera de reunir un capital, trataban de obtenerlo por medio de una buena alianza.

Dote – Educación

La dote era un factor decisivo en la concertación de un matrimonio, y nadie pensaba en ocultar las disposiciones financieras que se tomaban en ese sentido. Si una joven poseía una dote sustanciosa no necesitaba una educación superior, pero en caso contrario tenía muy pocas opciones para valerse por sí misma. Los "liceos" establecidos por Camille Sée en Francia a partir de 1880 solamente otorgaban a las alumnas un certificado de educación secundaria, que no les daba acceso a la universidad, a pesar de que la Sorbona aceptó mujeres en sus conferencias desde 1880. En general los certificados se consideraban necesarios solamente para aquellas que tenían que "ganarse la vida", puesto que la educación estaba encaminada a preparar a las jóvenes para su papel futuro como amas de casa y madres de familia.

En el mundo de la ficción, ese es el problema que presenta Edith Wharton al narrar la historia de Lily Bart (The House of Mirth). La educación impartida a la heroína de esta novela la había capacitado solamente para casarse "bien" y no contemplaba otra alternativa. A pesar de que no contaba con una dote, su madre había concentrado sus esperanzas en su extraordinaria belleza, su círculo de amistades y la posibilidad de una herencia. Al no cumplirse sus expectativas, Lily no logra adaptarse a otro esquema de vida y sufre las consecuencias. En cuanto a los hombres, con frecuencia cifraban su futuro en el matrimonio con una mujer rica, como nos muestra Flaubert con Frederic Moreau en L'Éducation Sentimentale. El noble empobrecido que depende de la dote de su esposa, aparece retratado con humor incisivo por Edith Wharton en su novela The

Buccaneers, escrita en 1934 cuando ya la escritora tenía 72 años.¹ Como en muchas de sus obras de ficción, Wharton está recreando el entorno de su juventud. El comportamiento de las jóvenes en las obras de Wharton tiende a corroborar la afirmación de Peter Gay en el sentido de que en general, las mujeres inglesas y estadounidenses gozaban de más libertad en la elección de sus esposos que las francesas, y desde luego que las alemanas o las españolas (II,99).

Patrimonio. Las propiedades del matrimonio podían estar reguladas por dos sistemas diferentes: El primero era el de propiedad común adoptado en Francia bajo el Código Napoleónico, donde el marido tenía todo el control de las propiedades comunes. El marido administraba los bienes de la esposa pero no podía disponer de sus propiedades sin autorización de ella. Existía también el "régime dotal", diseñado para conservar intacta una porción del patrimonio de la esposa. Bajo este sistema cada cónyuge retenía sus propiedades y ambos contribuían al mantenimiento de la casa. Este sistema imperaba en el sur de Francia y se aplicaba también en Cataluña y en Italia. Como la dote era inalienable, no se podían llevar a cabo transacciones comerciales con ésta y a veces había que obtener órdenes judiciales para hacer excepciones, en nombre de los intereses familiares. En las obras de Catalá se pueden observar las tensiones que este sistema económico generaba en el campo catalán.

Inglaterra era una excepción. Hasta 1870 la mujer, bajo la ley común, perdía su personalidad legal al casarse. El marido asumía la propiedad de los bienes de su esposa y no estaba obligado a rendir cuentas. Existía también la ley de equidad, establecida por las cortes. Bajo este sistema, la mujer

¹E. Wharton no logró terminar esta novela, pues murió antes de llegar al final.

podía conservar el derecho sobre sus propiedades. Esta ley favorecía solamente a los ricos, por lo que las feministas lanzaron una enérgica campaña en su contra, y con las leyes promulgadas en 1870 y en 1874, la independencia económica de las parejas inglesas resultó completa. Caroline Norton, sin ser feminista, probablemente contribuyó más que nadie a proteger el patrimonio de las mujeres casadas. Cuando publicó English Laws for Women en 1854, había luchado durante 18 años para corregir la situación humillante y trágica en que su marido la había colocado, apoyado por las leyes inglesas. Más adelante nos ocuparemos de este caso con mayor detalle.

En Estados Unidos las leyes de propiedad diferían de un estado a otro. No obstante, entre 1869 y 1887 treinta estados y el Distrito de Columbia otorgaron a las mujeres casadas el dominio total sobre sus propiedades así como sobre sus entradas como producto del trabajo. Las excepciones fueron aquellos estados que originalmente habían estado bajo dominación española o francesa, en particular Luisiana, que continuó regida por el Código Napoleónico.

Marco Legal

Código Civil francés

El Código Civil francés establecía la superioridad absoluta del marido en la pareja y del padre en la familia, así como la incapacidad legal de la mujer y de la madre. La mujer casada dejaba de ser un individuo responsable. El artículo 213 establecía que "El marido debe protección a su mujer y la mujer obediencia a su marido". La mujer no podía ejercer tutoría ni sentarse en un consejo de familia: se preferían parientes lejanos y varones. Tampoco podía ser testigo ante un tribunal ni fungir como tutor. Si la esposa abandonaba el domicilio conyugal podía ser conducida de nuevo a él por la fuerza pública, obligándosela a "cumplir sus deberes y disfrutar de sus derechos con toda libertad". Esto explica el horror

con que las "buenas conciencias" de la época contemplaron la lectura del Ibsen de Casa de Muñecas. El hecho de que Nora, la heroína, abandonara el hogar conyugal sin huir de un marido malvado o con un amante, todavía empeoraba las cosas.

El Código Penal en Francia establecía una pena de dos años a tres meses para la mujer adúltera. Este mínimo de tres meses no podía reducirse, ya que se consideraba que no existían atenuantes para un crimen de tanta magnitud contra la ley, la moralidad y la religión. De todos modos la mujer adúltera arriesgaba la vida, puesto que el artículo 324 consideraba "excusable" el crimen en caso de que un marido matara a la mujer o a su amante, si los sorprendía en el acto. El hombre adúltero no corría ningún riesgo en Francia, mientras que en Italia y España también la esposa podía apelar al "homicidio justificado".

Código Civil español

El Código Civil español tenía mucha semejanza con el francés. También allí figuraba (Artículo 57) la obligación del marido de proteger a la mujer, y la de ella, de obedecerlo. En fecha tan reciente como 1971, afirma Luis Puig i Ferriol (1971, 27) que este poder que la ley concede al marido sobre la mujer se basa en la naturaleza misma de las cosas y que no ha podido ser abolido ni por las corrientes feministas ni por las tendencias igualadoras entre los sexos, porque la familia, como toda sociedad organizada, necesita una cabeza que la dirija.

Si bien las leyes españolas se aplican a Cataluña como parte integrante del país, todavía en el siglo pasado quedaban en el Derecho civil catalán algunos remanentes de la antigua Audiencia de Catalunya de 1571 y 1577 y de la constitución otorgada por Pere III a las cortes de Perpignan en 1351. Basándose en la organización patriarcal romana, uno de estos artículos excluía a la madre del ejercicio de la patria potestad hasta bien entrado el siglo XIX. También se basaba en la tradición antigua la obligación de la mujer de contribuir a los gastos de la familia y el derecho del marido a los intereses sobre la dote, en caso de que ésta no le fuera entregada oportunamente.

La ley del matrimonio civil promulgada en 1870 instauró en el Derecho civil español, y por ende en el catalán, el principio de la patria potestad subsidiaria de la madre, en caso de faltar el padre. Esta misma ley sancionaba la nulidad de los actos realizados por la mujer casada si no eran ratificados por el marido. De igual manera, una mujer casada no podía ejercer el tutelaje sin previa autorización de su marido, lo cual implica en este caso un impedimento en función del estado civil, no del sexo.

Para contraer matrimonio, los menores de edad (antes de los 25 años en Cataluña y 23 en el resto de España) requerían el permiso paterno. En

una publicación de 1908 (Novísima disciplina sobre esponsales y matrimonio, del Pbro. Dr. Miguel de Arquer, 88) se especifica que este permiso lo podía conceder la madre en caso de faltar el padre, pero en ausencia de ambos, le correspondería a los abuelos varones y en su defecto al consejo de familia. Este se componía de los ascendientes varones y de los hermanos y maridos de las hermanas, y de no llegar éstos a cinco, de los parientes varones más próximos. Como vemos, tampoco en España las mujeres podían formar parte de consejos de familia. En la misma publicación el Dr. Arquer recomienda que se cumplan los preceptos legales siempre y cuando "no se opusieren a las disposiciones eclesiástica."(87).

Estados Unidos : En Estados Unidos, la legislación difería de un estado a otro. El territorio de Luisiana había sido colonizado por los franceses, que lo cedieron a España de 1762 a 1800. En 1803 los Estados Unidos se lo compraron a Francia, pero la influencia de los pueblos que lo formaron persistió. Por sus antecedentes culturales predominó la religión católica. En 1808 habían adoptado el "Digest of the Civil Laws Now in Force in the Territory of Orleans", diseñado según el Código Napoleónico de Francia. Todavía a fines del siglo pasado este código establecía la autoridad del marido como cabeza de la familia, así como las condiciones de los contratos matrimoniales. La estructura patriarcal de la familia de Luisiana no era negociable. El artículo 1124 declara incompetentes para suscribir contratos a la mujer casada y a los niños, junto con los locos.

Divorcio

El matrimonio siempre ha sido una relación de poder, por muy disimulado que se encuentre, puesto que en una asociación humana difícilmente se toman las decisiones en condiciones de igualdad. En el siglo XIX, cuando el

marido era la cabeza indiscutida de la familia, desde luego que el poder no estaba distribuido equitativamente. Como escribió John Stuart Mill en 1869 (Subjection of Women, 55)², "la mujer jura obediencia al hombre ante el altar y queda atada para toda la vida por ley". Las jóvenes pasaban de la dependencia del padre a la del marido, pero no cabe duda que durante el transcurso del siglo se gestaron cambios internos en la estructura del poder. Algunos de éstos se manifestaron respecto a la disolución del matrimonio.

En la constitución de 1791 Francia secularizó el matrimonio, liberando a las parejas del peso de la tradición cristiana, al menos legalmente. La ley de divorcio que se aprobó en 1792 reconocía la igualdad entre el marido y la mujer en caso de divorcio por consentimiento mutuo. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en la práctica el divorcio estaba muy restringido. En el Código Napoleónico se eliminó el "consentimiento mutuo" pero se conservó el divorcio. En 1816 Luis XVIII abolió el divorcio por considerarlo perjudicial a la religión, a la familia y al estado. En los debates precedentes se presentó al divorcio, entre otras cosas, como un arma que podrían usar las mujeres para rebelarse contra la legítima autoridad de los maridos. En 1884 se aprobó la llamada "Ley Naquet", que volvió a legalizar el divorcio en Francia, a pesar de la oposición de la iglesia católica. No obstante, persistía la desigualdad en el trato hacia las mujeres.

En el proceso de divorcio, un hombre podía utilizar como pruebas cartas que hubiera interceptado a su mujer, pero ella no estaba autorizada a hacer lo mismo. La ley reconocía el contagio de la sífilis como causa de divorcio si la enfermedad era transmitida de la mujer al marido, por considerarse prueba de adulterio, sin embargo en caso de contagio a la inversa, al marido no se le consideraba culpable.

²Citado en Gay 1992, I, 164.

El adulterio fue la primera y la principal causal de divorcio, especialmente si éste lo cometía la mujer. También se aceptaban la crueldad, la violencia física y la culpabilidad de un delito serio. Las mujeres eran las que con mayor frecuencia recurrían al divorcio, casi siempre por abandono o violencia. Una mujer divorciada o viuda no podía contraer matrimonio nuevamente hasta que no hubieran transcurrido 300 días de la muerte o divorcio, con objeto de asegurar la legitimidad de su descendencia. En casos de adulterio comprobado, los adúlteros no podían contraer matrimonio posteriormente aún habiendo obtenido el divorcio.

La situación era paradójica, puesto que aunque el divorcio librara a la mujer de un marido violento, la dejaba desprotegida socialmente. La mujer sólo existía en función de la familia, que era su razón de ser; al quedarse sola no tenía lugar en la sociedad.

En España se estableció el matrimonio civil a partir de 1870 y la separación legal a partir de 1889, pero no se aceptó el divorcio ya que sus tradiciones y práctica lo rechazaban. No fue sino hasta 1932 cuando el gobierno republicano, a pesar de la enérgica oposición de la iglesia católica, aprobó una ley de divorcio que resultó la más avanzada de Europa en ese momento. Permitía el divorcio por consentimiento mutuo, además de otras trece causas específicas, y retenía el recurso de separación, ofreciendo así una alternativa a las parejas apegadas al catolicismo estricto. A la caída del gobierno republicano, se suprimió el matrimonio civil, se suspendió la ley de divorcio y se reactivó el código de 1889 como medida provisional. En 1939 se derogó la legislación de 1932 sobre el divorcio, con el propósito expreso de restaurar a las leyes españolas "su valor tradicional, que es el católico". Esta situación prevaleció hasta 1981. Dado el marco temporal que contempla este trabajo, se puede considerar válida la

afirmación de Luis Puig i Ferriol (1971,23) de que en el Derecho español, el estado civil de persona casada se extingue sólo con la muerte de uno de los esposos, puesto que con la separación judicial subsiste el vínculo conyugal. Esta separación judicial constituía el único instrumento legal al que se podía recurrir antes de 1932.

En Inglaterra existía el matrimonio civil desde 1837 pero la iglesia anglicana se oponía a la legalización del divorcio. Existía la posibilidad de solicitarlo mediante un acta especial del Parlamento, y únicamente en casos de adulterio. El proceso era complicado y costoso, por lo que en realidad sólo los ricos podían utilizar ese recurso. La ley de 1857 legalizó el divorcio y lo colocó bajo la autoridad de un tribunal civil. Además de divorcios por adulterio, podía solicitarse una separación, también por adulterio, crueldad o abandono. Aunque representaba un adelanto, esta legislación seguía siendo desigual puesto que la esposa, para obtener un divorcio, tenía que comprobar adulterio con agravantes, como sodomía, bigamia, violación o crueldad extrema. Las esposas abandonadas obtuvieron el derecho de usufructuar las propiedades que el juez con el tiempo podría llegar a concederles, lo que fue una mejora, ya que en el pasado estas esposas acababan teniendo que abandonar la propiedad en que vivían. A partir de 1886 se podía obligar al marido al pago de una pensión modesta para la esposa abandonada, y a partir de 1895 la corte podía imponer esta medida también en casos de "crueldad persistente".

Existía también en Inglaterra la práctica de vender a la esposa. Esto sucedía en el campo, con frecuencia en ferias o mercados y se llevaba a cabo en forma de subasta. En el siglo XIX los periódicos registran 268 casos, que sin ser muchos, resulta la misma cantidad de divorcios por acta del Parlamento de mediados del XVIII a mediados del XIX. No se sabe mucho acerca de esta

práctica, puesto que no estaba sancionada por la ley y se sospecha que podía ser una forma informal de divorcio a la que se llegaba de común acuerdo en casos de adulterio. Sin duda en muchas ocasiones la esposa era vendida contra su voluntad, lo cual refuerza la idea de que ella era una propiedad más de la que un marido podía disponer a su antojo. Thomas Hardy, que tan claramente documenta en su ficción las injusticias de su tiempo, revela esta práctica al principio de su novela The Mayor of Casterbridge (1886). Aunque las consecuencias de la venta pertenecen al mundo ficcional, las escenas del campo y sus ferias son de la vida real.

Antes de 1870 el padre tenía el derecho absoluto sobre los hijos y podía quitárselos a la madre y confiárselos a quien le pareciera. Esta situación era bastante general. Vale la pena recordar el caso de Anna Karenina, a quien se le prohíbe ver a su hijo y cuya hija, a pesar de ser abiertamente hija de su amante, es legalmente hija de Karenin. Como con Hardy, los personajes son ficticios pero las situaciones podían ser tanto o más dramáticas en el mundo real.

El caso de Caroline Norton fue uno de esos. Esta mujer, a quien ya mencioné, luchó enérgicamente contra las injusticias del sistema inglés. Caroline Sheridan se casó a los 19 años con George Norton, a quien no amaba, pero su escasa dote no le permitía otras alternativas a pesar de tener una excelente posición social. El matrimonio estuvo condenado al fracaso desde el principio. Norton tampoco era rico y dependía de la superioridad social de los Sheridan para obtener un puesto en el Parlamento, lo que le generó mucho resentimiento. Caroline había heredado el talento para las letras de su abuelo, el dramaturgo Richard Sheridan (1751-1816) y apoyada por sus contactos sociales, pudo desarrollar una actividad literaria que le proporcionaba buenas entradas, aunque insuficientes para mantener a la familia. A causa de alguno de sus frecuentes

disgustos, Norton se llevó a sus tres hijos (el menor de tres años) a casa de una Miss Vaughan, donde se le negó a la madre el acceso a los niños. A continuación acusó a su mujer de adulterio e inició el proceso de divorcio. En aquellos años (1836), había que instituir una demanda civil por daños contra el amante de la mujer, nombrándose en este caso a Lord Melbourne, que era entonces Primer Ministro. La acusada no podía estar presente en el juicio ni nombrar un defensor.

A pesar de que George Norton perdió el juicio y Melbourne no resultó afectado, Caroline sufrió las consecuencias el resto de su vida. El divorcio era imposible, no habiendo adulterio, y los términos de una separación eran privilegio del marido. Norton se negó a devolver a su esposa los efectos personales que ella había dejado en su casa - joyas, ropa, libros, etc. Se le concedieron 300 libras al año como pensión pero se le negó el acceso a sus hijos. Su carrera literaria también se perjudicó seriamente, y tuvo que acudir a su familia para subsistir. En esa época inició su campaña con escritos contra la separación de madres e hijos, según la ley de custodia de la época. En 1839 se logró la modificación de la ley, concediendo a las madres derechos limitados sobre los hijos menores de siete años. En 1842 su hijo menor murió a consecuencia de una caída de caballo y, a raíz de la tragedia, Caroline consiguió que sus otros dos hijos pasaran con ella seis meses al año. Más adelante, George Norton obtuvo el dinero procedente de la dote de ella, recibió la herencia del padre de Caroline, y pretendía que se le pagaran los derechos de autor que ella devengaba. Para defenderse, Caroline publicó English Laws for Women in the Nineteenth Century en 1854, seguido por A Letter to the Queen on Lord Cranworth's Marriage and Divorce Bill en 1855. En ambos escritos Caroline defiende su causa y la de muchas mujeres en situación similar. Su carta a la reina termina en tono de reto: "...Meanwhile my husband has a legal lien on the copyright of my works. Let him claim the copyright of this!" (1982, XIII). Esto animó a otras mujeres a luchar por

una reforma legal y dio origen a las discusiones que desembocaron en los Married Women's Property Acts de 1870, 1882 y 1893, con los que las mujeres inglesas aseguraron su independencia patrimonial.

La liberalización de las leyes inglesas influyó en sus antiguas colonias. En Estados Unidos algunos de los nuevos estados habían votado leyes de divorcio en cuanto consiguieron su independencia. A partir de 1815 se extendieron las causas que permitían la solicitud de divorcio. Éstas incluían bigamia, adulterio, abandono, crueldad que pusiera en peligro la vida de la esposa o tratamiento indigno que la obligara a abandonar el hogar. En 1843 se añadió la locura de la esposa y más adelante el encarcelamiento de uno de los esposos por algún delito serio.

El estado de Nueva York fue una excepción, ya que durante muchos años sólo autorizó el divorcio en caso de adulterio. Aún en el caso de que uno de los esposos confesara haber cometido adulterio, si los jueces sospechaban un acuerdo mutuo entre la pareja no lo aceptaban, y requerían que se comprobara.. A mediados de siglo hubo batallas en la prensa y en las cámaras para ampliar las posibilidades de divorcio, pero todos los intentos fracasaron. El estado de Nueva York mantuvo el adulterio como única causa de divorcio durante todo el siglo XIX. Estas leyes adquirieron fama por su rigidez y su inflexibilidad, cosa que no pocas gentes ensalzaron. No es nada extraño entonces, que Edith Wharton en The Age of Innocence (1920) evoque el horror con que los Mingott, una antigua familia neoyorquina, contemplan la posibilidad del divorcio de una de sus mujeres. Antes que verse envueltos en un escándalo prefieren mandarle una pensión a París, desde donde las noticias llegan muy atenuadas.

Cabe recordar que el estado de Luisiana mantenía el Código Napoleónico, que incluía un divorcio limitado.

En términos generales, las causas aceptadas para fundamentar una demanda de divorcio eran similares en todos los países. Además del adulterio, que era la principal, se aceptaban la crueldad, el abandono, el maltrato, el incumplimiento de los deberes matrimoniales y el alcoholismo. Estas causas dependían para su validez del papel que cada uno de los cónyuges debía representar en la familia. Los motivos para justificar un divorcio se fueron ampliando de acuerdo con la conducta que la época iba considerando aceptable y las expectativas de las parejas al casarse.

Un factor vital que se debe considerar al hablar de divorcio es el futuro de las mujeres divorciadas. Muchas dependían de que la familia o los amigos se hicieran cargo de ellas. La creciente independencia económica concedida a las mujeres por leyes dictadas hacia fines de siglo fue facilitando el divorcio para las mujeres. No obstante, la mujer sola, aunque fuera viuda o soltera, no tenía lugar en la sociedad.

Influencia de la religión

Catolicismo

En países eminentemente católicos como Francia y España, la insistencia del clero en el papel de la mujer como esposa y madre abnegada, ángel protector del hogar y de la pureza del mismo, influyó enormemente en las leyes referentes al matrimonio. La iglesia católica se encargó de reforzar esta imagen. En 1880, en su encíclica Arcanum León XIII insistió en la santidad del matrimonio y su indisolubilidad.

En Francia las cartas del obispo Dupanloup resumen con toda claridad la actitud de la iglesia católica, que curiosamente coincide en este punto

con la de pensadores como el anarquista Proudhon. Es más, puede decirse que el obispo revela una mejor opinión de las capacidades de la mujer. Al ensalzar las cualidades femeninas, Dupanloup va marcando la pauta de lo que debe ser la vida de una mujer: tímida, puesto que es débil, prudente, circunspecta, generosa en el afecto, no retrocede ante ninguna fatiga, capaz de inmolarse en silencio, fuerte para amar y por tanto para sufrir, etc. Continúa el clérigo expresando su admiración: "Quelle indulgence et quel pardon des injures dans l'amour conjugal! Quel oubli d'elle même dans l'amour maternel!". Esta actitud está corroborada por la evocación que hace Marguerite Yourcenar de la vida de su abuela, que antes del alba se deslizaba discretamente de la cama, cuidando de no molestar a su marido Arthur, para asistir a misa. Entre sus oraciones resalta "pour qu'elle ait la force de remplir ses obligations journalières..." "Elle prie pour qu'Arthur ne soit pas puni d'une infidélité, qu'elle a apprise dernièrement..." (1974, 143). No puede faltar la tan popular imagen del ángel doméstico "ange de paix au foyer domestique; énergique avec douceur et patience" (Dupanloup, 118). El obispo Dupanloup define a la mujer en función de su relación con el hombre; "dans quelle dignité a été créée au commencement l'épouse, la soeur, la fille et la mère de l'homme" (116).

En España la actitud era aún más estricta. El ideal de la mujer modelo se basaba en el "ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización de la mujer." (Nash 1993,585). En el mismo ensayo, Nash cita el siguiente comentario de Pompeyo Gener en 1889 : "En sí misma, la mujer no es, como el hombre, un ser completo; es sólo el instrumento de la reproducción, la destinada a perpetuar la especie; mientras que el hombre es el encargado de hacerlo progresar, el generador de la inteligencia, a la vez creador y demiurgo del mundo social"(587).

A falta de Dupanloup, existen testimonios tales como una carta escrita por Antonio María Claret, cuando era arzobispo en Cuba, a su hermana casada (1850):

...no hay duda que el estado de continencia es más perfecto que el de casada; pero si la divina Providencia te ha criado para éste, no debes ahora suspirar por aquél.

En otro párrafo le advierte contra las lecturas de comedias, "novelas, cuentos, romances, folletines de periódicos y otros de esta especie". Resulta difícil no pensar en Emma Bovary y sus lecturas en el convento, a escondidas de las monjas. Otras de las advertencias del hermano (que posteriormente fue santificado) van dirigidas contra los bailes, que "amenazan la fidelidad" y exponen a las mujeres a abortar. Continúa hablando de las obligaciones de las casadas: antes que nada, permanecer en la casa "bien ocupada" y complacer al marido, "cumplir su voluntad en todo cuanto no se oponga a la ley de Dios ..."

Aunque tengas el marido distraído e inmoral, cuanto más si es virtuoso, has de reverenciarle como a señor y amarle como a esposo, sin consentir que murmuren de él....

La iglesia católica era muy poderosa en España, y su influencia pesaba tanto en el gobierno como en la sociedad. El autor de La Regenta, "Clarín", ilustra en esta novela la fuerza del clero y el uso que se podía hacer de la confesión. Al inicio de la narración, la escena del canónigo observando la ciudad desde lo alto de una torre, establece el tono de la obra y simboliza a la iglesia dominando al pueblo. Es comprensible que tuvieran que pasar tantos años antes de que pudiera introducirse algún cambio en ese país.

Protestantismo

El impacto de la teoría de Darwin sobre la evolución de las especies (1859) fue solamente uno de los factores que le restaron poder a las iglesias en Inglaterra. Ya en 1852 Herbert Spencer atacaba la doctrina de la creación en la revista Leader (3, marzo 20,1852). Otra revista atacaba a las sociedades misioneras que empleaban sus recursos cristianizando tierras lejanas: "What if some dozen of Societies, now ready to tear each other in pieces from sheer excess of Christian zeal, were to lump their activity and intentions into a great Metropolitan Social Improvement Union", "The missionaries to the savage and heathen districts of London would not have far to travel..." (Punch, junio 6,1846).³ La aprobación de la ley de divorcio en 1857, a pesar de la persistente oposición de la iglesia anglicana, constituye un indicador de la disminución del poder de la iglesia oficial.

En Inglaterra hubo durante el siglo varios movimientos de inconformidad con los cánones de la iglesia anglicana. Los miembros de estos movimientos buscaban mayor perfección espiritual y eran más rigurosos en las prácticas religiosas. Una de las más poderosas corrientes era la doctrina evangélica, que nació como un movimiento reformista en el interior de la iglesia anglicana. Muchas mujeres participaron en la lucha contra el alcoholismo, la prostitución y otros vicios, así como en la enseñanza de la Biblia. El trabajo de las mujeres en estos movimientos religiosos les dio mayor acceso a la educación, con lo que lograron colocarse en un plano que, sin ser de igualdad ni mucho menos, las acercaba más a ser compañeras del hombre. De cualquier manera, los protestantes insistían en la separación de las esferas: a la mujer correspondía la

³Las citas de las revistas Leader y Punch aparecen en The Portable Victorian Reader, Penguin Books, England, 1981, 514 y 318 respectivamente.

esfera privada, esto es, el hogar, los hijos y el cuidado del marido. Al hombre correspondía lo público: el trabajo, la política y el mundo en general. Los protestantes creían en la igualdad espiritual mas no en la igualdad social. La mujer cristiana estaba definida en función del otro, por su papel de esposa y madre, debiendo encontrar satisfacción en el desempeño de sus deberes para con el hogar y la familia.

Aunque esta separación de esferas limitaba las opciones de la mujer, le concedía autoridad dentro de su campo. En Estados Unidos esto fue especialmente importante, puesto que las esposas de los emigrantes tuvieron que compartir muchas de las tareas con los maridos.

Tanto católicos como protestantes se apoyaban en la epístola de san Pablo a los efesios: (5:22) "Mujeres, someteos a vuestros maridos, como Dios lo ordena".

Educación

La educación de las mujeres fue probablemente uno de los principales motivos de discusión en el siglo XIX. En ese sentido existía acuerdo entre las iglesias y los laicos. Sin embargo, el modelo protestante favoreció ligeramente la educación de las mujeres debido al concepto del "sacerdocio universal", según el cual todo cristiano debía trabajar para reformar a la sociedad y combatir al pecado, para lo cual la educación era importante.

Durante casi todo el siglo XIX las chicas europeas continuaron recibiendo la misma educación que había establecido la costumbre. La premisa de que hombres y mujeres tenían diferentes responsabilidades, provocó la necesidad de que las niñas recibieran una educación diferente, que en gran parte

se llevaba a cabo en la casa; la "educación maternal" adquirió primordial importancia. La educación de las mujeres se consideraba una cosa privada.

La actitud general seguía siendo que la instrucción pública femenina se aceptaba sólo para paliar las deficiencias morales de las familias de clase baja. Los textos de la época revelan que el sentir de la mayoría era que "la verdadera educación de la mujer consistía en la formación del alma, del carácter, de la voluntad, de los buenos modales, frente a la instrucción que era lo que la corrompía."⁴ La idea era que la mujer no debía ser sabia sino buena y sumisa, y que los conocimientos intelectuales se oponían a la feminidad. En realidad, no es necesario remontarse al siglo pasado para percibir esta ideología que en ciertos sectores ha prevalecido hasta nuestro tiempo, como lo denunció Rosario Castellanos en Mujer que sabe latín (1970). Castellanos tomó este título del dicho popular: "Mujer que sabe latín, ni encuentra marido ni tiene buen fin". Este refrán resume una actitud que todavía prevalece en algunos ámbitos de América Latina.

Retomando las cartas de Félix Dupanloup, obispo de Orleans, éste insiste en que se aprendan los trabajos manuales y domésticos que alejan los malos pensamientos y calman las pasiones. No obstante, es sorprendente encontrar que si bien su intención es insistir en la santidad de la misión de la mujer, está a favor de que a ésta se le dé una mayor educación intelectual. Critica la superficialidad de conocimientos que se imparten a las jóvenes: "Un peu de dessin, un peu de musique...des langues étrangères apprises comme vernis...mais pas assez pour apprécier quelques belles pages de Shakespeare, de Milton ou de Klopstock..."(177). Dupanloup insiste en recomendar el trabajo intelectual a las mujeres para que puedan orientar mejor a sus hijos y apoyar a su

⁴Ballarín, Historia de las mujeres, Edición española, vol.IV 1993, 601.

marido, en otras palabras, para que desempeñen mejor su misión de esposas y madres. Las novelas se consideran peligrosas y su lectura se mira con desconfianza en el mejor de los casos.

Lo que las mujeres podían leer estaba cuidadosamente controlado durante el siglo XIX. "Leer poco y leer bien" decía la máxima del obispo de Orléans, que aconsejaba austeras lecturas clásicas. Leer como entretenimiento era mal visto. Recordemos que las lecturas de Emma Bovary entraban al convento de manera subrepticia, por medio de una solterona que trabajaba para las monjas.

En 1862 se fundaron en Francia algunas instituciones laicas para proporcionar entrenamiento profesional a trabajadoras o jóvenes de clase media que se veían obligadas a trabajar. Además de cursos prácticos las chicas recibían instrucción moral, y se esperaba que en el futuro fueran buenas madres. El fin de la educación laica era el mismo que el que proponía el modelo religioso: la preparación de buenas esposas que contribuyeran al bienestar doméstico. A pesar de que se abrían más oportunidades educativas para las jóvenes, persistía el temor de producir mujeres "demasiado instruidas", que se desviarían de su misión principal.

En Inglaterra, las jóvenes de "buena familia" empobrecidas tomaban trabajos de institutriz. Este ha sido un tema muy utilizado en la literatura; no tenemos más que recordar a la Jane Eyre de Charlotte Bronte. Inclusive se estableció una institución para la preparación de institutrices. La expansión de las escuelas ofreció como alternativa la profesión docente. En 1865 la universidad de Cambridge abrió un "colegio" para mujeres, quienes sin embargo no pudieron recibir un título hasta 1875, cuando una nueva ley lo autorizó. Aunque eran pocas las mujeres que optaban por una educación superior antes de 1914, esta

apertura fue más significativa para su causa que el derecho al voto, según observa Peter Gay (1, 171).

El pluralismo religioso de Inglaterra requirió de soluciones diferentes a los problemas de la educación. Dentro de las diversas variantes del protestantismo inglés, cada comunidad tenía su propio sistema educativo, pero al aumentar los subsidios del gobierno fue necesario utilizar textos que todas las doctrinas pudieran aceptar.

En 1893 era obligatorio que los niños de uno u otro sexo asistieran a la escuela hasta los once años, edad que para 1899 se aumentó a doce años; no obstante, los niños estaban separados de las niñas en las escuelas y había diferencias en el curriculum. Durante la misma época se establecieron "colegios" para preparar maestras de escuela primaria y secundaria. La heroína de Jude the Obscure (Hardy, 1896) asiste a una de estas instituciones tratando de mejorar su educación y prepararse para el trabajo. La imagen que nos ofrece Hardy de estas organizaciones no es muy halagadora, pero de cualquier manera representa un adelanto sobre épocas anteriores.

España continuaba con el modelo tradicional de educación femenina, impartida por órdenes religiosas. La llamada "educación de adorno" que se proporcionaba a las clases media y alta, daba lugar a una preparación de utilidad doméstica en la creciente clase media, donde se daba preferencia a la costura sobre el piano y el dibujo. Las niñas se preparaban para esperar el matrimonio y poder crear a su alrededor un "ambiente feliz" según los patrones establecidos de moralidad y orden.

Las salidas profesionales que tenía la mujer en España también eran pocas. Una de ellas era la de comadrona o partera, para lo que se estableció en 1804 un examen teórico-práctico. Las candidatas debían ser viudas o casadas,

éstas últimas con el consentimiento del marido. En 1860 se formalizaron los estudios para seguir esta profesión.

La otra posibilidad era el magisterio. En 1858 apareció la primera Escuela Normal Central de Maestras, cuya calidad dejaba bastante que desear. No se estudiaban ni Ciencias Naturales, ni Física ni Geometría, y lo único que se juzgaba con rigor eran las labores manuales. Con el tiempo, esta institución se convirtió en la escuela de Institutrices.

Si las opciones profesionales eran pocas, todavía lo eran menos las candidatas dispuestas a ingresar en ellas. Con la glorificación del ambiente doméstico, el plano exterior aparecía lleno de peligros para la integridad femenina. Su ingreso al medio profesional suponía un desprestigio social, por lo que sólo en caso de necesidad extrema se recurría a este tipo de trabajos.

Sexualidad femenina

La ideología burguesa le confirió a la mujer la custodia de la moralidad familiar. La cultura sexual del siglo XIX ejemplifica el carácter de formación social de la sexualidad. Ésta despertó gran interés desde el punto de vista científico y social, que dio lugar a una multitud de publicaciones que reforzaron la doble moral existente, que tradicionalmente le confería al hombre mayor libertad e iniciativa en el campo sexual. Los nuevos tratados, en su mayoría, le adjudicaban a la mujer un instinto sexual limitado y una tendencia a la castidad. A los hombres se les consideraba menos recatados y con un nivel mucho más alto de sexualidad.

Algunos médicos, como Félix Roubaux, defendían el derecho de las mujeres a tener deseos sexuales; el doctor Anton Nyström, prominente médico sueco, fue uno de los pocos que en esa época distinguió entre la naturaleza física y fisiológica de la mujer y su situación social, considerando a la religión responsable de obligar a la mujer a suprimir su instinto sexual (Gay 1984, 143).

No obstante, este grupo representaba una minoría, que fue superada progresivamente por aquellos que negaban inclinaciones eróticas naturales a la mujer saludable y respetable. Un ejemplo típico de esta corriente fue William Acton, médico inglés que consideraba tranquilizador para los hombres el hecho de que por su frialdad natural, la mujer casada no deseara ser tratada como amante, alegando que sus necesidades sexuales quedaban completamente satisfechas con la maternidad y la vida doméstica. Acton sostenía que la mujer era demasiado angelical para ser tratada como una "cortesana".

La moral victoriana desaprobaba el sexo en general. La idea de que las mujeres que pretendieran la satisfacción sexual eran anormales, *degeneradas o ninfómanas*, debe haber ocasionado fuertes sentimientos de culpa en muchas mujeres. Aunque por su naturaleza íntima no los encontramos documentados, algunas novelas los ilustran claramente. Víctor Catalá, por ejemplo, dota a la heroína de Solitud de una sana sensualidad que la asusta y la llena de angustia por el pecado que implica. Su inquietud se exagera con la frustración que le produce la impotencia de su marido, y llega a preguntarse si debe acudir a la confesión, pero se resiste a tratar esos temas con un cura. En La Regenta también encontramos una mujer cuya sexualidad se ha visto frustrada en un matrimonio con un hombre viejo. Ella considera sus deseos como "impulsos pecaminosos" que a nadie se atreve a confesar.

El decoro matrimonial dictaba que la pareja debía hacer el amor a oscuras y lejos de la proyección de algún espejo. Los dictados de lo que es apropiado se remontan a mitos muy antiguos. Recordemos por ejemplo el mito judaico de Lilit, primera esposa de Adán en algunas fuentes apócrifas. Esta mujer demoníaca se niega a adoptar la posición que le corresponde en el coito, acostada debajo de Adán, por considerarse su igual. Al rebelarse, huye a los desiertos del Mar Rojo donde da a luz a una multitud de demonios. Yahvé manda tres ángeles a traerla, pero aun así persiste en su rebeldía. No es pues casualidad el que Lilit se convirtiera, desde tiempos remotos, en una amenaza para los hombres y para los niños. Lilit podía poseer a un hombre mientras éste dormía y se daría cuenta que había caído en sus garras si al despertar encontraba restos de semen. Esto nos hace pensar en ella como una imagen de deseo sexual reprimido y proyectado a la mujer, que se convierte en la seductora.

Como Pandora entre los griegos y Eva entre los cristianos, las mujeres continuaban siendo portadoras de mortalidad.

¿Hasta dónde llegaba la influencia de lo que los hombres habían aprendido fuera del matrimonio, y qué tan atrevidos llegaban a ser los hombres con sus esposas? ¿Qué tanto placer podía la esposa admitir, sin ofender a la modestia o incurrir en el desprecio de su pareja? Los burgueses religiosos veían la cama matrimonial como un altar donde se llevaba a cabo el acto sagrado de la procreación, y la noche de bodas como un sacrificio donde la doncella ofrendaba su virginidad, pero ¿qué tanto placer era admisible?

Las parejas casadas recibían toda clase de recomendaciones de tipo "científico" o religioso para normar su relación sexual. A los hombres se les aconsejaba limitar sus relaciones sexuales a una vez cada siete o diez días. Muchos médicos recomendaban un coito rápido para conservar la energía del hombre, lo que difícilmente podía conducir al orgasmo de la mujer. Por otro lado, el miedo al embarazo inhibía el deseo, en una época en que se creía que el orgasmo contribuía a la concepción. Las relaciones durante el embarazo y la lactancia se consideraban peligrosas para la criatura y constituían un factor adicional que operaba contra la sexualidad satisfactoria de la pareja. En general se les aconsejaba moderación, considerando la excesiva indulgencia sexual muy peligrosa

La mayoría de los tratados coincidían en sus advertencias contra los excesos sexuales, que debilitaban a los padres y producían hijos débiles. Se trataba de que la institución matrimonial se volviera más afectiva, pero menos sensual. Estos dictados eran reforzados por las iglesias cristianas. El culto católico a la virginidad, la limitación protestante del amor a la tarea legítima de procreación y la insistencia de ambos en que la lujuria es un pecado, dejó

residuos de culpabilidad en muchas mentes del siglo XIX. Para el burgués decimonónico quedaba bien claro que "el deseo erótico sólo era permisible cuando estaba dirigido a la procreación de hijos." (Gay, 1992 II, 54).

En España, ni siquiera se mencionaban las reglas con claridad. Por ejemplo, el ya mencionado Pbro. Miguel de Arquer advierte lo siguiente

"...el parroco...inculcará a los contrayentes la excelencia y santidad del matrimonio, instruyéndoles con solicitud paternal, gran prudencia y delicadeza sobre el buen uso que han de hacer de él, dándoles a entender que hay cosas que les están prohibidas; no sea que faltos de instrucción, abusen del estado matrimonial y se entreguen al desenfreno, o tomando lo lícito por ilícito pequen formalmente atrayendo sobre sí la maldición de Dios" (1908, 38).

Como vemos, se trata de una advertencia capaz de confundir al más versado, y a la vez también de causar toda clase de temores e inhibiciones, sobre todo teniendo en cuenta la escasa información de que se disponía entonces, en especial entre las jóvenes.

En su libro At Odds, que trata temas sobre la mujer y la familia en Estados Unidos, Carl Degler menciona la teoría medieval que adjudicaba una sexualidad más intensa a la mujer que al hombre, por lo que una vez casada, se consideraba responsabilidad del marido satisfacer a su mujer para evitar el adulterio. No fue sino hasta el siglo XIX cuando se empezó a negar o minimizar la sexualidad femenina, idea que prevaleció hasta principios del siglo XX. Degler sugiere la posibilidad de que la mujer misma haya apoyado esta idea, con base en su interés por reducir el número de embarazos. También propone la idea de que este bajo nivel de sexualidad haya sido una forma de lograr mayor autonomía dentro del matrimonio, o como dice Nancy Cott (Degler 1980, 258), al afirmar su falta de pasión sexual, la mujer adquiría cierta superioridad moral sobre el

hombre. Lo que sí es un hecho es que existe una coincidencia entre la supuesta falta de interés sexual de las mujeres y los años en que ellas estaban presionando para lograr mayor autonomía y respeto dentro de la familia.

En esta situación colocaríamos al personaje de Edna Pontellier (Chopin, The Awakening), cuya verdadera lucha es por la autoafirmación, y en función de la cual rechaza en ocasiones a su marido. Aunque ella tiene dos hijos, existe un marcado contraste entre Edna y su amiga Adèle, el prototipo de la mujer madre. Hacia el final de la novela, cuando Edna asiste al parto del cuarto hijo de Adèle, siente una rebelión angustiada contra esa tortura impuesta a la mujer por la Naturaleza.

Entre 1892 y 1920 la Dra. Clelia Mosher llevó a cabo una encuesta en los Estados Unidos sobre los hábitos sexuales de mujeres casadas de la clase media. Aún cuando el número de mujeres entrevistado fue pequeño (45), se ha corroborado en encuestas posteriores que se trataba de un grupo representativo, en donde el 70% había nacido antes de 1870. La gran mayoría de las entrevistadas afirmó sentir deseos sexuales y haber experimentado orgasmos. Sólo unas pocas dijeron que no deseaban el acto sexual tanto como sus maridos.

Degler observa cómo coinciden en su resultado final los tratados más conservadores, que le niegan sexualidad a la mujer "decente", y los feministas que defienden el derecho de la mujer a controlar su relación sexual en el matrimonio. La creciente aceptación entre hombres y mujeres de la contracepción, vino a concederle a la mujer un mayor control sobre su sexualidad y la posibilidad de experimentar placer sin angustia.

CAPITULO II

LITERATURA Y ARTE RUMBO AL FIN DE SIGLO

Las novelas en que me concentraré principalmente fueron escritas en Estados Unidos y en España, pero puesto que las corrientes literarias y los movimientos sociales no se desarrollan en aislamiento, considero necesario tomar en cuenta el panorama en Inglaterra y Francia, países que en el siglo XIX ejercieron una gran influencia en la cultura y en los acontecimientos mundiales y fueron iniciadores de importantes movimientos sociales.

Ambiente cultural

Tanto la literatura como las otras artes, lejos de mantenerse al margen, forman parte de los movimientos ideológicos y culturales de su época y los iluminan, al mismo tiempo que los influyen. Los cambios socioculturales del siglo XIX aparecen ilustrados en infinidad de obras literarias y documentos de todo tipo, así como en el arte visual, que ya incluye la fotografía.

A diferencia del siglo anterior, en que Daniel Defoe creó una Moll Flanders (1722), versión femenina del héroe de novela picaresca, semejante historia hubiera sido imposible a fines del siglo XIX. Sin ser mujer fatal, Moll es amoral, activa, valiente, y lo suficientemente fuerte para sobrevivir en un mundo hostil. Además tiene la inteligencia para disimular estas características y así lograr sus objetivos, a pesar de llevar a cabo toda clase de fechorías para alcanzarlos. Aunque al final de su "autobiografía" dice arrepentirse, Moll no paga el precio de sus pecados, y termina disfrutando de dinero y felicidad junto a un hombre al que ama. Como en los cuadros de su contemporáneo Hogarth, Defoe pinta una mujer que interactúa con los hombres de igual a igual.

El siglo XIX marca un retroceso en cuanto a la condición femenina. A partir de la década de 1860 surgen nuevas imágenes que plasman el papel de la mujer como hija casta y madre. La mujer debía proteger el alma de su marido de las acechanzas del mundo exterior, al cual ella no pertenecía. Desde el hogar correspondía a la mujer convertirse en una "segunda conciencia" y consejera espiritual del hombre. El culto a la domesticidad que trataba de hacer del hogar un santuario requería de su ángel protector, lugar que ocupó la madre, colocada en un pedestal que le cerraba cualquier otro camino.

En los países católicos esto se agudizó a partir de la proclamación del dogma de la "Inmaculada Concepción de María", en 1854, que declaraba que María estuvo, desde su concepción, libre del "pecado original". La naturaleza de este pecado ha sido fuente de interminables deliberaciones puesto que no existen referencias en la Biblia. Sin embargo, san Agustín, que fue de los iniciadores de esta idea, nos hace suponer que se trata de la lujuria de sus padres durante el coito, al sostener que aunque María nació normalmente de su madre Ana, de alguna manera debe haber estado protegida del pecado implícito en ello (Baring, 552). Este dogma exaltó el culto a la maternidad como sublimación de la misión de la mujer, al mismo tiempo que aumentaba la carga de pecado que ya se le atribuía al acto sexual. Los protestantes no aceptaban este dogma, sin embargo, su insistencia en la limitación del sexo a relaciones encaminadas a la reproducción no contribuyó a liberar a la burguesía de la culpa adjudicada al placer sexual.

Hubo que esperar al final del siglo para que las investigaciones de Freud recordaran al mundo que el amor es síntesis de deseo y afecto, y que "una actitud completamente normal hacia el amor" requiere de la unión de ternura y sensualidad (Gay II,90). También Freud postuló la capacidad de las mujeres para la excitación sexual y la satisfacción plena. Sus investigaciones, si bien no

resolvieron definitivamente la controversia en torno a la mujer, lograron "el descubrimiento ...de la sensualidad de las mujeres tras sus disfraces culturales contemporáneos de vergüenza, reticencia y frigidez paralizadora" (Gay I, 156).

Bram Dijkstra (1986) afirma que los intelectuales y artistas de fin de siglo se sentían a la vanguardia de una etapa de progreso. Tenían la certeza de que la ciencia les había dado pruebas de que la superioridad de los hombres sobre las mujeres era una ley natural inexorable. La resistencia de las mujeres a ocupar el lugar que -según ellos- les correspondía en la civilización, fue seguramente un factor importante en la misoginia de fin de siglo. Este endurecimiento de las posturas de la sociedad se observa tanto en la literatura como en las otras artes.

Con ciertas diferencias geográficas y algunas excepciones, la sociedad muestra una polarización que va desde los cuestionamientos que representaban algunas mujeres al convertirse en escritoras o creadoras de arte, hasta la franca hostilidad hacia ellas, con una dosis de temor que recuerda la de muchos escritores medievales. Si bien John Stuart Mill aboga por la igualdad de la mujer (The subjection of women, 1869), Nietzsche no pierde oportunidad de ridiculizarla y atribuirle mentalidad de esclavo (Así habló Zaratustra, 1883).

Surgen actitudes que van desde ensalzar a la mujer al grado de condenarla a un altar de virtud, hasta extremos de aversión donde se la identifica con diferentes animales. Entre las primeras está la que plasmó Coventry Patmore en "The Angel in the House" (1854). Este poema, dedicado a su esposa, resume todas las virtudes de sacrificio y renunciación que formaron el ideal de su tiempo. Fue necesario que muchos años más tarde (A Room of One's Own, 1927) Virginia Woolf propusiera matar a ese ángel para que su influencia empezara a decrecer.

Ejemplos de actitudes francamente agresivas hacia las mujeres se encuentran en el pintor mexicano Julio Ruelas (1870-1907), que consideraba que

"la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel..." (Ceballos 1898, 57-58). Su obra pictórica refrenda constantemente esta opinión, que a su vez concuerda con el ambiente que se vivía en Francia y Alemania, donde Ruelas se formó profesionalmente (Fig.1). Las opiniones expresadas por el austriaco Otto Weininger (1880-1903) en su libro Sexo y Carácter (1903) siguen el mismo derrotero de Nietzsche. Weininger opina que "la mujer es un ser sexual, ...es amoral y tiene una inclinación orgánica a la prostitución y la alcahuetería..." y que "El animal tiene tan poca existencia metafísica como la mujer, pero no habla, y por lo tanto no engaña" (Pérez Gay 1993, 182). Estas ideas se diferencian bien poco de las que expresaban algunos de los primeros escritores cristianos, como Jerónimo: "no se habla sólo de la prostituta o de la adúltera, sino del amor de la mujer en general que es siempre insaciable" (Miles 1989, 154). También lo expresa Tertuliano, que en el siglo III veía a la mujer como creadora del mal con su sexualidad, "al atraer a los hombres hacia la lujuria y sus prácticas" (Baring 1993, 526). En Inglaterra, empezaron a aparecer toda clase de manuales para instruir a las mujeres en el comportamiento adecuado. Este tipo de obras promovieron y alimentaron el culto a la mujer como monja doméstica. Su misión era la de convertir el hogar en un lugar sagrado, "un templo vestal" protegido por los dioses del hogar, como proponía John Ruskin (Sesame and Lilies, 1865). Según Sarah S. Ellis, en The Women of England: their social duties and domestic habits, (1839), esta misión de la mujer debería considerarse un privilegio, pues de no tener esa tarea, su existencia sería completamente insignificante.⁵

⁵Ambas citas aparecen en B.Dijkstra 1986, 13 y 11 respectivamente.



54. *Viñeta*. 1902.

FIGURA 1

En Francia, aunque Baudelaire y Flaubert fueron censurados en 1857, encabezaron importantes innovaciones temáticas y estilísticas. Flaubert se convirtió no sólo en uno de los líderes de la corriente realista, sino también en una presencia importante dentro del simbolismo y el decadentismo, que tuvo repercusiones en la literatura mundial.

Baudelaire y Théophile Gautier marcaron un distanciamiento entre el artista y la sociedad, a la que consideraban un medio donde el arte no tenía lugar. Bajo el lema de "l'art pour l'art", iniciaron una corriente que perseguía únicamente la belleza, sin importar las ideas o propósitos morales que se expresaran. Su influencia se sintió en Inglaterra primero con Swinburne, cuyos "Poems and Ballads" (1866) fueron considerados un peligro para la moral. Walter Pater (1839-1894), para quien el concepto de "el arte por el arte" representó el motivo dominante de su vida, se convirtió en mentor de un círculo de "estetas" en Oxford, del cual Oscar Wilde es el máximo exponente. Los "estetas" aplicaban sus teorías a todos los aspectos de la vida, adoptando actitudes lánguidas, vistiendo de manera poco convencional y rodeándose de objetos bellos. Los artistas de esta tendencia desarrollaron un arte que la burguesía, a quien se referían como "los filisteos", calificó de decadente. La Salomé de Oscar Wilde y los dibujos de Aubrey Beardsley ilustran esta tendencia, que al otro lado del Canal ejemplifican Huysmans y Gustave Moreau.

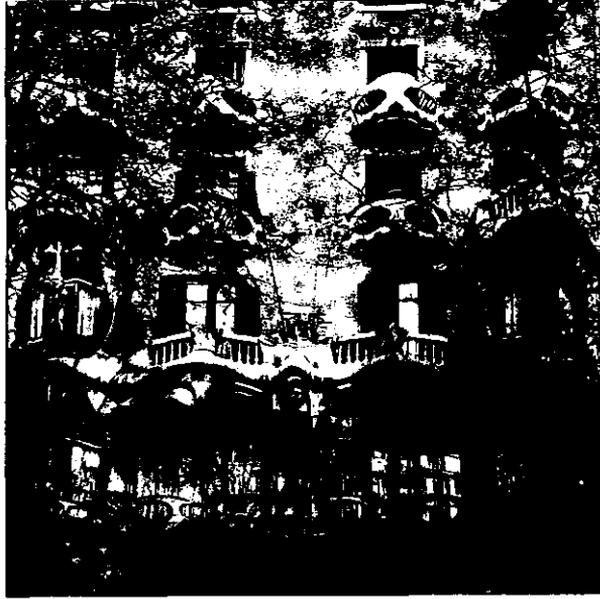
La mitología griega y las tradiciones bíblicas afloran en muchas de las obras de la época, especialmente cuando se trata de ilustrar la peligrosidad de las mujeres y las pasiones que ellas inspiran. Hasta Afrodita puede ser peligrosa cuando apasiona a los mortales, de lo cual tenemos un ejemplo en Anquises que se aterra cuando descubre que ha hecho el amor con una diosa y

le suplica que no lo castigue. Esta faceta de la diosa la explota Aubrey Beardsley en Under the Hill, (1904), su recreación de la leyenda de Tannhäuser, el caballero que pierde su alma por culpa de Venus y desaparece para siempre en sus dominios subterráneos. Abundaron en la pintura las esfinges, las Salomé, Judit, Dalila y otras destructoras de hombres, que también están presentes en el teatro y la literatura. Nos encontramos en la cultura ante la tradicional dicotomía femme fatale-femme fragile.

El influjo de los pre-rafaelitas y los estetas también se sintió en Cataluña, que experimentó entre 1880 y 1900 un período de renovación que tuvo gran impacto en las artes. Se inició con una etapa denominada esteticista, donde se buscaba innovación y originalidad. Los artistas recurrieron a formas naturales, colores fuertes y con frecuencia se apoyaban en exotismos, especialmente del arte árabe y japonés. Esta corriente desembocó en un modernismo, donde las formas naturales se vuelven estilizadas e irreales, la forma humana está idealizada, los colores palidecen y de los exotismos tiende a desaparecer el árabe, conservándose el japonés. Muchos de los artistas de la época pasaron de un estilo a otro, como en el caso de Gaudí, arquitecto cuyas obras siguen llamando la atención en la ciudad de Barcelona (Fig. 2).

Es importante mencionar que el "Modernisme" se identificó con el creciente nacionalismo catalán, por lo que se extendió desde lo más sofisticado hasta la artesanía, la pequeña industria o la decoración de las tiendas de barrio. Esto produjo un fenómeno amplio que ha hecho que Barcelona sea ahora la ciudad del mundo con mayor cantidad de edificios modernistas (A. Cirici 1978, 190).

Esta identificación del modernismo con la recuperación de la lengua y cultura catalanas alcanzó también al ámbito literario. El título de Modernismo



Casa Batlló

GAUDÍ

BARCELONA

FIGURA 2

apareció por primera vez en la revista L'avenc, en 1884, pero fue la revista Joventut (1900-1906) la que se convirtió en uno de los principales portavoces de la actitud de los modernistas: entre otras cosas, el predominio de lo estético sobre lo ético, la necesidad de renovación, una preocupación por el lenguaje, el uso de simbolismo para descubrir los nexos ocultos entre el mundo interior y el exterior, así como una visión pesimista de la vida. Santiago Rusiñol (1861-1931), bohemio, pintor, escritor y autor dramático, constituye sin duda el símbolo de la ideología modernista en Cataluña. Nos ocuparemos más extensamente del "Modernisme" literario más adelante.

Ese mundo de burgueses indolentes, que ya Flaubert había caracterizado en L'Education Sentimentale, fue retomado por Zola y alrededor de 1880 extendió su influencia a Europa entera. Nana se convirtió en un símbolo de la descomposición social que afligía al Segundo Imperio. Nana es la devoradora, la mujer fatal que destruye todo lo que toca y que termina muriendo, como corresponde a las mujeres de este tipo. Ella ilustra los efectos destructivos de la sexualidad cuando va separada de la procreación.

La novela española revela el impacto de la influencia francesa en muchos de sus escritores, de los que nos interesa Clarín en particular, por su novela La Regenta, de tendencias naturalistas, que ilustra interesantes aspectos de la condición femenina en España. Pérez Galdós muestra la doble moral que fue tan característica del siglo. En Fortunata y Jacinta (1886) presenta las angustias de dos mujeres, esposa y amante de un burgués indolente, joven y rico, a quien nadie censura por sus infidelidades. La sociedad culpa siempre a Fortunata (la amante), que ni en su lecho de muerte puede librarse de las amenazas de condenación eterna a las que su "vida licenciosa" la han sujetado.

En las artes existieron en el siglo XIX mujeres de gran talento, como Clara Schumann (1819-1896), esposa del compositor Robert Schumann y Fanny Mendelssohn (1805-1847), hermana de Felix. Ambas fueron pianistas y compositoras reconocidas en su momento, pero probablemente por razones de género, sus obras nunca trascendieron. Fanny Mendelssohn recibió la misma educación musical que su hermano, y compuso alrededor de 120 piezas para piano, entre otras cosas. Se sabe que algunas de las "Canciones sin Palabras", atribuidas a Félix Mendelssohn, fueron en realidad compuestas por Fanny. Clara Schumann fue considerada niña prodigio, y en 1838 recibió honores como pianista en la corte austriaca. A pesar de que sus obligaciones familiares limitaron su carrera --tuvo ocho hijos entre 1841 y 1854-- enseñó música en el conservatorio de Leipzig y compuso varias obras.

En pintura, el movimiento impresionista revolucionó al mundo artístico. Berthe Morisot (1841-1895) y Mary Cassat (1844-1926) fueron parte de este movimiento, un hecho que por sí solo ya representa una transgresión de lo femenino. Griselda Pollock, en su libro Vision & Difference, analiza los espacios y los temas que le era dado pintar a una mujer en el siglo XIX. Puesto que a las pintoras les estaban vedados muchos de los espacios que sus colegas masculinos frecuentaban --bares, cafés, burdeles, camerinos, etc.--, ellas se restringieron al ámbito de lo privado. Los lugares representados en sus pinturas son en su mayoría comedores, salones, dormitorios, balcones, terrazas y jardines. También pintaron algunos espacios públicos, pero siempre limitados a los que frecuentaba la mujer respetable: parques, lagos, la ópera. Sus modelos son casi siempre familiares o amigas (Fig. 3,4). Esto resuena en The Awakening, cuando su heroína Edna Pontellier pretende desarrollar su afición a la pintura y hace posar a su padre, a la sirvienta, a los niños o a su amiga Adèle, ante la desaprobación de su marido.



FIGURA 3



FIGURA 4

La posibilidad del artista observador de la vida pública estaba reservada a los hombres. No podía existir un equivalente femenino del "flâneur", símbolo de la libertad de observación, de que habla Walter Benjamin y que Baudelaire identifica como "El pintor de la vida moderna".⁶

La calle estaba vedada a la mujer burguesa. Pasear por una calle sin protección masculina, mezclarse con otras clases, podía perjudicar su reputación por el solo hecho de ser vista. Parecería que exponerse a la mirada del público representara el riesgo de mirar a Medusa. Volviendo a The Awakening, observamos que cuando Edna intenta afirmar su independencia, se toma la libertad de salir a pasear sola, lo cual inquieta considerablemente a su marido, quien comenta el problema con el médico familiar:

(she)...goes tramping about by herself, ...I tell you she's peculiar. I don't like it (66).

El uso de la palabra "tramping" conlleva una connotación despectiva, ligada al vagabundo sospechoso si no francamente licenciado. En La Regenta, Clarín relata cómo Ana Ozores camina un día accidentalmente por el bulevar a la hora de salida de los trabajadores y asustada reprocha a su doncella, "¿Cómo me has traído por aquí?", y más adelante, "Dónde nos hemos metido...". A la regenta no le preocupa en ese momento su reputación, pero siente que está fuera de lugar y la atención que despierta se lo confirma (417).

La rapidez de los cambios sociales tanto en Europa como en América produjo una multitud de nuevos ricos. La angustia que les producía su

⁶Baudelaire, C., "The Painter of Modern Life", trad. J. Mayne, Oxford, Phaidon Press, 1964. Artículo publicado en Le Figaro, 1863. Citado en Vision & Difference, 70.

inseguridad los hacía aferrarse a los gustos tradicionales y los volvió conservadores.

En Estados Unidos, Edith Wharton retrata a la clase adinerada del este del país, a la cual ella pertenecía. Obras como The Custom of the Country y The Age of Innocence delatan no sólo los prejuicios de esta sociedad sino también las maquinaciones de los arribistas y sobre todo, la crucial importancia que el dinero y el "status" social llegaban a tener para atenuar y disimular las fallas de la gente.

La importancia que tenía el retrato como exponente de clase puede verse representada por los cuadros de John Singer Sargent, que nos muestran en su aspecto más atractivo a muchas mujeres, para quienes la obra pictórica era parte de su situación social. Entre éstas, recordamos a las hermanas Wertheimer (pintadas en 1901) (Fig. 5) y a Isabella Stewart Gardner (pintada en 1888), cuyo retrato se encuentra en el museo que lleva su nombre, en Boston. Esta faceta la ilustra Wharton claramente por medio de Undine Spragg y Claire Van Degen, cuyos retratos sellan su posición social en The Custom of the Country. A falta de los recursos para hacerse pintar por un artista famoso, la clase media recurría a la fotografía, que se popularizó por aquel tiempo, especialmente para conmemorar las ocasiones importantes, como bodas, muertes, o reuniones familiares, como lo muestra el retrato de Katherine y Augustine Long, de 1889 (Fig. 6).

Feminismo y literatura.

La cantidad de literatura escrita en torno a los problemas ocasionados por las nuevas aspiraciones de las mujeres atestigua la preocupación y la ansiedad que esto ocasionaba. Abundan las novelas, que aún dentro de su carácter ficcional nos hablan de una problemática real. En especial las mujeres escritoras



FIGURA 5



FIGURA 6

nos ofrecen su visión de sí mismas y de su mundo. Además de la ficción, existe una serie de diarios, artículos, cartas y documentos no ficcionales que corroboran lo que la literatura evoca.

En el tomo dedicado al siglo XIX de Historia de las Mujeres, dice Michelle Perrot (IV, 5) que las mujeres jamás existen sin su imagen, y que al ir transformando esta imagen fueron cambiando ellas mismas. Las mujeres encontraron gran resistencia en todos los campos, no sólo por parte de los hombres, sino también de los gobiernos, las iglesias y aún de otras mujeres.

Si bien las voces de las primeras feministas como Mary Wollstonecraft en Inglaterra (1759-97) y más tarde Flora Tristan (1803-1844) en Francia no fueron muy escuchadas, sembraron inquietudes que más tarde recogerían generaciones posteriores. Uno de los documentos básicos en la historia del feminismo, The Subjection of Women, de John Stuart Mill, fue publicado en Inglaterra en 1869. Le siguió la aprobación de los Decretos de Propiedad de las Mujeres Casadas, en los años 1870, 1882 y 1883, así como el Decreto de Custodia de los Infantes en 1886, y otros similares que empezaron a dismantelar el tradicional sistema patriarcal inglés.

Las preocupaciones generadas por los inicios del feminismo y la entrada de algunas mujeres en el campo profesional, produjeron una reacción en las letras. En su libro L'identité masculine en crise (1987), Annelise Maugue documenta esta reacción en Francia y revela la inquietud provocada en el sector masculino de la sociedad.

Se temía por el bienestar del hogar y la familia, ya que se consideraba imposible conjugar profesión y hogar. Este es el problema que expone Colette Iver en Les Cervelines (1903), obra que les adjudicó un apodo generalizado a las mujeres con aspiraciones profesionales. En un ensayo de

T. Joran titulado Le mensonge du féminisme, el autor relata el ejemplo del marido que exige en vano que la comida esté preparada a tiempo y los niños limpios, peinados y listos para la escuela. La raíz del mal estriba en que la señora se aísla dentro de su habitación para leer lo último de Ibsen. Este hábito pernicioso lo comparten las heroínas de otros autores de la época. Catulle Mendès (1843-1901) publicó en 1891 La femme-enfant, donde denuncia, a través de sus personajes, Mme. Forli y su hija Liliane, las funestas consecuencias de la emancipación femenina. Tanto en obras de ficción como de teoría, los escritores de esta corriente decididamente otorgan la actividad intelectual al sexo masculino —la "cerveline" adquiriría características masculinas, rechazando todo deber concerniente al hogar—. El pronóstico pesimista reside en los hijos de estas mujeres, cuyas hijas heredan sus vicios y los varones con frecuencia mueren. Queda muy claro en este tipo de literatura que el producto del trabajo de la madre no beneficia en nada a la economía familiar, puesto que se dilapida en comidas fuera de casa y en vicios.

Dentro de esta tendencia, el apetito de saber se identifica con el apetito de poder. Puesto que el hombre poseía el poder y se sentía dueño de una mayor capacidad cerebral, parecía lógico suponer que si la mujer ejercitaba su intelecto, competiría con el hombre por el poder. Al entrar al campo masculino, por lo tanto, la "cerveline" contraería, junto con la aversión hacia lo doméstico, el afán de poder. A la "cerveline" se le confieren nexos con la mujer "mundana", por lo menos en cuanto a su peligrosidad. Este último tipo social y literario que aparece entre la aristocracia europea del siglo XVIII y se extiende posteriormente a la alta burguesía, se caracteriza por su frivolidad y su coquetería, lo cual la colocaría en el polo opuesto de la "cerveline". La "mundana" es una mujer preocupada por seducir al hombre, de cuya fortuna depende en muchos casos.

Su vida transcurre entre bailes y diversiones, y está muy lejos de pretender estudiar o trabajar. Con frecuencia es adúltera y llega a confundirse con la mujer fatal mítica que va rechazando un amante tras otro, llevándolos a la ruina o a la muerte. En la literatura de fines del XIX, la frontera entre la "mundana" y la "cerveline" no siempre está bien definida, puesto que ambas descuidan su hogar y abandonan a sus hijos en manos de sirvientes. A pesar de que un tipo se dedica al estudio y el otro a la diversión, ambas coinciden en el caos que provocan a su alrededor.

El concepto del marido pedagogo estaba muy difundido en ese tiempo. Es revelador el hecho de que M.Prévost en su obra didáctica Lettres à Françoise (1902) (la sobrina a cuya formación van dirigidas las "cartas"), da por terminada su educación cuando ella le anuncia su compromiso matrimonial. La razón es que el futuro marido será "un directeur tout indiqué". En su novela Travail, Zola glorifica al marido formador de su cónyuge, que aparece como demiurgo ante la mujer, quien permanece en adoración perpetua de su creador. La actitud de estos escritores concuerda con la idea de Michelet, que aconsejaba a los hombres que crearan a sus propias mujeres.

Esta ilusión no era exclusiva de los franceses. George Bernard Shaw, evocando el mito griego del mismo nombre, propone en su Pygmalion, (1912) la creación de una nueva mujer a manos del cultivado Profesor Higgins. Quizás debería sorprendernos que esta obra se haya popularizado tanto en años recientes, (bajo el título de "My Fair Lady" en el medio teatral y cinematográfico) pero tal vez se deba a que las amenidades del lenguaje desdibujan el fondo de la trama. En The Bostonians, (1886) la imagen que pinta Henry James de las feministas en el Boston de fines de siglo es francamente satírica. Al final de la novela el lector, y especialmente la lectora de nuestro tiempo, comparte las dudas

del autor respecto al futuro de Verena Tarrant, la protagonista, al lado del sureño conservador que aspira a convertirse en su marido y protector. No es extraña la ambigüedad del desenlace, considerando que el mismo James se sentía atacado por lo que él consideraba como la feminización de la cultura americana de su tiempo (Gilbert y Gubar The war of the Words 1988, 26).

Lo que sí es sorprendente es que Dorothy Richardson (1873-1957), escritora inglesa cuyo estilo narrativo es antecedente del de Virginia Woolf, presenta la imagen de algunas feministas con rasgos tan poco atractivos que podrían haberle servido de modelo a Henry James en su evocación del mundo feminista de fin de siglo. En su obra Pilgrimage (1915), de alto contenido autobiográfico, Richardson explora la conciencia femenina e insiste en la búsqueda de la independencia de la mujer.

Por otra parte, aparecen a fines de siglo novelas escritas por hombres que revelan la injusticia de que son objeto las mujeres. Ya hemos mencionado a Thomas Hardy, que nos conmueve con su denuncia de la doble moralidad que destruye a la joven Tess, explotada por sus padres y rechazada por el hombre al que amaba (Tess of the d'Urbervilles, 1891). Esta novela no fue bien recibida por la sociedad, que la consideró inmoral, pero fue con la publicación de Jude the Obscure en 1896 con lo que este autor escandalizó a sus contemporáneos. Las heroínas de ambas novelas, así como Jude, el protagonista de la segunda, son víctimas del orden social establecido. La reacción del público fue tan violenta que Hardy dejó de escribir novelas, para dedicarse solamente a la poesía. En esta última obra tanto la heroína Sue, como Jude, fracasan en su intento por superar las barreras culturales y sociales, y sufren las consecuencias de su atrevimiento. La presión social y religiosa resulta más fuerte que las leyes en que se podían apoyar.

No obstante lo escandaloso de los libros de Hardy, Ibsen fue considerado el más pernicioso defensor de la causa feminista, por su obra Casa de muñecas (1879), donde la protagonista no recibe "su merecido". Aunque el final queda abierto y persiste la posibilidad del fracaso, el triunfo de ella consiste en lograr identificar lo que ha sido y es su vida, y tener el valor de romper sus ataduras. La simpatía de Ibsen por los problemas de las mujeres no se limita a Casa de muñecas, puesto que en Espectros señala el sufrimiento de la esposa que protege la reputación del marido, ocultando toda clase de vicios a los ojos de la sociedad y de su propio hijo, que es quien sufre las consecuencias, puesto que hereda la sífilis del padre.

Aunque se trata en estos casos de escritores nórdicos y protestantes, también en los países del mediterráneo fueron surgiendo en la literatura los problemas de las mujeres. En Cataluña, además de Víctor Catalá, aparecen algunas escritoras feministas, que expresan la problemática que enfrentaba la mujer del momento - Felip Palma, Dolores Monserdá, Carmen Karr y María Domenech. Es significativa la persistencia de pseudónimos masculinos.

De acuerdo con la clasificación de Anne Charlton (1990, 27) sus personajes femeninos se dividen en dos grandes grupos: en el primero se encuentran las que parecían conformarse al modelo de los sueños masculinos: bellas, elegantes, románticas, amorosas y fútiles. Estas mujeres siempre sufren desengaños y desgracias, parecen personificar un anti-modelo para las lectoras. El otro grupo es el de las mujeres opuestas al modelo tradicional; las que son activas, inteligentes, deciden su vida, tienen bienes y poder, y en ocasiones son dominantes. En la mayoría de los casos, estas heroínas tienen una vida plena y equilibrada. Sólo las mujeres dominadoras de Felip Palma y algunas de las de Víctor Catalá son presentadas en forma negativa. Existe un tipo intermedio, el de

aquellas que empiezan perteneciendo al primer grupo y pasan de jóvenes ingenuas y soñadoras a mujeres responsables y autónomas. A este trayecto se le da gran valor en la obra de estas escritoras. Este será el caso de Mila, el personaje central de Solitud, que recorre el camino hacia la soledad y la autonomía por propia elección, después de un matrimonio desastroso y una violación.

El modelo femenino que proponen estas autoras es el de la mujer que asume la soledad, pero no en cualquier condición, no como "tietta". Este nombre cariñoso que se le da a la tía se convirtió en un símbolo de la soltería y de todas las humillaciones y problemas que ese estado acarreaba a principios de siglo. La disminución de los matrimonios a principios del siglo es una realidad que incrementó el número de mujeres solteras, que por lo general, y dado que no se concebía su independencia, se veían obligadas a vivir con algún familiar. Al no pertenecer a un hombre, se las definía solamente en función de su familia, como "tietas" (tías de alguien). Esta condición se prolongó hasta bien entrado este siglo, con una multitud de ejemplos entre las familias catalanas de la época.

Dolores Monserdá denuncia la "cosificación" de la mujer que la convierte en objeto de lujo para el mercado matrimonial. Entre la burguesía cuenta principalmente el aspecto físico, y desde luego la fortuna familiar.

En el campo se aprecian otros aspectos. Dentro de la literatura catalana es pertinente aclarar la diferencia entre novelas de ambiente rural y novelas de ambiente urbano, puesto que dentro de lo que se ha llamado el modernismo catalán existió una poderosa corriente "ruralista", a la que perteneció Víctor Catalá.

Aunque esta autora no aparenta tener intenciones de hacer una denuncia social, en muchas de sus obras presenta matrimonios arreglados donde

no se toma en cuenta la felicidad de los interesados. Algunas veces, la mujer representa un número de hectáreas que se podrá aumentar a la propiedad, o bien es considerada como fuerza de trabajo. Un claro ejemplo de esto se encuentra en Solitud, donde se arregla el matrimonio del joven Arnau con la heredera de una finca vecina. No sólo eso, resulta obvio que la madre de Arnau ha sufrido la misma suerte, puesto que lo único que sabemos de ella es que es una mujer que fue bella y que ha envejecido prematuramente dedicada a las labores de la finca, al cuidado de sus muchos hijos y atendiendo a su suegra.

En realidad, la actitud que domina entre las escritoras catalanas de principio de siglo expresa profundo rencor contra los hombres y presenta un aspecto bastante negativo del matrimonio. Aunque en teoría estas escritoras insisten en conservar el papel tradicional de la mujer, rechazan los clichés masculinos de la madre abnegada y la puta, y proponen otro tipo de mujer. Dolores Monserdá defiende el derecho de la mujer al trabajo bien remunerado, como se puede apreciar en muchas de sus obras. En una de ellas, La fabricante, Antonieta se casa con un obrero textil al cual impulsa a establecer su propia empresa, donde ambos trabajan. Después de diez años, cuando han hecho su fortuna, el marido se siente ridículo frente a sus colegas y decide que Antonieta debe descansar, así que la aparta de la empresa. Monserdá comenta que Antonieta no sabe resignarse a vivir "como planta parásita" entre los terciopelos y tapicerías que la rodeaban. La autora exalta el trabajo de la mujer como factor de alegría, placer, derecho a la explotación de sus propias capacidades y su talento, al éxito profesional y al poder. También Catalá concede dignidad al trabajo de la mujer, ya sea en el campo o en el hogar, como se puede apreciar en Solitud. Al principio de la novela, Mila admira a las campesinas que están

trabajando la tierra; más tarde, con su furor de limpieza, le va dando vida a la vieja ermita.

En sus textos teóricos, Monserdá critica la pobreza de la educación que tradicionalmente se daba a las jóvenes y proclama que la mujer tiene el mismo derecho que el hombre a los deleites selectos de la inteligencia. También María Domenech insiste en la necesidad de que las jóvenes adquieran un buen nivel de educación, ya sea para capacitarlas para ganarse la vida o para colocarlas al mismo nivel de un marido, lo cual beneficiará su unión.

Ya sea de manera consciente o inconsciente, tanto Monserdá como Domenech promueven el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer, que fundó Francesca Bonnemaison de Verdaguer y que tuvo un papel muy importante en la vida barcelonina de principios de siglo. Las tres novelistas comprometidas con la lucha feminista (Karr, Monserdá y Domenech) escribieron novelas que ilustran los problemas que enfrentaban las mujeres, tanto dentro como fuera del matrimonio, así como en el trabajo. Comenta Anne Charlon que las circunstancias históricas ligaron la lucha feminista con la lucha nacionalista de los Países Catalanes, sin duda porque tanto la una como la otra se situaban al margen de los movimientos políticos tradicionales. Valdría la pena preguntarse si esto pudo haber contribuido a que no se diera una reacción por parte del elemento masculino como la que se aprecia en Francia, o si existieron otras razones.

Sin embargo, las demandas implícitas en las obras que se han mencionado no incidian, al menos directamente, en el campo político, como podría ser el derecho al voto o una mayor participación en la vida pública. Por otra parte, Estados Unidos fue uno de los países donde el movimiento feminista tuvo mayor actividad desde el punto de vista político. Bajo el liderazgo de

Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) y Susan B. Anthony (1820-1906), el feminismo se internacionalizó. En el campo literario algunas escritoras trataron temas feministas directamente o los incorporaron a sus obras.

Charlotte Perkins Gilman fue una de ellas - además de discutir la condición femenina desde diversos puntos de vista, también fundió feminismo con fantasía en sus utopías literarias, como lo demuestra Herland (1915), la historia de un país de mujeres. Su cuento "The Yellow Wallpaper" (1892) denuncia la represión a la que se veían sometidas las mujeres a través de las "curas de reposo" que se pusieron de moda en esa época para tratar los "padecimientos nerviosos" que afectaban a muchas mujeres. No sabemos con exactitud qué enfermedades abarcaba este rubro, puesto que el concepto décimonónico de los padecimientos nerviosos difiere mucho del actual. Sin embargo, el Dr. S. Weir Mitchell hizo famoso un tratamiento que benefició a algunas mujeres y resultó contraproducente cuando se aplicó a Gilman y a Virginia Woolf (Bassuk, 139). Mitchell sostenía que la fisiología de la mujer la descalificaba para "las labores de la mente", por lo que recomendaba que se redujera su educación y se limitara su actividad al ámbito doméstico. Cualquier ambición que superara la capacidad normal de una mujer podía, por lo tanto, ocasionarle ataques de histeria o algún otro padecimiento emocional. Existía una gran propensión a aplicar diagnósticos de esa naturaleza.

Las mencionadas "curas" aislaban a las pacientes, les prohibían cualquier tipo de actividad física o mental (por imposible que parezca), invadían su cuerpo por medio de duchas vaginales y enemas, y las sobrealimentaban a base de leche. La paciente debía quedar totalmente bajo el control de Mitchell, que aplicaba una terapia de "reeducación" enfocada a que la "enferma" aprendiera a controlar sus emociones (Bassuk 1986, 143). Perkins "inventa" una

mujer que enloquece al encontrarse aislada de su familia, de su actividad habitual y reducida a una sumisión total. En la vida real, la autora se recuperó sólo cuando le permitieron incorporarse a su trabajo normal. Otra escritora, Edith Wharton, también fue sometida a uno de esos tratamientos, y a pesar del mismo salió adelante. A finales del siglo XIX, cuando surgieron estas "curas", las mujeres de clase media empezaban a cuestionar los papeles tradicionales de la mujer. Los conflictos entre autonomía y dependencia, expresión sexual y represión, actividad y pasividad adquirieron una dimensión que no habían tenido en épocas anteriores. Es posible que, de manera inconsciente, algunas mujeres hayan recurrido a las enfermedades nerviosas para evitar la confrontación de sus propios conflictos sexuales.

A principio de este siglo, en su obra dramática Trifles (1916), Susan Glaspell evoca a una mujer sumisa que, destrozada por la crueldad de su marido, acaba ahorcándolo. Lo interesante de esta obra es la forma como otras dos mujeres logran interpretar las señales domésticas que constituyen la clave para resolver el crimen, y que los hombres –el alguacil, el abogado y el médico– no son capaces de leer, por lo que se ven obligados a absolver a la culpable. Las mujeres, en un acuerdo tácito, ocultan el canario muerto que constituye la evidencia y guardan en secreto sus hallazgos. No es extraño que esta obra fuera relegada durante muchos años, pese a que en 1917 se publicó en forma de cuento en la revista Every Week.

De las novelas seleccionadas para este estudio, las dos primeras (The Awakening de Kate Chopin y The House of Mirth de Edith Wharton), se desarrollan dentro de la clase burguesa urbana de Estados Unidos (aunque con diferencias que precisaré más adelante) y la tercera (Solitud de Víctor Catalá), entre la clase campesina catalana.

Existen entre Kate Chopin y Víctor Catalá (Caterina Albert) algunos paralelos que las aproximan a la influencia francesa: Víctor Catalá pasó toda su vida en Cataluña, país que aún perteneciendo a España, conserva hasta la fecha una identidad propia, apoyada por una lengua y una cultura autónomas. Por su cercanía física con Francia y por su historia, siempre ha mantenido importantes nexos culturales con ese país. El idioma catalán y su literatura estuvieron en sus etapas iniciales estrechamente ligados a la "langue d'Oc" de la antigua Provenza. Todavía en la actualidad se habla el catalán en los pueblos del sureste francés que formaron parte de los países catalanes hasta el Tratado de los Pirineos de 1659. Este tratado separó las comarcas de Rosellón, Vallespir y otras, del resto de Cataluña. Esto explica la existencia de una hermandad recíproca entre intelectuales provenzales y catalanes, así como de una cultura catalán-occitana, plenamente diferenciada de la cultura central. También así se entiende que hayan podido desarrollarse corrientes literarias independientes del resto del país.

Exceptuando el factor de la proximidad física, Kate Chopin también vivió en una zona de gran influencia francesa, como su obra lo demuestra. Esta escritora pasó gran parte de su vida y basó su material narrativo en el estado de Luisiana, que originalmente fue colonizado por los franceses. Tanto su novela The Awakening como sus cuentos se desarrollan entre las familias "creole" de la zona. Muchas de estas familias de origen francés habían emigrado a Luisiana durante el siglo XVIII (los acadios, que habían sido expulsados por los ingleses de Nova Scotia, en Canadá), y habían conservado mucho de su lengua y su cultura, así como la religión católica, formando una especie de "isla cultural". Aunque Kate Chopin escribe en inglés, reproduce en muchos de sus diálogos los giros lingüísticos usados por los "creole". También en ese sentido tiene un paralelo con

Víctor Catalá, cuyo idioma, aunque con abundantes y ricos antecedentes literarios, se habla en una zona limitada de España.

La identidad regional de Chopin y Catalá va más allá de la lengua, puesto que ambas reproducen el entorno social y las costumbres locales, además de plasmar algunas de las características psicológicas propias de su tiempo y su región. Podríamos decir que Catalá y Chopin comparten cierta marginalidad, pues además de pertenecer a un grupo minoritario como mujeres escritoras, son exponentes de una cultura separada del resto del país en que se encuentran.

Edith Wharton, en cambio, pertenecía a la alta sociedad de Nueva York, donde pasó los años de su formación, mismo ambiente que reproduce en la mayoría de sus novelas. La cultura que evoca es urbana y cosmopolita como ella misma, con marcada influencia inglesa y protestante. Como las otras dos escritoras, también plasma la psicología de su grupo, y es una observadora muy aguda de la sociedad representada en sus novelas.

Como ya se ha mencionado, The Awakening permaneció en el olvido muchos años. En esta obra, Kate Chopin incorporó muchas de las aspiraciones que inquietaban a las mujeres de su tiempo y a la vez cuestionó los papeles establecidos de antemano. La reacción fue tan violenta que su autora no pudo volver a publicar otro libro. A Chopin no se le perdonó que no hubiera usado su poder para condenar a la heroína, o por lo menos someterla a un castigo como el que sufrió Emma Bovary. Algunos críticos de la época compararon a estas dos figuras. La primera en hacerlo fue Willa Cather, una escritora más joven, en "A Creole Bovary"⁷ (Pittsburgh Leader, "Books and Magazines", Julio 8, 1899). Su apreciación dista mucho de ser positiva: "...I shall not attempt to say why Miss

⁷"A Creole Bovary", publicado en Pittsburgh Leader, "Books and Magazines", julio 8, 1899, en The Awakening, ed. Margaret Culley, W.W. Norton, New York, 1976, 153.

Chopin has devoted so exquisite and sensitive, well-governed style to so trite and sordid a theme." Todavía en 1909 seguían los ataques, que no sólo iban dirigidos contra Chopin sino contra cualquier aspiración femenina que fuera más allá de lo permitido. Escribe Percival Pollard:

She (Edna) neglected her house; she tried to paint-always a bad sign, that, when women want to paint, or act, or sing, or write!...⁸.

Nos ocuparemos más ampliamente de esta obra en el siguiente capítulo, pero es evidente que a pesar de los brotes de feminismo en política y literatura, el público de fin de siglo no estaba preparado para abordar temas como los que trata Chopin: libertad e independencia de la mujer, el derecho a seguir una vocación artística o de otra índole, el derecho sobre su propio cuerpo y lo más ofensivo probablemente, a disfrutar su sensualidad.

⁸"The Unlikely Awakening of a Married Woman", publicado en Their Day in Court, N. York & Washington, Neale Publishing, 1909, en The Awakening, ed. Margaret Cully, W.W. Norton, New York, 1976, 160.)

III - MATRIMONIO EN LA LITERATURA

"Las cortesanas existen para el placer, las concubinas, para los cuidados cotidianos; las esposas, para tener una descendencia legítima y una fiel guardiana del hogar".

Demóstenes, Contra Neera, 122.

La suerte de Alcestes

En la novela de la época que nos ocupa, la relación conyugal resulta por lo general asimétrica. Es difícil encontrar un matrimonio cuya relación amorosa sea a la vez sexualmente satisfactoria para marido y mujer. Este patrón recurrente aparece tanto en novelas escritas por hombres como por mujeres. Los ejemplos más famosos los encontramos en Flaubert (Madame Bovary), en Tolstoi (Ana Karenina) y en Clarín (La Regenta). Sin embargo, como se observará en las novelas que son objeto de este estudio, existen diferencias que conviene matizar. En el caso de Flaubert, por ejemplo, el autor nos muestra a un marido como Charles Bovary, que si bien no está dotado de los atributos que Emma había soñado, está sinceramente enamorado de su mujer. A pesar de ser un personaje mediocre, de aspecto ridículo y tan falto de sensibilidad que al casarse con Emma todavía conserva en su habitación el ramo de su esposa difunta, su autor lo dotó de sinceridad y capacidad de amar. Dentro de las limitaciones de un burgués provinciano, este hombre intenta satisfacer las aspiraciones de su mujer. El problema que plantea Flaubert tiene más relación con la educación y las falsas expectativas de Emma que con el comportamiento de su marido. Emma no es la víctima de Charles, sino de la sociedad en la que ha sido criada y está atrapada. El marido es uno más de los personajes que habitan el ambiente misógino que rodea a Emma. Ella se encuentra sola en un mundo que le niega la realidad, su universo viene de la literatura, una literatura que como dice R.W. Greene (1978,

295), se basaba en la autoridad y el romance, creada esencialmente por hombres, literatura patriarcal -el catecismo, Chateaubriand, Walter Scott y sus imitadores-

En La Regenta Clarín nos deja entrever que aun cuando Dn. Víctor Quintanar prefiere la cama de la doncella a la de su mujer, no deja de ser el hombre bueno que se presupone en muchos casos de adulterio.⁹ La diferencia de edad entre Quintanar y Ana era lo habitual en un mundo en que los hombres permanecían solteros largos años, contrayendo matrimonio una vez que alcanzaban su estabilidad económica. También la regenta es la víctima del medio en el que se ha desenvuelto su vida, y su autor deja muy en claro la represión que ha sufrido ella desde la infancia. Ana, al casarse, es considerada un bello objeto que decora la vida de Dn. Víctor pero que no tiene atributos sexuales, es una mujer sin marido, que se convierte en la presa por la que luchan el cura y el Don Juan del lugar. El autor se encarga, desde las primeras páginas, de señalar que la novela se desarrolla en una ciudad dormida y dominada por la iglesia, lo que le irá dando al lector la pauta de lo que puede esperar de esa sociedad.

En contraste, la autora de Solitud crea una heroína que es víctima de la indiferencia de un marido que sólo busca en ella a la campesina trabajadora que le soluciona los problemas de la vida diaria. Como Ana Ozores, esta mujer ha sido empujada a ese matrimonio por falta de otras alternativas. Víctor Catalá nos va revelando en el curso de la novela, la creciente pobreza moral del marido en forma paralela al desarrollo de Mila, la mujer. Aunque Mila no llega a cometer adulterio, sabe que estaba dispuesta a hacerlo y por tanto se siente culpable.

La novela se inicia por un camino --un poco a la manera de Hardy-- cuando la pareja --Mila y Matías-- se dirige a su nuevo hogar: una ermita semi-abandonada, enclavada en lo alto de las montañas catalanas. Durante este

⁹Michael Rifaterre "Flaubert's Presuppositions", Diacritics, II, 1981. Citado en M.S. Suárez Laponte 1988, 493.

trayecto el diálogo va iluminando la relación de este joven matrimonio. A través de la conciencia de la mujer -que es la única que se interiorizará en la obra- la autora nos revela los temores de Mila de que él la vuelva a engañar y los cambios que "desde la boda" ella percibe en el cuerpo de él, cuya gordura "ya le empieza a molestar". Ella no estaba enterada del tipo de viaje que iban a realizar y no va preparada, ni siquiera lleva zapatos apropiados para la subida a la montaña. Simbólicamente, Mila lleva puestos los botines de su boda y le preocupa el deterioro que la caminata les ocasiona. Paralelamente se irá deteriorando su matrimonio durante su vida en la ermita, hasta acabar destrozado por completo.

El relato de la llegada a la ermita está cargado de simbolismo. Todos los presagios son funestos: "los abriga un frío de tumba", la imagen de San Ponç, el santo patrono de la ermita le produce a Mila repugnancia física "con un enorme vientre de mujer gorda y aquel pie contrahecho"; hasta la naturaleza que los rodea se muestra como fuerza siniestra. Todos estos signos contrastan con la presencia del pastor, que los recibe de manera cálida y bondadosa. Junto con el pastor se encuentra Baldiret, el niño que lo acompaña constantemente y que encarnará la ausencia de la maternidad añorada por Mila. Es así como la autora establece el ambiente en que se desarrollará su narración.

Manuel de Montoliu (Prólogo a la edición de 1951) identifica a V.Catalá con la corriente naturalista dada la precisión de sus descripciones; sin embargo, detecta también en su obra la presencia de la estética simbolista. El poder evocativo de la palabra que plasma sensaciones, los sueños, las ideas expresadas de manera oblicua y a través de símbolos, constituyen algunos de los rasgos que muestran influencia simbolista en la novela. La autora misma criticaba la tendencia a emparentarla con Zola y rechazaba explícitamente los dogmas de las escuelas literarias, como fórmulas arbitrarias "que la vida rebasa" (Riquer, 1986, 602). En lo que concuerdan especialistas contemporáneos como

Jordi Castellanos y Alan Yates es en identificar a Solitud con el "Modernisme" catalán, que se inició a partir de la última década del siglo pasado, y que tiene muchos puntos de contacto con el modernismo latinoamericano.

Esta corriente heredó el impulso renovador de los escritores de la "Renaixensa" (renacimiento) que buscaban la identificación de lo catalán a través de la lengua. Existe cierta dificultad para determinar las coordenadas del modernismo catalán ¹⁰, pero Arthur Terry encuentra la mejor solución observando los autores que fueron su fuente de inspiración: Carlyle, Ruskin, Nietzsche, Ibsen y Maeterlink. El movimiento modernista catalán no se limitó exclusivamente a las letras, sino que, como ya se ha comentado, tuvo mucho impacto en la arquitectura, la música y las artes decorativas. Nació de la transformación de la burguesía catalana en una burguesía "moderna" y de la conciencia de algunos jóvenes de esa misma clase, de que esa transformación era insuficiente. Se trataba de buscar formas nuevas en las artes, de asimilar las novedades que venían del resto de Europa y era parte de un proceso de catalanización que se aceleró notablemente a partir de 1898.

Como parte del nacionalismo característico de esa época, proliferó la novela rural durante la primera década del siglo XX, y se llegó a crear la ilusión momentánea de que la novela rural era la verdadera novela catalana. El ruralismo encaja dentro del "Modernisme" con un movimiento de "retorno a la tierra catalana en busca de su propia esencia", para decirlo como el poeta Maragall.

Esto ha llegado a dar, a primera vista, la impresión de que novela rural y novela modernista son la misma cosa, a pesar de que esta última tiene muchos otros aspectos y estilos. El ruralismo, no obstante, tiene puntos de contacto

¹⁰Arthur Terry citado por Joan Torres-Pou 1990, 199.

significativos con las "preocupaciones y la ideología difusa del Modernisme" (Yates 1975, 82).

La autora de Solitud utiliza formas estéticas modernas, entre ellas el simbolismo; no exalta el ambiente rural, como en el romanticismo, sino que demuestra una actitud desmitificadora. Joan Torres-Pou (1990,199) considera que la destrucción del idilio que presenta Solitud, junto con la elaboración de la simbología, suponen tal subversión del discurso patriarcal que puede decirse que esta novela constituye uno de los primeros ejemplos de la literatura feminista catalana del siglo XX.

Torres-Pou se basa en el estudio que hace Bajtín ("Forms of Time and Chronotope in the Novel"), en el cual observa que el idilio se desarrolla en un espacio desligado del resto del mundo y marcado por un tiempo cíclico. Este primer punto es completamente aplicable a Solitud, ya que la acción transcurre en plena montaña y sigue el ciclo de las estaciones del año. La temática del idilio, según Bajtín, gira en torno a realidades básicas (amor, matrimonio, trabajo, comida, nacimiento, fases del crecimiento y muerte), dándose una cierta tendencia a la sublimación de tales realidades; asimismo el idilio establece un paralelismo entre la vida humana y la naturaleza (224-226). La temática de esta novela nos presenta una antítesis del idilio, puesto que se trata de un matrimonio donde no hay amor ni hijos, y el trabajo del marido (celador de una ermita) no tiene nada que ver con las honorables labores campesinas. De esta manera, aunque el argumento gira en torno a las necesidades básicas de la vida, el lector sólo percibe su aspecto menos positivo. Hasta en las celebraciones rituales, como es la "Fiesta de las Rosas", de reminiscencias paganas, el enfoque de la autora está en el pésimo comportamiento de la gente.

Solitud tiene evidentes elementos del "Bildungsroman" o novela de formación de carácter. Es la novela de un viaje interior formativo simbolizado

mediante un viaje exterior. Mila, la protagonista, sube a la montaña siguiendo a su marido, y después de un proceso de crecimiento interior, descenderá de nuevo por voluntad propia, prohibiendo al marido que la siga y abrazando su soledad.

El contraste de fuerzas que plantea la naturaleza se encuentra plasmado no solamente en el entorno sino también en los personajes que lo habitan. El aspecto destructivo del elemento natural está personificado por Anima, el cazador furtivo. Éste constituye una amenaza permanente, que acecha al pastor y a Mila y parece estar aliado a las fuerzas oscuras de la naturaleza. En su primer encuentro en la ermita, el hombre sorprende a Mila encaramada limpiando el altar. Al sentirse observada, ella baja la escalera "procurando que no se le vieran las piernas". Con este comentario la autora delata en la mujer la inquietud que le produce esta mirada.

Se sabe poco sobre él, pero desde su primera aparición el pastor Gaieté lo describe "como la cosa más ruin de la montaña". Como corresponde a un cazador furtivo, sus apariciones son siempre sorpresivas. Su mirada lasciva le causa sobresaltos a Mila cuando la descubre limpiando la capilla o durmiendo en el jardín, y está cargada de presagios.

Semejante a una alegoría medieval, este siniestro personaje tiene rasgos animales, caracterizados por los dientes que a Mila la impresionan como "Mes de béstia que de persona" (Más de animal que de persona), y por la casi nula articulación de su discurso. También en este aspecto es muy marcado el contraste con Gaieté, cuyo discurso fluye abundantemente, constituyendo uno de los rasgos principales que lo caracterizan.

Gaieté se antoja más mitológico que real, como un pastor de Arcadia, de sensibilidad refinada, que a través de sus relatos va revelando a Mila los mitos de la montaña. En todos aspectos constituye la antítesis de Anima, empezando por la naturaleza de su trabajo. Personifica la vertiente generosa de la naturaleza, la

espiritualidad contrapuesta a la bestialidad, la castidad frente a la sensualidad. También contrasta con Matías, el marido de Mila, pues mientras que éste es débil y perezoso, el pastor es fuerte y responsable. Matías no cumple con las obligaciones tradicionales de un marido que debía mantener y proteger a la mujer. Tampoco le proporciona afecto ni satisfacción sexual.

El discurso del pastor constantemente refuerza los valores patriarcales. Al notar el desencanto y la tristeza de Mila le aconseja rezar y encomendarse a San Ponç, y la reprende por su falta de devoción. Las fábulas que relata se basan en mitos donde las mujeres tientan a los hombres, como sucede con el hada Floridaiba y el ermitaño (99-109). En otros relatos, las mujeres se vengán cruelmente de sus agresores y a pesar de ello se convierten en santas. Gaietà es el verdadero protector de la mujer, puesto que su marido no cumple con esta función, quedando ella a la merced del cazador una vez que el pastor ha muerto.

En la polaridad Pastor-Anima el crítico Montoliu encuentra un paralelo con la oposición Ariel-Calibán. Seres nutridos por un entorno común y que encarnan principios opuestos, hasta en los detalles externos que los identifican: la mirada límpida del pastor y los dientes de animal de Anima. El pastor como protector de animales y Anima como depredador. Con la magia y las canciones de Ariel podemos equiparar las leyendas del pastor, que realzan los aspectos míticos de la montaña en que viven. Las malas artes de Calibán encuentran su paralelo en las de Anima, que empezará por llevar a Matías por caminos de corrupción y por diferentes medios destruirá también al pastor y a Mila. No obstante, el desenlace no guarda similitud, pues si bien en La Tempestad Shakespeare les concede el triunfo a las fuerzas positivas, en Solitud Calibán destruye a Ariel, y podríamos decir que también a Miranda.

La belleza de la joven "ermitaña" atrae a los muchachos en la calle, excita el apetito sexual de Anima y despierta la admiración de Arnau, el

primogénito de la granja vecina, que se enamora de ella. A pesar de ser una mujer atractiva, Mila no logra interesar a Matías; es una mujer sin un verdadero marido, como la Ana Ozores de La Regenta.

No se trata aquí únicamente de falta de relación sexual como en La Regenta, sino de una ausencia total de comunicación. Existe un desinterés absoluto por parte del marido que considera a su mujer como objeto, en este caso no decorativo, sino de uso doméstico. Matías está en la posición privilegiada, que ya en 1899 observó Charlotte Perkins (Women and Economics, 1899), del individuo que sin ningún esfuerzo o mérito propio, por un simple accidente de género tiene a una persona consagrada a su servicio personal, a complacerlo y satisfacer todas sus necesidades. Para Mila, que había sido educada para ser un "ángel del hogar", esto no hubiera representado ningún conflicto si hubiera recibido por lo menos algo de afecto a cambio.

Cuando Mila descubre la atracción que otros hombres sienten hacia ella, despierta su sensualidad. La admiración franca de Arnau (110) y la mirada de Anima (112) le producen gran inquietud:

passaven per sa vida,... rabies somortes, estranys enartaments, decepcions de no sabia que, tremolors secretes de ventures incertes, però ¿eren aquelles impressions tantost resplendents, tantost entelades, pecats, pròpiament pecats, coses dolentes de qué un hagués de confessar-se? (112).

(pasaban por su vida ... rabias mortecinas, extraños ardores, decepciones de no sabía qué, temblores secretos de venturas inciertas, pero ¿eran aquellas impresiones a veces resplandecientes, otras veladas, pecados, propiamente pecados, cosas malas que hubiera que confesar?)¹¹

Aquí se puede apreciar esa zona de silencio que menciona George Steiner, la presencia de lo que se sabe pero no se dice (1975, 105), y que le da

¹¹Traducción de Basilio Losada.

mayor intensidad al conflicto. Esta sensualidad naciente expresada con cierta reticencia verbal, actúa, no como limitante, sino como elemento que libera la vida privada de los personajes, concediéndoles mayor autonomía.

Steiner ilustra el tema de la sexualidad implícita con un ejemplo de Middlemarch, donde G. Eliot compara al anciano Sr. Casaubon con una criatura coja a la que su joven esposa (Dorotea) no quisiera herir. A esta imagen de criatura lisiada, Steiner le confiere un equivalente simbólico de castración, además de una gran carga de frustración en la relación matrimonial. Sin embargo, la compasión que esta imagen sugiere no sería posible si Eliot nos hubiera ofrecido el relato detallado de la intimidad de Casaubon y Dorotea. De manera semejante, Catalá recurre a una imagen animal para ilustrar la relación sexual de Mila y Matías, pero al hacerla más explícita que Eliot, revela además de frustración una gran amargura.

La heroína de Soituid quisiera que su marido la mirara como la miran otros hombres, pero llega a la conclusión de que Matías no tiene mirada, porque en él reina la paz del animal, pero animal anormal puesto que es "una bestia sense zel..." (113) (un animal sin celo). Con este símil Catalá define la sexualidad de la pareja e implica la impotencia de Matías.

La frustración de la mujer se traduce en esfuerzos por atraer al marido, mismos que la avergüenzan y la humillan. Dada la cultura de su tiempo y entorno, esta sensación es fácil de comprender.

Herederas de la tradición bíblica, donde la conciencia del propio cuerpo ocasiona vergüenza, Mila refleja la actitud preponderante de su tiempo. M. Bal (1986, 327) nos hace notar cómo en la Biblia, la vergüenza no sobreviene al tomar Adán y Eva conocimiento de su cuerpo, sino al enfrentarse a Jehová (Génesis 3:10). Asimismo Bal observa (334) que la relación entre los sexos queda fijada arbitrariamente en términos de los ejes semánticos de fertilidad y

dominio. La mujer queda presa dentro de la maternidad a partir del momento en que se le adjudica el nombre de Eva- "madre de todos los vivos"- con lo que se le confiere un papel tanto social como sexual. El deseo que se menciona en 3:16 no sólo está relacionado con la fertilidad sino con el dominio del hombre:

Multiplicaré en gran manera tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás a los hijos; y a tu marido será tu deseo, y él se enseñoreará de ti.¹²

Arnau es el hijo mayor de los dueños del Mas de San Ponç, la granja cercana a la ermita. La presencia de esta típica familia catalana, que incluye a la abuela y a numerosos hijos, contrasta con la soledad de la ermita y constituye el único contacto humano de los ermitaños, a excepción del pastor. Mila no es insensible al atractivo físico de Arnau. Cuando le cuentan que está comprometido para casarse con una "pubilla"¹³ de por allí, su pensamiento enfoca los "brotes tan espléndidos que producirá semejante planta humana". Al enterarse por él mismo de que ha roto el compromiso, inconscientemente lo va orillando a que le diga el motivo, y cuando él le da a entender que la culpable es ella, siente toda la fuerza de la atracción. Nos dice Catalá que sus labios encendidos y provocativos la asustan. Mila siente miedo de sí misma: "... por d'aquella onada vertiginosa de vida passional que l'investia de ple en sa solitud eixarreida de dona oblidada..." (miedo de aquella oleada vertiginosa de vida pasional que la embestía de lleno en su soledad reseca de mujer olvidada...)(146).

La visión de los ojos "mágicos"(146) del pastor, como deidad protectora de su virtud, impiden que Mila se deje llevar por la pasión y rechaza al joven, aunque con gran tristeza.

¹²La Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), University Press, Cambridge, England, 1948.

¹³El término se aplica a la primogénita y su importancia radica en que entre la gente del campo el primogénito heredaba todo, de manera de no dividir las tierras.

El afecto de Mila hacia Matías llega a convertirse en hostilidad. Su proximidad física en la cama repugna a Mila, que procura levantarse antes de que él se despierte. La habitación matrimonial ha perdido en este relato el carácter de santuario que el siglo XIX le confería.

En su soledad, Mila se refugia en la montaña. Catalá utiliza la ambigüedad común a todos los símbolos naturales y convierte a la montaña en elemento estabilizador. La mujer va desentrañando los misterios de su propia existencia al vagar por la montaña, como pastora mítica, en compañía del niño y el pastor. No obstante, en esta Arcadia encontrará nuevos desengaños. Atraída por la sabiduría y la naturaleza cálida del pastor, Mila concibe la ilusión de una relación amorosa entre ellos. En su inocencia, ella malinterpreta el afecto del pastor, ignora los signos de su edad y llega a creer que él la ama. Mila comprende sin lugar a dudas, que si este hombre sabio y bueno pretendiera tomarla en sus brazos, ella sería incapaz de resistir:

Ella s'hauria deixat prendre mansament,
joiosament...hauria donat de grat a l'amic la claror de ses
nines, la cremor de sos llavis, la sobrerera ventura de son
cos...(178).

(ella se habría dejado tomar mansamente, alegremente... habría dado de buen grado al amigo la claridad de sus pupilas, el ardor de sus labios y la ventura sobrante de su cuerpo...)

Desde la cima de la montaña, el pastor muestra a Mila el mar del que tanto ha oído hablar. Esta vista no corresponde a la imagen que Mila se había formado en su interior y constituye un preámbulo a los otros desengaños que la esperan antes del final de la jornada. La decepción mayor sobrevendrá más adelante, al descubrir la edad del pastor (64 años) y darse cuenta de que no son escrúpulos morales ni el recuerdo de su esposa muerta lo que lo ha detenido,

sino la misma naturaleza de su afecto. Éste ha sido siempre de tipo paternal. No obstante, Mila se siente traicionada y humillada, la tortura darse cuenta que había cifrado sus esperanzas en: "Un negat!...Un vell!...Un negat!...Un vell!" (Un inútil...Un viejo); repitiendo este estribillo regresa de la cima a la ermita, con la desolación del vencido pero con una visión mucho más clara de las cosas. Ahora le repugnan las atracciones y los deseos pecaminosos que había sentido al subir a la cima. Está nuevamente avergonzada de sí misma, se siente como una adúltera en potencia.

Con la muerte del pastor la acción de la novela se acelera. La codicia y el rumor muestran su rostro y van cayendo las máscaras de los habitantes de la pequeña comunidad, incluyendo a los dueños del Mas y al cura local. La sospecha de que los ermitaños se han adjudicado la herencia del pastor ha trocado en hostilidad la amistad que en otro tiempo le brindaron. Mila se alza orgullosa ante las insinuaciones que le hacen y su indignación incluye a Matías, que la había expuesto a todo aquello. Ya no sentía hacia él más que desprecio.

Falta sin embargo, la última revelación: sabiendo que Matías pasará la noche jugando en el pueblo, Anima penetra en la ermita, y pretende comprar a Mila con monedas de oro. Ella corre hacia la capilla para tratar de huir, y recibe un golpe en la cara que le hace perder el sentido, no sin antes sentir al violador caer sobre su cuerpo.

Al elegir la capilla como el sitio de la violación, la autora está destrozando deliberadamente los efectos del discurso del pastor que aconsejaba a Mila acogerse a la protección de San Ponç. Con este acto final perpetrado prácticamente a los pies de la imagen, Catalá redondea todos los presagios que durante la novela ha ido sembrando en torno a la presencia del santo. Desde la primera noche en la ermita, la protagonista lo soñó lanzándole bolitas rojas que le traspasaban la cara y le causaban inmenso dolor, además se burlaba de ella.

La imagen de San Ponç está descrita con connotaciones sexuales; el vientre de mujer gorda que recuerda un embarazo y el pie deforme, comparado repetidamente con la bolsa de tabaco de Matías, forma parte de una serie de símbolos de impotencia a través de objetos flácidos (Alvarado 1993,127). También el pie contrahecho (o la cojera) nos habla de una deformación anímica o una falla del espíritu según la leyenda griega, que Jung confirma señalando a Hefesto como ejemplo y que también nos remite a Edipo. Durante toda la narración, la protagonista siente la enemistad latente del santo, al grado que podría decirse que la violación se lleva a cabo con su bendición.

Mila despierta de la forma de muerte que representa la violación con la sabiduría de los que emergen del descenso al inframundo. Ve con claridad la lujuria con que Anima la observaba desde su primer encuentro, entiende las palabras del pastor diciéndole que mientras él viviera no tenía nada que temer y se asombra de su ceguera. La mujer comprende que Anima asesinó al pastor y le robó el oro de sus ahorros, con el que pretendió humillarla. Una vez eliminada la única protección con que ella contaba, la bestia no tenía nada que temer. Mila se encuentra como Alceste, abandonada a su suerte por el marido que debería ser su protector, y si bien Admeto está consciente de que está condenando a muerte a su mujer, Matías la condena de manera inconsciente a algo similar. Mila, sin embargo, alcanza en la oscuridad de la noche una claridad de visión que le revela el sentido de la vida y no necesita un Heracles para regresar del Hades, ni mucho menos para ser restituida a su marido. Pero el conocimiento tiene su precio.

Mila no tolera volver a entrar en la ermita y pasa la noche meditando a la intemperie. Al despuntar el día y regresar al mundo de los vivos, ella no puede permanecer en la montaña, tampoco puede seguir viviendo con Matías. La cicatriz que le queda en la cara será permanente y simboliza el desgarramiento físico y

psíquico que ha sufrido. Su proceso formativo ha sido completo, puesto que ha roto el último eslabón que la unía a Matías, el de la resignación. También ha perdido el miedo y las ilusiones, y por tanto la dependencia. El descenso de la montaña lo hará por su propia voluntad y en busca de un nuevo orden establecido por ella, con plena aceptación de la soledad que la espera.

Margaret Higonnet ve en la violación una destrucción de la identidad de la mujer (1986, 74). En tanto objeto, la mujer violada sufre una devaluación total y pierde la esencia misma que justifica su existencia. La literatura corrobora lo que muy probablemente habrá sido una realidad, con ejemplos abundantes de mujeres violadas que recurrían al convento o al suicidio. Recordemos a las doncellas violadas del teatro español (Fuenteovejuna, por ejemplo) que tradicionalmente eran enviadas al convento. En Solitud se encuentra otro ejemplo en una de las leyendas del pastor —la del Señor de Llisquens— donde la muchacha burlada se santifica en un convento.

La legendaria dama romana Lucrecia, cuya historia relató Shakespeare, ejemplifica esta actitud. Casada con el noble Colantino que se enorgullece de poseerla, éste invita a su pariente Tarquino a observar su virtud y su belleza. Aprovechando la ausencia del marido, Tarquino la viola y Lucrecia decide destruirse a sí misma, no sin antes haber contado su historia a toda su familia y obtenido la promesa de que sería vengada, lo que llevó a la caída de la dictadura de los Tarquinos. Al optar por el suicidio, estas heroínas no se confirmaban como propiedad sino que reafirmaban su autonomía.

En Solitud, la autoafirmación de la mujer violada toma otro camino, tal vez más difícil. Rompiendo sus lazos con el marido, le prohíbe seguirla, advirtiéndole que sería capaz de matarlo si se atreviera a hacerlo. Mila desaparece montaña abajo, sin otro equipaje que la ropa puesta y su carga de amargura rumbo a un destino incierto. "Les filtracions de la solitud havien cristallitzat amargament en

son destí" (Las filtraciones de la soledad habían cristalizado amargamente en su destino"(248).

En opinión de Gregory Bloomquist, dada la pérdida de las ilusiones, su nueva vida es una forma de condena. Sin embargo, esta "nueva vida" ya se había iniciado en la cima de la montaña, cuando Mila despertó a la realidad como de un sueño. Al empezar a ver las cosas con claridad, y comprender que está completamente sola en el mundo, Mila adquiere la "fortaleza temperada" (214) del que no tiene nada que perder. Su crecimiento ha sido completo y sin hacerse ilusiones falsas, puede al fin ser dueña de su vida.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

El trágico vuelo de Ícaro.

La desaparición de Mila tiene cierto paralelo con la de Edna Pontellier en The Awakening. Aunque se trata de situaciones y personalidades diferentes, de clase social y cultural totalmente distintas, ambas son almas solitarias, que al final desaparecen, una montaña abajo hacia un destino desconocido y no muy prometedor; la otra, mar adentro hacia la muerte.

Kate Chopin, la autora de The Awakening, pertenecía a la aristocracia de San Luis Missouri y vivió muchos años en Nueva Orleans con su marido, que era parte de una prominente familia "creole". Tuvo mucho éxito como escritora de narraciones cortas, que en su mayoría narran historias relacionadas con la vida en la región donde se asentaba la cultura "creole". Su disposición a tratar temas escabrosos con libertad era poco común en una mujer de su época y su condición social, pero no perjudicó su reputación. En algunos de sus cuentos ya había tratado temas sexuales abiertamente e incluso cuestionado la institución matrimonial. La más notable de estas pequeñas obras es "The Story of an Hour", donde una mujer recibe la noticia de la muerte de su marido y se regocija secretamente al pensar en la libertad que le espera. En la introducción a The Awakening and Selected Stories (1984), Sandra Gilbert sugiere que al ser considerada una narradora del "color regional" a Chopin le era posible - como si se tratara de un antropólogo - reportar eventos y costumbres de la región y decir cosas que normalmente se considerarían escandalosas sin miedo a ofender la moral.

Como ya se ha mencionado, la publicación de The Awakening en 1899 causó tal escándalo que destruyó la carrera artística de Chopin, y hasta su posición intelectual y social. Hubo que esperar cincuenta años para que la obra recibiera atención de nuevo. Uno de sus biógrafos, Per Seyersted, observa que "She was the first woman writer in her country to accept passion as a legitimate

subject for serious, outspoken fiction... she undertook to give the unsparing truth about a woman's submerged life".¹⁴

Aunque otros escritores norteamericanos, como Stephen Crane y Theodore Dreiser, habían tratado asuntos sexuales en sus novelas, éstas no horrorizaron tanto a la crítica. Es cierto que hubo ciertas dificultades para la primera publicación de Sister Carrie (Dreiser 1900), pero finalmente la novela pudo circular libremente. La principal objeción era que mucha gente consideraba que Carrie, la protagonista, no recibía un castigo adecuado al final. Si bien no encuentra el amor ni la felicidad, el éxito artístico y económico se consideraron factores importantes para mitigar su soledad. En cambio la muerte de Maggie (Maggie, A girl of the streets, Crane 1893) que se lanza al río en una noche tormentosa, sí fue suficiente para perdonarle al autor las revelaciones que hace durante el curso de la narración, sobre las agresiones a que su heroína estuvo sometida durante su corta vida. De cualquier manera, aunque expusieron los abusos y las limitaciones a que estaba sujeta una mujer, ninguno de estos autores exploró la pasión al interior de sus heroínas en la forma en que lo hizo Chopin.

The Awakening es la historia de Edna Pontellier, una mujer que pretende alcanzar la libertad y disfrutar su sensualidad. En el curso de la narración Edna va descubriendo sus impulsos eróticos, primero hacia un hombre, luego hacia otro, pero lejos de su marido. Escrita en una época de gran represión sexual, especialmente entre las clases media y alta, no debe sorprendernos la reacción general. Entre los campesinos, la mujer trabajaba junto al hombre y esto aminoraba la distancia. En la sociedad a la que pertenecía la autora, prevalecía el ideal de que la mujer "decente" carecía de potencial erótico. La capacidad para experimentar placer sexual era condenada en las esposas por considerarse "impuro". El enfoque de Kate Chopin era extraordinariamente atrevido para su

¹⁴Citado por Wendy Martin en la introducción a New Essays on The Awakening, 1988, 11.

tiempo, con el agravante de que resulta claro que las simpatías de la autora están con su heroína.

Edna está casada con un rico burgués perteneciente a los "creole" de Nueva Orleans. Su vida transcurre con la aparente placidez de la mujer de su clase, cuya obligación es la de manifestar el éxito de su marido por medio de su apariencia, su casa, su ocio y sus funciones sociales. En otras palabras, Edna es un objeto más entre las colecciones de Léonce Pontellier.

La obra marca una transición entre naturalismo y simbolismo (Rowe 1992, 140), en que Chopin utiliza sus propios elementos simbólicos a través de sueños y evocaciones mitológicas, donde resuenan algunas de las imágenes que evoca Víctor Catalá. En el transcurso de la novela se observa una recurrencia de motivos, imágenes y evocaciones míticas que van adquiriendo intensidad y significación al ir reapareciendo, hasta formar una especie de metáfora narrativa.¹⁵

La primera de estas imágenes la encontramos al principio de la obra, cuando se escucha el parloteo del loro enjaulado que cuelga a un lado de la puerta de la casa donde Léonce Pontellier trata de leer el periódico. Del otro lado de la puerta se encuentra la jaula del sinsonte, cuyas notas parecen contestarle al loro en un idioma que "solamente ellos entienden". Respecto a estos símbolos de domesticidad en sus respectivas jaulas, se nos indica que el Sr. Pontellier "had the privilege of quitting their society when they ceased to be entertaining". Exactamente esto mismo sucederá un poco más tarde cuando Léonce se canse de la compañía de su mujer y decida irse a divertir al casino de un hotel cercano, y, cada vez que la situación doméstica no sea satisfactoria, lo veremos hacer algo

¹⁵Se trata de una dimensión paranarrativa donde el proceso de metaforización funciona a nivel de la organización del texto, ya que ciertas secuencias narrativas se articulan, de manera virtual, con una lectura retrospectiva.

parecido. La jaula entonces va adquiriendo otras connotaciones: la del matrimonio en que Edna, como los pájaros de Mme. Lebrun, está atrapada. Más tarde Chopin usará otros pájaros para simbolizar las aspiraciones y el destino final de Edna.

La familia Pontellier se encuentra pasando el verano en Grand Isle, una colonia de vacaciones en el Golfo de México, cerca de Nueva Orleans. Siguiendo la costumbre generalizada entre la burguesía de la época, las mujeres y los niños disfrutaban del verano completo, mientras los padres de familia trabajan en la ciudad y acuden a la playa los fines de semana. El establecimiento donde se encuentran los Pontellier pertenece a la viuda Lebrun, también "creole" y, por consiguiente, está frecuentado por huéspedes de la misma extracción. Su hijo Robert, que obviamente no tiene una ocupación importante en la ciudad, se dedica a ayudar a su madre, entre otras cosas, entreteniéndolo a los niños y galanteando a las señoras.

Mencioné anteriormente que Edna se ha convertido en una pieza valiosa entre las colecciones de su marido. La primera indicación nos la ofrece Chopin también muy al principio de la novela, cuando Edna regresa de la playa con Robert y entonces Léonce la reprende por bañarse cuando está haciendo tanto sol. "You are burnt beyond recognition," he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage" (4).

En el curso de toda la obra encontraremos una distorsión de algunas de las esferas que se consideraban tradicionales en las obras de la época. Fiel a su época, Léonce es muy activo en los negocios y aplica los valores del capitalismo a las relaciones familiares. Su interés es hacer dinero y enfoca los problemas en función de su efecto sobre sus negocios. Aunque soluciona muchas de sus frustraciones domésticas saliendo de la casa, es él y no Edna quien se

enorgullece del decorado de su casa, la recorre con satisfacción, y el que elige cada cuadro, cada figura y cada cortina. Cuando Léonce quiere comprar nuevos adornos para la biblioteca Edna lo desanima, "I hardly think we need new fixtures, Léonce. Don't let us get anything new; you are too extravagant" (53). También es el marido el que constantemente se preocupa por las apariencias, considerando siempre la forma en que éstas pueden afectar su reputación de hombre rico. Cuando Edna abandona su día de recibir visitas, esta consideración es la primera que le viene a la mente: "we've got to observe les convenances if we ever expect to get on and keep up with the procession" (51).

A semejanza de Mila, Edna también ha sido trasplantada, no de la planicie a la montaña sino de las praderas de Kentucky a la costa del Golfo de México, y por añadidura a otra cultura. El importante papel de la montaña en Solitud, lo representa el mar en The Awakening. En ambas novelas está presente con fuerza la dualidad de la naturaleza. En este caso el mar es seducción, es belleza y abrazo, pero también es peligro.

Edna vivió su niñez y adolescencia bajo el rigor de un padre estricto y una hermana mayor que la sometieron a una educación protestante de tipo puritano. Esto se aprecia claramente al terminar la visita del padre de Edna, cuando éste le advierte a su yerno que debe ser más estricto con su mujer: "Authority, coercion are what is needed. Put your foot down good and hard; the only way to manage a wife" (71). Léonce sospecha que fue este rigor lo que provocó la muerte prematura de la madre de Edna.

Al casarse, Edna se inserta en la comunidad "creole" de Nueva Orleans. Este grupo social practica la religión católica y además habla otro idioma, puesto que entre ellos acostumbran hablar francés, o una mezcla que es característica de su cultura. Sus costumbres son más liberales en algunos aspectos, pero como se verá, se trata sólo de una ilusión superficial. Las mujeres hablan con mayor

libertad de temas íntimos o discuten libros que avergüenzan a Edna, pero su esfera de acción está totalmente circunscrita a la familia. Entre los hombres de ese grupo los celos no existen, dada la seguridad que les infunde su estricto código de comportamiento.

Socialmente se permite coquetear, como hace Adèle con el padre de Edna o Robert con Adèle, pero se trata de un juego que no va más allá de las palabras. Adèle Ratignolle, el prototipo de la mujer creole, teme el efecto que los galanteos del joven Robert pueden tener sobre Edna. Cuando le pide a Robert que deje tranquila a Madame Pontellier, lo hace insistiendo en su diferencia cultural: "*She is not one of us; she is not like us. She might make the unfortunate blunder of taking you seriously*" (21).

Léonce es doce años mayor que su mujer, lo que no es exagerado y menos en aquella época. Aunque Edna lo eligió libremente, considera que su matrimonio con él fue accidental. De temperamento romántico, ella se había "enamorado" varias veces de sueños imposibles, de modo que cuando Pontellier le pidió matrimonio y su familia se opuso debido a que él profesaba la religión católica, Edna aprovechó la oportunidad para rebelarse. Curiosamente, al casarse con Pontellier, pensaba que de esta manera cerraba para siempre la puerta a la pasión y al romance. Para Edna, la falta de pasión garantizaba la estabilidad, se imagina su matrimonio como la entrada al mundo de la realidad, el acto de una mujer madura que deja atrás el mundo de la fantasía y el romance (Thornton 1980, 61). Su educación puritana comparte esa desconfianza de la pasión que vemos en los griegos, no sólo cuando la inspiran las mujeres sino también los hombres, como observamos en Fedra. Curiosamente, esta actitud también nos remite a Hegel, para quien la pasión en el matrimonio resultaba peligrosa.

Susan J. Rosowski (1979) establece una distinción importante entre el llamado "bildungsroman" o novela de aprendizaje, que se ha definido en términos notablemente masculinos, y la novela de despertar. La novela de despertar, menciona Rosowski, es similar a la de aprendizaje en cuanto a descubrir la naturaleza del mundo y su significado, pero la protagonista debe aprender las lecciones en términos de sí misma como mujer. La dirección del despertar sigue lo que se está convirtiendo en un patrón en la literatura de mujeres sobre mujeres: un movimiento al interior, al auto-conocimiento, y finalmente un despertar a las limitaciones inherentes a cada persona. Entre los ejemplos que cita Rosowski, además de The Awakening, se encuentran Madame Bovary y Middlemarch. La tensión en estas novelas, comenta la autora, procede del conocimiento del lector de que los intentos de la protagonista para escapar a las realidades humanas son imposibles.

Tomando el ejemplo de Middlemarch, al final George Eliot expresa con claridad la falta de opciones que en la vida real hubiera podido tener su heroína Dorothea, a pesar de las elevadas aspiraciones de su juventud. A través de un matrimonio "feliz" y convirtiéndose en colaboradora secundaria es de la única manera en que Dorothea logra participar, tras bambalinas, en la vida de la comunidad.

Desde el inicio de The Awakening, el matrimonio es uno de los grandes temas; el matrimonio es monolítico, ineludible, descrito como opresivo y fuente de "ennui", según la percepción de Edna. Como en Ibsen, los padres y los maridos son represivos y la mujer les pertenece. Aunque Léonce Pontellier, por consejo del Dr. Mandelet, no interfiere con las actividades de su mujer, no obstante, está siempre atento a que se cumplan las exigencias que dicta su posición.

Si bien durante la visita del padre de Edna, ésta lo atiende y lo acompaña a las carreras, ella hace esto por romper la rutina y no por verdadero afecto filial, puesto que siente un gran alivio cuando finalmente él decide partir.

La naturaleza femenina también presenta su propia dualidad en ambas obras. Aparejado al matrimonio está el peligro latente del embarazo, con los riesgos consiguientes. A pesar de que tiene dos hijos, y los quiere, Edna no es el tipo de la mujer-madre y lo reconoce. En esto difiere de Mila (Solitud), que ansía la maternidad, y de su amiga Adèle, que es el modelo del ángel de la casa. Kate Chopin presenta a Adèle como una mujer-madre que además de belleza posee sensualidad. Descrita como una madona perfecta y "the bygone heroine of romance and the fair lady of our dreams"(10), la voz narrativa nos hace percibirla como un tanto anacrónica.

Con todo, la actitud de Kate Chopin hacia la maternidad es más positiva que la de Víctor Catalá, quien solamente evoca los estragos que ésta ocasiona. Esto ocurre en Solitud con dos personajes secundarios, Marieta, la madre de Arnau, de quien se dice que había sido atractiva pero estaba tan deteriorada por la vida del campo y el haber tenido tantos hijos, que había perdido su lustre (86). La otra es una mujer rica que llega a la ermita con un hijo enfermo, en busca de un milagro. Esta madre, todavía joven y guapa pero con ojos sin brillo, como de vieja, apagados por una expresión fatigada, le hace sospechar a Mila que la maternidad, "aquella fuente soñada de alegrías" podía ser a veces algo terrible, "una especie de castigo del más espantoso delito que se pudiera cometer en otras vidas" (p.148).

Como en Solitud, encontramos en The Awakening a la heroína en el vértice de dos triángulos; en este caso, un triángulo femenino y otro masculino.

Por un lado está el modelo de Adèle Ratignolle, la mujer-madre que enfrenta a Edna con la realidad física de su feminidad. Con el estímulo de Adèle,

Edna inicia su viaje interior junto al mar, de la misma manera que lo hace Mila (Solitud) en la montaña con el pastor. A pesar de una reserva que la inclina poco a las confidencias, Edna logra relatarle su vida a Adèle, recordar su infancia y sus primeros romances, pero no le abre su alma completamente.

Adèle era como muchas otras madres, de quienes se nos dice, "They... idolized their children, worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels" (10). El matrimonio Ratignolle vivía en una armonía total, producto de la dedicación del uno al otro y a sus hijos, lo que difería diametralmente de la relación de los Pontellier, que vivían en esferas separadas. Sin embargo, Edna no estaba dispuesta a convertirse en ángel como su amiga.

En el otro extremo del triángulo se encuentra Mlle. Reisz, la pianista, un ser extraño y desagradable, que sin embargo también se convierte en confidente de Edna y la enfrenta con la realidad de la vida del artista. Edna se siente atraída hacia ella por la música y también debido a que su inquietud por dedicarse a la pintura la hace sentir cierta afinidad con ella. Considerada por algunos críticos como demoníaca (Boren 1992,190), Mlle. Reisz ejerce su poder sobre Edna a través de la música y de su amistad con Robert Lebrun. Su figura tiene ciertas reminiscencias de Madame Merle, también pianista, personaje siniestro de Henry James (The Portrait of a Lady). Mlle. Reisz es una mujer cuya libertad e independencia a veces interfieren con la vida de los demás, y la vuelven desconsiderada, por lo que tiene muy pocos contactos humanos. Resulta obvia su mala situación económica dada la estrechez de las condiciones en que vive, y la descripción de su atuendo. Tampoco este modelo satisface a Edna, quien además de sus deseos de romance y pasión, está acostumbrada a vivir desahogadamente y que sabemos disfruta de la comida y los placeres que brinda el dinero.

Entre el extremo de Adèle, definida solamente en función de su familia y el de Mlle. Reisz, mujer pobre y solitaria que lo sacrifica todo por el arte, Edna no encuentra ninguna de las dos opciones aceptable para ella.

A su regreso de Grand Isle, Edna trata de definirse como artista, cosa que siempre le ha interesado, pero su arte es convencional. Aunque logra vender algunos dibujos, Kate Chopin no la dota de talento más allá de lo que un ama de casa de clase adinerada haría para entretenerse. Mlle. Reisz le advierte que el artista para triunfar debe tener el alma valiente, "The brave soul, the soul that dares and defies"(63).

En la insuficiencia de estos modelos que encarnan aspectos del conflicto básico de Edna entre su sueño de independencia y sus posibilidades, Chopin presenta las limitadas alternativas que tenía una mujer en la Luisiana de esa época. Las reacciones de la misma Edna -- benevolencia protectora hacia Adèle o condescendencia tolerante hacia Reisz-- lo ilustran. Otro modelo de esta misma ambivalencia lo encontraremos más adelante en Lily Bart, la protagonista de The House of Mirth (Edith Wharton, 1905), que no se resigna al papel que sus limitaciones le imponen, pero tampoco es capaz de romper por completo los moldes de su educación.

Existe otra alternativa que ni Chopin ni Edith Wharton consideraron para las protagonistas de estas obras, que serían las mujeres intelectuales, la llamada "new woman", que las feministas defendían. Es más, en The Awakening, el Dr. Mandélet las menciona cuando le pregunta a Léonce si su mujer no está en contacto con este grupo de mujeres, del que le ha hablado su esposa. En el caso de Edna, tal parece que su creadora no considera que Edna tenga la suficiente educación --recordemos que se duerme leyendo a Emerson-- y madurez para alcanzar una independencia completa. Con respecto a la madurez, hay que observar que en muchas ocasiones Edna actúa en forma impulsiva y hasta un

tanto irresponsable. Una muestra de esto es la mudanza, de su mansión en la calle Esplanade, a la pequeña casa que llama "pigeon house", nombre que evoca el motivo de los pájaros enjaulados con que se inicia la novela. Cuando Adèle la visita allí, le hace preguntas de índole práctica que Edna no puede responder, como se las harán sus hijos más tarde- "¿Dónde van a dormir los niños? ¿Y Léonce? ¿Y la servidumbre?"

Para Edna este es un gesto con que ella afirma su independencia, pero en el fondo la nueva casa sigue siendo la misma jaula de siempre, y en cuanto a su auto-suficiencia, ésta también es relativa, pues Edna depende de la herencia de su madre que su padre le envía en pequeñas remesas. Tanto sus ganancias en los caballos como la venta de sus dibujos son esporádicas.

El otro triángulo que identificamos alrededor de Edna es el que forman por un lado el joven Robert Lebrun y por otro el libertino Alcée Arobin. Ella vive un romance imaginario con Robert que la galantea durante el verano en Grand Isle y luego desaparece por un tiempo. La sinceridad de las atenciones de Robert es muy cuestionable, como hace notar Adèle. En "The Siren of Grand Isle", Kathleen Lant (1987) ve esta relación como eminentemente adolescente, con sus escapatorias a islas encantadas, y encuentros fortuitos que le dan un tono de irrealidad. Robert se hubiera conformado con seguir flirteando con ella, pero huye de un romance serio. Lebrun la abandona en nombre de las reglas de la sociedad creole, mismas que también la limitan a ella. La relación con él le ofrece una ilusión romántica sin sexo, lo cual no resultaría satisfactorio para la sensualidad naciente de Edna. Además, dada la formación y el origen de Robert, él no concibe otro tipo de relación que no fuera convencional, lo que a ella la llevaría de nuevo a un matrimonio determinado por la tradición. En su última entrevista, Edna le advierte claramente que ya no está dispuesta a pertenecer a nadie.

En el otro extremo se encuentra Alcée Arobin, el libertino que le ofrece pasión sin amor. Una vez que Robert ha partido para México y Léonce se encuentra en Nueva York, Edna empieza a frecuentar a Arobin, hombre rico pero de mala reputación, y se involucra sexualmente con él. Es él quien completa el despertar sensual de Edna, "It was the first kiss of her life to which her nature had really responded. It was a flaming torch that kindled desire" (83). Él es cínico respecto a las mujeres y hasta respecto a sí mismo. A Edna no la toma muy en serio como persona, como demuestra cuando propone un brindis por el padre de Edna, "it might not be amiss to start out by drinking the Colonel's health...on the birthday of the most charming of women-the daughter that he invented"(87). Edna es pues, un producto, un regalo de su padre y nada más.

La relación con Arobin tampoco satisface a Edna porque comprende desde el primer momento que no ha sido amor lo que ha provocado su respuesta "...it was not love which had held this cup of life to her lips"(83).

Es importante señalar que Léonce Pontellier no representa una alternativa en este triángulo, puesto que Edna ya no está dispuesta a conformarse con el modelo de esposa que él espera. Aunque como ya se dijo, superficialmente la deja en relativa libertad, sabemos desde el principio que con frecuencia se queja de su capacidad como madre y ama de casa. En una escena donde él hace gala de autoridad patriarcal, a su regreso del casino, despierta a su mujer pretextando que su hijo tiene fiebre, lo cual es falso, como corrobora Edna. Más tarde en Nueva Orleans, criticará su afición a la pintura, alegando que más le valdría emplear ese tiempo velando por el bienestar de su familia.

La energía sexual que empieza a surgir en Edna se encuentra frustrada, como la de Mila en Solitud. Ella rechaza el deseo de Léonce al quedarse a pasar la noche en el "porch" en vez de ir a la cama con él. Esta escena se presenta después de una sesión en que la música que interpreta Mlle. Reisz conmueve a

Edna profundamente. La pieza en cuestión evoca en su imaginación la figura de un hombre desnudo a la orilla del mar, observando con resignación el vuelo de un pájaro que se aleja. Esta imagen está cargada eróticamente con la presencia de Robert Lebrun, pero a la vez el pájaro que se aleja parece evocar un deseo inalcanzable. Esa misma noche Edna aprende a nadar, lo cual le produce una gran emoción. Este es un factor más que puede asociarse al dominio que va adquiriendo sobre su cuerpo. Por un instante Edna siente terror al fijarse en la distancia que la separa de la playa, lo cual refuerza la voz narrativa con la expresión "la golpeó" una fugaz impresión de muerte. Este presagio, de gran contenido metafórico, se hilará posteriormente con el desenlace de la novela.

La mencionada escena del "porch" es una réplica de aquella donde Léonce la obliga a levantarse a ver a los niños y la acusa de negligencia. En la primera escena Edna acaba llorando y Léonce durmiendo. Ahora ella no cede, pero Léonce se instala en el "porch" a beber vino y fumar puros hasta que ella finalmente decide entrar. Edna empieza a tener conciencia de que su cuerpo le pertenece y que éste tiene derecho a sus propios deseos. Chopin nos ofrece más indicios de este reconocimiento en casa de Mme. Antoine en la isla, donde Edna al acostarse observa sus brazos y se los frota, y se mira en el espejo con la misma atención con que se miraba Mila cuando se descubre bonita, reflejada en una vasija de latón. Encontramos en esto a mujeres en el proceso de descubrirse a sí mismas como individuos.

De la misma manera que en Solitud, la naturaleza tiene un papel muy importante en esta novela. Como ya mencioné, el mar ocupa el lugar que tiene la montaña en la otra obra. La sensualidad de Edna despierta en el mar, donde inicia su viaje interior. Al igual que la montaña, el mar es un símbolo ambiguo, cuyo efecto Chopin evoca con gran belleza. A partir de las descripciones iniciales de su seducción, la atracción del mar adquiere ambigüedad. Su murmullo le llega

a Edna "like a loving but imperative entreaty" (14), cuando Robert la invita a nadar. A este atractivo sensual Chopin le añade una invitación trascendente dirigida al alma, "The voice of the sea is seductive: never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation" (15). El uso de las palabras "abysses" (abismos) y "mazes" (laberintos), sugiere cierto riesgo, que se confirmará más adelante.

Mlle. Reisz relaciona a Edna explícitamente con un pájaro cuando le frota la espalda para ver si tiene suficiente fuerza en las alas (82), y le hace una advertencia que Edna confiesa no entender bien, "The bird that would soar above the level plain of tradition and prejudice must have strong wings. It is a sad spectacle to see the weaklings bruised, exhausted, fluttering back to earth" (82). La imagen del pájaro evoca al albatros que Baudelaire identifica con el poeta en "L'Albatros" (Les Fleurs du Mal). Este simil resuena repetidamente en la novela y constituye una profecía que Chopin articula con el final de la obra, completando la metáfora cuando Edna se dispone a nadar hacia la muerte. En ese momento el único ser vivo en toda la playa es "A bird with a broken wing was beating the air above, reeling, fluttering, circling disabled down, down to the water".

Este motivo nos lleva a relacionar a Edna con Ícaro, que cae al mar cuando el sol derrite la cera de sus alas, al tratar de volar demasiado alto. Existe en el contexto verbal de la novela una red de imágenes que aluden al mito y forman una caja de resonancia que se entreteje con la acción. La escena donde Edna se encuentra frente al mar por última vez, está saturada de sol --"The water of the Gulf...gleaming with the million lights of the sun", "she stood naked in the open air, at the mercy of the sun" (113). En este momento en que también el sol es seducción y amenaza, surge el recuerdo de Robert, el cual "she even realized that the day would come when he, too, and the thought of him would melt out of

her existence"(113). Robert no es el verdadero objetivo del vuelo de Edna, sino la necesidad de alcanzar la libertad de ser, algo mucho más difícil de lograr. La atracción del infinito vuelve a escucharse en la voz del mar; "whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude "(113). Recordamos que cuando el "ennui" se apodera de Edna, éste surge como un viento helado que parece salir del fondo de una caverna (88). "Cavern", "abysses", "mazes", son figuras que aluden al laberinto, y que podemos relacionar tanto con el entorno físico de la casa y el marido, como con la tradición y el prejuicio al que se refiere Mlle. Reisz. Como Ícaro, Edna no considera las consecuencias que su ambición puede tener y no escucha las advertencias que su mentor le ha planteado. Esta figura es un tanto ambigua, puesto que Mlle. Reisz, al indicarle a Edna el peligro, se relacionaría con Dédalo, el constructor del laberinto, del cual la pianista está totalmente desligada.

Chopin parece darnos a entender que su heroína vive en un tiempo y lugar donde el género determina el destino de las personas y donde el vuelo hacia la libertad tiene peligros concretos. En la vida real, también Chopin sufrió las consecuencias de cuestionar los paradigmas de la cultura "victoriana" cuando se atrevió a escribir este libro.

Al recordar su infancia en Kentucky, Edna visualiza una pradera inmensa, que le parecía tan grande como el mar. No sabe si le gustaba o la asustaba esa extensión infinita de hierba, cuyo límite era el sombrero que la protegía del sol y le impedía ver más allá. Desde su primera inmersión en el mundo ilimitado de la naturaleza, el efecto inherente ha sido dual. Para Edna el mar es sensual y maternal, "The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace" (15,113). Chopin refrenda este sentimiento usando esta misma frase en dos ocasiones; cuando la heroína empieza a despertar y al final, cuando el proceso se ha completado, en el momento en que empieza a nadar mar adentro.

Como la montaña en Soledad, el mar también es lugar de romances. Los cuentos de piratas y leyendas que relatan Robert y Madame Antoine sobre el Golfo y sus islas, inspiran a Edna su historia de los amantes que desaparecen remando en una piragua. De hecho, el episodio que viven Edna y Robert en casa de Mme. Antoine en la isla, donde todo el ambiente es mágico, viene a ser como la escenificación de un cuento. Por su aislamiento, tiene un potencial idílico que sin embargo no llega a materializarse. En ese lugar Edna se transforma de dama refinada en mujer sensual, que actúa según le van dictando sus instintos; si tiene sueño, duerme, y si tiene hambre, come, y sólo presta atención a la parte animal de su ser.

Una escena cargada de sensualidad es la descripción de la cena que ofrece Edna a sus amigos antes de abandonar la mansión de la calle Esplanade. En su artículo "The second coming of Aphrodite" (1983), Sandra Gilbert alude al mito de Afrodita con relación a esta fiesta, donde Edna aparece como un personaje aislado de los demás, una mujer que gobierna. Después de la cena y bajo los efectos del vino, una invitada coloca una guirnalda de rosas rojas y amarillas en la cabeza de Víctor Lebrun (hermano menor de Robert), le cubre los hombros con un chal y lo convierte en una figura dionisiaca --"a vision of oriental beauty" (89)--. Chopin le da al joven un tinte de androginia, pues lo describe como tradicionalmente se haría con una mujer; el chal blanco le cubre el traje oscuro, sus mejillas tienen el color de uvas machacadas, sus ojos brillan, y la guirnalda se apoya en sus rizos negros. En ese momento otro invitado murmura para sí las primeras líneas de un soneto de Swinburne ("A Cameo"):

"There was a graven image of Desire
Painted with red blood on a ground of gold" (89).

La alusión a este poema sobre lo insaciable del deseo carnal y el triunfo final de la muerte, anuncia la imposibilidad de que Edna encuentre la felicidad a través de la pasión.

En esta obra la propia naturaleza femenina constituye otro aspecto importante del mundo natural. Es importante el que la escena en que Robert por fin le confiesa su amor a Edna y le explica las razones --previamente inferidas-- de su desaparición, se ve repentinamente interrumpida por la llamada de Adèle Ratignolle. Edna le había prometido que acudiría a cualquier hora para confortarla en el momento de su parto inminente, y este acontecimiento se presenta justo cuando Edna y Robert hablan de sus sentimientos mutuos. Dorothy Jacobs considera que el llamado a la puerta de la sirvienta es tan trascendente como los golpes a la puerta de Macbeth (1992, 92). La llamada de la maternidad interrumpe físicamente, y de hecho destruye, el romance en el que Edna había puesto sus ilusiones. Una vez que Adèle ha dado a luz y Edna se despide de ella, sus palabras renuevan las demandas de la maternidad; "Think of the children, Edna. Oh think of the children! Remember them!" (109). La voz de la naturaleza femenina es tan insistente como la del mar, y también tiene sus peligros (Jacobs, 92).

Al regresar Edna a su casa, Robert ha vuelto a desaparecer y ella encuentra solamente una nota: "I love you. Good By - because I love you" (111).

La reputación de Edna preocupaba a Adèle. Con actitud maternal le recomienda que reflexione un poco y le advierte que la gente habla de su amistad con Arobin, cuyas atenciones, según Monsieur Ratignolle, eran suficientes para arruinar a una mujer. Edna no toma en serio la advertencia, pero después de leer la nota de Robert comprende lo que puede llegar a ser su vida en el futuro. Aunque en ese momento la única presencia que le importaba era la de Lebrun, sabía que llegaría el día en que tampoco él le importaría, sin embargo le

preocupaban sus hijos, Etienne y Raoul. "To-day it is Arobin; tomorrow it will be some one else. It makes no difference to me, it doesn't matter about Léonce Pontellier - but Raoul and Etienne!"(113).

Edna entiende ahora el significado de lo que un día le dijo a Adèle sobre sus hijos: podría dar su vida por ellos, pero no se daría a sí misma.

Ella sabe que no puede regresar a su matrimonio vacío con Léonce, pero tampoco puede aceptar la sucesión de amantes que prevee y así lastimar a sus hijos con el escándalo.

Ni Léonce ni sus hijos tenían derecho a poseerla, pero sabía como eludirlos. El medio se lo proporciona el mar. Edna se despoja primero de su ropa y se pone su traje de baño, sin embargo al llegar a la orilla se lo quita y se queda desnuda bajo el sol, a la manera de una Venus recién nacida.

Al empezar a nadar, recuerda la pradera de su infancia y resuenan en su oído las voces de su pasado hasta que el cansancio la vence.

IV LA SUBVERSION Y SUS MEDIOS

Las hijas de Pandora

Si bien el adulterio es la forma más común de subvertir la relación conyugal en la novela del siglo XIX, la problemática de fondo debe buscarse en la base misma del matrimonio. En las novelas de la época que nos ocupa se perciben las expectativas falsas que llevan a la mujer al matrimonio en unos casos (*Emma Bovary*), o la falta de alternativas en otros (La Regenta). Una vez que la mujer se encuentra atrapada en una situación de infelicidad conyugal –ya sea con adulterio o sin él– las posibilidades de escapar son nulas o muy limitadas y conllevan una serie de peligros que estudiaremos a continuación. Otro tipo de riesgo que hay que considerar también es el de no casarse, que coloca a la mujer en una situación muy precaria tanto en lo económico como en lo social, como en el caso de Maggie Tulliver (The Mill on the Floss, George Eliot, 1860) o el de Lily Bart (The House of Mirth, Wharton, 1905), del que nos ocuparemos de inmediato.

Los desenlaces que ofrece la literatura nos dan idea de la falta de alternativas abiertas a las mujeres en esa época. La única opción deseable era el matrimonio, especialmente entre la burguesía y la aristocracia, donde la educación no contemplaba fines prácticos. No es sorprendente, por lo tanto, que las novelas relaten la preocupación de las familias por cultivar la belleza y las amistades de una joven con el único fin de que triunfe en el mercado matrimonial. La falta de un patrimonio o una posición social sólidos se traducen en desventajas de las que nos hablan infinidad de novelas, entre otras Anna Karenina y La Regenta. También entre los campesinos se encuentran ejemplos de las implicaciones de este mercado, como se puede apreciar en Solitud. Mila aporta al

matrimonio la casa que heredó de sus tíos, lo cual puede haber sido un factor determinante para que Matías la pretendiera. En la misma obra se menciona que Arnau, el hijo de la granja vecina, había concertado su compromiso con una "pubilla" (heredera).

Cuando el matrimonio se vuelve intolerable las posibilidades de liberación son casi nulas. Aunque algunas novelas hablan de divorcio —lo que comentaremos más adelante— el recurso más común para escapar lo constituye el suicidio. Existen algunos ejemplos de abandono e inclusive de asesinato, pero son excepcionales. Lo interesante en estos últimos casos es el tratamiento que les dan sus autores.

Suicidio

El suicidio entre los clásicos se percibía como algo masculino aunque lo practicara una mujer, como Antígona o Cleopatra cuyos suicidios tienen un tinte heroico. En el cristianismo medieval se encuentran documentos que no sólo prueban sino que recomiendan el suicidio de las doncellas en defensa de su castidad. Así lo aconseja en el siglo VIII el monje Aldhelm a la Abadesa Hildelitha de Barking, considerándolo como un acto glorioso (Miles 1989,74). En su ensayo "Speaking Silences", Margaret Higgonet apunta que, a partir del siglo XVIII, el suicidio se empezó a relacionar con la enfermedad y dejó de considerarse "heroico", como el de Bruto y otros héroes romanos y se orientó al amor o a la rendición pasiva (1986, 68). El suicidio en la literatura se fue "feminizando". A esto contribuyó también el culto al "hombre melancólico", al que se le adjudicaron características consideradas propias de las mujeres: la pasión, la hipersensibilidad y la incapacidad de controlar los sentimientos. Todos los rasgos anteriores son propios de Werther, el más famoso suicida del

romanticismo en la ficción, y que en la vida real ilustró el poeta inglés Chatterton que se suicidó a los 18 años.

En la literatura del siglo XIX se observa una incidencia mucho mayor de suicidio entre las mujeres. Es cierto que en algunas novelas de la época el suicidio lo comete un hombre, pero se trata siempre de hombres de carácter débil: en The Custom of the Country (E. Wharton), la protagonista, Undine Spragg, utiliza a su primer marido para abrirse paso entre la alta sociedad neoyorquina de fines de siglo. Cuando más adelante ella lo abandona, él se suicida. Otro ejemplo lo encontramos en Hurstwood, el amante de Carrie (Dreiser, Sister Carrie), que no encuentra otra forma de escapar a la miseria y al fracaso.

En el contexto histórico del siglo XIX, según afirma Margaret Higonet (1986, 72), el suicidio de la mujer es ambiguo, puede afirmar la identidad o borrarla. Lo mismo puede decirse de la literatura, que ya sea en uno u otro caso nos muestra el costo que tiene para la mujer el tratar de escapar a una realidad inaceptable. Como hemos visto, la mayoría de los suicidios en la literatura del XIX no son por amor sino formas de evasión.

Entre las mujeres, los suicidios más famosos, como los de Anna Karenina y Emma Bovary, no implican heroísmo, sino desintegración y presión social. Emma no muere por decisión propia sino como víctima de la sociedad. También Lily Bart (Wharton, The House of Mirth) es víctima de la sociedad que la formó, a pesar de no haber realmente transgredido su código moral. Su final tiene cierta semejanza con el de Emma Bovary, en la medida en que existe una gran disparidad entre las aspiraciones que se le infundieron y su realidad, entre su libre albedrío y el determinismo social.

La historia de Lily Bart es la de una mujer entrenada para sacarle partido a su belleza en el mercado matrimonial de la alta sociedad neoyorquina, que tan agudamente retrató Edith Wharton. A pesar de su situación privilegiada tanto

social como económica, Wharton como persona tuvo que luchar entre su deseo de "ser" femenina y su determinación de "hacer" todo aquello que su talento y su gran vitalidad le pedían. Nancy Chodorow define el conflicto de la siguiente manera:

Many different sources... claim that girls and women "are," while boys and men "do." ... A girl's natural inclination would also be to "do," but she learns to make herself into an object, to restrict herself to the sphere of immanence. ¹⁶

Cynthia Griffin Wolff comenta en su biografía de Wharton (1995), que la escritora no sólo luchó por su independencia, sino que utilizó su ficción para analizar los problemas que tantas mujeres enfrentaban, y denunció a una sociedad que había relegado a la mitad de sus miembros a papeles meramente decorativos.

La femineidad como arte de "ser", no de "hacer", es la manera en que Lily Bart ha sido educada. La heroína de The House of Mirth pertenece a la rama arruinada de una familia prominente, pero a pesar de su extraordinaria belleza no ha logrado concertar un matrimonio ventajoso. Al principio de la novela, Lily tiene ya 29 años y empieza a preocuparse; sin embargo, "desperdicia" las oportunidades matrimoniales que ha estado cultivando, con la esperanza de encontrar a alguien de quien además se pueda enamorar.

Lawrence Selden, el hombre que en verdad le interesa, es víctima de la misma sociedad que ella. La gran diferencia estriba en que su género le ha otorgado opciones a las que una mujer no tiene acceso. Seldner tiene una profesión respetada --es abogado-- lo cual le da una independencia económica que lo hace menos vulnerable. Como Robert Lebrun en The Awakening, Selden no está dispuesto a comprometerse, a pesar de la atracción que siente por Lily, a

¹⁶Feminism and Psychoanalytic Theory, New Haven, Yale University Press, 1989, 33-34. Citado en Cynthia Griffin Wolff 1995, xv).

quien considera una mujer "de lujo". Se conforma con representar el papel de espectador y cuando decide actuar es demasiado tarde. La caracterización de los personajes masculinos en esta novela es muy poco favorable. En esto se asemejan a los de V. Catalá. No existe ningún hombre que represente una opción viable para Lily.

Elaine Showalter menciona (1986,148) que el período entre 1880 y 1920 redefinió la identidad del género masculino tanto como la del femenino en los Estados Unidos. Entre las características de esta crisis de masculinidad se encontraba la incrementada especialización de los hombres como trabajadores al margen de la familia y la cultura. En el padre de Lily tenemos a uno de estos seres, que muere oportunamente al quedar arruinado. Es un hombre marginal, de presencia patética y opaca, que contaba en la familia sólo para pagar los gastos. En la memoria de Lily está "...a neutral-tinted father (who) filled an intermediate space between the butler and the man who came to wind the clocks" (34).

Percy Gryce, el millonario coleccionista al que Lily se propone conquistar, es timorato, moralista y falto de carácter; "She had been bored all the afternoon by Percy Gryce...(she) must submit to more boredom... and all on the bare chance that he might ultimately decide to do her the honor of boring her for life"(30). Cuando casi ha consumado la conquista, Lily se rebela y se niega a convertirse en una pieza más de la colección de Gryce.

Los hombres de sociedad la consideran como objeto decorativo cuyo valor depende de las fluctuaciones del mercado y sus relaciones con ella se rigen en términos comerciales. La excepción es Rosedale, el financiero judío, que aunque pretende casarse con ella para ascender en la escala social, es honesto, habla claro, y hacia el final de la novela es el único que le ofrece ayuda desinteresada y se convierte en su amigo, aunque ya no está dispuesto a casarse con ella. Linda Wagner-Martin observa los adjetivos que usa Wharton en las

descripciones físicas de la mayoría de los hombres: "dull, red, shy, shiny, massive, sallow".

Selden resulta el personaje más atractivo, pero considerado más de cerca también tiene serias fallas. Su código moral es muy teórico; "My idea of success is personal freedom...From everything- from money, from poverty, from ease and anxiety, from all the material accidents...", por lo que más adelante le hace notar Lily, "It seems to me that you spend a good deal of your time in the element you disapprove of". Es un "conocedor", que invierte en su colección "as much as a man may who has no money to spend" y que considera a Lily como una inversión: "...there must be plenty of capital on the lookout for such an investment", le dice cuando hablan de los prospectos matrimoniales de ella. Selden no está dispuesto a aceptar riesgos, y para "invertir" en Lily necesitaría tener el éxito asegurado de antemano. Aunque ella lo considera su amigo y le habla con franqueza de sus inquietudes, él se contenta con juegos retóricos y evade una confrontación real. Cuando las apariencias condenan a Lily, Selden huye a La Habana, como Lebrun huyó a México en The Awakening.

Las relaciones de la heroína con las otras mujeres también están narradas con pesimismo. La frivolidad de su madre, verdadera hija de Pandora en cuanto a parásito que sólo comparte la abundancia, le enseñó a despreciar a los parientes ricos que vivían una vida más prudente, por lo que al quedarse huérfana Lily no contó con el afecto de la familia. Su tía, la Sra. Peniston, le ofrece su casa pero no se involucra en su vida; como Selden, se mantiene en plan de espectadora y se niega a ayudar cuando Lily se lo pide. Como Selden, tampoco su tía confía en ella cuando los rumores la desacreditan y al morir la deshereda, lo cual precipita su caída.

Sus "amigas" se aprovechan de ella mientras les es útil, pero están muy lejos de demostrar esa solidaridad que había existido en la cultura de la mujer

norteamericana del siglo XIX y que Carroll Smith-Rosenberg estudia en "The female world of love and ritual". La excepción es Gerty Farish, la "new woman" prima de Selden, que aunque pobre e ingenua, tiene una profesión y es independiente. La misma Lily la considera un ser marginal, sin embargo sabe que puede acudir a ella en momentos de crisis.

La superioridad de Lily sobre las otras mujeres estriba no en lo que puede hacer sino en lo que es capaz de observar. Ella mide claramente la relación con sus amigas, y así se lo dice a Selden al principio de la novela: "...my best friends - well, they use me or abuse me; but they don't care a straw what happens to me"(10). Esta superioridad la corroboramos un poco más adelante, durante una cena Lily observa el cuadro a través de la mirada escéptica de Selden y capta el inmenso vacío que reina en la mesa: "it was as though the pink lamps had been shut off and the dusty daylight let in" (64). No obstante, hay cosas que Lily se niega a ver porque tendría que hacerle frente a una realidad que rechaza. Esto sucede cuando no capta oportunamente las insinuaciones de Trenor y lo que él espera a cambio del dinero que recibe gracias a su "asesoría" en inversiones.

Edith Wharton no fue una feminista política, no obstante, el contenido de sus novelas atestigua la identificación de la escritora con los problemas que enfrentaba la mujer de su época. En el primer capítulo de la novela, Wharton le concede a Lily la suficiente lucidez para evaluar el sexismo imperante en la sociedad, cuando le explica a Selden la diferencia entre un hombre y una mujer que no son ricos: "Ah, there's the difference - a girl must (marry), a man may if he chooses"(14). Si el traje del hombre está un poco gastado, le dice, nadie dejará de invitarlo a cenar, pero "a woman is asked out as much for her clothes as for herself" (14). En la misma escena ya había expresado su inconformidad: "What a miserable thing it is to be a woman". Es obvio que Lily no está satisfecha con su

destino, y en ocasiones cuestiona los valores de su grupo, sin embargo no concibe otro camino para sí misma.

Al haberse negado a utilizar su belleza como capital, según aconsejaba su madre, está rompiendo las reglas que imperan en su sociedad. Cada fracaso intencional en el mercado matrimonial representa en realidad una victoria personal, que sin embargo no llega a consolidar un triunfo coherente. Su rebelión resulta un tanto errática, puesto que tampoco se decide a desligarse de ese mundo que acabará por destruirla.

Wai-Chee Dimock observa la forma en que operan los sistemas de esta sociedad dominada por el vocabulario de mercado --precio, costo, valor-- donde todos procuran obtener beneficios sin pagar por ellos. El problema, según Dimock, está en el tipo de cambio, en la cosificación. Lily parece ser la única persona que paga por todo lo que recibe así como por todos sus errores.

Entre sus errores está el de descuidar las apariencias. Su reputación se deteriora seriamente cuando se rumora que recibe dinero de Trenor y que "flirtea" con Dorset, ambos casados. Si ella estuviera casada no importaría que tuviera un amante, como es el caso de Bertha Dorset, pero en una soltera es imperdonable tan sólo que se hable de ella. El simple hecho de que una mujer bella haya llegado a los treinta años y siga siendo soltera ya hace que su virtud resulte sospechosa.

Barbara Ewell comenta, con relación a Edna Pontellier (1992,164), la imposibilidad de escapar a la definición de nuestra comunidad. Esto mismo puede aplicarse al caso de Lily Bart, que no logra autodefinirse de manera distinta pero tampoco está dispuesta a seguir representando el papel que se le ha asignado. Como Edna, Lily no puede adaptarse a ninguno de los modelos a los que tiene acceso. No puede convertirse en una Gerty Farish --que podría ser el equivalente de Mademoiselle Reisz en The Awakening--, ni utilizar los secretos de

Bertha Dorset para lograr su reivindicación y casarse con Rosedale o con el mismo Dorset. En vez de eso, quema la evidencia contra Bertha y utiliza su exigua herencia para pagarle a Trenor lo que ella consideraba su deuda.

Al encontrarse marginada y obligada a vivir en una humilde pensión, Lily tiene que tomar medicamentos para dormir. Su suicidio parece accidental, pero aun así, el hecho es que al tomar una dosis excesiva del somnífero, ella pretendía evadir su realidad.

Gilbert menciona (1989,142) cómo este deseo de aniquilar la conciencia la deja definitivamente inmóvil y expone su cuerpo exánime a la contemplación masculina, como el de la Emma de Flaubert. En el caso de Lily, esta mirada es la de Selden, "... Selden saw a narrow bed along the wall, and on the bed, with motionless hands and calm unrecognizing face, the semblance of Lily Bart" (378). Aunque el lector no presencia el momento de su muerte, Wharton nos describe a Lily muerta, a través de los ojos de Selden, que la observa como objeto, igual que al principio de la novela. Esta visión masculina de la muerte femenina fue una constante en el arte y la literatura de fin de siglo (Chaves 1997, 73-77).

Los medios utilizados para el suicidio marcan una diferencia importante. El relato de la agonía de Emma Bovary y el terror que siente Anna Karenina en el momento de caer frente al tren tienen una violencia trágica. Lo mismo puede decirse de Maggie (Crane), quien al encontrarse abandonada, rechazada y en la miseria, desaparece en la obscuridad de un río helado y sucio. ¿Hasta qué punto podría hablarse de libre albedrío en estos casos? ¿Qué otras posibilidades podrían ofrecerse a estos personajes?

La violencia de estas muertes contrasta con la de Edna Pontellier en The Awakening. El suicidio de Edna ha sido objeto de muy diversas lecturas. Barbara Ewell (1992, 162) lo ve como la conclusión más ambivalente en la literatura norteamericana; una derrota en el intento de definirse, pero un triunfo al lograr

descubrir y conservar un yo esencial, que se les niega categóricamente a las mujeres. Al mismo tiempo, actúa con generosidad al dar la vida por sus hijos. Continuando con Ewell, lo más importante es que Chopin revela los límites que a fines del siglo XIX tenían las definiciones de individualidad.

K. Lant (1987, 123) considera que al renunciar a sus aspiraciones Edna conserva su integridad, pero que sólo hay un papel que no puede rechazar, y éste es la maternidad. El hecho biológico de tener dos hijos es insoslayable y la única manera de eludirlo es con su desaparición física.

La imagen de Edna, desnudándose bajo el sol antes de empezar a nadar golfo adentro, tiene connotaciones mitológicas, como se mencionó anteriormente. Las olas que se rizan sobre sus pies evocan el nacimiento de Venus: "The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles"(113). Hasta aquí llega el eco de la cena donde Edna apareció como una imagen de Afrodita, sólo que en este momento ella ya se ha desprendido de todo lo que la unía a Léonce Pontellier, hasta de las ropas que lo representaban. Al morir en un mar iluminado por el sol, resuena su identificación con Ícaro, pero a su vez esta presencia evoca al Ave Fénix, de cuyas cenizas surgirá una nueva vida. Existe una gran ambigüedad en estos símbolos, puesto que el mar, como espacio mítico, devuelve a Edna al mundo de su infancia y le permite alcanzar su objetivo de liberación, aunque a cambio de la vida. La imagen de Edna nadando mar adentro se puede interpretar como un símbolo de renovación. El aire pagano de esta escena nos permite imaginar a Edna naciendo a otra dimensión. Chopin se distancia por completo de sus predecesores al no permitirnos contemplar la muerte y al enmarcarla en un escenario lleno de luz.

La nota melancólica surge en la descripción del pájaro con el ala rota que cae sobre la arena y donde resuena la metáfora de Mlle. Reisz sobre el

artista. Regresamos al Albatros de Baudelaire, a Ícaro, y al precio que está pagando Edna por su intento de obtener lo inalcanzable.

Así como en La Regenta Ana Ozores recibe la muerte social dentro del encierro y obscuridad de una catedral, Edna nunca deja de moverse bajo la luminosidad del sol, en una escena con reminiscencias paganas.

El cuerpo de Edna desaparece en el mar, y al final de la novela no se ofrece al lector ni a la mirada de nadie el celebrado espectáculo de la belleza muerta. Edith Wharton, por otro lado, aunque no nos hable de sufrimiento en la muerte de Lily, nos presenta la ironía del sol bañando la habitación y de una reflexión de Selden que se nos antoja excesivamente objetiva y que nos explica porqué su autora se refirió a él como un "héroe negativo":

Yes, he could now read into that farewell all that his heart craved to find there: he could even draw from it courage not to accuse himself for having failed to reach the height of his opportunity (383).

Desde el punto de vista narrativo no podemos atribuir al sexo de la novelista la divergencia en el tratamiento del suicidio, sin embargo ambas escritoras coinciden en algunas cuestiones fundamentales. Las heroínas de las dos novelas pertenecen a una sociedad que les ha impedido un desarrollo completo pero han buscado su propia identidad mediante un proceso de rebelión, renuncia y aislamiento. Aunque esta definición de identidad no llega a cristalizarse, el hecho es que Edna y Lily han sido capaces de despertar. A través de ellas, apunta C.J. Wershoven (1987, 29), sus autoras proponen una pregunta difícil: "how does one form a genuine self in a world designed to suppress that self?" Ni Wharton ni Chopin ofrecen soluciones fáciles, y se niegan a seguir el camino de la novela sentimental americana que escribieron sus antecesoras, donde la heroína superaba todas las pruebas y al final salía triunfante. Aquí las

dos escritoras exploran los peligros de la rebelión en dos personajes que rechazan su papel convencional pero carecen de la fuerza y apoyo necesarios para completar el proceso.

Divorcio

Tanto si se trata de afirmar una identidad, como en el caso de Edna Pontellier, o de una desintegración física y espiritual, como en el de Emma Bovary, el hecho es que, evidentemente, el costo de la liberación es excesivamente alto en esta literatura.

La posibilidad de divorcio ya se menciona en algunas novelas de la época, sin embargo nunca aparece como una solución. Si recordamos Anna Karenina, al enterarse del adulterio de su mujer, el marido de Anna medita sobre la mejor conducta a seguir. Como rechaza la idea de un duelo, piensa en el divorcio --conoce muchos casos entre la alta sociedad, nos dice Tolstoi-- y llega a la conclusión de que un divorcio lo podría dañar más a él que a los culpables (333), puesto que todos los detalles sórdidos del adulterio tendrían que aparecer ante los jueces. Es obvio que Karenin considera el costo excesivo. Su "solución" es característica y ejemplifica una actitud muy persistente a nivel mundial: fingir que el problema nunca ha existido, procurar que nadie se entere y exigirle a su esposa que no vuelva a ver a su amante. Aunque este divorcio nunca se lleva a cabo, nos basta interpretar las actitudes de Karenin durante su visita al abogado y cada vez que surge el tema de divorcio, para comprender la gravedad de las consecuencias que semejante medida podía acarrear. En la novela española, Víctor Quintanar (La Regenta) no cuenta con la opción del divorcio al enterarse de que Ana lo engaña, y aunque por un momento se cuestiona le legitimidad de haberse casado con una mujer tan joven, instigado por un sacerdote, termina

optando por el duelo. Este duelo resultará fatal para ambos esposos, puesto que Víctor muere, el amante huye y Ana queda condenada al ostracismo y a la pobreza.

En el ejemplo de Rusia encontramos una especie de zona de transición entre el mundo católico --España, Francia y Luisiana-- donde el divorcio no representa una opción, y el protestante --en particular el resto de los Estados Unidos e Inglaterra--, donde las leyes contemplan el divorcio, aunque su naturaleza es tal que difícilmente representa una solución. La tensión entre lo que la ley aprueba o tolera y los cánones que la sociedad sanciona resulta muy significativa y surge repetidamente en diferentes autores. Estos cánones a su vez presentan una variada gama de reacciones, dependiendo del nivel socioeconómico y cultural donde se desarrolla la obra.

Es interesante que sea un hombre quien en esa época haya plasmado con mayor claridad las diferencias mencionadas. Se trata de Thomas Hardy, que trata este problema de manera incisiva en Jude the Obscure (1896). La historia de Jude Fawley y Sue Bridehead, y hasta cierto punto del Sr. Phillotson, muestra a tres personajes que son víctimas de una ideología "progresista" mal digerida, frente a una sociedad conservadora. Cuando Sue y Jude se confiesan su amor, a pesar de estar ella casada con Phillotson, ella se lamenta:

... before I married him I had never thought out fully what marriage meant, even though I knew...I am certain one ought to be allowed to undo what one has done so ignorantly! I daresay it happens to lots of women; only they submit... (276).

En ese momento es obvio que la heroína está hablando a nombre de su autor. Más adelante ella le plantea con toda honestidad a su marido que le desagrada tener relaciones con él y que está enamorada de Jude. Él acepta darle libertad y solicita el divorcio: "If a person who has blindly walked into a quagmire

cries for help, I am inclined to give it, if possible" (294). Este hecho lo desacredita en la comunidad donde es maestro, pierde su trabajo y queda casi en la miseria. De la misma manera, al conocerse en la población donde vive la pareja que ambos están divorciados, a su vez se encuentran sin trabajo y se ven obligados a abandonar el pueblo. Cuando mueren sus hijos trágicamente, Sue lo considera un castigo de Dios por haber abandonado a su "verdadero" marido y decide regresar con él a manera de penitencia, cosa que Phillotson acepta. Hardy nos la presenta como una mujer educada, con ideas de independencia que la identifican con la llamada "new woman" de fin de siglo, pero en quien la fuerza de la religión y la costumbre terminan por imponerse al final.

Es importante recordar que las novelas de Hardy se desarrollan en la provincia inglesa, entre campesinos o personas de clase media. Las comunidades donde se mueven sus personajes son sumamente conservadoras, especialmente cuando se trata de cuestiones familiares. En Henry James encontramos un cuadro muy diferente en What Maisie knew (1907), el relato de un divorcio entre la clase adinerada de Londres, con repercusiones bien diferentes. Aunque James retrata a la pareja divorciada con tintes que rayan en lo siniestro, en el curso de la novela, cuyo centro es su hija Maisie, observamos cómo ambos padres, a pesar de tener cada uno una nueva pareja, siguen asistiendo constantemente a multitud de eventos sociales. James presenta un divorcio que no sólo no resuelve nada, sino que crea problemas para la criatura que debe pasar medio año con cada uno de sus padres. Ida, la madre de Maisie, es el retrato de las mujeres "mundanas" que tanto criticaba la literatura francesa de la misma época (Maugue). James no censura al divorcio en sí mismo, sino al tipo de personas que los padres de Maisie personifican, y lo presenta de manera muy incisiva, puesto que la narración está centrada en la vida de Maisie y sus percepciones.

Edith Wharton trata el tema del divorcio desde diferentes ángulos. En The Custom of the Country, (1913) por ejemplo, la protagonista, Undine Spragg, se divorcia tres veces. La primera vez se trata de un matrimonio juvenil que sus padres terminan con dinero y evaden el problema emigrando a Nueva York, donde no son conocidos. Una vez casada con un miembro de la vieja aristocracia neoyorquina, Undine abandona a su marido Ralph Marvell --que ignora lo del primer matrimonio-- y más tarde se divorcia nuevamente. Wharton nos revela una transformación gradual de la sociedad, al relatar que la madre de Ralph ocultaba su identidad tras un espeso velo cuando visitaba a una amiga que se había divorciado, mientras que a Undine, este segundo divorcio no le ocasiona problemas serios desde el punto de vista social.

Todavía casada con Ralph Marvell, Undine viaja por Europa con el millonario Van Degen, pero éste no está dispuesto a divorciarse de su esposa Clare y casarse con ella, ni siquiera a exhibir su pasión en los lugares de moda, como sucedía en las novelas que Undine había leído (207).

Después del fracaso de su aventura, y finiquitado su divorcio de Marvell, la protagonista se instala en Europa y se mueve en círculos donde el dinero suaviza todo tipo de asperezas. Wharton deja entrever su crítica al presentar un nuevo tipo de "moralidad", en los consejos que Indiana Frusk Rolliver, su amiga de la infancia, le da a Undine: "I could have told you one thing right off", ... "And that is, to get your divorce first thing. A divorce is always a good thing to have: you never can tell when you may want it. You ought to have attended to that before you even began with Peter Van Degen". Indiana es un personaje grotesco, en quien la narradora parece concentrar no sólo al tipo del nuevo rico, sino al del provinciano sin escrúpulos que considera normal el intercambio de parejas, pero se escandaliza con el teatro parisino. Se sorprende de que los Van Degen y los Marvell no hayan llegado a un acuerdo entre los cuatro para intercambiar

parejas, pero le horroriza la sociedad de Paris, porque "it's too utterly low...Thank goodness I was brought up in a place where there's some sense of decency left!" (197).

El suicidio de su marido le permite a Undine casarse con un marqués cuya familia exigía un matrimonio religioso. Con el tiempo, esta mujer fatal desecha al marqués y termina casada de nuevo con su primer marido, quien se ha convertido en un magnate y coleccionista, socialmente aceptado en los mejores círculos. Como Henry James, Wharton utiliza el divorcio como parte de la trama pero no para resolver ningún problema. Lo que es más, cada nuevo matrimonio de Undine parece ser una nueva prisión, forma en que Wharton describía su propio matrimonio (Gilbert 1989, 135). A diferencia de Lily Bart, otra de las creaciones de Wharton, Undine es de las personas que no están dispuestas a pagar el precio de sus caprichos. Está destinada a sobrevivir en la sociedad mercantil que destruye a Lily Bart, puesto que Undine es "the perfect commodity, untroubled by any passion other than the one for self-marketing" (Gilbert 1989. 147).

Aunque se percibe una censura hacia la falta de escrúpulos con que Undine persigue sus ambiciones de posición y dinero, la voz narrativa nos presenta en ella la encarnación de los valores de una sociedad donde se formaba a la mujer como parásito. Uno de los personajes de The Custom of the Country observa, hacia la mitad de la novela, que en Estados Unidos el marido promedio menosprecia a su mujer, puesto que es "la costumbre del país" mantenerla marginada (119). De hecho, ésta ha sido la mentalidad en la que ha sido educada Undine, como se puede observar en sus relaciones con su padre.

En la misma obra, un personaje secundario con valores similares es Clare Van Degen, la prima de Ralph Marvell, que también pertenece a la vieja aristocracia de Nueva York. Su matrimonio con el millonario Van Degen es

desastroso y el hombre a quien ella verdaderamente ama es su primo Ralph, pero no tiene escrúpulos para reconocer que no está dispuesta a abandonar las joyas, las pieles y el automóvil de Van Degen a cambio de un afecto verdadero. Para ella un divorcio sería inaceptable, pero más por razones económicas que sentimentales o morales.

Al igual que en The House of Mirth, los personajes masculinos que rodean a la protagonista de esta novela distan mucho de ser héroes. Ralph Marvell y Raymond de Chelles representan sociedades caducas que miran al pasado, mientras que Elmer Moffatt, su primer y último marido, emprendedor y enérgico, encarna toda la vulgaridad del nuevo rico. El padre de Undine, también nuevo rico, es el prototipo de la "costumbre del país", no comparte con su esposa e hija sus preocupaciones y descalabros financieros, y a la vez es incapaz de enfrentarse a ellas.

En The Age of Innocence, Wharton trata el tema del divorcio desde otra perspectiva. La presión de su familia le impide a Ellen Olenska divorciarse de un noble europeo con quien su matrimonio ha sido un fracaso. No sólo eso, sino que su abuela está dispuesta a concederle una pensión a fin de que no los "deshonre". La familia prácticamente la "exilia" a París para apartarla de Newland Archer, marido de su prima May, que está enamorado de Ellen. La "angelical" May engaña a Ellen diciéndole que está embarazada (sin saberlo a ciencia cierta) con lo que se conjura el peligro de que ésta última se quede en Nueva York.

El pesimismo de Wharton aflora cuando Archer le pide a Ellen que huyan de las categorías de "esposa" o "amante" a un lugar donde sean simplemente "dos seres humanos que se aman". La respuesta de Ellen habla por la autora:

Oh my dear - where is that country? Have you ever been there? ... I know so many who have tried to find it; and believe me, they all got out by mistake at wayside stations: at

places like Boulogne, or Pisa, or Monte Carlo- and it wasn't at all different from the old world they'd left, but only rather smaller and dingier and more promiscuous (290).

Ellen es una mujer que ha vivido intensamente, ha viajado por el mundo y sabemos que no comparte los prejuicios de su familia. Al poner este comentario en labios de Ellen, Wharton extiende su pesimismo más allá de los límites de la sociedad neoyorquina. Con frecuencia pueden detectarse actitudes similares en las obras de su contemporáneo y amigo, Henry James.

Es interesante que pese a lo mucho que se ha discutido acerca del futuro que espera a Isabel Archer (James, The Portrait of a Lady) a su regreso a Roma y a su matrimonio asfixiante, jamás se menciona la idea de divorcio.

Gilbert y Gubar (1989,149) observan la "furia feminista" que hace de Wharton una observadora implacable de las opciones sociales y morales de que disponían las jóvenes estadounidenses de su tiempo. La mayoría de las mujeres en sus novelas de ambiente neoyorquino son destructoras (Undine) o destruidas (Lily), y la excepción es la "europeizada" Ellen Olenska, que no es ni mujer fatal ni objeto de arte, y a quien por lo tanto la buena sociedad de Nueva York debe exorcisar oportunamente.

Judith Fryer anota que Wharton escribió estas obras en una época en que se estaban rompiendo los viejos moldes, y que veía en las formas antiguas la represión de la personalidad y en las nuevas su fragmentación; para lograr reconciliarlas tuvo que oscilar de una a otra de las vidas que se había creado (1986, 104).

Fuera del campo ficcional, la propia Wharton se divorció en 1913 después de casi treinta años de matrimonio. Sabemos por su correspondencia que fue una decisión muy difícil de tomar. Cynthia Griffin Wolff comenta en su biografía de Wharton (1995) que Edith estaba decidida a salvar el matrimonio y que luchó

durante años para lograrlo. Las frecuentes depresiones de su marido Ted, los problemas con su familia y con él mismo respecto a sus tratamientos, y en especial la ineptitud de Ted para manejar el capital de Edith acabaron por deteriorar la relación. Para entonces Edith ya había tenido un amante durante dos años y Ted se había involucrado con varias actrices, lo que nos hace pensar que el divorcio representó para ella el último recurso. Existen evidencias de la lucha de Wharton para salvar su matrimonio, así como de su interés por justificar la decisión de divorciarse.

Aunque disponía de una gran fortuna y una posición social prominente, el divorcio la afectó considerablemente. La sociedad de su tiempo no aceptaba fácilmente a una mujer sin marido; puesto que no representaba a nadie, perdía su valor comercial. Wharton recibió una carta de su primo en abril de 1913, donde le preguntaba qué nombre había pensado usar en el futuro. Esta pregunta denota un hecho crucial, ya que la disyuntiva de seguir usando el nombre del marido o no hacerlo implicaba no solamente la falta de protección, sino también una pérdida de valor en el contexto social. Estas consideraciones nos hacen pensar en lo que la misma autora expone en The Age of Innocence, donde toda una familia interviene para evitar el divorcio de una de sus mujeres. Las palabras de Newland Archer a Ellen Olenska, cuando ésta le pide que como abogado le ayude con su divorcio, son muy significativas: "Our legislation favours divorce -our social customs don't" (110).

En el caso particular de Edith Wharton, el divorcio confirmó el derecho de esta mujer a su desarrollo profesional y a vivir su propia vida, pero a los lectores de los años noventa del siglo XX nos proporciona una perspectiva de lo que un divorcio representaba a principios de nuestro siglo. Sin las circunstancias personales de Wharton en cuanto a fortuna, relaciones y actividad, con seguridad los efectos de esa decisión hubieran sido mucho más trascendentes.

Un artículo publicado en The Literary Digest (Nueva York enero 27, 1912) muestra la preocupación de los obispos cristianos del país por mantener la unidad de la familia, y sugieren entre otras cosas que se ejerza gran cuidado antes de casar a las personas a fin de evitar aquellos casos en que una pareja a quien su propio ministro no puede casar, acudan al de otra iglesia. También se solicita la cooperación de padres, maestros y clérigos para combatir "the terrible evils of sexual vice"(166). En contraste, otro número de la misma revista (enero 13, 1912) reproduce un artículo del Rev. J. W. Morgan donde defiende la causa de las personas divorciadas, en particular las mujeres, y se opone al dictado de las iglesias que se niegan a casar nuevamente a una persona que haya estado divorciada (73).

Esto viene a confirmar la tesis de Fryer de que Edith Wharton escribía en una época de transición, en que los estereotipos femeninos que tenían aprisionadas a las mujeres empezaban a cuestionarse.

Abandono

Dadas las dificultades y el escándalo que ocasionaba un divorcio, podría concluirse que el abandono no presenta efectos más negativos, sin embargo se encuentra con menor frecuencia en la obra literaria. Ya hemos comentado el caso de Anna Karenina, para quien las consecuencias de abandonar a su marido e hijo son tan graves que su muerte física sólo viene a redondear un proceso iniciado al huir con Vronsky. De esta novela se desprende que la situación de Anna es aún más vulnerable al no existir un proceso legal que la desligara de Karenin, por lo menos ante la ley. Existen varias instancias en que los allegados a Anna tratan de interceder para que su marido le conceda el divorcio, que obviamente sólo él puede solicitar. Anna se convierte en un ser marginado, a pesar de que su hermano y su cuñada no la

rechazan. No obstante, por la forma en que se deteriora su vida, no sólo desde el punto de vista social sino del afectivo, este abandono es un preludio de muerte.

Aún años después de Tostoi encontramos detalles en la literatura rusa que nos hablan de la gravedad que podía tener en Rusia el rompimiento de un compromiso. Uno de los cuentos de Chejov, escrito hacia fines del XIX, "La novia", relata la historia de una joven que huye poco antes de su boda y se va a estudiar a Moscú. Aunque no traiciona a su prometido por otro, encontramos breves referencias a la situación en que encuentra a su familia cuando regresa; su madre y su abuela no salen a la calle para no encontrarse al prometido abandonado o a su padre. "No existían ya ni la posición social, ni el honor de antaño, ni el derecho a invitar a la gente..." (267). Sin embargo, el autor simpatiza con la joven y durante todo el cuento el lector percibe la incompreensión que la rodea cuando se da cuenta de que no quiere casarse. Al final la dejamos abandonando alegremente su ciudad para siempre, con un desenlace abierto a la imaginación del lector.

Volviendo a The Age of Innocence, al iniciarse la novela, Ellen Olenska ha abandonado a su marido, un conde polaco. Su familia la apoya presentándose con ella en la ópera e invitándola a eventos sociales, lo que constituye un desafío al resto de la sociedad neoyorquina. Con gran agudeza Edith Wharton narra cómo, a pesar de la solidaridad de una familia socialmente poderosa, la gente murmura y considera la posición de Ellen muy delicada y la de su familia demasiado atrevida. En general, se piensa que una cosa es recibir a la oveja descarriada en el círculo familiar y otra es aparecer con ella en público. Es interesante, sin embargo, que esta familia que se muestra tan solidaria ante el abandono, se opone a que Ellen pida el divorcio por temor a las intimidades que el proceso pueda revelar. Wharton muestra en esta reticencia un temor, generalizado en aquella época, a aclarar las situaciones y a enfrentar lo que,

aunque sea del dominio público, nadie se atreve a reconocer. En mi opinión este tipo de temores, a pesar de que van desapareciendo, todavía se pueden encontrar en la actualidad.

En The Portrait of a Lady (1881), hay momentos hacia el final en que Henry James nos hace pensar que Isabel Archer se dispone a abandonar a su marido. Después de haberlo desafiado al viajar de Roma a Inglaterra contra su voluntad para estar junto al lecho de muerte de su primo Ralph, y dadas las revelaciones acumuladas por Isabel sobre el carácter siniestro de Gilbert Osmond, el lector de nuestra época se sorprende de que ella regrese a Roma. Sin embargo, estamos frente a una mujer cuyas aspiraciones de independencia iban aparejadas a las de autenticidad, rectitud, bondad, justicia y belleza. James nos la presenta al principio de la novela como el tipo tradicional de la joven americana en Europa, pero a través de la narración se convierte en un individuo que asume sus errores y les hace frente. Isabel ya ha meditado sobre sus relaciones con su marido, y el hecho de que éste era su dueño asignado. Un rompimiento con él significaría faltar a lo más sagrado a que se había comprometido en su vida. Cuando su eterno pretendiente Goodwood la incita a que huya con él, y la excita sexualmente, ella se asusta, lo que el narrador expresa por medio de imágenes acuáticas - "the world...seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters"(635). En ese momento la heroína comprende que tampoco con Goodwood alcanzaría los objetivos que perseguía.

Creo que en este punto vale la pena observar cómo incide la temporalidad en la lectura de una obra. Si bien el factor temporal está implícito en todo este trabajo puesto que se analiza material del siglo XIX desde la óptica actual, hay momentos en que la narración nos obliga a tomar mayor conciencia de la distancia que nos separa del universo narrado, como sucede con el retorno

de Isabel al lado de Osmond. Puesto que un mundo narrado es un mundo temporal, encontramos con frecuencia que el mundo del texto no corresponde a las expectativas del lector de otra época.

Isabel Archer ha penetrado la mente de su marido, está consciente del tipo de cárcel que representa su matrimonio y no obstante, está dispuesta a hacerle frente antes que romper un compromiso que había adquirido consigo misma. Sin embargo, no logra lo que simbólicamente hace Edna Pontellier en The Awakening cuando se despoja de su ropa antes de sumergirse para siempre en el mar, despojo que le permite ver lo que hay en el fondo de sí misma. La heroína de James conserva sus ropas y con ellas la representación de Gilbert Osmond, junto a quien continuará siendo "el retrato de una dama".

Isabel contrasta vivamente con Mila en Solitud, quien, sin ninguno de los apoyos con los que podría haber contado la primera, fortuna y posición, no titubea en abandonar a su marido. Al verla decidida a no volver a la ermita, Matías, su marido, se dispone a seguirla a donde ella quiera, pero para Mila no se trata solamente de cambiar un espacio por otro. Sus condiciones son muy claras. No puede permanecer en la ermita y por ningún motivo está dispuesta a seguir viviendo con él. No es una decisión tomada repentinamente. Ha pasado la noche a la intemperie, meditando sobre la existencia humana y sobre su propia vida. Durante esa noche se completa el proceso que se había iniciado a su llegada a la montaña. A Mila ha dejado de preocuparle el pecado, y no le afectan consideraciones legales o sociales, en ese momento no está abandonando un marido o un sitio, sino toda una forma de vida. Al decirle a Matías que no la siga, le da una orden que va seguida de una amenaza: "No provis pas de seguir-me...Te...mataria!"

De este modo, sin más equipaje que la ropa que lleva puesta, ni otra posesión en el mundo, Mila emprende el camino montaña abajo. Su abandono de

casa y marido representa la culminación de un proceso de maduración. En realidad, el abandono de Mila no representa una huida sino una afirmación de su nuevo "yo".

Independientemente de las dudas que su futuro despierta en el lector, puede decirse que lo que la autora de esta novela nos ha querido presentar es el desarrollo completo de la formación de esta mujer, lo que nos lleva finalmente al abandono más discutido en la literatura del XIX, el final de Casa de Muñecas de Ibsen. Como en el caso de Mila, el lector o espectador podrá preguntarse cuál sería el futuro de Nora después de haber abandonado a su marido y sus hijos, pero es obvio que eso no forma parte del objetivo de la obra. Al no abordar cuál sería posteriormente el destino de Nora, el autor está concentrando el énfasis en la decisión y no en las consecuencias. Nos muestra la madurez alcanzada por la mujer que llega a vislumbrar, como en una especie de epifanía, lo que ha sido su vida hasta ese momento. Para Nora (y para Ibsen) era imposible encontrar una identidad verdadera sin antes destruir la anterior, que la definía en función de los otros. Esta partida de Nora simboliza el cambio de actitud necesario para conseguir su objetivo.

Estos ejemplos nos hacen reflexionar una vez más sobre la diversidad de códigos que, hasta en la ficción, son diferentes para hombres y mujeres. Desde tiempos remotos este patrón ha estado inmanente en el correlato mítico que subyace la ficción. Aparecen en el mito griego mujeres como Ariadna, que desafiando a su padre le proporciona a Teseo el medio para salir del laberinto y desafía a su familia para huir con él a Naxos, donde Teseo la abandona mientras está durmiendo. No obstante, Teseo continúa llevando a cabo sus hazañas sin que esto empañe su prestigio como rey de Atenas y héroe justiciero que unificó el Ática. Encontramos en la historia de Medea bases similares, dado que se trata de la hija de un rey que traiciona a su padre en aras del amor. Medea utiliza sus

poderes mágicos para ayudar al intruso a robar el vellocino de oro y lo arriesga todo para huir con él. No obstante su reputación de bruja, sus poderes mágicos no le sirven para conservar el amor de Jasón, que la repudia para contraer un nuevo matrimonio que le conviene más políticamente, con una mujer más joven. Tanto el mito como la tragedia han enfatizado la maldad de Medea que destruye a sus propios hijos y a su rival, pero la imagen de Jasón no ha sufrido ningún deterioro por haber roto su juramento de amar a Medea eternamente. No ha sido sino hasta 1996, que Christa Wolf, en su obra dramática Medea ha publicado una nueva versión de la historia, donde Medea y Jasón son vistos bajo una luz diferente.

Como ilustran claramente estos mitos, la salida del laberinto es una posibilidad mucho más viable para el hombre que para la mujer, y será ella la que con más frecuencia sufrirá las consecuencias.

CONCLUSIONES

Una gran novela, dice Harry Levin (1966, 27) nunca habla sólo por su autor, sino que se relaciona con la experiencia diaria de sus contemporáneos. En el transcurso de esta investigación se ha tratado de hacer una lectura que revele las inquietudes y las aspiraciones de las mujeres de fines del siglo XIX, particularmente en relación al matrimonio, puesto que ése era el destino decretado para la mayoría de ellas. Como en los mitos griegos, donde las mujeres jóvenes siempre estaban expuestas a ser secuestradas o violadas ya fuera por mortales o por dioses, la falta de apoyo masculino podía resultar muy peligrosa, a menos que la mujer se dedicara a la religión. Las escritoras que se han estudiado demuestran las inquietudes mencionadas anteriormente, desarrollando los temas en forma paralela a la estructura estética de las novelas. Por tal razón este trabajo se ha centrado en novelas escritas por mujeres, sin perder de vista que también algunas obras escritas por hombres reflejaron la problemática femenina de la época. Una época, que como hemos visto, tanto en Europa occidental como en Estados Unidos, fue testigo de grandes cambios en el arte, la literatura, la ciencia y la sociedad en general.

En muchos ámbitos se detecta una polarización respecto a la condición femenina, pues si bien existe una presencia cada vez mayor de la mujer en las letras y el arte, se observa, ante esta "amenaza", una reacción de temor en el campo masculino, que también reflejan algunas mujeres, aquellas a quienes Gilbert y Gubar llamarían "agentes del poder patriarcal".

Las escritoras que constituyen el núcleo de este trabajo son aparentemente disímbolas, puesto que se encuentran separadas lingüística y geográficamente, y escriben sobre ambientes socioculturales distintos. Esto

tiende a corroborar que la actitud detectada en sus obras no es un fenómeno aislado sino que existe un código cultural compartido mucho más amplio, que se extiende más allá de las fronteras del país, la lengua y la religión.

Ninguna de estas escritoras fue una feminista política, ni se consideró a sí misma como tal, sin embargo su discurso revela un trasfondo de rebeldía frente a las instituciones que controlaban la vida de las mujeres. Esto demuestra que no es necesaria una ideología feminista para que se dé una rebeldía existencial. En sus obras, no se trata solamente de cuestionar la institución matrimonial, sino a la sociedad como un todo, con sus leyes explícitas e implícitas.

El matrimonio en esa época estaba enfocado a resolver las necesidades económicas de una de las partes. Con frecuencia los hombres buscaban una buena dote, pero en general era mucho más apremiante la necesidad en las mujeres. Esta situación se presentaba en gran medida como resultado de una educación defectuosa y de la falta de protección legal. Los códigos civiles eran desfavorables a la mujer bajo todo punto de vista, puesto que se le otorgaba la calidad moral de un menor de edad o un loco. A esto habría que añadir que las leyes y costumbres que regían las herencias en la mayoría de los casos daban preferencia a los hombres. Como hemos visto, aún en los casos en que legalmente una mujer obtuviera un fallo favorable —ya fuera en una demanda de divorcio, custodia de los hijos, o separación— por lo general era socialmente rechazada,.

La religión constituyó un factor crucial para frenar los cambios en la condición femenina en sus aspectos familiares y sociológicos. Aunque por caminos distintos, católicos y protestantes coincidían con socialistas y anarquistas en cuanto al lugar que correspondía a la mujer en la sociedad. Sin embargo, las diferencias religiosas marcan claramente la problemática de las novelas, con una

presencia mucho mayor de la Biblia en el ámbito protestante y del clero en el contexto católico. Es interesante observar que ninguna de nuestras escritoras ni de sus heroínas, tiene inclinaciones religiosas. Es más, tanto Kate Chopin como Víctor Catalá crean mujeres que abiertamente rechazan las prácticas religiosas. Además de la abierta antipatía de Mila (Solitud) hacia San Ponç, existen otros detalles que condenan ciertas prácticas religiosas, como el comportamiento de la multitud en la Fiesta de las Rosas y la codicia del cura al reclamar la herencia del pastor para la iglesia. La rigidez del protestantismo con que fue educada Edna en The Awakening, y las actitudes de su padre revelan la censura de Chopin. En el contexto católico de los creole, Chopin inserta el motivo recurrente de la "dama de negro", que no parece tener otra ocupación que vigilar a una pareja de enamorados mientras va desgranando las cuentas de su rosario. Ni la dama ni los enamorados tienen nombre, lo que los convierte en símbolos representativos de amor y religión. Aunque de manera menos explícita, en The House of Mirth se lee una actitud similar por parte de la autora en la hipocresía que demuestran algunos personajes en relación a los servicios dominicales, así como en la falta de sensibilidad humana de la muy "piadosa" Sra. Penniston, tía de la heroína.

La educación fue posiblemente la piedra angular que facilitó el desarrollo femenino, pues, al elevar el nivel educativo, se fue transformando la mentalidad de las mujeres. Como consecuencia, se abrieron posibilidades de trabajo decoroso, aunque en todas partes continuaron siendo muy limitadas. En este sentido es significativo tomar en cuenta que en la vida real, tanto Edith Wharton como Víctor Catalá fueron autodidactas. A pesar de ser hijas de familias acomodadas, su educación se llevó a cabo en casa y sin un programa formal. Kate Chopin se graduó a los 18 años de la Academia del Sagrado Corazón en

San Luis Missouri, donde recibió una educación tradicional, pero al igual que las otras dos escritoras, tampoco accedió a una educación superior.

La cantidad de tratados y discusiones que se publicaron en la segunda mitad del siglo XIX sobre la sexualidad femenina y el decoro matrimonial parece indicar una marcada ansiedad por explorar los asuntos sexuales, así como una naciente conciencia en las mujeres "decentes" del poder de su propia sexualidad. A esto contribuyó en gran medida la posibilidad de prácticas anticonceptivos que, aunque un tanto rudimentarios, empezaron a alejar de las mujeres el miedo al embarazo. Miedo que resultaba perfectamente normal, puesto que cada embarazo constituía un grave riesgo recurrente para la vida de la mujer, independientemente de los cuidados que se tomaran. Los problemas inherentes al embarazo y al parto se aliaban a las múltiples enfermedades que aquejaban a las mujeres del XIX, y que explican el hecho de que la mayoría de las heroínas de novela fueran huérfanas de madre.

En cuanto al ambiente cultural, hemos visto que surgen tanto escritoras como pintoras que, por el sólo hecho de ser mujeres que se dedican al arte y las letras, ya están subvirtiendo los códigos existentes. Entre las pintoras, destacan en particular Berthe Morisot y Mary Cassat, que pintan espacios apropiados a su condición, sin desafiar a la sociedad más que con su actividad. Aún así, esta emancipación despierta reacciones en el mundo masculino. Figuras tan distinguidas como Henry James en Inglaterra lo retratan negativamente en sus obras, como sucede en The Bostonians (1886), lo que también se aprecia entre los pintores. Entre estos últimos podemos mencionar las representaciones de mujeres monstruosas de un Julio Ruelas o las esfinges de un Gustave Moreau. Estos dos últimos, como muchos de sus contemporáneos, revelan en mayor o menor grado los temores que les inspira la amenaza femenina más allá de su

racionalización estética, amenaza que se tradujo en un resurgimiento de imágenes bíblicas o de la mitología clásica que remite a la misoginia preponderante en esas tradiciones. Entre estas imágenes me refiero a las diversas variantes de mujeres castrantes como Salomé y Judit -aceptando la interpretación freudiana de decapitación como castración-, Medusa, esfinges, sirenas y otras tentadoras.

El feminismo político no es materia de este estudio, sin embargo no hay que perder de vista que sus efectos indudablemente se encuentran latentes en las obras a que se refiere este trabajo. Las autoras que se han estudiado, sin pretender llevar a cabo una protesta, han dejado testimonio de una época. Su actividad de escritoras ya representa una subversión de los códigos establecidos, pero la forma en que manejan su temática va aún más allá.

Encontramos en estas obras una serie de recursos – como el uso de giros lingüísticos locales, trasfondo mítico, inclusión de leyendas y sueños– que podríamos considerar, siguiendo a Claudio Guillén (1985, 30), como propiedad y condición de una realidad mucho más vasta, en el sentido cultural y literario, comprobación de una dimensión supranacional.

En estas novelas vemos matrimonios basados en necesidades de índole diversa o en ignorancia de sus verdaderas implicaciones, así como los riesgos que acarrea la soltería. Las autoras comparten formas estéticas de carácter moderno, como el uso de signos y símbolos, sueños y colores, que denotan tendencias simbolistas. El mundo de Chopin y Catalá está poblado de elementos míticos y leyendas, cuya inclusión en la obra refuerza una serie de metáforas que conducen el hilo narrativo. Un símbolo importante común a ambas novelas es el agua, elemento que tradicionalmente aparece relacionado con la mujer. Algunos de los actos cruciales en el despertar de Edna se llevan a cabo en el

agua o en su cercanía, por lo que su decisión de morir mar adentro resulta muy congruente con el diseño total de la novela. También el agua juega un papel importante en el mundo misterioso de Solitud, a partir de la llegada de Mila a la ermita y su oración silenciosa en la fuente "milagrosa". Abundan en esta obra las leyendas de mujeres que, aliadas con animales, poseen un poder que termina por doblegar a los hombres. Esto constituye una reversión de la narración central, donde son los hombres los que presentan algunas facetas animales, y viene a compensar la identificación mujer-animal que la autora pone en boca del pastor.

La naturaleza juega un papel importante en estas obras, pero no encontramos una actitud donde se admira la belleza y la influencia benéfica de la naturaleza, como en el primer romanticismo inglés. Se trata aquí de una naturaleza que, sin estar desprovista de belleza, posee el poder perverso que le adjudicaba Baudelaire. Las novelas evocan un entorno natural bello al igual que amenazante, por un lado el mar (The Awakening) y por otro la montaña (Solitud). La naturaleza femenina participa igualmente de estas cualidades, puesto que la maternidad aparece en ambas obras bajo estos dos aspectos. En The House of Mirth, en cambio, la maternidad ofrece redención y consuelo, como sucede cuando Lily visita a Nettie, pero a su vez hace patente una doble ausencia para la heroína: la de su madre, cuya superficialidad tanto perjudicó a Lily, así como su propia incapacidad para acceder a ese aspecto de la feminidad.

La temporalidad de estas novelas va siguiendo el ciclo de las estaciones del año. En Solitud recorreremos el año entero en la vida de la montaña y sus efectos sobre Mila, la heroína, mientras que en The Awakening la narrativa alterna entre el mar en verano, la ciudad en otoño e invierno, y vuelve al mar al llegar la primavera para cerrar el ciclo. Como corresponde a un relato de

ambiente totalmente urbano, en The House of Mirth la historia sigue el curso de las estaciones a través de sus efectos sobre la vida social.

Nos encontramos con novelas cuya problemática, instituciones y cuestionamientos son a la vez locales y universales: los conflictos entre la educación recibida y las propias expectativas de vida, entre las ilusiones y las posibilidades reales, o el contraste entre la relación con una pareja y los propios deseos. La búsqueda de soluciones también comparte las facetas locales y universales.

Estas son algunas de las ventajas del enfoque comparatista, que permite establecer un diálogo supranacional entre obras literarias, y relacionarlas con cambios sociales dentro de su contexto macrohistórico. En el caso que nos ocupa, este análisis nos conduce a reconocer, no sólo un código cultural compartido, sino unos procesos literarios paralelos, independientes del desarrollo de su país de origen, aunque, desde luego, matizados con sus rasgos específicos.

Al abrirse la gran caja de Pandora con que Júpiter castiga a los hombres, entramos en el terreno de la subversión. Una de las formas más frecuentes de subversión en el mundo de la literatura de la época es el adulterio cometido por la mujer. En estas novelas, sin embargo, el adulterio no está enfocado en función de la relación amorosa como en otras novelas del siglo XIX -pensemos en La Regenta, donde Ana se enamora de Alvaro Mesía o en Anna Karenina que sí siente una pasión por Vronsky-. El adulterio de Edna (The Awakening) no implica una vinculación sentimental. Aunque se consuma físicamente, no es producto del amor, sino parte de una búsqueda de sí misma que desemboca en un enfrentamiento con su propia realidad. En Solitud, aún cuando Mila hubiera estado dispuesta a ello, el adulterio nunca se comete, pues la corriente

sentimental que la une a Gaietà es imaginaria, mientras que la atracción física real que existe entre ella y Arnau no llega a cristalizarse.

The House of Mirth nos muestra varios casos de adulterio, en sus facetas más negativas, pero ninguno de ellos como verdadera relación amorosa capaz de destruir un matrimonio. Alrededor de Lily, la heroína, se desarrollan varias intrigas de tipo sexual, pero ninguna supone una relación sincera o desinteresada. Aún cuando se llegue al desenlace por caminos distintos, el final de cada obra desemboca en la soledad. Las tres heroínas comparten al final, el aislamiento contra el que han luchado durante la obra. Vale la pena anotar que el título original que Chopin le había dado a su novela era "A Solitary Soul" que después cambió por "The Awakening". En el caso de Edith Wharton, su novela se llamaba originalmente "A moment's ornament", título que, además de hacer referencia a un poema de Wordsworth, también remite al aislamiento del "objeto" en cuestión. Se puede trazar un paralelo entre este aislamiento femenino dentro del terreno literario, con la soledad de las escritoras que perseveraron, cada una dentro de su contexto particular, en una tarea para la que no contaban con una tradición que les sirviera de modelo. Si bien tuvieron algunas antecesoras aisladas, también éstas recorrieron un camino solitario. Se trataba de una ocupación que gente tan brillante como Beerbohm y James rechazaban, puesto que, en su opinión, hacía peligrar el nivel de excelencia de la tradición literaria. No es nada extraño que una de ellas, Caterina Albert, se ocultara detrás del pseudónimo masculino de Víctor Catalá.

Al terminar The Awakening, (1898) Kate Chopin se encontraba en una época de transición entre la era victoriana que la había formado y la modernidad del siglo XX, con sus ideales de independencia y autoafirmación. Esto puede explicar la ambigüedad que en algunos momentos muestra hacia las actitudes de

Edna, que en ciertos momentos aparecen un tanto egoístas --su mudanza a la "pigeon house", donde no tendrían cabida sus hijos, por ejemplo--.

En opinión de Anne Charlon (213), la novela femenina catalana es la novela del malestar de vivir, de las dificultades de las mujeres para hacer lo que se espera de ellas. Charlon no lo limita al principio de este siglo, sino que incluye obras tan recientes como las de Mercé Rodoreda (La Plaça del Diamant, 1962). Este malestar se percibe en la presentación negativa de todo aquello que se considera generalmente realizador para una mujer: la pareja, la familia, la maternidad. Este es efectivamente el caso de Víctor Catalá, como se puede apreciar en Solitud. Pero más allá de la literatura catalana, encuentro que la presentación que hacen Chopin y Wharton de las vidas de sus mujeres no es mucho más optimista. La prosa de Víctor Catalá está llena de la vida diaria del campo catalán, así como la de Wharton y Chopin lo está de sus respectivas ciudades, pero el principal territorio de estas narraciones es "la mujer misma, atenta al llamado de su cuerpo y su psiquismo" (Charlon, 213).

A diferencia de la iconografía de la época, nuestras autoras han creado mujeres que se apartan de la dicotomía "mujer fatal-mujer frágil". Ninguna de sus heroínas tiene los elementos de una mujer fatal, sin embargo están muy lejos de la mujer frágil o el ángel. Aunque Mila tendría las cualidades de un ángel del hogar si estuviera al lado de otro hombre, en ningún momento da muestras de fragilidad. Lily parece ser la más débil, sin embargo no hay que olvidar que, desde el principio de la obra, se aleja del camino fácil trazado para ella. En cambio, la escena de su muerte sí se ajusta al imaginario finisecular, que se deleitaba con la belleza de una joven difunta. Edna, que comparte la muerte con algunas mujeres fatales, demuestra su fuerza con su afirmación final, en beneficio de sus hijos y de ella misma. Tal parece que estas heroínas participan del valor de sus creadoras,

que, a pesar de las diferencias particulares, comparten el atrevimiento de publicar novelas donde las mujeres son capaces de tomar el destino en sus manos.

Las tres escritoras enfocan las relaciones entre hombres y mujeres sin hacerse ilusiones, pues no encontramos en su obra una imagen masculina que pueda considerarse satisfactoria. En otras palabras, no hay un hombre a cuyo lado la heroína pudiera aspirar a un futuro feliz o por lo menos a ser considerada en términos que valoraran su dignidad humana. Dentro de las variantes geográficas y sociales en que se inscriben las novelas de referencia, aparece el mismo pesimismo respecto a las posibilidades abiertas a una mujer en sus relaciones con el otro sexo. Tampoco la homosexualidad se presenta como una vía posible, a pesar de los rumores que circulaban en ese sentido con respecto a Víctor Catalá. Es por eso que estas escritoras no ofrecen soluciones ni finales felices.

Este pesimismo que viene desde los inicios de la modernidad y continúa hasta nuestros días, se ha podido observar en obras posteriores, tan distintas una de otra como Main Street de Sinclair Lewis (1920), o La Plaça del Diamant (1962) de Mercé Rodoreda. La actitud otorgada a las mujeres varía según los autores y los tiempos, rebeldía y resignación en Lewis o sumisión incondicional en Rodoreda, pero persiste la presentación de un problema que sigue vigente: la *mujer ante el matrimonio*. El desenlace feliz que culmina en matrimonio, ejemplificado en algunas novelas de grandes escritoras de principio de siglo XIX como Charlotte Bronte y Jane Austen, ha dejado de ser válido.

Como se vio, la actual crisis del matrimonio no es nueva, lo único reciente es que se han abierto posibilidades viables para remediar situaciones difíciles. En otras palabras, la crisis matrimonial, de la que tanto se habla en la actualidad, no se debe al incremento en el porcentaje de divorcios, sino por el contrario, este

aumento es la consecuencia de un viejo problema que no se ha explorado abiertamente. No hay que olvidar que durante la Revolución Francesa, cuando se instituyó el divorcio en Francia, las dos terceras partes de los procesos fueron solicitados por mujeres. Esta posibilidad representa un rompimiento crucial de la tradición judeo-cristiana, que siempre ha definido a la mujer en relación con el hombre. En la Biblia, Eva fue creada para aliviar la soledad del hombre, y María es venerada por ser la madre de Jesús. Además de la virginidad, la virtud principal de esta última es su obediencia perfecta a los designios del patriarcado.

Las sociedades y los individuos, dice Simone de Beauvoir, proyectan en el mito adoptado las instituciones y los valores a los cuales están adheridos (1997 I,301). Esto nos demuestra la misoginia griega que sacó a Palas Atenea de la cabeza de Zeus, dándole un padre al pensamiento, como dice Christa Wolf (1984, 294), pero no una madre. La misma tradición le dio cuerpo al mito de Pandora, que como muchos otros, se ha convertido en un tema-personaje. Según el mito, fueron los dioses los que colocaron los horrores dentro de la caja que Pandora ofreció a los hombres; luego, ella fue sólo su portadora. A pesar de habersele concedido voz humana a la mujer, ésta ha permanecido en silencio durante generaciones, en las que ha sido narrada pero no ha narrado, se le ha considerado como un texto sin que haya sido ella su emisora. En los oráculos griegos, la voz femenina transmitía la de los dioses, hablando a nombre de ellos. Únicamente Casandra poseía en sí misma el don de la profecía, pero su voz jamás fue tomada en serio.

En el mundo moderno la voz femenina ha empezado a narrar su propia historia, narración que está cambiando la historia literaria. La Bella Durmiente y Cenicienta deben ser rescatadas por un Príncipe que las libere del hechizo o de la madrastra y las lleve a la felicidad. Este es el desenlace que las mujeres de

fines del XIX se negaron a aceptar, actitud que legaron a nuevas generaciones de escritoras. El papel de musa, de inspiración de la obra, ha dejado de ser el único camino para la mujer en la literatura, se ha abierto la posibilidad de la mujer como creadora de arte. Después de todo, no debemos olvidar que la esperanza quedó en el fondo de la caja de Pandora.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS LITERARIOS

- Alas, Leopoldo "Clarín", La Regenta, REI-México, México, D.F., 1988.
- Baudelaire, Charles, Les Fleurs du mal, Éditions Gründ, Paris, 1957.
- Beardsley, Aubrey, Under the Hill (Venus and Tannhäuser), en Writing of the Nineties, ed. Derek Stanford, Dent, London, 1971.
- Català, Victor, Solitud, Obres Completes, Editorial Selecta, Barcelona, 1951.
- Chejov, Anton, "La Novia", Editorial Porrúa, S.A., México, 1983.
- Chopin, Kate, The Awakening, (1899) W.W. Norton & Co., New York, 1976.
A Vocation and a Voice, Stories, Penguin Books, New York, 1991.
The Awakening and Selected Stories, Penguin, New York, 1984.
- Crane, Stephen, Maggie, A Girl of the Streets, Penguin Books, New York, 1991.
- Defoe, Daniel, Moll Flanders, W.W. Norton, New York, 1973.
- Dreiser, Theodore, Sister Carrie, Random House, New York, 1927.
- Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Le Livre de Poche, Paris, 1972.
Salambô, Gallimard, Paris, 1970.
Sentimental Education, Penguin Books, London, 1987.
- Gilman, Charlotte Perkins, "The Yellow Wallpaper", The Norton Anthology of American Literature, Vol. II, ed. Nina Baym, Norton, New York, 1985, p. 644-657.
- Glaspell, Susan, "A Jury of her peers", Every Week, The Crowell Publishing Co., 1917.
- Hardy, Thomas, Jude the Obscure, Penguin Books, England, 1980.
Tess of the d'Urbervilles, Bantam Books, New York, 1981.
The Mayor of Casterbridge, New American Library, New York, 1981.

Ibsen, Enrique, Casa de Muñecas, Porrúa, México, 1977.
Espectros, Porrúa, México, 1977.

James, Henry, The Portrait of a Lady, Penguin, London, 1984.
The Bostonians, Penguin, London, 1986.
What Maisie Knew, Penguin, London, 1975.

Lewis, Sinclair, Calle Mayor, Los Premios Nobel de Literatura, José Janes, Barcelona, 1956.

Pérez Galdós, Benito, Fortunata y Jacinta, Porrúa, México, 1993.

Proust, Marcel, A la recherche du temps perdu, Editions Gallimard, Paris, 1954.

Richardson, Dorothy, Pilgrimage, Vol.3,4, Virago, London, 1979.

Rodoreda, Mercé, La Plaça del Diamant, Club Editor, Barcelona, 1990.

Stanford, Derek, ed., Writing of the Nineties, from Wilde to Beerbohm, Dent, London, 1971.

Tolstoi, León, Anna Karenina, Random House, New York, 1950.

Wharton, Edith, The House of Mirth, W.W. Norton, New York, 1990.
The Custom of the Country, Penguin Books, London, 1987.
The Age of Innocence, Macmillan, New York, 1993.
Summer, Signet Classic, Penguin, New York, 1993.
The Buccaneers, Penguin Books, London, 1994.

Wilde, Oscar, The Plays of Oscar Wilde, Random House, New York, 1988.

Wolf, Christa, Cassandra, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1984.

Wolf, Christa, Medea, Doubleday, New York, 1998.

Yourcenar, Marguerite, Souvenirs pieux, Editions Gallimard, Paris, 1974.

Zola, Emil, Nana, Penguin Books, London, 1987.

TEORÍA Y CRÍTICA

Agonito, Rosemary, History of Ideas on Woman, The Berkley Publishing Group, New York, 1977.

Alvarado, Helena, "Solitud: Somnis, Signes i Simbols. Una Mirada des de L'altre Angle" en Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida y l'Obra de Caterina Albert i Paradis, Victor Catalá, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1993.

Arquer, Miguel de, Pbro., Novisima disciplina sobre esponsales y matrimonio, Barcelona, Pablo Riera, 1908.

Badía, Lola, "Solitud, Novel.la", Barcelona, Quaderns crema 8, 1984.

Bakhtin, M.M., The Dialogic Imagination, Texas University Press, Austin, 1988.

Bal, Mieke, "Sexuality, Sin and Sorrow: The Emergence of Female Character" en The Female Body in Western Culture, ed. Susan R. Suleiman, Harvard University Press, Cambridge, 1986.

Baring, Ann and Cashford, Jules, The Myth of the Goddess, Penguin Books, London, 1993.

Barthes, Roland, Image, Music, Text, The Noonday Press, New York, 1988.

Bassuk, Ellen L., "The Rest Cure: Repetition or Resolution of Victorian Women's Conflicts?" en The Female Body in Western Culture, ed. Susan R. Suleiman, Harvard U.P., Cambridge, 1986.

Beauvoir, Simone de, El segundo sexo I, Alianza Editorial, México, 1997.

Bloom, Harold, ed., Edith Wharton, Modern critical views, Chelsea House Publishers, New York, 1986.

Kate Chopin, Modern critical views, Chelsea House, New York, 1987.

Bloomquist, Gregori, "Notes per a una lectura de Solitud", Barcelona, Els Marges, 3, 1975.

Boren, Linda & de Saussure Sara, ed., Kate Chopin reconsidered, Beyond the bayou, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1992.

Branan, Mary Ellen, "Windows and Porches: Phenomenological Structures in Kate Chopin's *The Awakening*", Lecture II, May 8, 1990.

Castellanos, Jordi, "Solitud, novel.la modernista", Barcelona, Els Marges, 25, 1982.

Ceballos, Ciro B., "Seis apologías. Julio Ruelas", Revista Moderna, 15 Sept. 1898: 55-57, Edición Facsimilar, UNAM, México, 1987.

Charlon, Anne, La Condió de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983), edicions 62, Barcelona, 1990.

Chaves, José Ricardo, Los hijos de Cibeles, UNAM, México, 1997.

Cirici, Alejandro, "El Modernismo", en Cataluña II. Tierras de España, Publicaciones Fundación Juan March, Madrid, 1974.

Claret, Antonio María, "Avisos saludables a las casadas", carta que escribió a su hermana casada, Barcelona, Herederos V.Pla, 1850.

Degler, Carl N., At Odds, Oxford U. Press, New York, 1980.

Dijkstra, Bram, Idols of Perversity, Oxford U. Press, New York, 1986.

Dupanloup, Felix, Lettres sur l'education des filles, Paris, Charles Dounial, 1907.

Dyer, Joyce, The Awakening. A novel of beginnings, Twayne Publishers, New York, 1993.

Ecker, Gisela, Estética feminista, Icaria Ed., Barcelona, 1986.

Ewell, Barbara, "Kate Chopin and the Dream of Female Selfhood", en *Kate Chopin Reconsidered*, ed. Lynda S. Boren y Sara deSaussure Davis, Louisiana State U.P., Baton Rouge, 1992.

Foucault, Michel, Historia de la sexualidad, Tomos I, II, III. Siglo Veintiuno, México, 1995.

Fryer, Judith, "Purity and Power in *The Age of Innocence*" en Edith Wharton. Modern Critical Views, ed. Harold Bloom, Chelsea House, New York, 1986.

Gay, Peter, La Experiencia burguesa, I, II, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Genette, Gérard, Palimpsestos, Taurus, Madrid, 1989.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, The Madwoman in the Attic, Yale University Press, New Haven, 1984.

No Man's Land Vol.I, "The War of the Words", Yale, 1988, Vol II, "Sexchanges", Yale, 1989.

Gilbert, Sandra, "The Second Coming of Aphrodite", The Kenyon Review 5, No.3, (Summer 1983), Kenyon College.

Gómez i Sinde, Araceli, Todo sobre el divorcio, Ediciones De Vecchi, S.A., Barcelona, 1983.

Grant, Michael, Myths of the Greeks and Romans, Meridian, New York, 1995.

Greenblatt, Stephen, J., "Improvisation and Power", en Literature and Society, Edward W. Said, ed., Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

"Resonance and Wonder", en Literary Theory Today, Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1990.

Greene, Robert W., "Clichés, Moral Censure and Heroism in Flaubert's *Madame Bovary*", Symposium, Winter 1978.

Greene, Gayle, Kahn Coppélia, ed., Changing Subjects, The Making of Feminist Literary Criticism, Routledge, New York, 1993.

Guillén, Claudio, Entre lo uno y lo diverso, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

Gutiérrez Girardot, Rafael, Modernismo- supuestos históricos y culturales, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Haight, Gordon S., ed., The Portable Victorian Reader, Penguin Books, England, 1981.

Hendricks, Rhoda A., Classical Gods and Heroes, Morrow Quill, New York, 1974.

Higonnet, Margaret, "Speaking Silences: Women's Suicide" en The Female Body in Western Culture, ed. Susan R. Suleiman, Harvard U.P., Cambridge, 1986.

International Conference on Kate Chopin proceedings, Perspectives on Kate Chopin, Northwestern University, Natchitoches, Louisiana, 1990.

Jacobs, Dorothy, H., "The Awakening: A Recognition of Confinement, en Kate Chopin Reconsidered, ed. Lynda Boren and Sara de Saussure Davis, Louisiana State U.P., Baton Rouge, 1992.

Kolodny, Annette, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", en The New Feminist Criticism, ed. Elaine Showalter, Pantheon Books, New York, 1985.

Lant, Kathleen, "The Siren of Grand Isle: Adèle's Role in The Awakening, en Kate Chopin, Modern Critical Views, ed. Harold Bloom, Chelsea House, New York, 1987.

Lefkowitz, Mary R., Women in Greek Myth, G. Duckworth & Co., London, 1986.

Levin, Harry, The Gates of Horn, Oxford U. Press, London, 1966.

Martin, Wendy, ed., New essays on The Awakening, Cambridge U. Press, New York, 1988.

Maugue, Annelise, L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914), Editions Rivages, Paris, 1987.

Miles, Margaret, Carnal Knowing, Random House, New York, 1989.

Mitchell, W.J.T., Iconology, University of Chicago Press, 1987.

Murgades Barceló, Josep, "Assaig de revisió del noucentisme", Els Marges, junio 7, 1976, 35-53.

Nash, Mary, "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX" en Historia de las mujeres, Siglo XIX, Una mirada española, ed. Michelle Perrot y G. Fraisse, Taurus, Madrid, 1993.

Norton, Caroline, Caroline Norton's Defense, (1854) Academy, Chicago, 1982.

Pascual de Sanjuan, Pífar, "Cartas morales a una madre de familia", Barcelona, Librería J. y A. Bastinos, 1877.

Pérez Gay, José María, El imperio perdido, Cal y Arena, México, 1993.

Perrot, Michelle ed., A History of Women in the West, Belknap Harvard, Cambridge, Mass., 1993.

Historia de la vida privada, IV, Madrid, Taurus, 1992.

Perrot, Michelle y Fraisse, Genieeveve, ed., Historia de las mujeres, Siglo XIX, "Una mirada española", Taurus, Madrid, 1993.

Phillips, Roderick, Untying the Knot. A short history of divorce, Cambridge U. Press, England, 1991.

Pimentel, Luz Aurora, Metaphoric Narration, University of Toronto Press, Toronto, 1990.

El relato en perspectiva, Siglo XXI-UNAM, México, 1998.

"Tematología y transtextualidad" en Nueva Revista de Filología Hispánica. Tomo XLI, 1993, No. 1. El Colegio de México.

Pollard, Percival, "The Unlikely Awakening of a Married Woman", Publicado en Their Day in Court, N.York, Neale Publishing, 1909, 41-45, En The Awakening, Critical Edition, W.W.Norton & Co., New York, 1976.

Pollock, Griselda, Vision and Difference, Routledge, New York, 1988.

Prado, J.M. y Vallverdú, F., Historia de la literatura catalana, Vol. II, Editorial 62, Barcelona, 1985.

Prat Enric y Vila, Pep, Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida y l'obra de Caterina Albert i Paradis 'Victor Catalá'", Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1993.

Praz Mario, The Romantic Agony, Oxford University Press, London, 1970.

Preminger, Alex, ed., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, 1990.

Puig i Ferriol, Luis, L'estat civil de dona casada segons el dret civil vigent a Catalunya, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1971.

Restuccia, Frances L., "The name of the lily: Edith Wharton's feminism (s)", Contemporary Literature XXVIII, 2, 1987 U. of Wisconsin System.

Riquer, Molas y Comas, Historia de la literatura catalana, Vol. 8, Ariel, Barcelona, 1986.

Roskowski, Susan J., "The Novel of Awakening" en Kate Chopin, Modern Critical Views, ed. Harold Bloom, Chelsea House, New York, 1987.

Rowe, John Carlos, "The Economics of the Body in Kate Chopin's The Awakening", en Kate Chopin Reconsidered, Beyond the Bayou, ed. Lynda S. Boren y Sara deSaussure Davis, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1992. 117-142.

Salvat, J. dir., Historia de Catalunya, Salvat Editores, Barcelona, 1979.

Showalter, Elaine, ed., The New Feminist Criticism, Pantheon Books, New York, 1985.

"The Death of the Lady (novelist): Wharton's House of Mirth", en Edith Wharton, Modern Critical Views, ed. Harold Bloom, Chelsea House, New York, 1986.

Smith-Rosenberg, Carroll, "The Female world of Love and Ritual: relations between women in nineteenth-century America", Signs, 1.1, Autumn, 1975, The University of Chicago Press. 1-29.

Steiner, George, "Eros and Idiom", en On Difficulty and other Essays, Oxford U. Press, Oxford, 1975.

Suárez-Lapuente, M.S., "Presuppositions of Intertextuality in Clarin's La Regenta and Chopin's The Awakening", en Romantic Review 79, iii (1988):493-501.

Suleiman, Susan R., ed., The Female Body in Western Culture, Harvard U. Press, Cambridge, Mass., 1986.

Thornton, Lawrence, "The Awakening: A Political Romance", en American Literature, 52.2 (1980):50-66.

Torres-Pou, Joan, "Solitud, el despertar modernista de Víctor Catalá", Romance Notes, Chapel Hill, North Carolina, 1990 Spring, 30:3.

Wagner-Martin, Linda, The House of Mirth, A novel of admonition, Twayne Publishers, Boston, 1990.

Walker, Nancy A., ed., Case Studies in Contemporary Criticism, Kate Chopin, The Awakening, St. Martin's Press, Boston, 1993.

Weimann, Robert, Structure and Society in Literary History, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.

Wershoven, C.J., "The Awakening and The House of Mirth: Studies in arrested development", American Literary Realism 19.3, Spring 1987.

Wolff, Cynthia Griffin, A Feast of Words, The Triumph of Edith Wharton, Addison Wesley, New York, 1995.

Woolf, Virginia, A Room of One's Own, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1989.

Yates, Alan, Una generació sense novel·la?, Editorial 62, Barcelona, 1975.