

10



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de filosofía y letras



"EL ESPEJO DE ANTIGONA. IMÁGENES DE LA POESÍA VICTORIANA FEMENINA"

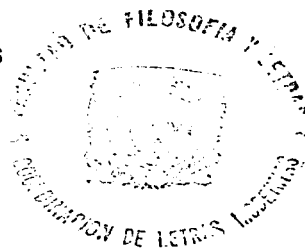
T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS

P R E S E N T A

CLAUDIA PATRICIA MARÍN RAMÍREZ



ASESORA:

LIC. ARGENTINA RODRIGUEZ ALVAREZ



MAYO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mi mamá

**And also, to Marcos Gómez Morden,
the person who changed my life,
Thank you for being with me.**

**To all my classmates, especially to my friend Lissania
For all her support**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INDICE

Introducción	1
- La multiplicidad de lo otro en un fragmento del primer libro de "Aurora Leigh" de Elizabeth Barrett Browning	9
I.- La imagen del espejo. Visión de la mujer en el arte a través de "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti	26
II.- Viaje al otro lado del espejo en "The Other Side of the Mirror" de Mary Elizabeth Coleridge	49
Conclusiones	61
Bibliografía	64

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

El propósito de esta tesina es analizar las imágenes de la mujer en tres poemas victorianos: “Aurora Leigh” de Elizabeth Barrett Browning, “In an Artist’s Studio” de Christina Rossetti y “The Other Side of the Mirror” de Mary Elizabeth Coleridge. En estos poemas analizaré las diversas etapas de lo que consideramos un proceso a través del cual, la mujer victoriana se libera de las ataduras del sistema patriarcal y logra ser un individuo autónomo capaz de crear. El título de esta tesina es una metáfora de la experiencia especular que revela la naturaleza de la mujer y que la induce a transgredir el sistema patriarcal. Antígona, personaje que da nombre a una de la tragedias de Sófocles, reconoce su naturaleza para transgredir las leyes de Creonte. Antígona se considera una mujer “muerta en vida”¹. Esta terrible condición de muerte en vida sitúa a Antígona, como a las mujeres de los poemas que analizaré en esta tesina, en una zona límite entre la vida y la muerte donde descubre su deseo. De acuerdo con Philippe Lacque Labarthe: “Antígona está pues más allá. No sólo del temor y de la piedad [...] lo propio de Antígona es hacernos ver ‘el punto de mira que define el deseo’ ”.² Es decir, una vez que Antígona descubre su naturaleza, decide transgredir las leyes de Creonte. En este sentido, los poemas que analizaré presentan una experiencia similar a la de Antígona. Es así que, en cada capítulo de esta tesina, defino la experiencia especular de la mujer como el momento en que Antígona se mira al espejo y descubre su naturaleza y supera los obstáculos que le impone el sistema patriarcal. El obstáculo al que se enfrenta la mujer victoriana es el ideal femenino creado por normas que dictan su vida. De acuerdo con este ideal la mujer victoriana permanece en la esfera de lo privado y, por ende, resulta imposible que se convirtiera en creadora, pues esto implica tener un lugar en la esfera pública.

¹ Cfr., Philippe Lacque Labarthe, “De la ética a propósito de Antígona” en *Lacan con los filósofos*, p.27.

² *Ibid.*, p.26.

La primera etapa en el desarrollo de la mujer como un individuo autónomo cobra expresión en un fragmento del primer libro del poema "Aurora Leigh" donde el personaje central tiene un encuentro de naturaleza especular con el retrato *post mortem* de su madre. De este encuentro se desprende una serie de imágenes que forman parte del ideal femenino victoriano. Estas imágenes le revelan al personaje el aspecto terrible de la naturaleza femenina, el cual se transforma en un impedimento para convertirse en poeta. Por otra parte en "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti, analizaré la etapa que la mujer victoriana atraviesa para reconocer y rechazar el ideal femenino del sistema patriarcal victoriano. En el poema "The Other Side of the Mirror", Mary Elizabeth Coleridge describe el momento en el que la mujer reconoce el ideal femenino y lo destruye para asumirse como individuo, y construir la verdadera experiencia femenina, que le permitirá convertirse en creadora.

En los tres poemas antes mencionados, vislumbramos la representación de la mujer como un objeto creado por el hombre para satisfacer sus fantasías. El hombre impone a este objeto características tanto de carácter negativo como positivo que adquieren diversos valores simbólicos, y es así que la mujer victoriana asimila estos diversos símbolos. Según la antropóloga Sherry Ortner, estos símbolos se dividen en *symbols of transcendence* y *symbols of subversion*. En cada uno de los poemas que analizaré en esta tesina, la mujer se enfrenta al ideal femenino que le expresa y le revela estos símbolos. La revelación de estos símbolos se lleva a cabo en mi opinión por medio de una experiencia especular. Por ejemplo, la hija que observa el cuadro *post mortem* de su madre en "Aurora Leigh"; el cuadro en el estudio de un artista en "In an Artist's Studio"; y la mujer que observa un espejo en "The Other Side of the Mirror". Los cuadros y el espejo, por último, resultan una metáfora de la imagen especular que pone de relieve la naturaleza femenina. La mujer que se mira en estos espejos, llamémoslos metafóricos, encarna el espíritu de Antígona, la transgresora de la cultura occidental por antonomasia; Antígona, el personaje central de una de las tragedias de Sófocles. El espejo le

revela a la mujer la naturaleza de Antígona: terrible, porque permanece oculta en su ser y transgresora porque desafía el sistema patriarcal.

La autonomía de Antígona representa el aspecto terrible y transgresor de la mujer porque desafía el orden patriarcal que gobierna su vida. En la mayoría de las culturas occidentales encontramos que este poder reside en la figura del patriarca. Para explicar mejor esta idea, citemos las palabras de Adrienne Rich:

[...] the power of the fathers: a familial, social, ideological, political system in which men —by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law, and language, customs, etiquette, education, and the division of labor, determine what part women shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male...Under patriarchy, I live under the power of the fathers, and I have access only to so much privilege or influence as the patriarchy is willing to accede to me, and only for so long as I will pay the price for male approval.³

Por lo tanto, el patriarcado es un sistema de organización social que se encarga de reprimir y dominar a todos los miembros de su sociedad por medio la política y la cultura. Este poder ejerce su dominio sobre aquellos que son diferentes del patriarca; en este caso, la mujer. Desde el momento en que el patriarcado se establece como una estructura de poder, la mujer tiene que aceptar un papel secundario en la sociedad. Por otra parte, la mujer también interioriza los estereotipos sexuales creados a partir de la dicotomía social que separa la esfera masculina de la femenina. Es así como la sociedad establece las características del género masculino y las de su opuesto, el género femenino.

Después de muchas investigaciones en el campo de la psicología social, Kate Millett, quien “se encargó de realizar un catálogo de conductas relativas al género, demostró que la característica ‘normal’ de lo femenino es lo pasivo.”⁴ Los rasgos que Kate Millett considera en el libro *Contemporary Feminist Thought* como parte de la conducta masculina y que tienen una finalidad práctica son: la tenacidad, la agresividad, la ambición, la responsabilidad y la

³ Adrienne Rich, “Patriarchy and the Rediscovery of Sex Roles” en *Contemporary Feminist Thought*, p.5.

⁴ Kate Millett, *Contemporary Feminist Thought*, p.8

competitividad. Por otra parte, los rasgos que considera como parte de la conducta femenina son: obediencia, afecto, alegría, bondad y amistad. En otras palabras, el hombre "representa el poder y la racionalidad, en cambio la mujer representa la obediencia y la conformidad."⁵

Para Kate Millet, el problema de la subordinación femenina radica en la creación de estereotipos o "roles" sexuales, que han sido asignados de acuerdo con el sexo biológico y que determinan la conducta de hombres y mujeres. A esta teoría Millet la denomina "sexual politics" o "the system of the interpersonal power by means of which individual men dominated individual women."⁶ Kate Millett afirma que este sistema constituye uno de los pilares del patriarcado.

Si trasladamos estos conceptos al terreno literario, la mujer continúa subordinada a su creador o al patriarca literario, ya que él la creó y la mantuvo cautiva en el texto. O, de acuerdo con Sandra Gilbert y Susan Gubar: "De esta forma surge una relación de creador-creado, o propietario-propiedad entre el hombre y la mujer, pues el escritor es el dueño del texto y, en consecuencia, de todos los temas, conceptos, ideas, historias y personajes contenidos en la página, así como también de sus lectores, sobre todo de sus lectoras."⁷

La mujer es entonces un objeto que pertenece al hombre. La mujer es un objeto que cumple con las necesidades físicas y estéticas del hombre, su creador. Es así que la mujer desempeña el papel que el hombre le asigne y que adquiere connotaciones positivas o negativas; ella es entonces ángel o demonio, sólo por mencionar una de éstas. La mujer se encuentra cautiva sin posibilidad de escapar de las leyes del hombre, pues se halla en la cárcel espejo creada por la ley del hombre. El escritor o patriarca concede a la mujer, o a ese objeto que él llama mujer, características femeninas y la convierte en un ser ficticio carente de autonomía. El escritor crea un ser y lo nombra mujer. La existencia femenina se define, según

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Cfr.*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *The Madwoman in the Attic*, p.8.

Sandra Gilbert y Susan Gubar de la siguiente forma: "Women exist only to be enacted on by men, both as literal and as sensual objects."⁸

Es cierto que el escritor es quien da vida a esos personajes, pero también les otorga la muerte para capturarlos en el arte. Esta paradoja es el resultado de la incompatibilidad entre la "inmutabilidad" de la vida en el arte y del "fluir" de la vida en la naturaleza. Dice Albert Gelpi: "the artist kills experience into art."⁹ Respecto a la cita anterior Gilbert y Gubar afirman en su libro que, al crear un estereotipo de lo femenino, el escritor convierte la feminidad en una categoría fija y eterna.

Con el paso del tiempo se ha desarrollado una mitología de la mujer que la mantiene en el espacio de lo imaginario. Quizás ese espacio se encuentre al otro lado del espejo o de la dimensión habitada por todo aquello que es producto de la imaginación creadora. En esa dimensión de lo imaginario, la mujer, como un ente ficticio, es tan sólo un sueño o una fantasía. Pertenece al mundo de lo desconocido, carente de voz propia, y adquiere la categoría de icono. Si carece de voz, no puede expresarse ni actuar o nombrar, mucho menos escribir. El sujeto creador es quien le presta su voz y su lenguaje. Él le otorga cualquier máscara o cualquier personalidad, y crea así, múltiples formas icónicas. Por medio de la acción del sujeto, el icono adquiere dimensiones celestiales, diabólicas, grotescas o monstruosas. Después de todo, éste es solamente el centro de la difusión del demiurgo literario. De acuerdo con Jean Chevalier, la contraparte cósmica de esta relación entre "fuente de creación y centro de difusión"¹⁰ es el sol y la luna. El sol, cuya naturaleza es totalmente masculina, es la figura divina que lanza sus rayos luminosos, símbolos de la inteligencia, a la madre luna: "El sol representa el lenguaje del autor, el intelecto y el supraconsciente."¹¹ La luna, como la mujer, tiene una naturaleza dual y

⁸ *Ibid.*, p.8

⁹ Albert Gelpi, *apud.*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, *Op.cit.*, p. 13.

¹⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 951.

¹¹ *Ibid.*, p.953.

mutable, ya que atraviesa fases diferentes en las que cambia de forma. Simboliza el principio pasivo o el yin con respecto al yang, al cual lo representa el sol. Al igual que la mujer icono, para Jean Chevalier la luna es símbolo de la receptividad, de la imaginación y del subconsciente, pero también representa la locura y lo inestable, es decir, que son conceptos negativos. La luna es, a la vez, positivo y negativo, luz y sombra, vida y muerte, cielo e infierno.

Sin embargo, según Hélène Cixous, la mujer simboliza la muerte o la pasividad en las jerarquías del sistema binario de la "ideología patriarcal"¹². Este sistema está formado por una serie de jerarquías opuestas dentro de las cuales la mujer siempre ocupa la categoría negativa:

Activity	---	Passivity
Sun		Moon
Culture		Nature
Day		Night
Father		Mother
Head		Emotions
Intelligible		Sensible
Logos		Pathos ¹³

En muchos aspectos de la cultura occidental, así como del pensamiento filosófico y literario, se puede encontrar este tipo de oposiciones jerárquicas que siempre convergen en un mismo punto: el paradigma subyacente y fundamental de la lógica binaria que se forma a partir de la pareja Positivo / Negativo. La relación entre los dos opuestos de la jerarquía en el sistema que propone Hélène Cixous no se mantiene estática. Cuando una de las partes busca la supremacía, se convierte en el significante o en la parte dominante dentro de una relación con el "otro". Es entonces que se origina una lucha por conseguir el poder. La parte que obtiene la "victoria" adquiere el símbolo de actividad, mientras que el perdedor simboliza la pasividad. En

¹² Vid., Hélène Cixous, *La jeune née*, p. 115.

¹³ *Id.*

otra de las jerarquías del sistema binario, la parte triunfadora significará la vida y la perdedora, la muerte.

Esta lucha es inevitable, continúa Cixous, ya que, si uno de los miembros de la jerarquía binaria busca adquirir significado necesita destruir al otro. Y es así que en la jerarquía de los opuestos Hombre / Mujer, quien obtiene la victoria siempre es el hombre. El resultado final es el siguiente: dentro del sistema binario y dentro del patriarcado, la mujer ocupa el lugar negativo o pasivo que simboliza la muerte. La pasividad determinará entonces la existencia femenina y será imposible que la mujer transforme su naturaleza estática. Es decir, la mujer debe mantener su condición pasiva para continuar con su existencia. El hombre, en cambio, es quien tiene el poder. Él obtiene la victoria en la batalla y se instituye como la parte activa de la jerarquía, el significante; pero siempre "necesitará de su oponente para poder obtener el poder, pues sólo lo puede conseguir por medio de relaciones estructurales entre opuestos que se repiten infinitamente."¹⁴ La mujer no significa por sí misma, sino en relación con la autoridad. Ella es la ausencia, lo que no es, lo otro. Ella es indispensable para que el significante pueda existir. La mujer ha asimilado estas corrientes de pensamiento que han derivado en imágenes y estereotipos que la sitúan en los extremos de una escala de valores que no le permite transgredir las reglas impuestas por el patriarca literario.

¹⁴ *Id.*

***“EL ESPEJO DE ANTÍGONA :
IMÁGENES DE LA POESÍA
VICTORIANA FEMENINA”***

Capítulo I

La multiplicidad de lo otro en un fragmento del primer libro de “Aurora Leigh” de

Elizabeth Barrett Browning

Elizabeth Barrett Browning (1806—1861) fue una de las escritoras británicas más importantes y reconocidas durante la época victoriana. Su producción literaria es variada e incluye ensayos y poemas. La poesía de Elizabeth Barrett Browning es poco usual, porque logra conjuntar dos aspectos que muchas veces se consideraban irreconciliables: belleza y utilidad. Elizabeth aseguraba que: “Art is not either beauty or all use, it is essential truth which makes its way through beauty into use.”¹⁵ Elizabeth Barrett Browning desarrolló ésta y otras ideas de igual importancia en su obra maestra “Aurora Leigh”, publicada en 1856. En este poema Elizabeth Barrett Browning presenta, por un lado, la situación de la mujer y, por otro, tesis estéticas, políticas e incluso filosóficas sobre temas de gran importancia durante el siglo diecinueve.

“Aurora Leigh” es una obra literaria que combina las características de la poesía épica y de la narrativa. Elizabeth Barrett Browning utiliza un tono épico para exaltar las acciones del personaje principal y así atraer la atención y el interés del lector. La métrica que utiliza en este poema es el *blank verse*, aunque también experimenta con el ritmo de cada verso para lograr ciertos efectos específicos en la composición poética. Alethea Hayter distingue en “Aurora Leigh”, tres diferentes tipos de pies en los versos, por ejemplo: “She uses spondees, pyrrhics and anapaests at every place in the line; to give the sense of a sudden shock of recognition in

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

the midst of a reverie [...]”¹⁶ De acuerdo con el artículo “The Bildungsroman Genre” de Suzanne Hader, la forma en la que Elizabeth Barrett Browning aborda el tema del desarrollo personal y artístico de Aurora Leigh, el personaje central del poema, es propio de la narrativa, ya que este tipo de experiencias son los temas centrales de la *Bildungsroman*. En este género narrativo, según Hader, se narra: “the story of a single individual’s growth and development within the context of a defined social order. The growth process, at its roots a quest story, has been described as both ‘an apprenticeship to life’ and a ‘search for meaningful existence within society.’”¹⁷ Pero Elizabeth Barrett Browning también aborda el tema del desarrollo de Aurora Leigh como poeta, lo cual sitúa al poema dentro de la categoría de *Künstlerroman*.¹⁸

De acuerdo con la crítica, “Aurora Leigh” es una novela en verso, debido a la combinación de poesía y narrativa, tal como lo afirma Alethea Hayter, quien propone que Elizabeth Barrett Browning tenía la intención de escribir una novela en tono épico sobre la experiencia femenina: “[...] she wanted to write a novel in verse, and write it she did. (She) endeavoured to throw conventionalities [...] into the fire of poetry, to make them glow and glitter as if they were not dull things.”¹⁹ Por lo tanto me referiré a “Aurora Leigh” como un poema narrativo. “Aurora Leigh” es un poema dividido en nueve libros porque la intención de su autora es escribir una épica de la experiencia de Aurora Leigh. En cada libro, Elizabeth Barrett Browning narra una etapa del desarrollo personal de Aurora Leigh, el personaje principal del poema.

En este capítulo me propongo analizar un fragmento del primer libro del poema narrativo “Aurora Leigh”, en el cual considero se describen diversos estereotipos de la mujer victoriana. Al final del presente capítulo cito el fragmento de “Aurora Leigh”, objeto de este

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ Suzanne Hader, *The Bildungsroman Genre: Great Expectations, Aurora Leigh, and Waterland*, p. 1.

¹⁸ De acuerdo con Suzanne Hader, el término de *Bildungsroman* se relaciona estrechamente con otros géneros de la novela, como la *Entwicklungsroman*, la *Erziehungsroman* y la *Künstlerroman* que retrata el desarrollo de un artista. Todos estos géneros tratan diversas facetas del desarrollo personal de un individuo.

¹⁹ Alethea Hayter, *A Poet’s Work and its Setting*, p. 164.

análisis. En este fragmento, Aurora Leigh, la protagonista del poema narrativo del mismo nombre, observa el cuadro *post mortem* de su madre y distingue en él diversas imágenes entre las que se hallan una virgen, una musa y un fantasma, entre otras. Estas imágenes abordan diferentes aspectos del ideal femenino que representa la ambivalencia simbólica que caracteriza a la mujer victoriana en el imaginario de la Gran Bretaña durante el siglo diecinueve. La importancia de estas imágenes radica en el simbolismo que encierra cada una de ellas, ya que siempre se relacionan con una característica positiva o negativa del ideal femenino.

Realizaré una interpretación del simbolismo de las imágenes que se desprenden del retrato *post mortem* de la madre de Aurora Leigh utilizando las ideas de la antropóloga Sherry Ortner incluidas en el libro *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar. De acuerdo con Sherry Ortner: "both the subversive feminine symbols (witches, evil eye, menstrual pollution, castrating mothers) and the feminine symbols of transcendence (mother goddesses, merciful dispensers of salvation, female symbols of justice) [...] can appear from certain points of view to stand both under and over (but really simply outside of) the sphere of culture's hegemony."²⁰ Es decir, de acuerdo con Ortner, los símbolos femeninos se dividen en dos categorías que colocan a la mujer en la base o en la cima de una jerarquía que define a la naturaleza femenina en la esfera socio-cultural victoriana. Por lo tanto, los símbolos femeninos enfatizan las diferencias de la mujer respecto al hombre, en otras palabras, exaltan la otredad de la mujer que reside en el lado oculto de su naturaleza. La faceta oculta de la naturaleza femenina es terrible y transgresora como el mítico personaje de Antígona de la tragedia griega de Sófocles.

El cuadro *post mortem* de la madre de Aurora Leigh resulta, para la protagonista, un espejo en el que la mujer se refleja para descubrir el misterio de la naturaleza femenina: la naturaleza de Antígona, terrible y transgresora. La imagen del retrato es el constructo victoriano

²⁰ Sherry Ortner, *apud.*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *Op.cit.*, p. 19.

de la naturaleza y la experiencia femenina que contiene las imágenes y estereotipos que definen a la mujer victoriana. La experiencia especular frente al retrato de su madre es el acontecimiento que más influencia ejerce en la vida de Aurora Leigh, y que afecta su desarrollo como poeta.

El fragmento del libro primero de "Aurora Leigh" que analizaré comienza con una breve descripción de la vida familiar de la pequeña Aurora Leigh, de tan sólo cuatro años de edad. Aurora Leigh es la narradora del poema narrativo del mismo nombre y abre este fragmento del poema con un comentario sobre su familia en el que se destaca la muerte de su madre. Todas las tardes, en compañía de su padre, Aurora se sienta frente al retrato *post mortem* de su madre y es ahí, frente a ese aterrador recuerdo familiar, donde inicia el onírico viaje de la pequeña niña.

En este fragmento se narra el momento en que el padre de Aurora decide abandonar Florencia y mudarse al campo. Él cree que la naturaleza podrá sustituir a su esposa al convertirse en una suerte de madre para Aurora. Es así que Elizabeth Barrett Browning elige la imagen de la naturaleza como símbolo de una figura materna para la hija huérfana. Esta imagen sirve como el primer eslabón que dará inicio a la cadena de imágenes de los *symbols of transcendence*, que a lo largo de este fragmento de "Aurora Leigh", se enlazarán con las imágenes de ángel, virgen o musa:

He left out in Florence and made haste to hide
Himself, his prattling child, and silent grief,
Among the mountains above Pelago
Because unmothered babes he thought, had need
Of mother nature more than others use [...] ²¹

En los versos que a continuación se citan se señala, por primera vez, que el cuadro de su madre es un retrato *post mortem*. Acto seguido, Aurora Leigh describe el momento en el que una

²¹ Elizabeth Barrett Browning, "Aurora Leigh" en *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, p.376.

flama del fuego de la chimenea ilumina el retrato y parece devolver la vida al cadáver. Aquí es dónde se inicia una serie de revelaciones, tanto para Aurora Leigh como para el lector:

when 'er a sudden flame
Which lightened from the firewood, made alive
That picture of my mother drew it after she was dead ²²

La primera imagen que surge del retrato es la figura de un cisne, como veremos en la estrofa siguiente. Para Aurora Leigh la blancura etérea del rostro del cadáver representa la palidez del plumaje de un cisne. El color blanco del cisne sugiere una liberación; el abandonar los territorios nocturnos y de matices funerarios. Pero el momento más peculiar de estos versos es cuando Aurora tiene la sensación de que el rostro, ahora en forma de un ave, navega hacia ella y, hacia el lector, como si se liberara de las ataduras que lo mantenían inmóvil; como si el cadáver se despojara del sudario de seda rojo que lo envolvía:

The swan-like supernatural white life
Just sailing upward from the red stiff silk,
Which seemed to have no part in it no power
To keep it from quite breaking out of bounds. ²³

Lo que antes fue una visión perturbadora, ahora se transforma en una figura cuyo resplandor semeja la blancura de un símbolo maternal y “arquetipo de la mujer fecunda prometedora de riquezas y de auroras.” ²⁴ Es en este momento que el color adquiere una connotación especial. Ya no será el blanco lívido propio del cadáver, sino que tendrá el resplandor de la luz divina y, por lo tanto, una valoración positiva.

En los siguientes versos también se destaca el extraño aspecto del cadáver. Assunta, la *camariera* de la madre de Aurora, no era una mujer inglesa y victoriana, y no quiso que el cadáver de su ama llevara la típica mortaja, así que lo viste con un lujoso atuendo de color rojo, el cual, disfraza el tétrico matiz del rostro:

The painter drew it after she was
And when the face was finished, throat and hands

²² *Id.*

²³ *Id.*

²⁴ Jean Chevalier, *Op. cit.*, p.888.

Her camariera carried him in hate
 Of the English-fashioned shroud, the last brocade
 She dressed in at the Pitti, 'he should paint
 No sadder thing that 'she swore, 'to wrong
 Her poor signora."²⁵

De acuerdo con la pequeña Aurora Leigh, este atuendo brinda al cadáver un aspecto sobrenatural y aterrador:

And therefore, very strange the effect was²⁶

El uso del disfraz es una forma de imponer al otro, aun en la muerte, el ideal que de él o de ella se tiene. Por lo tanto, la madre muerta representa el ideal de la mujer como *memento* de la otredad que cobra expresión en la muerte. La otredad del ideal femenino se basa en las características de la naturaleza femenina que definen su diferencia en la cultura Occidental.

En cuanto a la forma en que las mujeres interiorizan los estereotipos femeninos durante la época victoriana, Bram Dijkstra en su libro *Ídolos de perversión*, hace referencia a cierta tendencia en el arreglo personal de las mujeres victorianas. Según este escritor, en algunos texto de la época victoriana se cuenta que "las mujeres usaban polvos blancos para dar al rostro un aspecto demacrado y etéreo."²⁷ De esta forma Elizabeth Barrett Browning presenta este disfraz siniestro como un símbolo de la tradición victoriana femenina. Es decir, la mujer usaba en vida una serie de afeites para crear una máscara de apariencia etérea o tétrica. Sin embargo, en el cuadro del poema "Aurora Leigh" se prefiere un aspecto vital para el cadáver que sólo logra subrayar lo siniestro. La siguiente cita de Sandra Gilbert y Susan Gubar tomada de su libro *The Madwoman in the Attic* nos brinda un ejemplo al respecto: "Tight-lacing, fasting, vinegar drinking, and similar cosmetic or dietary excesses were all parts of a physical regime that helped women either to feign morbid weaknesses or actually to 'decline' into real illness".²⁸ Por lo tanto, la imagen del cadáver de la madre de Aurora subvierte el estereotipo de la mujer

²⁵ Elizabeth Barrett Browning, "Aurora Leigh", en *Op.cit.*, p. 376.

²⁶ *Íd.*

²⁷ *Vid.*, Bram Dijkstra, *Ídolos de perversión*, p.46.

²⁸ Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *Op.cit.*, p.25.

victoriana quien busca aparentar una fragilidad extrema. Vemos que se imprime un toque de vida al cadáver para que su familia la recuerde "tal como era" en vida. El contraste del color del rostro y el color del vestido resultan incongruentes y siniestros para Aurora Leigh, tal como lo señala en los versos antes citados, y todo ello inducirá a nuevas fantasías.

Si continuamos con la teoría propuesta por Sherry Ortner, la siguiente imagen del retrato *post mortem* forma parte de la categoría de los *symbols of transcendence*. Se trata de la figura de Nuestra Señora de la Pasión:

Our Lady of the Passion stabbed with swords
Where the Babe sucked,²⁹

Esta imagen de la virgen simboliza la abnegación y el sacrificio femenino. El símbolo de la madre como virgen, o como ángel, se puede resumir en el estereotipo del *Angel in the House*. Este concepto fue creado por el poeta inglés Coventry Patmore y es el título de uno de sus poemas más famosos. Según Sandra Gilbert y Susan Gubar el *Angel in the House* se define como: "an ideal, a model of selflessness and purity of heart."³⁰ En su faceta de virgen, la madre de Aurora Leigh representa el más puro amor espiritual y, al mismo tiempo, es el símbolo de la abnegación y la sumisión femeninas. En su faceta de ángel, la mujer victoriana representa la espiritualidad extrema. Para Gilbert y Gubar, la mujer representada como ángel en la iconografía victoriana es: "A spiritual messenger, an interpreter of mysteries to wondering and devoted men, [...] the angel becomes finally a messenger of the mystical otherness of death."³¹ En otras palabras, las imágenes de virgen y ángel constituyen: "the ideal of 'contemplative purity' (which) evokes, finally both heaven and death. [...] because she wears the face of the

²⁹ Elizabeth Barrett Browning, "Aurora Leigh" en *Op.cit.*, p. 376

³⁰ Hans Eichner, *apud.*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *Op.cit.*, p.22.

³¹ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *Op.cit.*, p.24.

spiritualized Victorian woman who, having died to her own desires, her own self, her own life, leads a posthumous existence in her own lifetime.”³²

Muchas mujeres victorianas interiorizan el estereotipo de la abnegación o del *Angel in the House* para reafirmar su feminidad; acentuar su carácter etéreo y la falta de deseo. La madre de Aurora Leigh, en su faceta de virgen o de ángel, es un ejemplo de la mujer victoriana que no logra trascender su propia condición femenina; es así que muestra su fragilidad y se rinde ante el dolor para asegurar su existencia póstuma.

La contraparte de los *symbols of transcendence* son las imágenes que expresan la naturaleza transgresora de la mujer: la naturaleza de Antígona. Si continuamos con las categorías propuestas por Sherry Ortner, los *subversive feminine symbols* son otras facetas de la madre de Aurora Leigh: la bruja, la Medusa y el vampiro. Al igual que Antígona, estos monstruos femeninos son símbolos de las deformidades del ser que deben ser reprimidas. Estos monstruos femeninos encarnan la diferencia, la autonomía y la creatividad. Es así que, para Gilbert y Gubar constituyen: “Emblems of filthy materiality, committed only to their own private ends, these women are accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts. [...] they incarnate male dread of women and specifically, male scorn of female creativity.”³³

La pequeña Aurora Leigh reconoce a uno de los monstruos antes mencionados en el retrato de su madre muerta, y lo expresa así:

A still Medusa with milky brows,
All curdled and all clothed upon with snakes
Whose slimes falls fast as sweat will;³⁴

Según los mitos griegos, Medusa era una mujer sabia y hermosa que adquirió una apariencia monstruosa como castigo por haber hecho el amor con Poseidón en el templo de

³² *Ibid.*, p.25.

³³ *Ibid.*, p.29.

³⁴ Elizabeth Barrett Browning, “Aurora Leigh”, en *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, p.376.

Atenea. Así como las demás Gorgonas, "Medusa encarna la monstruosidad femenina. El distintivo de Medusa era su astucia que comportaba tintes mortales."³⁵ En muchas ocasiones aparece como "Diosa del sexo y de la feminidad debido a la gran cantidad de sangre que brotaba de su cabeza."³⁶ Las representaciones más comunes de Medusa aparecen después de su muerte. Pocas veces es un ser viviente, ya que siempre se representa en la imagen de una cabeza cercenada del cuerpo. Medusa es el símbolo de una mirada fascinante. La cabeza misma de Medusa es por antonomasia un objeto muerto en el arte.

Pero hay otro aspecto de esa representación aún más interesante. Según el filósofo italiano Benvenuto Cellini: "el mito de Medusa se relacionaba con el significado de la máscara en la que convergen diversos elementos opuestos entre los que destacan la función de protección contra la mirada del otro y el poder petrificante que ejerce su apariencia sobre los demás."³⁷ Es decir, la máscara de Medusa posee una duplicidad que hechiza. Esta característica es esencial en el retrato de la madre de Aurora. El cuadro es en sí mismo una máscara *post mortem* y, por ende, tiene una función "apotrpaica o de protección contra la fascinación de los otros."³⁸ Dicho de otra forma, la mirada de la pequeña Aurora Leigh no altera el estado inmutable de la mujer del cuadro, pero la imagen del cadáver afecta a la pequeña causándole horror y revelándole, como ya hemos mencionado, el aspecto terrible de la naturaleza femenina. El espejo de Medusa produce siempre una simetría desconcertante porque "la imagen especular de Medusa que debería significar su multiplicación y preservación, significa por el contrario el misterioso presagio de su muerte."³⁹ Es así como Elizabeth Barrett Browning enlaza la imagen de la Medusa con la imagen de la Musa para continuar las asociaciones entre símbolos

³⁵ Cfr., Marta Robles, *Mujeres, mitos y diosas*, pp.69-70

³⁶ *Id.*

³⁷ Cfr., Tobin Siebers, *El espejo de Medusa*, p.39.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

subversivos. El siguiente estereotipo es la Musa que predice un destino ominoso para Aurora Leigh, quien desea convertirse en poeta:

A dauntless Muse who eyes a dreadful Fate,⁴⁰

Este verso se puede interpretar de la siguiente forma. La Musa condena a la escritora a convertirse en una Medusa que, al proyectar toda su energía creativa, se autodestruye por su creación. La condena de la escritora consistirá en aparecer como un constructo en el cual se depositan los ideales que se crean en torno a ella. Por ende, su otredad estará caracterizada por una multiplicidad de imágenes. Aurora Leigh será víctima de esa lógica que representa la realidad femenina de múltiples formas, las cuales son independientes, pero que siempre comportan un carácter autodestructivo.

El retrato *post mortem* refleja una realidad deformada, diferente, revertida y aterradora por medio de los símbolos destructivos que se expresan a través de lo femenino. Estos símbolos representan la autonomía del espíritu femenino y su esencia pavorosa, la cual recibe el nombre de *Unheimlich*, ya que es la esencia "misma del deseo reprimido cuando se manifiesta: pavorosa y familiar."⁴¹ Lo que emerge "no es lo desconocido sino lo familiar que por ser tal, más que reconciliación provoca pavor."⁴² El retrato muestra a la niña la naturaleza femenina y su significado así como la manera en la que se verá afectada su experiencia como mujer y como poeta. A través del retrato *post mortem* de su madre, Aurora reconoce su propia condición femenina que se podría definir como la naturaleza de Antígona: familiar y terrible, transgresora de las leyes pero inherente al ser humano. Al observar el retrato de su madre muerta, la pequeña Aurora Leigh descubre la naturaleza de su propio ser, por lo tanto, observar el cuadro equivale a mirarse al espejo que le devolverá una imagen de sí misma.

⁴⁰ Elizabeth Barrett Browning, *Op. cit.*, 376.

⁴¹ Mariflor Aguilar, "Hacia una re-elaboración de la teoría del sujeto" en *Crítica del sujeto*, p.22.

⁴² *Id.*,

Los versos que a continuación se citan cierran el fragmento del poema que se refiere a la experiencia especular de Aurora Leigh.

The incoherencies of change and death
Are represented fully, mixed and merged
In the smooth fair mystery of perpetual Life,⁴³

La fusión de imágenes en una atmósfera onírica, lleva a la pequeña Aurora a descubrir el misterio de la naturaleza femenina y de su propia existencia. Esta fusión le revela también el misterio del fluir de la vida y los opuestos necesarios que la perpetúan. Esta es una verdad que logra descubrir Aurora al meditar sobre lo desconocido que halla en el retrato de su madre. Largas horas de reflexión frente al cuadro y de una serie de arrebatos oníricos, filosóficos y místicos, le permiten llegar a formular juicios como el que se mencionó anteriormente.

Sin embargo, Aurora Leigh sintetiza su experiencia especular frente al cuadro de su madre muerta, frente al espejo de Antígona, como la revelación de una verdad universal que expresa a través de la poesía:

The very incoherencies of poetic dreaming are
but the struggle and strife to reach the true in the Unknown,⁴⁴

Para Aurora Leigh la poesía es una forma de soñar con lo desconocido y de revelar la verdad. La duplicidad de los estereotipos de la Otridad encarnada en la mujer victoriana, remite al lector a descubrir que el misterio, tanto de la vida como de la muerte, también está constituido por una serie de oposiciones. Por otro lado, las imágenes yuxtapuestas de las fantasías de Aurora Leigh forman el constructo femenino construido por una serie de opuestos que subyacen en el misterio de la vida.

Finalmente la imagen *post mortem* de la madre de Aurora Leigh constituye un *memento mori*, o representación de un momento que se quiere preservar tal y como fue. También es una imago de algo que está y siempre permanecerá ausente pero que se evoca en la

⁴³ Elizabeth Barrett Browning, *Op.cit.*, p.377.

⁴⁴ *Id.*, p. 377.

memoria de forma inmutable. El retrato es el continente de todos los ideales que se formaron en torno a la mujer victoriana. Por esta razón, las imágenes forman un sistema de imágenes opuestas que dan significado a los extremos de la jerarquía socio-cultural donde el patriarcado sitúa a la mujer. Es decir, el retrato *post mortem* funciona como un arquetipo de la feminidad, pues contiene todas las representaciones posibles de la mujer a lo largo del tiempo.

El rostro multifacético e inmutable del cadáver encierra en sí mismo la monstruosidad del *Unheimlich*. Cuando Aurora Leigh observa el retrato, algo horrible se revela ante ella: el carácter dual de la naturaleza femenina. El retrato tiene una función reveladora para Aurora, porque muestra la naturaleza femenina y la manera en la que esta condición afecta su propia experiencia como mujer y como creadora. El retrato es el espejo que le refleja la naturaleza transgresora de la mujer.

Aurora Leigh debe asimilar que posee dos fuerzas que forman parte de la condición femenina: la creadora y la destructora. Cuando la pequeña Aurora Leigh reconoce la autonomía de su ser, logra rechazar el carácter inamovible que el patriarcado le ha asignado por ser mujer.

Esta es una verdad que logra descubrir Aurora al meditar sobre lo desconocido que se halla del otro lado del lienzo. "Aurora Leigh" es en conjunto, el resultado de largos años de estudio y de labor creativa por parte de Elizabeth Barrett Browning. Desafortunadamente, es una obra que se adelantó a su tiempo y permaneció al margen del canon literario de su época. Aun hoy en día, "Aurora Leigh" parece rehuir cualquier tipo de etiquetas literarias.

Las experiencias del personaje principal de "Aurora Leigh", una mujer transgresora se presentaron bajo un esquema poco usual. La autora se aventuró en una serie de experimentos narrativos que dieron como resultado un *Bildungsroman* en verso, cuya trama se sostiene por medio de las asociaciones de imágenes. "Aurora Leigh" es la muestra de una narrativa pictórico-poética, por momentos onírica y lúdica. Es un poema narrativo que sólo podía ser el

resultado de una mente creativa y brillante como la de Elizabeth Barrett Browning; una mujer que nunca se consideró transgresora pero que con esta obra maestra demuestra lo contrario.

“Aurora Leigh”

Primer libro (fragmento)

I write. My mother was a Florentine,
 Whose rare blue eyes were shut from seeing me
 When scarcely I was four years old, my life
 A poor spark snatched up from a falling lamp
 Which went out therefor, She was weak and frail;
 She could not bear the joy of giving life,
 The mother's rapture slew her. If her kiss
 Had left a longer weight upon my lips
 It might have steadied the uneasy breath,
 And reconciled and fraternized my soul
 With the new order. As it was, indeed,
 I felt a mother-want about the world,
 And still went seeking, like a bleating lamb
 Left out at night in shutting up the fold,—
 As restless as a nest-desert bird
 Grown chill through something being away, though
 what

It knows not. I, Aurora Leigh, was born
 To make my father sadder, and myself
 Not overjoyous, truly. Women
 The way to rear up children (to be just),
 They know a simple, merry, tender knack
 Of tying sashes, fitting baby-shoes,
 And stringing pretty words that make no sense,
 And kissing full sense into empty words,
 Which things are corals to cut life upon,
 Although such trifles: children learn such,
 Love's holy earnest in a pretty play
 And get not over-early solemnized,
 But seeing, as in a rose-bush, Love's Divine
 Which burns and hurts not,—not a single bloom,—
 Become aware and unafraid of Love.
 Such good do mothers. Fathers love as well
 —Mine did I know, but still with heavier brains,
 And wills more consciously responsible,
 And not as wisely, since less foolishly;
 So mothers have God's licence to be missed
 My father was an austere Englishman,
 Who, after dry lifetime spent at home,
 In college learning, law, and parish talk,
 Was flooded with a passion unaware,
 His whole provisioned and complacent past

Drowned out from him that moment. As he stood
 In Florence, where he had come to spend a month
 And note the secret of Da Vinci's drains,
 He musing somewhat absently perhaps
 Some English question...whether men should pay
 The unpopular but necessary tax
 With left or right hand—in the alien sun
 In that great square of the Santissima
 There drifted past him (scarcely marked enough
 To move his comfortable island scorn)
 A train of priestly
 Banners, cross and psalm,
 The white veiled rose crowned maidens holding up
 Tall tapers, weighty for such wrists, aslant
 To the blue luminous tremor of the air,
 And letting drop the white wax as they went
 To eat the bishop's wafer at the church;
 From which long trail of chanting priests and girls,
 A face flashed like a cymbal on his face
 And shook with silent clangour brain and heart,
 Transfiguring him to music. Thus, even thus,
 He too received his sacramental gift
 With eucharistic meanings; for he oved.
 And thus beloved, she died. I' ve heard it said
 That but to see him in the first surprise
 Of widower and father, nursing me,
 Unmothered little child of four years old,
 His large man's hands afraid to touch my curls,
 As if the gold would tarnish, —his grave lips
 Contriving such a miserable smile
 As if he knew needs must, or I should die,
 And yet' was hard,—would almost make the stones
 Cry out for pity. There's a verse he set
 In Santa Croce to her memory,—
 'Weep for an infant too young to weep much
 When death removed this mother'—stops the mirth
 To-day on women's faces when they walk
 With rosy children hanging on their gowns,
 Under the cloister to escape the sun
 The scorches in the piazza. After which
 He left our Florence and made haste to hide
 Himself, his prattling child, and silent grief,
 Among the mountains above Pelago;
 Because unmothered babes, he thought, had need
 Of mother nature more than others use,
 And Pan's white goats with udders warm and full
 Poor milkless lips of orphans like his own—
 Such scholar-scrap he talked, I've heard from
 friends,

For even prosaic men who wear grief long
 Will get to wear it as a hat aside
 With a flower stuck in't. Father, then, and child,
 We lived among the mountains many years,
 God's silence on the outside of the house,
 And we who did not speak too loud within,
 And old Assunta to make up the fire,
 Crossing herself whene'er a sudden flame
 Which lightened from the firewood, made alive
 That picture of my mother drew it after she was
 dead
 And when the face was finished, throat and hands,
 Her camariera carried him, in hate
 Of the English-fashioned shroud, the last brocade
 She dressed in at the Pitti; 'he should paint
 No sadder thing than that,' she swore, 'to wrong
 Her poor signora. 'Therefore very strange
 The effect was. I, a little child, would crouch
 For hours upon the floor with knees drawn up,
 And gaze across them half in terror, half
 In adoration, at the picture there,—
 That swan—like supernatural white life
 Just sailing upward from the red stiff silk
 Which seemed to have no part in it no power
 To keep it from quite breaking out of bounds.
 For hours I sat and stared. Assunta's awe
 And my poor father's melancholy eyes
 Still pointed that way. That way went my thoughts
 When wandering beyond sight. And as I grew
 In years, I mixed, confused, unconsciously,
 Whatever I last read or heard or dreamed,
 Abhorrent, admirable, beautiful,
 Pathetical, or ghastly, or grotesque,
 With still that face...which did not therefore
 change,
 But kept the mystic level of all forms,
 Hates, fears, and admirations, was by turns
 Ghost, fiend, and angel, fairy, witch, and sprite,
 A dauntless Muse who eyes a dreadful fate,
 A loving Psyche who loses sight of love,
 A still Medusa with mild milky brows
 All curdled and all clothed upon with snakes
 Whose slimes fall fast as sweat will, or anon
 Our Lady of the Passion, stabbed with swords
 Where the babe sucked; or Lamia in her first
 Moonlighted pallor, ere
 (she shrunk and blinked
 And shuddering wriggled own to the unclean;
 Or my own mother, without smile or kiss.

Buried at Florence. All which images,
Concentred on the picture, glassed themselves
Before my meditative childhood, as
The incoherencies of change and death
Are represented fully, mixed and merged,
In the smooth fair mystery of perpetual Life.

Capítulo II

La imagen del espejo.

Visión de la mujer en el arte a través de "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti

[a painting is] a beautiful romantic dream of something that never was, never will be — in a better light than any light that ever shone—in a land no one can define or remember, only desire.⁴⁵

Edward Burne-Jones, *Pre-Raphaelitism in Art and Literature*

El propósito de este capítulo consiste en analizar las imágenes del poema "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti, las cuales, en mi opinión, simbolizan el ideal femenino victoriano. Las líneas que sirven de epígrafe a la presente sección expresan el significado del ideal femenino en el arte de la época victoriana y, en particular, el arte pre-rafaelista. Del epígrafe, los lectores y las lectoras pueden inferir que durante la época victoriana la mujer sacrificó su ser para convertirse en un ideal, en un sueño, que sólo cobraba vida en la imaginación del hombre y del artista. Es así que, me referiré a la mujer como imago, imagen o arquetipo, mas no como individuo. Por este motivo, el análisis que realizaré del poema tendrá como propósito distinguir las diversas facetas iconológicas y simbólicas que conforman la figura del ideal femenino victoriano en el poema mencionado.

Debido a que la autora del poema reconoce el ideal femenino como parte de una composición pictórica, emplearé en el análisis un marco teórico que defina las tendencias iconológicas de la época victoriana que predominaron en un gran número de las representaciones de la figura femenina. Al analizar el poema, citaré principalmente la obra de Bram Dijkstra, quien realiza un estudio de las imágenes que se crearon en torno a la mujer en el

⁴⁵ Edward Burne-Jones, *apud.*, David Masson, *Pre-Raphaelitism in Art and Literature*, p.76.

siglo diecinueve en su libro *Ídolos de perversidad*. En cuanto al aspecto simbólico del ideal femenino, analizaré la dicotomía que existe en los símbolos femeninos de la época victoriana. Para hacerlo, seguiré las ideas de Sandra Gilbert y Susan Gubar, quienes en su libro *The Madwoman in the Attic* distinguen dos estereotipos de la naturaleza femenina. Para ellas, las imágenes femeninas del imaginario social de la época victoriana se dividen en dos categorías: “los estereotipos trascendentales y los subversivos.”⁴⁶ Los primeros se relacionan con las características femeninas de la mujer, como “la pureza, la bondad, y la maternidad entre otras;”⁴⁷ mientras que los segundos ponen el énfasis en los rasgos “negativos” que propician la creación de imágenes, en las que los hombres ven a la mujer como “terrible seductora, bruja o vampiro.”⁴⁸

A través del análisis de las imágenes del poema “In an Artist’s Studio” de Christina Rossetti trataré de explicar si la voz poética del poema sólo reconoce el ideal femenino de la época victoriana o si lo rechaza para proponer otra alternativa a los estereotipos creados en torno a la mujer victoriana. Al final del capítulo incluiré pinturas de Dante Gabriel Rossetti que ilustran diversas etapas en el análisis del poema. Pero, antes de estudiarlo, haré un breve resumen del contexto artístico en el que Christina Rossetti escribió “In an Artist’s Studio” y la forma en la que éste influyó en su poesía.

Como lo afirma el crítico de arte David Masson en su libro sobre el movimiento pre-rafaelista,⁴⁹ durante la segunda mitad del siglo diecinueve tuvo lugar un auge en las artes en Inglaterra. En aquellos días, un grupo de jóvenes formaron una hermandad de artistas que influyeron notablemente en la pintura de la época victoriana, ya que transformaron la manera en la que comúnmente se definía el lenguaje pictórico. La mencionada hermandad pre-rafaelista

⁴⁶ Cfr., Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 6.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Vid. David Masson, “Pre—Raphaelitism in Art and Literature” en *Pre—Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*, p. 74.

estaba formada por los pintores William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown y John Everett Millais, entre otros. El propósito principal de los pre-rafaelistas: "era la creación de ideales pictóricos que trascendieran los límites del arte."⁵⁰ Algunos miembros de esta hermandad ilustraban los poemas de sus compañeros, es decir, trasladaban la idea poética a un lenguaje pictórico. Esta búsqueda estética propició la conjugación de varias artes, principalmente de la poesía y la pintura. La nueva forma de expresión artística se caracterizó por "la continua búsqueda de un punto donde se unieran dos artes."⁵¹ Dicho con otras palabras, la utopía de los pre-rafaelistas pretendía la unión de la pintura y la poesía, así como de lo espiritual y lo material como el supremo ideal del arte.

La utopía artística del poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti, quien pertenecía a la hermandad pre-rafaelista consistía en: "la creación de un símbolo que representara el alma del artista."⁵² Tal parece que el ideal poético de Dante Gabriel Rossetti consiste en proyectar los sueños del artista en un objeto o símbolo que representa su fuente de inspiración y su propia alma. Es así como el ideal artístico de este autor da lugar a la creación de un constructo en el que el artista deposita sus ideales y fantasías. Dante Gabriel Rossetti buscó el ideal artístico de su pintura en la figura de la que se convertiría en su esposa, la modelo Elizabeth Siddal. Sin embargo, Elizabeth Siddal no logró estimular las fantasías artísticas y eróticas de Gabriel, como lo indica David Sonstroem —crítico de la obra de Dante Gabriel Rossetti—, pues sólo produjo frustración al pintor: "However, he soon discovered deficiencies in this human form of his dream, most notably her disinclination to engage in 'earthly love.' Since by Rossetti's system of beliefs, the physical union meant the same as heavenly salvation. Rossetti felt that Lizzie was

⁵⁰ *Cfr., Ibid., p.75.*

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

failing his fantasy while also adding to no small amount of sexual frustration."⁵³ La mujer real, Elizabeth Siddal, no pudo realizar las fantasías de su esposo ya que era imposible que representara el amor celestial y terrenal que posibilitara la creación artística ideal. Por el contrario, Elizabeth Siddal frustraba la creación del ideal pictórico y poético de Dante Gabriel Rossetti y, por ende, le impedía su acto de creación.

Por otro lado, un ejemplo del ideal artístico, en la obra literaria de Dante Gabriel Rossetti, aparece en el cuento "Hand and Soul". Para el personaje principal de este cuento, *Chiaro dell' Erma*, la imagen de una mujer hermosa representa algo más que el alma gemela del artista; es el complemento de su ser y es la fuente de su creatividad. La mujer idealizada se dirige a *Chiaro dell' Erma* y pronuncia las siguientes palabras refiriéndose al alma del artista: "I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee, see me and know me as I am."⁵⁴ Esta cita describe la concepción del ideal artístico de Dante Gabriel Rossetti, el cual representa sus fantasías artísticas así como su propia alma.

Un gran número de figuras femeninas inspiradas en Elizabeth Siddal ilustran las obras literarias de Dante Gabriel Rossetti. De esta forma trató de reunir a la pintura y a la poesía para alcanzar su ideal artístico. Es así como surge el poema objeto, el cual da coherencia a la ideología del artista al plasmarla en símbolos. Según las palabras de Dante Gabriel Rossetti: "The poem object serves as a passive receptacle for the poet's reflection of his feelings."⁵⁵ "Hand and Soul" es un ejemplo del texto objeto donde se muestra el ideal del artista conformado por elementos sensuales (ilustraciones) e intelectuales (texto).

En 1856, Christina Rossetti, la hermana de Dante Gabriel Rossetti escribe "In an Artist's Studio" como una crítica a las representaciones pre-rafaelistas de la mujer. No cabe

⁵³ David Sonstroem, *apud.*, Elizabeth Lee, "Rossetti's Fair Lady" en *The Victorian Web*, p.1.

⁵⁴ Dante Gabriel Rossetti, *apud.*, Oswald Doughty, "Rossetti's Conception of the 'Poetic'" en *Pre-Raphaelitism in Art and Literature*, p.163.

⁵⁵ Horace Sailor, "Ruth and the Tradition of the Fallen Women" en *Sex and Death in the Victorian Literature*, p.161.

duda que el poema "In an Artist's Studio" critica a los artistas victorianos y, en particular, a Dante Gabriel Rossetti, quien se empeñaba en crear un ideal femenino que fuera compatible con su ideal poético. Por esa razón, y con una profunda conciencia de "género" —concepto desconocido a mediados del siglo diecinueve— Christina Rossetti se pronuncia en contra del estereotipo del ideal femenino en el arte pre-rafaelita y, hasta cierto punto, en contra de todas las expresiones artísticas del período victoriano a través de su poema "In an Artist's Studio". De cierta manera, este poema es una respuesta al cuento "Hand and Soul" de Dante Gabriel Rossetti.

Es decir, para Christina Rossetti, "In an Artist's Studio" expresa su descontento hacia las representaciones de la mujer en el arte de Dante Gabriel. En términos generales, como hemos mencionado, estas representaciones se dividían en dos categorías: la de las imágenes de mujeres seductoras y la de las imágenes de mujeres virginales. Esta dicotomía que caracterizó la iconología femenina del arte pre-rafaelista propició, a su vez, la creación de un constructo de la naturaleza femenina. Al comparar las ideas que Sandra Gilbert y Susan Gubar exponen sobre los estereotipos de la mujer en el siglo diecinueve en su libro *The Madwoman in the Attic* y los estudios iconológicos de Bram Dijkstra sobre el arte decimonónico, se puede observar que, durante la época victoriana, existió una tendencia a definir la naturaleza femenina como la conjugación de dos elementos opuestos. Es decir, según Sandra Gilbert y Susan Gubar, el ideal femenino victoriano estaba formado por estereotipos trascendentales y subversivos que situaban las imágenes de la mujer en la cima o en la base de una jerarquía de valores. Dentro de esa jerarquía, la mujer simbolizaba una bruja o un ángel, una virgen o una mujer seductora. Tal parece que Christina Rossetti no estaba de acuerdo con la forma en la que los artistas representaban a la mujer en el arte y así lo expresó en su poema "In an Artist's Studio".

En el poema "In an Artist's Studio", Christina Rossetti describe una serie de lienzos donde aparecen imágenes femeninas que conforman el ideal femenino de la época victoriana.

Los lienzos a los que hace referencia el poema de Christina Rossetti, que podríamos considerar como el espejo de Antígona (revelador de una imagen terrible), reflejan un ideal que trastoca el ser de la mujer, y le impide asumir su condición de individuo. Estas son algunas imágenes que conforman el ideal al que se refiere la voz poética y que analizaré en el poema de Christina Rossetti que, a continuación, cito:

One face looks out from all his canvases,
 One selfsame figure sits or walks or leans,
 We found her hidden just behind those screens,
 That mirror gave back all her loveliness.
 A queen in opal or in ruby dress.
 A nameless girl in freshest summer-greens,
 A saint, an angel: --every canvas means
 The same one meaning, neither more nor less.
 He feeds upon her face by day and night,
 And she with true kind eyes looks back on him
 Fair as the moon and joyful as the light.
 Not wan with waiting, not with sorrow dim;
 Not as she is, but was when hope shone bright;
 Not as she is, but as she fills his dreams.⁵⁶

El poema inicia cuando la voz poética de "In an Artist's Studio" dirige la atención del lector a uno de los lienzos que se encuentran en el estudio de un artista. En ese cuadro, que sobresale del resto de las pinturas, hay un rostro que observa a todos aquellos que entran al estudio o, mejor dicho, al espacio imaginario donde se confronta a la mujer con la obra de arte:

One face looks out from all his canvases
 One selfsame figure sits or walks or leans⁵⁷

La imagen que se destaca en los lienzos del artista es el rostro de una mujer. La manera en la que la voz poética describe la figura parece indicar que la imagen no se halla inmóvil dentro de la composición, sino que se asoma a través del lienzo como si se tratara de una ventana: "One face looks out from all his canvases."⁵⁸ Entonces, cada cuadro representa una ventana y en cada una de ellas la mujer adopta una posición y una actitud diferente que la

⁵⁶ Christina. Rossetti, "In an Artist Studio" in *The Norton Anthology of English Literature*, v.II, p.1474.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Id.*

presenta como una mujer distinta en cada uno de estos lienzos-ventana. Aunque la voz poética describe los lienzos como *screens* y dice que la figura de la mujer se esconde tras de ellas: “We found her hidden just behind those screens”⁵⁹, en realidad, cada una de las posturas adoptadas por la figura responde al deseo y a la fantasía del artista. Pero, a pesar de los cambios de apariencia que la mujer sufre en cada lienzo, su esencia permanece inmutable, pues la voz poética reconoce que la figura —que parece cobrar vida detrás del cristal— de cada lienzo/ventana posee un rasgo único en su ser: “One selfsame figure”. Tal vez ese rasgo único de la imagen del cuadro sea el verdadero ser individual o la verdadera naturaleza femenina que no puede ser aprehendida por el pincel del artista. Aunque el artista asigna diferentes atuendos o apariencias a la figura del cuadro, no logra captar la individualidad de la mujer del lienzo, así como tampoco permite que la figura muestre su verdadera esencia.

Es por eso que afirmo que los lienzos parecen ser también las ventanas o los cristales de una prisión por la cual se asoma el rostro de la misma mujer. De esta forma, cada lienzo representa una ventana diferente que, en conjunto, forman la prisión metafórica donde se halla capturado el constructo de la mujer victoriana. El lienzo del artista es una prisión metafórica porque limita el espacio de la figura femenina.

Es necesario destacar que, a diferencia de los primeros versos, en el verso “That mirror gave back all her loveliness”, el lienzo ahora tiene una función especular, ya que refleja la realidad de quien observa las pinturas que hay en el estudio del artista y es así que se crea la dicotomía antes mencionada. En lugar de que el lienzo muestre la figura de una mujer recluida en una prisión de cristal, éste refleja la imagen de la mujer a través del imaginario del artista: “That mirror gave back all her loveliness” (el énfasis es mío). Este verso indica que una mujer se mira ante el espejo que refleja *her loveliness*. Esto es, la figura de la mujer capturada en los lienzos desaparece, para ceder su espacio al reflejo del ideal femenino. Este verso es muy

⁵⁹ *Id.*

importante porque define una de las maneras en las que puede analizarse la representación de la figura femenina dentro del cuadro.

A través del verso antes citado se deduce que las imágenes femeninas que aparecen en el cuadro pueden ser tan sólo el reflejo del ideal del artista. Pero el cuadro se vuelve la metáfora de un espejo, a través del cual se revela la verdadera esencia de la mujer. El lienzo del poema de Christina Rossetti es la metáfora del espejo de Antígona, que muestra la ubicuidad como el lado oculto de la naturaleza femenina. Aunque las figuras femeninas que aparecen en los lienzos son simbólicamente diferentes entre sí, todas ellas comparten tanto la belleza como la perfección estética. Dicho con otras palabras, el lienzo, cuando funciona como un espejo, pone de relieve el carácter ubicuo de la figura femenina en el imaginario artístico y social de la época victoriana.

En los siguientes versos del poema "In an Artist's Studio", Christina Rossetti describe dos de las imágenes que aparecen en la figura del cuadro. La primera imagen que se muestra en el lienzo conforma un binomio de reinas:

A queen in opal or in ruby dress⁶⁰

En este verso la autora presenta la figura femenina bajo el disfraz de reina. Se trata de una figura a la que el artista impone una naturaleza dual. La imagen de la mujer del cuadro, en su faceta de reina, comporta características diversas. El contraste de los colores en ambas imágenes del cuadro expresa la oposición simbólica de las dos figuras. La reina del atuendo opalino simboliza la pureza femenina, mientras que la reina vestida de rojo sugiere el carácter subversivo de la mujer ya que, como se mencionó en el capítulo anterior, el color rojo se relaciona generalmente con las fuerzas psíquicas destructoras y con los vampiros.

La primera imagen que analizaré es "the queen in opal" (véase fig.1). El cuadro *Pia de' Tolomei*, del pintor pre-rafaelista Dante Gabriel Rossetti, sirve de ejemplo para ilustrar el

⁶⁰ *Id.*

verso que a continuación analizaré. En esta pintura, Rossetti presenta a una mujer vestida de blanco cuyo semblante expresa la pureza y la pasividad del ideal femenino de la época victoriana. Las características iconográficas de la figura que aparece en el lienzo del poema "In an Artist's Studio" aportan un valor simbólico específico a la figura de la reina vestida de blanco. El simbolismo del tono opalino del atuendo de la reina, expresa la pasividad de la figura femenina en su faceta de *transcendent symbol*, como lo denominan Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic*. En cambio, para Bram Dijkstra: "El color blanco se puede relacionar con la inocencia y la pureza tanto física como espiritual de la mujer."⁶¹ Estas características fueron una constante en muchas de las representaciones femeninas de la época victoriana. Por ejemplo, Bram Dijkstra afirma que las flores eran símbolos de pureza en la iconología victoriana. Además, representaban la fertilidad y la sexualidad femenina: "Estas imágenes eran una expresión de los sueños de los hombres de recuperar una reclusión generosa, sin restricciones; de una naturaleza que fuese simultáneamente receptáculo, suelo fértil y pecho acogedor."⁶²

La pureza está representada por diversos estereotipos en el arte masculino de la época victoriana. Hay tres figuras que generalmente se relacionan con la pureza y la pasividad: la madre, la esposa y la hija, que "juntas conformaban la trinidad asexual en la estética victoriana."⁶³ En este tipo de representaciones femeninas, la mujer es un objeto pasivo y vacío de significados propios como individuo, quien, por medio de su pasividad consigue la veneración de los hombres. La imagen de la reina de atuendo opalino del poema "In an Artist's Studio" es un ejemplo de la figura etérea y pasiva de la mujer victoriana en el imaginario del siglo diecinueve. Al privar las imágenes de sensualidad y de una sexualidad explícitas se provoca una castración estética que impide a los observadores unirse con ellas a través de la

⁶¹ Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad*, p.84.

⁶² *Ibid.*, p.85.

⁶³ *Id.*

fantasía, aunque la mayoría de las imágenes femeninas del arte pre-rafaelista son sumamente sensuales. Por ejemplo, las pinturas de Dante Gabriel Rossetti, incluidas en el anexo del presente capítulo, comparten una misma característica: la sensualidad de sus figuras femeninas, la cual se expresa en sus rostros, en sus atuendos y en los colores de cada composición. (ver anexo de ilustraciones).

El estereotipo de la pureza espiritual en la época victoriana, también se relaciona con la imagen de la mujer enferma o muerta. Para muchas mujeres victorianas, la enfermedad y la muerte eran las únicas formas de conservar su imagen frágil de ángel doméstico. El afán de proyectar un carácter etéreo respondía a las exigencias sociales que fomentaban el culto a la invalidez femenina. Para Bram Dijkstra, el culto decimonónico a la enfermedad y a la invalidez femeninas era una forma de preservar la posición privilegiada del hombre en la sociedad: "su sacrificio no era necesariamente sufrir en la cruz metafísica; en su lugar consistía en 'sufrir y callar', y morir de inanición autodestructiva, para que los hombres de Comte no se sintiesen amenazados por cualquier representante del sexo 'con el cual, por su posición en la sociedad, no corre ningún peligro de rivalidad en los asuntos de la vida.'"⁶⁴

Es por todo aquello que podemos afirmar que el culto a la enfermedad femenina en el arte del siglo diecinueve proyectó una iconología de la invalidez femenina para crear un estereotipo sobre la pasividad y la debilidad de la mujer. Es muy probable que la sociedad utilizara este estereotipo para que las mujeres interiorizaran las imágenes de sumisión y pasividad, lo cual aseguraba al hombre una condición privilegiada en la mayoría de los aspectos de la vida cotidiana. Por medio del culto a la enfermedad, el hombre también confinaba a la mujer a un espacio privado, el cual tenía como función crear un espacio imaginario donde se perpetuara el ideal femenino. Todo lo anterior nos lleva a pensar que la pasividad y la

⁶⁴ Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad*, p.33.

espiritualidad femeninas constituyan elementos necesarios para moldear el alma perfecta, en otras palabras, el alma del artista.

El artista pre-rafaelista buscaba la pureza y la perfección en la figura femenina que representaba su ideal artístico. Esos conceptos constituían características esenciales del alma de la mujer con la que soñaba el artista. Por esta razón, el hombre y, en particular, el artista, “siempre experimenta un sentimiento de total abstracción al contemplar la pureza femenina, la cual unifica las fuerzas interiores del ser en un acto único.”⁶⁵ Para Bram Dijkstra “la castración del objeto retratado se acentuaba con rasgos etéreos y celestiales.”⁶⁶

De esta forma, según Bram Dijkstra, “se proclamó la insustancialidad femenina cuyo ejemplo eran las mujeres flotantes del academicismo finisecular.”⁶⁷ Durante este período del arte, “los pintores plasmaron imágenes de lo que creían era una mujer y de lo que suponían que la mujer quería.”⁶⁸ De lo anterior se deduce que los academicistas construyeron un ideal femenino para depositar sus fantasías. El vacío y el silencio de las mujeres se tornó en el receptáculo de las fantasías masculinas, tal como lo explica la antropóloga Laura Malvey: “Women stand in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolical order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of women still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning.”⁶⁹ Y es así que la mujer no tuvo significado por sí misma, fue el hombre quien le asignó un significado a partir de su deseo. El hombre impuso a la mujer el estereotipo de la figura femenina, como podemos apreciar en la imagen del lienzo del poema “In an Artist’s Studio” —ella, se halla atrapada y silenciada en el orden simbólico de la cultura patriarcal— es el objeto de la fantasía: “Not as she is, but as she fills his dreams.”

⁶⁵ Pierre Teilhard, *apud.*, Henri Lubac, *L' éternel féminin*, p. 16.

⁶⁶ Bram Dijkstra, *Op.Cit.*, p. 198.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, p. 256.

⁶⁹ Laura Malvey, *Op.Cit.*, p. 199.

Continuando con el análisis de la imagen dual de la reina veremos a la reina vestida de rojo (véase figura 2), como la contraparte de la reina opalina. El cuadro *A Vision of Fiametta* de Dante Gabriel Rossetti sirve como ejemplo de la “queen in ruby dress” del poema “In an Artist’s Studio” ya que la composición muestra una figura femenina, con un atuendo similar al de una reina. Considero que esta imagen puede formar parte del grupo de las *femmes fatales* o mujeres subversivas del siglo diecinueve. Si se toma en consideración que la reina goza de autoridad sobre los individuos de una sociedad, se puede afirmar que la imagen de la reina constituye el estereotipo de la subversión, ya que simboliza el poder y la autonomía. Sandra Gilbert y Susan Gubar afirman que las imágenes subversivas femeninas representan la fuerza oculta de las mujeres y, por tanto, son símbolos de “[the] power of annihilation.”⁷⁰ En otras palabras, la figura de la reina vestida de rojo que aparece en el lienzo del artista en el poema “In an Artist’s Studio” pertenece a la categoría simbólica de la *femme fatale* de la iconología victoriana. Por lo tanto, la figura de la reina vestida de rojo simboliza la autonomía de la mujer y, por este motivo, representa un estereotipo subversivo de la mujer creado por el imaginario artístico del siglo diecinueve.

Por medio del binomio de las reinas, Christina Rossetti pone de relieve en el poema “In an Artist’s Studio”, la tendencia victoriana hacia las representaciones artísticas de la mujer. La oposición de imágenes no sólo constituye un tema común en la pintura sino también en la poesía. Estas formas presentan a la mujer bajo las características de virgen venerable o de *femme fatale*. Por todo lo anterior, deduzco que Christina Rossetti utiliza el binomio de las reinas en el poema “In an Artist’s Studio”, para simbolizar las facetas opuestas del estereotipo de la mujer victoriana, es decir, para simbolizar su aspecto subversivo y pasivo. Esta conjugación de estereotipos nos recuerda los símbolos femeninos que aparecen en el retrato

⁷⁰ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 95.

post mortem de la madre de Aurora Leigh, en el poema del mismo nombre, y en las figuras femeninas de los cuadros de Dante Gabriel Rossetti.

En el verso que mencionaré a continuación, la opulencia terrenal y la pureza celestial de la reina quedan atrás para mostrar una figura femenina de carácter silvestre vinculada con la naturaleza (véase figura 3): Para ilustrar este verso utilizaré el cuadro *Day Dream* de Dante Gabriel Rossetti, quien captura la imagen de una mujer cuyos ropajes verdes se confunden con la vegetación que la rodea:

A nameless girl in freshest summer—greens.⁷¹

Una ninfa silvestre y sin nombre es la figura que aparece en el lienzo del artista. La vegetación es el atuendo de la joven sin nombre, que nació de una madre que no posee un lenguaje que le permita articular un discurso lógico. En otras palabras, la naturaleza es la madre muda de la ninfa vestida de verde. La naturaleza primitiva o dionisíaca de la *nameless girl* o ninfa es una característica femenina que la mantiene muy lejos de alcanzar el carácter apolíneo vinculado con el lenguaje y la razón. Además de su carácter silvestre, la representación femenina de la mujer en la naturaleza también simboliza la maternidad como lo indica Dijkstra: “La mujer, en tanto que madre tierra o túnica fértil, era obviamente sexual, pero también protectora.”⁷² La figura de la ninfa constituye también un símbolo de la feminidad y la fertilidad, y así como lo señala Bram Dijkstra: “La mujer, [...] era fértil y, a la vez fertilizante. Era el símbolo de la naturaleza, la tierra [...]”⁷³ La *nameless girl* del lienzo del artista es la ninfa dionisíaca cuya fertilidad proyecta el símbolo de la madre y, por lo tanto, la acerca al estereotipo del *Angel in the House*.⁷⁴ En otras palabras, según la iconología del siglo

⁷¹ Christina Rossetti, “In an Artist’s Studio” en *The Norton Anthology of English Literature*, v.11, p. 1474.

⁷² Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, p.85.

⁷³ *Ibid.*, p.83.

⁷⁴ “The Angel in the House” es el nombre de uno de los poemas más famosos del poeta victoriano Coventry Patmore (1823-1896). En este poema, el autor representa el ideal femenino victoriano por medio de diversas imágenes con

diecinueve, la figura de una ninfa se puede interpretar de dos formas, que podrían resultar contradictorias. La ninfa es maternal y, a la vez eróticamente seductora; es decir, es un arquetipo formado por dos estereotipos opuestos que Gilbert y Gubar utilizan para referirse a las imágenes narrativas de la época victoriana. Bram Dijkstra también considera la imagen de la ninfa como un estereotipo contradictorio: “[es] un símbolo de la vida doméstica, de la maternidad que, al mismo tiempo, es demasiado fértil como para ser santa. Virtuosa en su voluptuosa maternidad, hace que los hombre suspiren por ella [...]”⁷⁵

La mujer del lienzo o la ninfa de ropajes verdes representa dos aspectos de la naturaleza femenina. Es la madre bondadosa y protectora, pero, por otra parte es la mujer seductora, cuya sexualidad se relaciona generalmente con los estereotipos subversivos de la bruja, del vampiro o de Medusa como se mencionó en el capítulo anterior. La naturaleza de la ninfa se define por una serie de oposiciones binarias tal como sucede con la imagen del binomio de las reinas. Considero que, para Christina Rossetti, el ideal femenino del imaginario social y artístico de la época victoriana queda conformado por las imágenes que se expresan en los siguientes versos:

A nameless girl in freshest summer-greens,
A saint, and angel,⁷⁶

A partir de estas imágenes se puede formar la tríada arquetípica de la *nameless girl* como la ninfa, la santa y el ángel. La santa y el ángel son ejemplos de *transcendent symbols* en el imaginario social de los victorianos y la ninfa es un símbolo, complejo por su carácter subversivo, que cobra expresión en las imágenes narrativas de la literatura victoriana, como lo sería la narrativa de Charles Dickens, de Thomas Hardy o en la poesía de Dante Gabriel Rossetti o Lord Alfred Tennyson, sólo para mencionar algunos escritores. Las imágenes que

tintes místicos. En la mayoría de esas imágenes, sobresale la pureza virginal de la mujer. El estereotipo del *Angel in the House* fue retomado por Virginia Woolf para referirse a la Musa que impide a la mujer convertirse en escritora.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 84

⁷⁶ Christina Rossetti, “In an Artist’s Studio” en *The Norton Anthology of English Literature*, VII, p.1474.

describe Christina Rossetti en los versos que cité anteriormente ejemplifican la duplicidad que subyace en la mayoría de las representaciones femeninas de la literatura y el arte victoriano. Estas imágenes tienen una gran fuerza semiótica, pues logran influenciar a la mujer victoriana, para quien ser mujer equivale a ser un *Angel in the House*, y no una ninfa seductora e independiente. Todo lo expresado en torno a la tríada arquetípica del ángel, la santa y la ninfa constituye tan sólo una de las formas en las que se puede interpretar esos versos del poema "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti.

En los siguientes versos, la voz poética prosigue haciendo notar al lector que la imagen del lienzo es un símbolo de dualidad en cada una de las facetas que se presentan:

—every canvas means
The same one meaning, neither more nor less⁷⁷

Cada lienzo presenta una imagen dual, que constituye una faceta diferente del ideal femenino. A pesar de que sólo hay una figura en la composición que se describe en "In an Artist's Studio": "The same one meaning, neither more nor less", en cada una de las facetas del ideal reside el misterio de la esencia femenina como ocurre en el retrato *post mortem* de la madre de Aurora Leigh. Esa mujer del lienzo encierra en su naturaleza un sistema de oposiciones conceptuales que define el carácter arbitrario de su existencia. La mujer que habita el lienzo parece revelar los misterios de su propia naturaleza arbitraria. Pero su naturaleza ha sido impuesta por su creador, el artista. La imagen se halla sometida a una existencia ideal dentro del lienzo. Dicho de otra forma, su existencia y su naturaleza son tan sólo las fantasmas o los sueños del artista.

El artista crea un rostro hermoso que pueda alimentar sus sueños día y noche. Y, a pesar de que la mujer del lienzo tenga una existencia vicaria dentro de un orden imaginario, en el lienzo del artista, ella seguirá satisfaciendo las fantasías del hombre, de su creador:

⁷⁷ *Id.*

He feeds upon her face by day and night.⁷⁸

Según la voz poética, día tras día el artista observa la figura femenina que se halla en el lienzo, para continuar con su labor artística. El artista mira el rostro de la figura para recrearlo una y otra vez en el lienzo, sin modificar su esencia, pura y perfecta. El ideal artístico aprehendido en el lienzo garantiza la creación artística, pues la imagen que se encuentra plasmada en el lienzo favorece la creatividad del artista.

Para la mayoría de los poetas y pintores pre-rafaelistas, la perfección y la pureza espiritual forman parte del ideal artístico. El símbolo del ideal artístico es la figura de la mujer, la cual es la fuente y la representación de la inspiración del artista. De esta forma la imagen del lienzo es la fuerza que impulsa la creación artística. Una vez que el artista plasma el icono de su inspiración en el lienzo, la figura se vuelve inmutable: "the love is the interpreter of and mediator between things human and things divine, so that the 'beloved one seems not as herself alone, but as the meaning of all things that are: her voice recalls a prenatal memory, and her eyes dream against a distinct goal' "⁷⁹

Y, a pesar de hallarse en una prisión, la mujer debe mirar al artista sin languidez o tristeza. Pero la figura femenina no experimenta estos sentimientos. El artista es quien desea verla feliz de hallarse en el lienzo para inspirar a su creador y así lo expresa Christina Rossetti en el siguiente verso:

Not wan with waiting, not with sorrow dim⁸⁰

Este verso se presta a diversas interpretaciones. La imago del lienzo no expresa su deseo de liberarse de la prisión del lienzo. Tampoco refleja la tristeza y la melancolía que le causa vivir en un mundo imaginario porque el pintor le ha impuesto una expresión que satisface sus sueños:

⁷⁸ *Id.*,

⁷⁹ James, Sambrook, *Pre-Raphaelitism in Art and Literature*, p.15.

⁸⁰ Christina Rossetti, "In an Artist's Studio" en *The Norton Anthology of English Literature*, v.II, p.1474.

Not as she is, but was when hope shone bright:
Not as she is, but as she fills his dreams⁸¹

Si la figura femenina quisiera salir del lienzo-prisión no lo lograría, pues fue creada para permanecer en un estado inmutable dentro del lienzo. Este estado inmutable le impide la posibilidad de acción y la condena al silencio. Por lo que le niega también la autonomía. Nunca saldrá de esa prisión porque esto significaría recuperar la vida que el artista le ha robado. Si la mujer del lienzo reflejara la verdadera esencia femenina, no sería entonces el ideal del artista. Es necesario que la figura esté muerta, de manera metafórica, para perpetuar el acto creativo del artista. Mientras la mujer sea tan sólo un objeto, el hombre mantendrá la posición privilegiada de ser el creador.

En los últimos versos del poema, la voz poética reconoce la naturaleza artificial del ideal femenino que se halla atrapado en el lienzo. Al reconocer que la naturaleza de la mujer ha sido impuesta por el hombre, la voz poética rechaza el ideal con que la sociedad patriarcal de la época victoriana somete a la mujer. El ideal artístico o la figura femenina que habita el lienzo, sólo es la depositaria de los deseos, sentimientos y fantasías del artista. Es por esto que la mujer se convierte en un objeto artístico, en un constructo que carece de una existencia auténtica. El artista define el ideal artístico como una *nameless girl*, como santa o como ángel pero ninguno de estos estereotipos define su verdadera naturaleza.

Es por todo ello que se puede interpretar que la existencia vicaria de la mujer-ícono la convierte en figura retórica con significados diferentes a los de su verdadera esencia femenina. La imagen prisionera en la cárcel especular no posee las características que busca su creador. Es el artista quien encuentra esas características en su creación, en el ideal, que estimulan su espíritu creador. Christina Rossetti sabe que la Musa no es un ángel, ni una ninfa, ni una reina y así lo expresa a través del verso: "Not as she is". La voz narrativa del poema afirma que la

⁸¹ *Id.*

figura femenina del lienzo no es como el artista la sueña y que su esencia femenina no corresponde a las fantasías del artista:

Not as she is, but was when hope shone bright;
Not as she is, but as she fills his dreams⁸²

Como anteriormente mencioné, la cercana relación que Christina Rossetti mantuvo con diversos artistas pre-rafaelitas, la llevó a escribir el poema “In an Artist’s Studio” como una denuncia contra la estética victoriana creada por el hombre. La autora sabía de las fantasías de pintores y de poetas, y de sus ideales artísticos, con los cuales estaba en desacuerdo. Es muy probable que para Christina Rossetti, las representaciones de la mujer en el arte fueran tan sólo estereotipos creados a partir de la jerarquía social y cultural de la época victoriana.

La escritora presenta en el estudio del artista una galería de espejos que reflejan imágenes arquetípicas que, a su vez, se multiplican dando lugar a una interesante dinámica especular. Esta dinámica especular consiste en multiplicar un solo reflejo, el de la mujer que observa el cuadro. En el lienzo se crean diversas imágenes que no describen la complejidad y la esencia de la mujer. La mujer del lienzo del poema “In an Artist’s Studio” internaliza los estereotipos que han sido creados para ella. La serie de imágenes opuestas que conforman estos estereotipos constituyen el ideal femenino victoriano que impide a la mujer asumirse como un individuo autónomo. Por lo tanto, la imagen del lienzo es tan sólo un objeto más del arte masculino.

El lienzo se transforma en el espacio imaginario donde se realiza el acto creativo. Hay una imago que se esconde tras el lienzo de la creación artística. El espectador del cuadro y el lector reciben el reflejo de un ideal con diversos atributos. La mujer del espejo no es una mujer real, es tan sólo un receptáculo de las idealizaciones acerca de su ser. Durante la época victoriana, el arte de la hermandad pre-rafaelista fue muy popular. En su afán por reunir a la

⁸² *Id.*

poesía y a la pintura, los pre-rafaelistas crearon el concepto de *poem-object*. Este tipo de expresión artística estaba conformado por un texto y una ilustración. El *poem object* servía para representar el ideal artístico de los pre-rafaelistas, el cual se hallaba representado por la figura femenina que proyectaba características sensuales y espirituales. Las pinturas de Dante Gabriel Rossetti que incluyo en el anexo de este capítulo son ejemplo de figuras femeninas cuya sensualidad contrasta con el semblante virginal de sus rostros. Las mujeres plasmadas por el pincel de Dante Gabriel Rossetti expresan la idea que el pintor tenía de la mujer victoriana, aun cuando no fueran compatibles con los sueños del pintor. Estas pinturas sirven como ejemplos del ideal artístico del arte pre-rafaelista. Así como el cuento "Hand and Soul" de Dante Gabriel Rossetti sirve de ejemplo de esa novedosa expresión artística de los pre-rafaelistas en la que se incluyen los dos elementos que conformaron el ideal artístico de los pre-rafaelistas y, en particular, el ideal de Dante Gabriel Rossetti.

A modo de conclusión, afirmo que, en la imaginación de los pre-rafaelistas, la mujer constituye un ideal cuya existencia y muerte se definen a través de la intemporalidad y el deseo. El ideal permanece fijo e inmutable en el arte. Pero la intemporalidad que caracteriza al objeto capturado en el arte, es decir, la intemporalidad que caracteriza al arte, permite que el ideal permanezca inmutable y, al mismo tiempo, despierte la admiración y el deseo del artista y del hombre. La mujer del lienzo es una mujer deseada por el artista y por todo aquel que la mire, pero su carácter de objeto impide gozar de su sexualidad. La imago del lienzo permanece como un objeto sin vida en el arte (ver figura 4). Por lo tanto, las características que la definen como objeto le aseguran una existencia pasiva. La pasividad de la mujer del lienzo le impide su autonomía, a menos que destruya su condición de constructo femenino.

Finalmente, al observar diversas pinturas pre-rafaelistas como las que incluí en el anexo de este capítulo se puede llegar a la conclusión de que, uno de los símbolos más importantes del arte victoriano fue la figura femenina, en particular el rostro. En el poema "In

an Artist's Studio" la voz poética busca que el lector centre su atención en el rostro de la mujer del lienzo para poder descubrir un enigma oculto detrás de su rostro. A través de los versos del poema "In an Artist's Studio" se puede interpretar que el ideal femenino de los artistas victorianos siempre se debate entre la subversión o la trascendencia. Es la reina seductora o el ángel guardián del hogar victoriano. La mujer victoriana debía identificarse con alguno de esos estereotipos que el hombre creó acerca de ella a través de la expresión artística.

En el poema "In an Artist's Studio", Christina Rossetti logra describir la forma en la que los artistas pre-rafaelistas imaginan y representan a la mujer en el arte. Los artistas representaron a la mujer como un objeto decorativo, despersonalizado y pasivo, pero con una simbología muy rica. En otras palabras, la figura femenina constituye, para los pre-rafaelistas, un objeto que simboliza su propia alma. Esta es la terrible realidad que refleja el espejo de Antígona a la mujer del poema "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti. En la superficie del espejo la mujer es tan sólo la imagen de un ser que se refleja como un individuo sin vida, que alimenta día y noche las fantasías masculinas de los victorianos.

En el arte pre-rafaelista se crea una imagen de la mujer que abandona su carácter humano para convertirse en un arquetipo que se asoma por el lienzo del artista, tal como lo expresa Christina Rossetti en el primer verso de su poemas "In an Artist's Studio" así como en los últimos versos. Estos últimos versos se pueden interpretar como una forma de definir la situación de las mujeres victorianas por parte de Christina Rossetti. De acuerdo con la autora, la mujer victoriana es tan sólo un sueño o una fantasía que se vuelve realidad en el arte masculino, y es así que esos sueños creados a través de la pintura se tornan sueños con una existencia propia venerada por los artistas.

Es importante recordar que en el poema "In an Artist's Studio" hay una mujer que se mira en el espejo: "The mirror gave back all her loveliness". Y es esa mujer la que reconoce los estereotipos femeninos que se han creado en el imaginario de la época victoriana y que se

hallan en cada uno de los lienzos del artista. Los estereotipos femeninos que se crearon en la época victoriana, tales como el estereotipo de la *femme fatale* o del *Angel in the House*, propiciaron que algunas de las características de la esencia femenina se exaltaran hasta alcanzar alturas sublimes. Esas características de la naturaleza femenina constituyeron un ideal femenino situado en un territorio mítico, donde las imágenes femeninas adquieren la forma de brujas, de vampiros, de ninfas o de ángeles. Paradójicamente, estas imágenes femeninas reducen el verdadero ser de la mujer a simples imagos, arquetipos y estereotipos; reducen a la mujer a una fantasía, apartándola de la vida.



Fig. 1 Dante Gabriel Rossetti. *La Pia de Tolomei*. 1868—1880 (?)



Fig. 2 Dante Gabriel Rossetti. *A Vision of Fiammetta*. (1878) Fig. 3 Dante Gabriel Rossetti. *The Day Dream*. (1880)



Fig. 4 Georges-Jules-Victor, Clairin, *Ophelia in the Thistles*. (Unknown)

Capítulo III

Viaje al otro lado del espejo:

“The Other Side of the Mirror” de Mary Elizabeth Coleridge

A finales del siglo diecinueve Mary Elizabeth Coleridge (Londres 1861-1907) inició formalmente su carrera poética. Según Theresa Whistler, biógrafa de Mary Elizabeth Coleridge y crítica de su obra “la joven escritora dedicaba gran parte de su tiempo a la lectura de las obras de Shakespeare, Sir Walter Scott y sobre todo a la poesía de Robert Browning.”⁸³ Mary Elizabeth Coleridge escribió prosa y poesía. Publicó numerosas colecciones de poesía entre las cuales destacan *The Seven Sleepers of Ephesus* (1893), *Fancy's Guerdon* (1893) y *Fancy's Following* (1896) un pequeño volumen que contenía cuarenta y ocho poemas. De acuerdo con Theresa Whistler, Mary Elizabeth Coleridge escribió tres novelas *The Fiery Dream* (1901), *The Shadow on the Wall* (1904) y *The Lady on the Drawing Room Floor* (1906). Después de su muerte en el año de 1907 se publicó en 1908 una de las obras que escribió a finales de siglo: la biografía de Holman Hunt. En 1910 se publicó *Gathered Leaves*, una recopilación de poemas inéditos y algunos previamente publicados.

En este capítulo me propongo analizar las imágenes del poema “The Other Side of the Mirror” de Mary Elizabeth Coleridge en relación con el ideal femenino victoriano. Al final de este capítulo incluyo este poema. Por medio de imágenes, se presenta al lector una experiencia especular que podría interpretarse como un requisito previo al acto creativo. A través del análisis de la experiencia especular distinguiré las imágenes que conforman el

⁸³ Theresa Whistler, *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p. V.

ideal femenino victoriano deconstruido por la voz poética de "The Other Side of the Mirror". Estas imágenes expresan la naturaleza transgresora de la mujer reflejada en el espejo. Es decir, el espejo del poema refleja la terrible naturaleza de Antígona: la naturaleza oculta de la mujer.

A diferencia de los poemas que se analizaron en los dos capítulos anteriores, "The Other Side of the Mirror" ofrece la descripción del encuentro especular y liberador de una mujer frente a sí misma. La escritora no se concreta en mostrar el descubrimiento de lo siniestro y de lo desconocido del ser femenino como sucede en el poema narrativo "Aurora Leigh". Tampoco denuncia la imposición de un estereotipo femenino como lo hizo Christina Rossetti en el poema "In an Artist's Studio". Mary Elizabeth Coleridge, en cambio, retoma el momento en que la mujer logra asumirse como individuo. Este proceso de aceptación como mujer conlleva necesariamente a la deconstrucción previa del ideal femenino que le impide asumirse como individuo real. Antes de realizar la deconstrucción del ideal femenino, la mujer que se refleja en el espejo es una imago o "representación de algo que nunca ha existido pero que se halla en la memoria de alguien."⁸⁴ Las imágenes que aparecen en la superficie del espejo del poema "The Other Side of the Mirror" son representaciones de una mujer que sólo existe en la fantasía del hombre victoriano. Por este motivo, en el análisis del poema, me referiré a la mujer como imago y como símbolo de las características del ideal femenino de la época victoriana.

Las cuatro estrofas que conforman el poema "The Other Side of the Mirror" resumen una experiencia femenina diferente, en la que se manifiesta la naturaleza oculta de la mujer. Su naturaleza está constituida por una faceta oculta que propicia la creación de estereotipos subversivos porque, según Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic*, "todo deseo femenino simboliza una amenaza para el sistema patriarcal."⁸⁵ Las imágenes del poema son símbolos que tienen un referente en la realidad

⁸⁴ Cfr., César Ojeda, *La presencia de lo ausente*, p.11.

⁸⁵ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p.32.

—en este caso, la mujer—, y que revelan la “modalidad oculta del ser”⁸⁶ de la mujer. En el lado oculto del ser de la mujer se halla el misterio de su naturaleza: la existencia del deseo femenino.

En “The Other Side of the Mirror” el ideal femenino se ve representado por los símbolos impuestos por la cultura y la sociedad patriarcal de la Inglaterra del siglo diecinueve. A través de estos símbolos se expresa la representación imaginaria de la figura femenina de la época victoriana. La imago que aparece en el espejo es la representación del ideal femenino que impide a la mujer conocer y aceptar su verdadero ser. Todos los aspectos que conforman el ideal femenino dictaban las normas de conducta de la mujer tanto en la esfera de lo privado como en la esfera de lo público, a la que pocas veces tenía acceso; influyen directamente en la vida de las mujeres victorianas y distorsionan cada aspecto de su existencia. Por lo tanto, una vez que la mujer se libera del ideal femenino, puede expresar y construir la verdadera experiencia femenina.

El encuentro especular de una mujer es el motivo que inspiró a Mary Elizabeth Coleridge a escribir “The Other Side of the Mirror”. No se trata de un encuentro casual o involuntario entre la mujer y el imago como en el poema “Aurora Leigh” de Elizabeth Barrett Browning o en el poema “In an Artist’s Studio” de Christina Rossetti. Lo que sucede en el poema de Coleridge es muy diferente. La mujer invoca un imago o representación de un objeto ausente en la realidad, por medio de un conjuro mágico. Esta invocación de la imagen es un elemento fantástico del poema, que sirve para recrear una atmósfera similar a la de un cuento de hadas:

I SAT before my glass one day,
And conjured up a vision bare.⁸⁷

Al leer estos versos es inevitable recordar el conjuro de Maléfica, la madrastra de Blanca Nieves, ante su espejo. Al igual que Maléfica, la mujer que está frente al espejo

⁸⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 12.

⁸⁷ Mary Elizabeth Coleridge, “The Other Side of the Mirror” en *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p.88.

invoca una imagen que pueda otorgar un significado a su ser y a su realidad. Pero la imago que se halla del otro lado del espejo no aparece con el conjuro de Maléfica. De esta forma resulta imposible que el espejo refuerza la personalidad ideal de Maléfica. En cambio, el espejo le revela la verdad sobre su propio ser. Este encuentro narcisista es una forma de buscar la verdad sobre el ser, como lo afirman Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic*: "To be caught and trapped in a mirror [...], is to be driven inward, obsessively studying self-images as if seeking a viable self."⁸⁸ Lo mismo sucede en el espejo de la mujer del poema de Mary Elizabeth Coleridge. La visión que ahora se halla en el espejo es completamente diferente a la esperada por el conjuro de las palabras:

Unlike the aspects glad and gay
That erst were found reflected there—
The vision of a woman, wild
With more than womanly despair.⁸⁹

Sobreviene un cambio radical en la imago especular. Ya no se trata de la mujer que encarna el ideal femenino de los victorianos. La nueva visión del espejo subvierte el ideal femenino. La imagen anterior es la de una mujer hermosa y feliz. Pero, en su lugar aparece una mujer cuya desesperanza excede los límites de la razón; la imagen de una pasión particularmente femenina. Ya no se trata de la mujer pasiva que no muestra angustia por tener una existencia imaginaria e ideal. La imago que ahora aparece en el espejo muestra su ser oculto y siniestro. El lado oculto de la imago encierra el misterio del deseo femenino. La faceta que se halla oculta es el deseo de tener una existencia propia; el rechazo a la vida imaginaria que se encierra en el espejo; en resumen, el deseo de convertirse en un ser autónomo. El cambio es evidente, la faceta oculta de la imago se revela en su totalidad:

A face bereft of loveliness.
It had no envy now to hide
What once no man on earth could guess.⁹⁰

⁸⁸ Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *The Madwoman in the Attic*, p.42.

⁸⁹ Mary Elizabeth Coleridge, "The Other Side of the Mirror" en *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p.88.

⁹⁰ *Id.*

La función que tiene el espejo —como “astro muerto”⁹¹ es revelar lo que se halla oculto en el imago del espejo y “propiciar la reflexión en el individuo”⁹² El espejo tiene una doble importancia simbólica. Por un lado, fomenta la creación de imagos e iconos y perpetua su existencia en el continuo acto de la especulación. Por otro lado, destruye los imagos que se han creado en torno a un objeto real, por medio de una revelación. En ambos casos, la dinámica especular genera la duplicidad de la realidad.

Para la mujer del poema “The Other Side of the Mirror” el espejo tiene una función reveladora ya que propicia que la mujer reflexione sobre la imagen que se le muestra. La mujer reflexiona sobre el imago que aparece en el espejo cada vez que realiza su conjuro, y se identifica con esta fantasía especular. Una vez que reconoce la diferencia de la imago y, por ende, su otredad, propicia la instauración de sí misma como individuo La revelación especular le presenta un icono sin disfraces. La máscara ha caído y no hay nada que ocultar. En otras palabras, el icono ha desaparecido y, en su lugar, queda sólo la imagen de la mujer ante la imagen que le devuelve el espejo.

La imagen del espejo expresa finalmente lo que siempre ocultó. La imago descubre aquello que los hombres desconocían o que se rehusaban a conocer: el deseo del Otro. El descubrimiento del deseo de la mujer está conformado por dos etapas. En la primera parte, la mujer del espejo encuentra su verdadero “yo” que había permanecido oculto por las ideas y las fantasías masculinas del sistema patriarcal victoriano. En la segunda parte se vuelve consciente de su “yo” y del “estado erótico”⁹³ que le proporciona la posibilidad de ser y, en particular, la posibilidad de convertirse en sujeto. La mujer acepta que tiene un “yo” propio muy diferente al “yo” construido por las fantasías del hombre.

⁹¹ Según Philippe Sollers en el prólogo al libro *De la gramatología* de Jacques Derrida, la luna es un símbolo al que denomina como astro muerto. Este símbolo está relacionado con la escritura y con la Otredad pues representa lo oculto, lo muerto y lo diferente en relación con la cultura Occidental.

⁹² Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p.951.

⁹³ *Cfr.* Werner Jaegger, *Paideia*, p.380.

Por medio de este reconocimiento de su "yo", la mujer abandona el espacio imaginario donde sólo es una imago. Esto también le permite reconstruir su propia experiencia como mujer y no como un objeto de la realidad imaginaria. Todas las fantasías que el imaginario masculino produjo en torno a la mujer corresponden a las características de la imago del espejo. La mayoría de estas características resultan similares a aquellas del retrato *post mortem* de la madre de Aurora Leigh en el poema de Elizabeth Barrett Browning, y en el lienzo del artista del poema "In an Artist's Studio" de Christina Rossetti. Al rechazar la existencia del imago, la mujer desencadena sus posibilidades como individuo y, los símbolos que conforman el ideal femenino no podrán objetivarla dentro de una realidad alterna.

La desaparición de la imago del espejo marca el fin del sufrimiento que le causó una existencia imaginaria. A pesar de que la imago soportó esta existencia imaginaria, siempre fue el ángel sin aureola que nunca alcanzó la santidad. La vida de la mujer del espejo o imago transcurrió en el silencio, tal como la voz poética lo expresa en los siguientes versos:

Her lips were open—not a sound
Came through the parted lines of red.
Whate'er it was, the hideous wound
In silence and in secret bled.
No sigh relieved her speechless woe,
She had no voice to speak her dread.⁹⁴

Una herida que no sana y una voz que no se escucha son los castigos que la mujer recibe por haber cometido una falta grave. Lo más probable es que el castigo esté relacionado con el deseo de la mujer de tener una existencia propia porque el hombre suprime el ser de la mujer para así evitar su autonomía. Una mujer que expresa rasgos de independencia y de individualidad es una mujer inconstante porque rompe el ideal pasivo creado por el hombre. Según Sandra Gilbert y Susan Gubar, el concepto de inconstancia

⁹⁴ Mary Elizabeth Coleridge, "The Other Side of the Mirror" en *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p.88.

femenina, consiste en el rechazo al ideal de pasividad en la mujer: "her refusal, that is, to be fixed or 'killed' by an author—owner, her stubborn insistence on her own way."⁹⁵

Por otro lado la voz que no emite palabras es la voz de Casandra, la loca que no cesa de hacer profecías que nadie comprende. También es la voz de Eco, "la ninfa locuaz que cautivaba a Juno con sus historias, pero que recibió el terrible castigo de la reversión de sus poderes lingüísticos."⁹⁶ Estos ejemplos conforman una parte de la propia historia de la imago que aparece en el espejo. Esos castigos forman parte de la tradición femenina, ideada por el sistema patriarcal:

No sigh relieved her speechless woe,
She had no voice to speak her dread.⁹⁷

La marginación intelectual es un castigo para las mujeres, y consiste en relegarlas al no-discurso. Esta clase de discurso "es caótico, primigenio e imaginario, a diferencia del discurso masculino, el cual está regulado por el orden simbólico y está dominado por la razón y el intelecto."⁹⁸ Por lo tanto, el silencio, como forma de expresión femenina estigmatiza la existencia de la mujer, tanto física como intelectualmente. Su cuerpo también expresa en silencio el castigo por los pecados de la carne, tal como le sucedió a Eva. Uno de los castigos de Eva es llevar una herida que nunca dejará de sangrar, como símbolo de la transgresión que cometió en el Paraíso. Pero la herida es una forma de expresión en sí misma ya que la sangre se encarga de escribir la transgresión en el cuerpo y en la memoria de la mujer.

Si no hay una voz que pueda articular el discurso femenino, la imagen de la mujer que habita en el otro lado del espejo, no tiene una historia propia. Por llevar una existencia Otra, el ser de la imago es diacrónico, porque se halla "fuera de la historia o del sistema que ordena los sucesos de la vida de los individuos."⁹⁹ Asimismo su memoria es inexistente

⁹⁵ Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *The Madwoman in the Attic*, p.35.

⁹⁶ Tobin Siegers, *El espejo de Medusa*, p.138.

⁹⁷ Mary Elizabeth Coleridge, "The Other Side of the Mirror" en *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p. 88.

⁹⁸ Cfr., Hélène Cixous, *La jeune née*, p.4.

⁹⁹ Cfr., Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p.12.

pues su vida imaginaria es previa a la articulación de la palabra y del discurso, por medio de los cuales expresaría sus vivencias. Por lo tanto, debido a que la imago o huella del otro "no es" se encuentra en un estado de "desherencia histórica y de incoordinación subjetiva."¹⁰⁰ Sin embargo el caos que caracteriza al constructo femenino unifica al ser de la mujer que se mira al espejo y la impulsa a lograr su autonomía como individuo.

Aunque las posibilidades de concluir su existencia vicaria parecen muy lejanas, la mujer-imago ya dio el primer paso hacia la autonomía. La mujer que se mira ante el espejo ya rechazó su idealización y ahora observa su propia imagen que todavía muestra signos de la melancolía por lo que fue y por lo que no puede ser aún:

And in her lurid eyes there shone
The dying flame of life's desire,
Made mad because its hope was gone."¹⁰¹

La mujer que se mira al espejo carece de voz, pues el sistema patriarcal le ha impuesto una forma de vida imaginaria, ajena a su verdadera experiencia. Cuando la mujer reconoce su situación vicaria dentro del espejo experimenta un profundo deseo de venganza contra quienes la recluyen en un espacio imaginario y la condenan a convertirse en la metáfora de los ideales masculinos:

And kindled at the leaping fire
Of jealousy, and fierce revenge,
And strength that could not change nor tire."¹⁰²

Tal parece que después del descubrimiento de su individualidad, la imago adquiere la fuerza para destruir su condición de objeto imaginario e incluso para revertir su condición de constructo. Es decir, estos versos se pueden interpretar como el momento en el que la mujer se establece como individuo, descubre su deseo y su necesidad de liberarse, al mismo tiempo que desea cobrar venganza por todo el tiempo en el que ha vivido en el silencio. Una de las formas de venganza es a través de su verdadero ser y de la destrucción de la pasividad a la que había sido sometida por el sistema patriarcal.

¹⁰⁰ Mariñor Aguilar, "Hacia una re-elaboración de la teoría del sujeto" en *Crítica del sujeto*, p.4.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Mary Elizabeth Coleridge, "The Other Side of the Mirror" en *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*, p.88.

Otra forma de destruir los efectos que el sistema ideológico dominante han producido en ella es a través de un discurso propio que aniquile su condición de imago:

Shade of a shadow in the glass,
 O set the crystal surface free!
 Pass— as the fairer visions pass—
 Nor ever more return, to be
 The ghost of a distracted hour,
 That heard me whisper, 'I am she!'¹⁰³

El uso del lenguaje y la estructuración del discurso podrían ser características femeninas casi diabólicas de acuerdo con el sistema patriarcal, como lo señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar: "What her history suggest is that in patriarchal culture, female speech and female 'presumption' —that is angry revolt against male domination— are inextricably linked and inevitably daemonic."¹⁰⁴ El conjuro de la mujer que se mira al espejo constituye una transgresión ya que la mujer utiliza el discurso —lo que implica que ya posee la palabra— para enfrentar su realidad a la realidad del espejo.

En conclusión, Mary Elizabeth Coleridge describe en el poema "The Other Side of the Mirror", la etapa en la que la mujer destruye el ideal femenino y se asume como un individuo real. En el momento en que la mujer realiza el conjuro frente al espejo ya se le puede considerar como un individuo autónomo, pero esa autonomía sólo se logrará totalmente cuando la imagen cruce la superficie del espejo. De esta forma las palabras de la mujer invocan la autonomía de la imagen y destruyen el ideal femenino, ya que cualquier acto creativo debe estar precedido por un auto reconocimiento. Es necesario "deconstruir para destruir el ideal."¹⁰⁵ A partir de este momento no hay marcha atrás en la existencia de la mujer.

Como primera etapa para un auto reconocimiento, la mujer deberá definirse como individuo. Esto la hará a partir del rechazo y la destrucción de los estereotipos subversivos y trascendentes. En primer lugar, deberá entender el origen de esas imágenes y compararlas con su ser. Sandra Gilbert y Susan Gubar denominan este hecho como el *Woolfian act*: "the

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ Sandra Gilbert y Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass" en *The Madwoman in the Attic*, p.35.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.17.

Woolfian act of killing both angels and monsters must here begin with an understanding of the nature and origin of these images."¹⁰⁶ En la segunda etapa, la mujer deberá replantearse como un individuo fuera de las fuerzas significantes del sistema patriarcal que permean todos los ámbitos de la sociedad. Esto conlleva una necesaria transgresión del canon de la ideología victoriana que excluye a la mujer de la realidad tangible.

En primer lugar, la mujer se reconoce como todo aquello que se opone a las imágenes del espejo. Ya no será el bello rostro que el hombre o el creador de la imagen diseñó para su cuerpo. Nunca más mostrará el rostro y el aspecto ideal que representan las máximas aspiraciones artísticas del creador, del hombre. La alegría y la entrega de la Musa no podrá incitar al artista pues sólo son soportes imaginarios que preservan y articulan al hombre como artista o creador. La calma y la pasividad que garantizan el carácter de objeto de la mujer o de la imago que aparece en la superficie del espejo, pierden su significado cuando la imago empieza a mostrar signos de su ansiedad y desesperación debido a su condición de imago en el espejo.

En lugar de que la ansiedad que siente la mujer por estar sometida dentro de un espacio imaginario inhiba su fuerza interior, la incita a destruir los límites de su supuesta esencia femenina. Estos extremos se hallan representados por los opuestos iconológicos que se han mencionado tanto en este capítulo como en los anteriores. La mujer, o más bien la imago, destruye primero al *Angel in the House*, y a todos los demás símbolos que encierra este concepto. Una vez que mata al *Angel in the House* rechaza su faceta de Maléfica con la que el hombre la etiqueta cuando intenta mostrar rasgos de su independencia. Cada vez que el hombre presiente su búsqueda de autonomía y, por ende, su deseo de romper con el esquema simbólico de su cautiverio, la representa con el aspecto de la bruja que planea la destrucción y la caída del sistema patriarcal.

Ambos extremos conceptuales e iconológicos de la jerarquía social y cultural de la época victoriana conforman la dualidad de la mujer imago. La duplicidad especular que

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.37.

define la existencia femenina se anula con la destrucción de los opuestos del "sistema binario de significaciones prescrito por el sistema patriarcal."¹⁰⁷ La mujer deja de ser imago cuando logra conjurar un discurso propio en el que establece su diferencia y rechaza los estereotipos que excluyen sus rasgos naturales. El discurso es el elemento central del conjuro de la mujer, porque la palabra desvanece la imago. La realidad especular o imaginaria desaparece al pronunciar las palabras "Set the crystal surface free!". El conjuro finaliza con esta fórmula y la intemporalidad se rompe con el discurso, para que el objeto muerto simbólicamente en el espejo, cobre vida.

Al otro lado del espejo hay una visión de lo que no es y frente al espejo hay una exterioridad falsa o una realidad trastocada que trastorna el ser de la mujer. La lógica mágica del espejo representa la identidad a manera de la diferencia. Sólo la naturaleza de Antígona puede ayudar al imago a destruir el estereotipo de la mujer victoriana y así poder cruzar la superficie del espejo. Después de la destrucción del ideal femenino, sólo queda la mujer ante el espejo: Antígona logra transgredir el sistema patriarcal y se mira a sí misma sin disfraces.

Por último, Mary Elizabeth Coleridge no hace referencia alguna a la instauración de la mujer como creadora, sólo describe el momento de la destrucción del ideal y, por ende, del auto reconocimiento como individuo. Pero una vez que la mujer rechaza el ideal tiene la libertad de ser un individuo autónomo. De esta forma puede iniciar una existencia propia fuera del ámbito imaginario donde sólo era el constructo de las fantasías dictadas por otro. Finalmente logra articular su propio discurso, el cual le permite expresar su existencia sin estar atada a la condición de ideal. Parece que la mujer que conjura la visión especular se halla paralizada frente al espejo, como Narciso frente al estanque. Pero lo que ocurre es una verdadera transformación de la mujer que la llevará a destruir para siempre el estereotipo femenino.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

¹⁰⁷ Cfr., Hélène Cixous, *La femme née*, p.115.

The Other Side of the Mirror

I SAT before my glass one day,
 And conjured up a vision bare,
 Unlike the aspects glad and gay,
 That erst were found reflected there—
 The vision of a woman, wild
 With more than womanly despair.

Her hair stood back on either side
 A face bereft of loveliness,
 It had no envy now to hide
 What once no man on earth could guess.
 It formed the thorny aureole
 Of hard unsanctified distress.

Her lips were open—not a sound
 Came through the parted lines of red.
 Whate'er it was, the hideous wound
 In silence and in secret bled.
 No sigh relieved her speechless woe,
 She had no voice to speak her dread.

And in her lurid eyes there shone
 The dying flame of life's desire,
 Made mad because its hope was gone,
 And kindled at the leaping fire
 Of jealousy, and fierce revenge,
 And strength that could not change nor tire.

Shade of a shadow in the glass,
 O set the crystal surface free!
 Pass— as the fairer visions pass—
 Nor ever more return, to be
 The ghost of a distracted hour,
 That heard me whisper, "I am she!"

Conclusiones

El tríptico de poesía victoriana que forman "Aurora Leigh", "In an Artist Studio" y "The Other Side of the Mirror" representa tres etapas del desarrollo de la experiencia literaria de tres escritoras victorianas. En períodos anteriores a la época victoriana, no hubo una intención de recuperar la experiencia literaria de las escritoras. Se sabe que en la Edad Media ya había mujeres que se dedicaban a escribir y que en los siglos diecisiete y dieciocho hubo escritoras que aportaron brillantes obras a la cultura universal. Sin embargo, cada una de las experiencias de las escritoras que vivieron antes del siglo diecinueve sólo constituyen episodios aislados de la tradición literaria femenina. Antes de la época victoriana hubo algunos esfuerzos por reunir los eslabones de la cadena que daría lugar a un canon de la literatura femenina. Pero es en el siglo diecinueve, durante la época victoriana, que surge la tendencia de crear un dualismo ideológico e imponer un sistema patriarcal implacable que marginó a la mujer del canon literario.

El ideal femenino que se extendió a diversas esferas de la vida cotidiana no logró apartar de la senda literaria a muchas mujeres. Tal vez la literatura de algunas de las escritoras más representativas de la época victoriana carece de una fuerza expresiva o de una propuesta abiertamente transgresora. Pero de la decisión de seguir una carrera literaria y de convertirse en figuras públicas resulta una metáfora de la transgresión del sistema patriarcal. Todas aquellas mujeres que encontraron un estilo de vida en el oficio literario traspasaron el umbral del espejo y renunciaron a seguir una existencia fija e inmutable en la página del escritor. También destruyeron el estereotipo de la musa curfútica que se conformaba con presentar el pasado al artista, es decir, de dotar de memoria al creador. El papel pasivo asignado a la mujer era una característica del binomio artista-musa. Para la mujer, las posibilidades de convertirse en sujeto creador eran escasas o nulas. Parecía que

su naturaleza diferente la mantendría dentro de una categoría imaginaria por siempre. La mujer, en su faceta de musa sólo era el recipiente de las fantasías del creador. La musa nunca sería ella misma, estaba condenada a ser como los demás la imaginaban. No podía hacer nada al respecto porque carecía de voz para denunciar su situación y, además, vivía en un estado de desheredad. No tenía una historia que contar porque su existencia era una realidad especular. El logos se hallaba en manos del poseedor del falo. El falo, metáfora del único instrumento de creación, pertenecía al hombre.

El viaje al otro lado del espejo proporcionó a la escritora la oportunidad de crear una metáfora de creación, diferente a la metáfora de la creación literaria masculina. El proceso no fue sencillo. En primer lugar, fue necesario reconocer el ideal femenino que distorsionaba la realidad de la mujer e impedía su conversión en creadora. Reconocer el ideal femenino en todas sus facetas tuvo una función reveladora para la mujer. Aurora Leigh descubre principalmente el lado siniestro del ideal femenino, pero también se encuentra con el ángel que impedirá a la mujer crear. Todas las dimensiones del espíritu femenino se hallan contenidas en la máscara *post mortem* de la madre de Aurora Leigh. El arte conserva a la mujer en un estado incorruptible e inmutable. En este estado inmutable se presenta a la mujer muerta dentro de un ataúd de cristal. La mujer dentro del ataúd es la metáfora de la imago que sólo habita en la memoria de los hombres. Y es esa mujer imago, icono de todo aquello que no es, quien habita el lienzo del artista. "In an Artist's Studio" es el primer poema victoriano que expresa abiertamente el descontento de la mujer por el ideal femenino de la época victoriana. El tema central de este poema lo sitúa como la metáfora de la segunda etapa de la búsqueda de la tradición femenina: el rechazo al ideal femenino. La mujer que se encuentra frente al lienzo del artista no logra identificarse con la figura del lienzo. La figura del lienzo es un constructo de lo femenino, es un sueño, una falacia y, por ende, no existe, ya que muere en el arte masculino.

Mary Elizabeth Coleridge fue más allá que Christina Rossetti y colocó a la mujer frente al espejo, pero mantuvo una atmósfera onírica. El conjuro que se realiza frente al

espejo pretende destruir el ideal femenino. En el poema "The Other Side of the Mirror" se pueden hallar los tres momentos que preceden a la fundación de la tradición literaria femenina. Se distingue la etapa de reconocimiento, de rechazo al ideal y de un auto reconocimiento que conduce a la mujer a su instauración como sujeto creador. La mujer que conjura la visión del espejo pretende unificar la duplicidad especular para restaurar así la realidad que le impuso el orden imaginario. La imposición del ideal femenino provocó su "no ser"—y la desarticulación de su realidad—. Las imágenes del espejo no son lo que parecen ser. La visión del espejo habla pero no emite sonido. Su discurso no tiene sentido porque no surge del logos, ya que el hombre es el único que posee la palabra.

La naturaleza de Antígona que se revela a la mujer será la posibilitadora de la destrucción de las imágenes que evitan la autonomía creativa de la mujer. Una vez que la mujer ejerce su autonomía es capaz de cruzar la superficie del espejo. Cuando logre su autonomía literaria podrá recuperar la tradición femenina y logrará modificar el canon literario. El logos se descentraliza y da lugar a un polilogos como lo propuso Julia Kristeva en el siglo veinte. Todo es posible cuando Antígona se revela en el espejo de todas aquellas mujeres cuyo deseo es la creación.

Bibliografía

- Abrams, M.H., *The Norton Anthology of English Literature.v.II.*, Nueva York, 1993.
- Aguilar Mariflor, (edit).. *Crítica del sujeto*. Colección Seminarios Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, México, 1990.
- Barreca, Regina, (edit).. *Sex & Death in Victorian Literature*. MacMillan, Londres, 1990.
- Barrett Browning, Elizabeth, *Complete Works*. Wordsworth Classics, Londres, 1993.
- Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía, *Lacan con los filósofos*. Siglo XXI, México, 1997.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*. Barcelona-Herder, Barcelona, 1991.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad., Víctor Campos González, Debate. Círculo de lectores, Madrid, 1986.
- Elfiade, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Taurus, Madrid, 1999.
- Gilbert, Sandra; Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale University Press, Nueva York, 1984.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos.v.1.*, Alianza editorial. Madrid,1993
- Hayter, Alethea. *Elizabeth Barrett Browning*. Longman, Londres, 1965.

- Lubac, Henri, *L'éternel féminin*. Pról., Teilhard, Chardin, Aubier, Paris, 1983.
- Moi, Toril, *Sexual Textual Politics*. Methuen & Co. Ltd, Londres, 1986.
- Robles, Marta, *Mujeres, mitos y símbolos*, F.C.E., México, 1999.
- Rossetti, Christina, *Complete Works*. Wordworth Classics, Londres, 1994.
- Sambrook, James, *Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*. University Press, Chicago, 1974.
- Siebers, Tobin, *El espejo de Medusa*. Trad., Luis, Aldrete Bernal, F.C.E., México, 1993.
- Whistler, Theresa (edit)., *Mary Elizabeth Coleridge. Collected Poems*. Oxford, University Press, Londres, 1954.