



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MUJER COMO MERCANCIA SOCIAL



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ARRIVISTAS Y TRIUNFADORAS

Si bien en el capítulo anterior explicábamos el malestar de Edith Wharton ante el ideal de feminidad conocido como "el ángel del hogar", en este capítulo voy a exponer su visión altamente crítica frente a una costumbre característica practicada por las mujeres de su entorno: el uso del matrimonio y la manipulación de los sentimientos con el fin de asegurarse respeto y un bienestar financiero.

En efecto, dicha costumbre, a la que Edith Wharton se refirió en una de sus novelas con el nombre de "The Custom of the Country", fué práctica común entre las norteamericanas de fin y principios de siglo. Negado o extremadamente limitado el acceso a la educación superior, sin oportunidades ni salidas interesantes en el mundo de la profesionalización y del trabajo, las mujeres se veían obligadas a recurrir al matrimonio como la

única alternativa viable para asegurarse el sustento. De esta forma, el matrimonio y la pareja llegó a perder su sentido amoroso para convertirse en una transacción comercial, un simple pacto de carácter económico-financiero. Como escribiera Emma Goldman en 1917:

"Marriage is primarily an economic arrangement, an insurance pact (...). The moral lesson instilled in the girl is not whether the man has aroused her love, but rather is, 'how much?' The important and only God of practical American life is: Can the man make a living? Can he support a wife? that is the only thing that justifies marriage" [1].

Sin embargo, no eran exclusivamente de orden económico, sino también psicológico, las presiones que empujaban a las mujeres a casarse. "It was only through marriage that she could become a woman in her own right in the eyes of the world", ha escrito la profesora Eva Figes [2]. Como vimos en el primer capítulo, la condición de dependencia a que se las reducía y el estigma que acarreaba quedarse solteras

Notas

1 Emma Goldman, "Marriage and Love", Wendy Martin (ed.), Opus cit., p. 228.

2 Eva Figes. Patriarchal Attitudes. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1970, p. 74.

hacía que las mujeres consideraran el matrimonio, en palabras de la sufragista norteamericana Tennessee Claflin: "una profesión -en realidad, la gran empresa de sus vidas-" [3].

Esta necesidad, que obligaba a sus contemporáneas a manipular el matrimonio, y la correspondiente degradación del sentimiento amoroso en una sociedad de valores crecientemente mercantiles y pragmáticos, será precisamente uno de los focos principales a los que se dirija la crítica de Edith Wharton. A lo largo de su obra literaria podemos detectar la existencia de una galería de mujeres inútiles, vacías y oportunistas que nos muestra la cara anversa y degradada de lo que supone ser "educadas" y consideradas como objetos decorativos en venta para el mejor postor.

Precisamente, esta relativa proliferación de retratos femeninos presentados frecuentemente bajo tintes negativos ha hecho que algunos estudiosos de su obra hayan considerado a Edith Wharton una escritora demasiado crítica y poco solidaria con la

3 Tennessee Claflin, "¿Quién tiene la Culpa?", Antología del Feminismo. Madrid: Alianza Editorial, 1975, p. 90.

mujer. Janet Malcolm, por ejemplo, ha acusado recientemente a Edith Wharton de odiar a las mujeres, bajo el argumento de que ésta siempre prefirió la compañía del sexo opuesto [4]. También Blake Nevius escribió que Edith Wharton había sido, tanto en su vida privada, como en su obra literaria, una persona antipática, altiva y demasiado estricta con las personas de su sexo [5]. En la misma línea estuvo una reciente ponencia de Cynthia Griffin Wolff: "Does Edith Wharton Hate Women and if She Doesn't, Why Do We Ask?" [6].

Estas disquisiciones, a mi juicio, carecen de fundamento. Si nos atenemos a su vida privada, es necesario significar que Edith sostuvo amistad y afectos duraderos con diversas mujeres a lo largo de su vida. La voluminosa correspondencia recogida por

4 Véase: Alan Price, "Writing Home From the Front: Edith Wharton and Dorothy Canfield Fisher Present Wartime France to The United States: 1917-1919", Edith Wharton Newsletter, 5 (2), Fall, 1988, p.5

5. Blake Nevius, Opus cit., pp. 91-93. Según Nevius, Edith Wharton siempre mostró preferencia por la compañía masculina, lo que se refleja, en su opinión, tanto en su vida personal como en su obra. Dicha preferencia, nos dice, resulta especialmente evidente al examinar su círculo de amigos más íntimos, compuesto en su práctica mayoría por personas del sexo masculino.

6 Véase: "Edith Wharton and Women": Special Session of the Edith Wharton Society. MLA Convention Papers on Edith Wharton. San Francisco, 1987.

R.W.B. y Nancy Lewis entre Edith Wharthon y su amiga de la infancia, Sara Norton, atestiguan lo contrario de lo que sostienen Nevius Malcolm y Wolff. En este sentido, en una reciente entrevista dedicada a raíz de la publicación de sus cartas, R.W.B. Lewis ha manifestado precisamente que la correspondencia más interesante y reveladora no es la sostenida con Henry James o con su amante Norton Fullerton, sino la dedicada a mujeres como Mary Cadwalader Jones, Margarita Terry Chanler o Sara Norton. Cito textualmente:

"(They) show the warm human side of Edith Wharthon and completely dispel the view of her coldness. They also demolish the notion that Wharthon did not like women or have female friends" [7].

En sus años en Paris, Edith cultivó la amistad con mujeres con intereses intelectuales o vitales afines a los suyos, como la escritora Vernon Lee (Violet Piaget); la poetisa Anna de Noailles; Rosa de Fitz-James; Mary Berenson, esposa del erudito Bernard Berenson; Elisina Tyler, y su secretaria y

7 Véase la entrevista: "Lewises Discuss the Letters", Edith Wharthon Newsletter, VI (1), p. 1.

amiga Anna Bahlmann. En cuanto a sus gustos literarios, Lewis ha documentado suficientemente su debilidad por escritoras como George Sand, George Eliot o la misma Anna de Noailles. Por lo que respecta a George Eliot, resulta muy significativa una reseña que escribió Edith Wharthon sobre la biografía de Leslie Stephen, George Eliot. En ella Wharthon la defiende de ciertos ataques en los que se la acusaba de inmiscuirse en campos, como la ciencia, poco apropiados a su carrera literaria. Esta reseña constituye argumento más que nos ayuda a disipar esa leyenda de Edith Wharthon como una mujer anti-feminista y convencional. En ella reprocha a los críticos por condenar en Eliot lo que otros escritores, como Milton o Goethe, también hicieron. "It is because these men were men, while George Eliot was a woman, that she is thus reproved for venturing on grounds they did not fear to tread?", se preguntó [8].

Esta simpatía de Edith Wharthon por mujeres de talento y vidas irregulares ha sido interpretada por Lewis como una extrapolación de su propia situación

8 Véase: Edith Wharthon, "Review of George Eliot by Leslie Stephen", Bookman, 15, May, 1902, pp. 243-52.

[9]. Edith, en efecto, a pesar de sus viajes y sus éxitos literarios, tuvo, en general, una vida sentimental desgraciada y es probable que parte de su admiración y simpatía hacía estas mujeres estuviera condicionada por un secreto impulso de identificación personal. Por lo que respecta a su obra creativa, en mi opinión, la existencia de toda una galería de mujeres vacías, frívolas y manipuladoras complementa el carácter feminista de la obra de Edith Wharthon; lo enriquece al mostrar que su visión no fué parcial y que también ésta supo captar los aspectos menos atractivos de las mujeres de su entorno. Por otra parte, creo necesario adelantar que su crítica no va personificada hacia la mujer, sino hacia la sociedad que produce, inculca y refuerza esa misma frivolidad y esterilidad emocional que dice detestar.

La "Costumbre del Pais" mencionada -la utilización del matrimonio para asegurarse fortuna y posición social y el hacer de la mujer recíprocamente un símbolo de la riqueza del marido- no va a ser tratado por Edith Wharthon de forma

9 R.W.B. Lewis, Edith Wharthon. A Biography. pp. 94, 108, 169, 221, 222, 521.

unidimensional, sino que se va a presentar, en líneas muy generales, bajo dos prismas diferentes: Por una parte, aquellas heroínas que hacen de esta manipulación su modus vivendi. Por otra, aquellas más sensibles y vulnerables que no lo harán. En este primer epígrafe me centraré en el primer caso y analizaré algunas de las implicaciones de tal conformidad.

Como vimos en el primer capítulo, la teoría de la separación de las esferas degradó especialmente la posición de la mujer de la clase alta a quien, tratada como un objeto casero de lujo, se la animaba a gastar y a hacer de su inutilidad un símbolo del poderío financiero de su padre o marido. Un cuento temprano altamente satírico con esta "costumbre" nacional es "The Line of Least Resistance" (1900), donde Mrs. Mindon constituye un excelente ejemplo de la teoría de Thorstein Veblen, según la cual:

"(a society woman) is supported in idleness by her owner. She is useless and expensive, and she is consequently valuable as evidence of pecuniary strenght" [10].

10 Thorstein Veblen, Opus cit., p. 148.

Se ha dicho que en la obra de Henry James abundan las alusiones cargadas de terminología mercantil [11]. También en Edith Wharton el código lingüístico del dinero adquirirá con frecuencia, como en el caso de este cuento, una relevancia extrema. Igual que la moneda es el equivalente universal por la que se estima el valor de nuestros bienes de consumo, en "The Line of Least Resistance" Wharton hará uso de la terminología financiera para fijar la valía de sus personajes y tasar las consecuencias de sus actos. Mr. Mindon, por ejemplo, aparece descontento por la indiferencia que parecen profesarle su mujer y sus dos hijas -"two small Millicents, with all her arts in miniature." [12]. Pese a esto, se siente satisfecho porque la frivolidad y el despilfarro que caracterizan a su esposa realzan la importancia de su posición y le dan la medida de su éxito. Aquí Wharton subraya

11 Peggy McCormack, "The Semiotics of Economic Language in Henry James's Fiction", American Literature, 58 (4), December, 1986, pp. 540-556.

12 Edith Wharton, "The Line of Least Resistance", Lippincott's Magazine 66, October, 1900: 559-70, en R.W.B. Ed.) The Collected Short Stories of Edith Wharton I, p. 216. En subsiguientes referencias a este cuento vendrán anotadas bajo el título abreviado, "Line", y el número de página.

irónicamente cómo hasta los defectos de Mrs. Mindon se convierten en ventajas sociales para ambos conyuges. Su impuntualidad, por ejemplo, se trasforma en algo "provechoso" al proporcionarle "a sense of her importance to the people that kept waiting" ("Line", p.215). Su extravagancia gastando es igualmente simbólica del liderazgo de Mr. Mindon en Wall Street.

"If ever a woman had the qualities of her faults, that woman was Millicent. Like the legendary goose, they laid golden eggs for her, and she nurtured them tenderly in return (...). Mr. Mindon was shrewd enough to see that he reaped the advantages of his wife's imperfect domesticity, and that if her faults were the making of her, she was the making of him" ("Line", p. 216).

De igual manera, el entorno físico sirve para realzar su posición de matrimonio "de moda" en el paisaje frívolo de Newport. Haciendo uso de un lenguaje plagado de alusiones monetarias, Edith Wharthon expone el ocio en el que vive el matrimonio y también su vacuidad emocional: los criados son "redundant", el cespèd -en el que los niños no juegan- tiene el aspecto de "expensive", los

parterres del jardín "contained only exotics" ("Line", p. 217) y la lujosa biblioteca se yergue con fausto inútil "since no one in the house ever read" ("Line", p. 219).

Estas frecuentes alusiones a la casa y al jardín dejan entrever la obsesión con los espacios físicos que Edith Wharthon experimentó a lo largo de su vida. Al igual que su amigo y mentor Henry James, Wharthon creía que la identidad tenía su expresión análoga en la disposición del jardín y de la casa, lo que bien explica el extremo gusto y cuidado que caracterizaron sus viviendas -primero "The Mount" en Lenox, Massachusetts; luego "Sainte-Claire" en Hyères y "Pavillon Colombe" en St. Brice (Francia). En este sentido, resulta muy significativo que su primer libro fuera precisamente un estudio sobre arquitectura y decoración que llevó a cabo con el arquitecto Odgen Codman, The Decoration of Houses (1897). Dicha obra, en la que Wharthon deploraba el estilo ampuloso e incómodo de las casas de la alta burguesía americana, representó su primera discrepancia explícita con el mundo de su madre y con los ambientes de su adolescencia en Newport y

Nueva York. Más tarde, Edith Wharthon habría de escribir:

"One of the most depressing impressions of my childhood is my recollection of the intolerable ugliness of New York, of its untended street and the narrow houses so lacking in external dignity, so crammed with smug and suffocating upholstery" [13].

Dicha obsesión de Edith Wharthon por las casas y jardines, que constituirá una de las metáforas centrales en obras como The House of Mirth o The Age of Innocence, se pone de relieve una vez más en este relato, donde las habitaciones, vacías, inútiles e inhospitalarias, actúan como extensiones emblemáticas de las vidas de sus habitantes. Un ejemplo bastante ilustrativo es la biblioteca, pretenciosa y fría, valorable, no por su función real, sino por lo que "representa":

"Mr. Mindon had never quite known what the library was for... (but he) felt a natural pride in being rich enough to permit himself a perfectly useless room" ("Line", p. 219).

13 Edith Wharthon, A Backward Glance, pp. 54-55.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin duda, la habitación representativa por excelencia de los "beneficios" que aporta al matrimonio una esposa de sociedad, es el gabinete de Millicent. Aquí Edith Wharthon recarga satíricamente los rizos de su análisis echando de nuevo mano a toda una simbología preñada de alusiones financieras, por la que se establece a la mujer como "una inversión" cuya "alta cotización" incrementa el poderío del varón que la sustenta.

"Here at least was a room of manifold purposes, the center of Millicent's complex social system. Mr. Mindon entered with the awe of the modest investor treading the inner precincts of finance. He was proud of Millicent's social activities and liked to read over her daily list of engagements (...). The number was perpetually swelling, like the rising stock. Mr. Mindon had a vague sense that she would soon be declaring an extra dividend. After all, one must be lenient to a woman as hard-working as Millicent" ("Line", p. 219).

Esta tasación laica y comerciable de las personas y de los sentimientos, y la consiguiente degradación que tal visión acarrea, se pone una vez

más de manifiesto en las últimas páginas del relato. Enterado del adulterio de su mujer, Mr. Millicent abandona la casa con la intención de divorciarse de ella. Lo que más le duele es la forma en que Millicent le ha "pagado" su generosidad material, una generosidad con el dinero que el marido estima constituye el núcleo de su identidad. A la pregunta: "Who am I?", Mindon responde: "I am the man that paid for you" ("Line", p. 220); y más adelante, dirigiéndose imaginariamente a su esposa, repite: "Why, if it weren't for me and my money you'd be nothing" ("Line", 220). Wharton degrada la fórmula cartesiana para mostrarnos un paisaje emocional donde todo, absolutamente todo ha quedado reducido a un valor de cambio relativo y extrínseco, sujeto a las leyes de la mudanza y del juego político.

En el hotel donde se refugia Mindon es visitado por tres mandatarios de su mujer: el reverendo Dr. Bonifant, Meysy, "the consulting physician of injured husbands and imprudent wives" ("Line", p. 223) y el socio de Mindon, Brownrig. En una escena cómica por sus resonancias rituales, los tres le intentan convencer para que perdone a su esposa. En un principio apelan en vano al socorrido

argumento de los hijos; finalmente esgrimen que, de hacerse público el escándalo, sus negocios se verán negativamente afectados y su virilidad amenazada. Por supuesto, este último es el auténtico motivo que le hará volver; sin embargo, como no es "vendible", Mindon justifica su determinación esgrimiendo una piedad falsa: "It's for the children" ("Line", p. 226), farfulla mientras se apresura a abandonar el hotel.

La bufonada social queda coronada con una frase final del reverendo Bonifard, en la que Wharton condensa su desprecio hacia esa clase social que tan bien llegó a conocer y -a detestar-: "under certain conditions, what is unknown may be said to be nonexistent" ("Line", p. 226). De esta manera se consolida la ceguera de un grupo social cuya identidad radica en la convención y en las formas humanas vacías. Si anteriormente la frase "pago luego existo" servía para definir la identidad de las personas, el comentario de Bonifard resume la tragedia moral que supone vivir exclusivamente para las apariencias.

Patricia Spacks [14] ha escrito con mucha razón que en el universo literario de Edith Wharton la "sociedad" tiene poco que ver con la "realidad". En este sentido, "The Line of the Least Resistance" es un claro exponente de cómo la triunfante realización social llega a implicar la negación de las personas, las cosas y los sentimientos. El peso de la imaginación social descansa también aquí, como vimos que ocurría, por ejemplo, en The Age of Innocence, en la manipulación, la represión y el ocultamiento.

Como he comentado anteriormente, el número de personajes femeninos frívolos, arrivistas y cómplices con el sistema es numeroso en el corpus literario de Edith Wharton. Daisy, en "In Trust", Alice, en "The Other Two", Indiana o Undine en The Custom of the Country constituyen variantes distintas de mujer que, como la Pamela de Samuel Richardson o Maureen, la protagonista de "Notes for a Case Writing", de Doris Lessing, se valen de sus encantos para conseguir un matrimonio socialmente lucrativo.

14 Patricia Spacks, Opus cit., p. 273.

En "The Other Two" (1904) Edith Wharton hace gala de una exquisita ironía para mostrarnos un retrato de mujer que logra auparse económicamente a través de tres matrimonios consecutivos, manipulando una identidad que los hombres han fijado para ella. El cuento, que ha sido calificado por R.W.B. Lewis como "a brilliant dissection of the mannered life and very likely the best short story Edith Wharton ever wrote" [15], es estilísticamente un compendio magistral de su teoría del relato que expuso en The Writing of Fiction (1925). Para Wharton -que siempre citaba a Goethe para explicar el poco entusiasmo que le suscitaba la originalidad en la forma- lo más importante en la elaboración de los cuentos no son los aspectos de registro, unidad o desarrollo de la acción, como podría acontecer en la novela, sino la "situación" y la forma epifánica en que ésta se revela. Consecuentemente, en "The Other Two" apenas hay argumento, ni disposición de incidentes, sino que se centra casi por completo en el irónico proceso -hecho de gestos y pequeños detalles- por el cual se revela la situación -id est, la cuestión de la identidad "auténtica" de Alice- a los que están implicados en ella.

15 R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. xiv.

El principal implicado es Waythorn, el tercer marido, quien se encuentra de pronto unido misteriosa e indisolublemente a esos "otros dos", de temperamento y educación totalmente diferentes, pero que han disfrutado igualmente de la posesión de ese sujeto tan único y exclusivo que en un principio se le antoja que es Alice. Paulatinamente Waythorn llega a percibir que la esposa a quien adora es en realidad "as easy as an old shoe, a shoe that too many feet have worn" [16]. Así, la esposa elegante y flexible, que se adapta a todo lo que los demás le piden que sea -el ideal de la alta sociedad-, se transforma, a los ojos de su tercer marido, en el anverso de este modelo arquetípico:

"Her pliancy was beginning to sicken him. Had she no will of her own -no theory about her relations to her husbands? (...). With a sudden vividness Waythorn saw how the instinct had developed. She was 'as easy as an old shoe' -a shoe that too many feet had worn. Her elasticity was the result of tension in too many different directions. Alice Haskett-Alice Varick-Alice Waythorn- she had been each

16 Edith Wharthon, "The Other Two", The Descent of Man and Other Stories. New York: Scribner's, 1904, en R.W.B. Lewis (ed.), The Collected Short Stories of Edith Wharthon I, p. 393. Las subsiguientes referencias a este relato vendrán anotadas bajo el título abreviado "Two" y el número de página.

in turn, and had left hanging to each name a little of her privacy, a little of her personality, a little of the inmost self where the unknown god abides" ("Two", p. 393).

Sin embargo, Edith jamás adopta una perspectiva maniquea a la hora de abordar el estereotipo de la mujer oportunista. Esa sumisión tan deseada, pero que cuando deja de ser patrimonio exclusivo tanto asquea a su marido, aparece en el cuento como el resultado de una adaptación necesaria. Los sucesivos reajustes que sufre el nombre de Alice -Alice Haskett, Alice Varick, Alice Waythorn- reflejan la falta de posición y de identidad que confiere a la mujer el sistema de matrimonio patriarcal. La escena final del cuento, en la que ésta consigue aunar a sus tres maridos para tomar plácidamente el te, no es únicamente una fina ironía que desmonta la idealización victoriana del ángel del hogar y el carácter "exclusivo" del matrimonio. Aquí las connotaciones negativas que conlleva la figura de la aventurera social quedan mitigadas al presentar el retrato de una mujer inteligente que ha conseguido desenvolverse con gracia y éxito entre las rígidas y enmarañadas normas del mundo masculino. Como su

último marido refleja: "She reminded him of a jugler tossing knives; but the knives were blunt and she knew they would never cut her" ("Two", p. 393).

R.B.W. Lewis, en su introducción a los cuentos de Edith Wharton, ha resaltado como uno de sus rasgos más originales lo que él llama "The marriage question" [17]. Efectivamente, a través de numerosos relatos y novelas Wharton irá explorando, desde los ritmos de su óptica femenina, las distintas dificultades que empañaban la vida de la mujer, tanto dentro como fuera del matrimonio. La dependencia económica, la doble moral sexual, el tema del divorcio o el carácter ornamental de la mujer en los matrimonios de la alta burguesía, fueron preocupaciones centrales a lo largo de su obra.

En Inglaterra Thomas Hardy había empezado a romper las barreras de moralina al abordar creativamente temas considerados taboo, como la infelicidad conyugal y la incompatibilidad sexual. También George Meredith había mostrado tímidamente la dificultad de la mujer para sobrevivir con

17 Ibídem, p. ix.

dignidad en un orden social injusto y discriminatorio. En este sentido, en Estados Unidos Edith Wharton se ha llegado a reconocer, a tenor de las investigaciones recientes, como la escritora que quizá exploró más persistentemente el carácter mercantil del matrimonio en las condiciones socio-culturales de la Norteamérica de fin de siglo. Con un complicado y elaborado pesimismo comparable al de George Eliot, Edith Wharton expondrá la falta de opciones vitales para la mujer en un sistema que sólo reconoce el matrimonio como única salida. La paradoja que revestía el carácter "sagrado" del matrimonio descansa en la comicidad hipócrita de un sistema que animaba a la mujer a explotar ocultamente su "feminidad" para conseguir lo que en realidad se valoraba para ella: un marido socialmente lucrativo.

The Custom of the Country (1913) representa el tour de force de Edith Wharton sobre "the marriage question", al abordar la institución conyugal bajo una luz despiadada y satírica, que la desnuda de todo cariz sentimental. Su protagonista, una mujer arrivista y sin escrúpulos -a quien Edmund Wilson ha llamado "the prototype in fiction of the gold-

digger, the international cocktail bitch" [18]-, compone posiblemente uno de los retratos más esperpénticos de mujer que manipula el matrimonio con fines lucrativos. Sin embargo y al igual que ocurría en "The Other Two", tampoco aquí Wharton adoptará un tono maniqueo para explorar la figura de la mujer fatal. Todo lo contrario, lo enriquecerá al abordarlo desde distintos puntos de atención. Precisamente, este carácter proteico y abierto, esta falta de didactismo, de centro moral absoluto será, a ojos de Cynthia Wolff, uno de los logros que mejor caracterizan la novela.

"The secret of Wharton's most ambitious masterpiece is its perversity, its constant change. (...) Reading it, we are challenged always to be mindful of what it is not (...), constrained always to wonder whether our response has been correct. Nothing is fixed. The relationships among the characters shift continuously as fortunes are lost and won, married and divorced. Nothing is less certain that the moral relationships among the part-colored crew, for there is no moral center within the world of this novel, no fixed set of principles according to which we may systematically evaluate its characters" [19].

18 Edmund Wilson, The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature, Boston: Houghton Mifflin, 1929, pp. 202.

19 Cynthia Wolff, A Feast of Words, pp. 231-232.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cuando la novela se publicó, en Octubre de 1913, la recepción de la crítica fue unánime: se la elogió por su técnica narrativa y su falta de sentimentalismo; sin embargo, todos coincidieron en declarar a su protagonista, Undine, como un personaje monstruoso, perverso y absolutamente repulsivo. James Huneker, por ejemplo, la relacionó con la Hedda Gabler de Ibsen y con la Mildred Lawson de Moore, llamándolas "three disagreeable girls" [20]. Blake Nevius fué más lejos al interpretar que la deshumanización de Undine se debía nada menos que a la emancipación de la mujer [21]. Más de sesenta años después, Undine parece aún suscitar la misma animosidad que antaño, como lo demuestra la interpretación de Carol Wershoven, para quien Undine representa la epítome de lo monstruoso [22].

Durante la vida de Edith Wharton y a partir de su muerte en 1937, la mayor parte de los comentarios

20 James Huneker, "Three Disagreeable Girls", Forum, 3, November, 1914, pp. 765-75.

21 Blake Nevius, Opus cit., p. 149.

22 Carol Wershoven, The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982, p. 73.

sobre The Custom of the Country fueron un eco de la opinión general que establecía a Edith Wharthon como una cronista social a disgusto con los nuevos valores del materialismo urbano. En esta línea se sitúa, por ejemplo, el comentario de Blake Nevius quien definió a Undine como "the perfect flowering of the new materialism (...) the most egocentric and dehumanized female in American fiction" [23]. A partir de 1974, sin embargo, esta perspectiva crítica se ha visto alterada sustancialmente.

En uno de los pocos estudios sobre The Custom of the Country, Elizabeth Ammons ha señalado que el verdadero foco de la sátira expuesta en la novela es el papel de la mujer en la estructura matrimonial de las clases acomodadas [24]. Otra aportación interesante y sugestiva es la de Jean Turner, para quien The Custom of the Country representa "a powerful attack on the sexual manners of New York society in its period of most intense social competition" [25]. Tomando como metáfora central "la costumbre" que da título a la novela, Turner la

23 Blake Nevius, Opus cit., p. 212.

24 Elizabeth Ammons, "The Business of Marriage in Edith Wharthon's The Custom of the Country", Criticism, 16, pp. 326-338.

25 Jean Turner, Opus cit., p. 139.

interpreta -muy en la línea de Ammons- como "Wharton's fullest treatment of the inverted forms woman's subordination assumes in upper-class life" [26].

Mientras Ammons y Turner definen a Undine como un ejemplo de mujer triunfadora que "sees what marriage is rather than what people say it is, and acts on what she sees" [27], para sus dos recientes biógrafos, Lewis y Cynthia Wolff, es también una víctima. Estas dos últimas interpretaciones resultan, además, curiosas pues establecen a la protagonista como una especie de versión antitética de Edith Wharton: exigente, imperiosa, devastadora e increíblemente enérgica, Undine sugiere, en palabras de Lewis, "what Edith Wharton might have been like if, by some dreadful miracle, all her best and most lovable and redeeming features had been suddenly cut away" [28]. Famoso es el nombre por el que Henry James llamaba a Edith Wharton: "the angel of devastation". También para Wolff la personalidad de Undine implica una especie de oscuro Angel de la

26 Ibídem, p. 139- 140.

27 Elizabeth Ammons, Edith Wharton's Argument with America, p. 102.

28 R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. 350.

Devastación: "a kind of Alice-in-Wonderland nightmare" [29]. En esta interpretación psicoanalítica Wolff cree descubrir en The Custom of the Country "a poignant reiteration of the desolate rage at what it meant -in this society- to be "only a girl" [30].

Wolff vuelve a traer a colación aquí el hecho de que Edith, a pesar de su evidente amor al estudio, nunca fue con sus hermanos al colegio o a la universidad. Ambiciosa, tenaz, intelectual y enérgica -todas ellas cualidades consideradas intrínsecamente "masculinas"-, Edith siempre sufrió los desequilibrios y contradicciones emocionales de vivir en una sociedad que encomiaba a la mujer por ser justamente lo contrario. Incluso ya mayor y consagrada como escritora, Edith padeció esa especie de "bilingüismo cultural", que le debió suponer ser creadora y al mismo tiempo dama. "Wharton's writing was acknowledged as praiseworthy; yet even her closest friends tended to regard it as something extra rather than as a central concern or profession" [31].

29 Cynthia Wolff. A Feast of Words, p. 243.

30 Ibidem, p. 254.

31 Cynthia Wolff, A Feast of Words, p. 257.

En este sentido, para Wolff, cuya verdadera heroína es "initiative" [32], la novela tiene toda la fuerza de una energía liberada: en el largo proceso de su elaboración (Edith empezó a escribirla en la primavera de 1908), Wharton confrontó por primera vez los miedos de una sexualidad largamente enterrada, a través de una apasionada relación con Morton Fullerton; escribió y publicó algunas de sus mejores obras, como Ethan Frome (1911) y Tales of Men and Ghosts (1910); cerró definitivamente todo un periodo de vida en América, vendiendo su casa en Lenox y finalmente, en el mismo año en que publica la novela, consigue el divorcio de Teddy, con lo que pone punto final a un matrimonio paralizante y emocionalmente destructor.

The Custom of the Country representa, en palabras de Turner, "a description of the archetypal American marriage pattern, in a number of different guises" [33]. Alexandra Collins ha comentado que toda la obra de Wharton refleja una perspectiva pesimista sobre la forma en que el matrimonio afecta

31 Ibidem, p. 253.

33 Jean Turner, Opus cit., p. 142.

el potencial humano [34]. Recordaremos obras como Bunner Sisters, The Fruit of the Tree o The Age of Innocence donde, a través de una imaginaria imbuída de connotaciones sofocantes y paralizantes, Wharton expone un punto de vista altamente fatalista sobre las relaciones hombre-mujer.

Este sentimiento de fatalismo y desilusión imbuye también The Custom of the Country, en su intento por obtener "a general view of the whole problem of American marriages" [35]. Para Wharton, una de las claves es que, como reconoce Mr. Bowen: "the average American looks down on his wife" (Custom, p. 118). Como explica este personaje de tono Jamesiano, es contrario a la costumbre americana invitar a la mujer a compartir los intereses vitales del mundo de fuera. Para compensar su marginación se la induda de lujos materiales -"money, motors and clothes-", que son simplemente

34 Alexandra Collins, "The Noyade of Marriage in Edith Wharton's The Custom of the Country". English Studies in Canada, 9, June, 1983, p. 198.

35 Edith Wharton, The Custom of the Country, Harmondsworth: Penguin, 1984, p. 118. Las subsiguientes referencias a esta novela vendrán anotadas en el texto con el nombre abreviado de Custom.

"the big bribe she's paid for keeping out of some man's way!" (Custom, p. 12).

Undine representa "the monstrously perfect result of the system" (Custom, p. 120). En su insaciable ascenso de Apex a Nueva York -Nevious ha comentado acertadamente que la obra se asemeja estructuralmente a la novela picaresca española- [36], Undine utilizará a su padre, a su amante y a sus tres maridos, haciendoles "pagar" pródigamente por lo que ella considera son sus obligaciones financieras para con ella. Cuando éstos no pueden o no quieren cumplir las expectativas de Undine, ésta los deja de lado. Aunque no entiende "el principio" que subyace a su posición de mujer, lo asume perfectamente; y puesto que es capaz de negociar con él, Undine será una de las pocas protagonistas de Wharton que triunfe en ese Leviathan que para Edith era la sociedad de su tiempo.

Wolff ha subrayado el hecho de que, como los tornados y las grandes tormentas, Undine procede del Oeste [37]. Sus padres provienen de una raza de

36 Blake Nevious, Opus cit., pp. 158-159.

37 Cynthia Wolff, A Feast of Words, p. 242.

pioneros sin raíces, una casta ruda y "sin pulir", pero que, confrontada con la vieja y gastada burguesía neoyorquina, aparece imbuída de un dinamismo prometedor. Su padre, Mr. Spragg, es el clásico americano que Bowen describe: inmerso en los negocios, lleva una vida emocionalmente estéril, creando riqueza para que su mujer y su hija puedan desplegarla en el hall del hotel presuntuoso e impersonal en donde se instalan, buscando "social benefit for their daughter" (Custom, p. 10). La madre es el mismo prototipo de mujer que la Virginia de Ellen Glasgow: tímida y sin personalidad -"she seemed to have transferred her whole personality to her child"-, ha decidido no tener nada para que, en la mejor tradición americana, "Undine could have what she wanted" (Custom, p. 10). La inercia que caracteriza la vida de Mrs. Spragg es el contrapunto a la actividad sin límites que despliega su marido, y su soledad y aburrimiento en la gran suite del hotel actúan como comentario de fondo a "esa costumbre" que trastoca el carácter atrofiante del ocio femenino, haciéndolo pasar por símbolo de privilegio social.

"Poor Mrs. Spragg had done her own washing in her youth, but since her rising fortunes had made this occupation unsuitable she had sunk into the relative inertia which the ladies of Apex City regarded as one of the prerogatives of affluence" (Custom, p. 9).

A lo largo del texto Edith Wharton ha subrayado la falta de raíces de Undine. Sin embargo, lo cierto es que, como bien reconoce Wolff, "Undine too has a heritage" [38]. Al igual que Ralph, ella también se ha visto constreñida y limitada por las peculiaridades de su ambiente; y en su caso, las limitaciones han sido extremadamente mutiladoras. En realidad, como Bessy en The Fruit of the Tree o Lily Bart en The House of Mirth, Undine es un producto de la educación recibida. Adiestrada para adornar y deleitar, su belleza se ha considerado siempre como una entidad con sentido por si misma, una cualidad para ser desplegada, moldeada y vendida en el mercado conyugal. "I never met with a lovelier form" (Custom, p. 5), le dice la masajista y su madre en otra ocasión, al explicar el éxito de su hija, comenta: "I guess my daughter's only got to show herself" (Custom, p. 53).

38 Ibidem.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Este carácter de Undine como forma, como significante, hace que se la "identifique" como signo pasivo y sometido en el orden de representación patriarcal. En este sentido, la aquiescencia con que Undine acepta su posición la coloca en una situación de privilegio, poniendo de manifiesto su complicidad con las relaciones de poder.

next "She says she wants me to dine with her
want Wednesday. Isn't it queer? Why does she
want me? She's never seen me!"
Mrs. Heeny laughed. "He saw you, didn't
he?" (Custom, p. 7).

Las modernas corrientes feministas y deconstructivistas han asociado el componente sexual que extraemos del placer de mirar con lo que Lacan ha llamado "una economía fálica". Esta reflexión bien se puede acomodar a la imagen de Undine como objeto visual que tan recurrentemente aparece en la novela: denegado su acceso al lenguaje, ella no puede "hablar", más bien se la "mira" y se "habla de

ella". En su categoría de objeto abierto y multiforme, Undine negocia continuamente consigo misma y con lo que le rodea, se adapta y readapta hasta conseguir lo que se espera de ella. Se trata de una figura proteica que se ajusta "to whatever company she was in, copying "the others" in speech and gesture as closely as she reflected in dress" (pp. 92,93). Capaz de cualquier distorsión, de cualquier imitación o manipulación externa, Undine se convierte en el producto perfecto de la economía patriarcal: dispuesta a simular lo que el hombre desea, nada le es esencial excepto la voluntad de triunfar y la energía que la anima.

"Her quickness in noting external difference had already taught her to modulate and lower her voice and to replace the "i-dea" and "I wouldn't wonder" by more polished locutions; and she had not been ten minutes at table before she found that to seem very much in love, and a little confused and subdued by the newness and intensity of the sentiment, was the becoming attitude for a young lady in her situation" (Custom, p. 54).

Ser sólo una forma, nos dice Kate Linker, supone tanto falta de identidad como inestabilidad

en el significado [39]. Sin embargo, Edith Wharthon también juega con la plasticidad de Undine para erosionar ese "lugar" fijo que la cultura ha asignado a la mujer. El uso que hace Wharthon de los clichés sociales y de las imágenes de las revistas de moda -Undine toma sus gestos de los artículos del Boudoir Chat, como "A Society Woman's Day" (p. 26)- nos muestra cómo Undine queda impulsada en términos de representaciones de un cuerpo codificado. Pero también la presenta como una figura móvil que desafía las definiciones cerradas del sistema de representación occidental. Las peculiaridades de Undine, enérgica, tenaz, ambiciosa y totalmente desprovista de sentimientos maternales, pone en duda la dicotomía convencional de lo masculino/femenino y la proyecta como una figura de mujer que se revisa y reestructura en el discurso continuamente.

El análisis de Wharthon entre Undine y su primer marido, Ralph, es crucial para entender las contradicciones que rodean la idea de "mujer" en el discurso patriarcal. Ambiciosa y agresiva, Undine debe presentarse como dulce y pasiva para satisfacer

39 Kate Linker, "Eludiendo Definiciones", en prensa.

las expectativas de un hombre que, como en un juego de espejos invertidos, tampoco tiene esos atributos "masculinos" que supuestamente debería poseer. Como ha señalado Alexandra Collins: "the satirical portrait of Undine's frustration in a society that cannot accommodate female aggression only becomes meaningful in contrast to the intensive psychological analysis of Ralph" [40].

Ralph es, por así decirlo, el anverso de Undine. Jung nos dice que el héroe requiere acción [41]; sin embargo, las actitudes y los gestos corporales de Ralph revelan su intrínseca pasividad. Mientras Undine pasa de sitio en sitio con rapidez calideoscópica (como una especie de venganza maliciosa al sedentarismo del ángel del hogar), a Ralph le gusta recostarse y contemplar la vida desde una posición pasiva y expectante. Le descubrimos, por ejemplo, en su luna de miel, "stretched on his back in the grass" (Custom, p. 81), soñando con un sitio ideal donde pueda "sit and look at a green water-fall (and) lie in wait for adjectives" (Custom, p. 85). También los movimientos de su mente

40 Alexandra Collins, Opus cit., p. 199.

41 C.G. Jung, Símbolos de Transformación. Barcelona: Paidós, 1982.

tienen un aire de enorme fatiga: "he could do charming things, if only he had known how to finish them!" (Custom, p. 45). Incluso las transacciones más importantes de su vida, como el divorcio y el tema de la custodia de su hijo, están marcadas con esa misma lasitud mortal.

Hijo de esa clase amable y decadente a la que Wharthon perteneció, Ralph ha apostado por ella, idealizando su código angosto y refinado y rechazando la realidad de fuera porque es "vulgar". Cuando Mr. Spragg le pregunta a Mr. Dagonet si a Ralph le han enseñado a trabajar, éste contesta irónico: "No, I really couldn't have afforded that" (Custom, p. 72). Su clase le ha enseñado a buscar un elegante stasis y con ello le ha negado la posibilidad de sostener si quiera un remanente de energía o fortaleza emocional.

En este mundo de valores caballerescos, la mujer es todavía depositaria de una inocencia y pasividad antiguas. Desde el principio de su relación, Ralph se siente atraído por Undine como emblema viviente del mito de salvación personal. Así, en el primer encuentro entre ambos, Undine se

le aparece "still at the age when the flexible soul offers itself to the first grasp (...). To save her from Van Degen and Van Degenism: was that really to be his mission -the call for which his life had obscurely waited?" (Custom, p. 49). Sus motivos son claramente paternalistas. Cree en el mito de Perseo y Andrómeda y se imagina así mismo montado en su caballo Pegaso cortando las cadenas de Undine, a quien visiona como "a lovely rock-bound Andromeda, with the devouring monster Society careering up to make a mouthful of her" (Custom, p. 50)...

Siempre es una visión lo que Ralph persigue. Igual que ocurría con Amherst en The Fruit of the Tree o con Newland en The Age of Innocence, lo que más le atrae de Undine son los atributos de los que carece. Cuando su esposa está ausente, la imagen de ella es más gratificante y "real" que cuando está presente. Una carta breve e impersonal conjura "the vision of their interlaced names, as of a mystic bond which her own hand had tied" (Custom, p. 174). Se la imagina sentada en la mesa, en actitud de colegiala aplicada, "palpably before him, (...) frowning and a little flushed, her bent nape showing the light on her hair, her short lip pulled up by

the effort of composition" (Custom, pp. 174-175). Y así queda configurada la idea de la amada: bella, inalcanzable, ruborosa y absolutamente infantil.

Imaginar a Undine pasiva y maleable (como una forma en caos esperando una mano de artista que la moldee y le dé sentido) supone para Ralph esperanza de creación, misterio de infinitas posibilidades. Sin embargo, el mismo patrón que subyace a The Age of Innocence y a "The Other Two", aparece también ahora para mostrarnos una flexibilidad de pesadilla, que se revela como el anverso demoníaco de este modelo arquetípico. Como significante relacional, Undine sabe que su valor está determinado por su posición en relación al sujeto central -el hombre. Undine adopta el código de su marido para impulsar su "normalización" y poder ser incluida en ese discurso central que para ella es "the best society". Cuando cae en la cuenta "that she had given herself to the exclusive and the dowdy when the future belonged to the showy and the promiscuous" (111), decide dejar a Ralph. Una ironía del libro es que Undine invoca la "costumbre del país" para divorciarse de él, manipulando desde dentro esa idea



de feminidad maternal y casera que supuestamente le otorga identidad:

"Society Leader Gets Decree".

"Says Husband Too Absorbed in Business To Make Home Happy" (Custom, p. 194).

Resulta curioso la utilización que hace Wharthon del mito para erosionar ese "lugar" que la cultura ha designado a la mujer. Recordemos la imagen de Diana en the Age of Innocence para ratificar una imagen de feminidad que, en ocasiones, tiene más de inmutable y terrible que de cálida y viva. De la misma manera, a través del mito de Ondina, con sus alusiones a las aguas y a la luna, Wharthon parece aludir al carácter más maléfico y siniestro de ese "ondular sin forma" del eterno femenino.

Una variante del tema de Ondina es la del espíritu del mal que quiere conseguir un alma casándose con un mortal. Diversas investigaciones

[42] han señalado que Wharthon leyó el Undine del Barón Friedrich de la Motte Fouqué y que lo utilizó como soporte estructural al argumento de The Custom of the Country. En la obra de Edith Wharthon el mito, que adquiere proporciones cómicas al permutar el concepto de "alma" por dinero, actúa como contrapunto para subrayar la falta de posición de la mujer y para revelar su vulnerabilidad en una estructura que la obliga a depender de su subyugación al otro.

En el segundo matrimonio de Undine, Edith Wharthon vuelve a resaltar la esterilidad que ocasiona "la costumbre del país", poniendo otra vez de manifiesto las contradicciones que rodean el concepto de mujer y la inestabilidad que provoca la posición subordinada que este concepto ocupa. Distorsionando el mito que subyace a la estructura, Undine vuelve a equivocarse al seleccionar el mortal equivocado, eligiendo un francés aristócrata en lugar de un empresario burgués. En French Ways and

42 Véase: Thomas L. McHaney, "Fouqué's Undine and Edith Wharthon's The Custom of the Country", Revue de Literature Comparee, 45, 1974, pp. 180-186. Richard Lawson, Edith Wharthon and German Literature. Bonn: Verlag, Grundman, 1974, p. 116 y Alexandra Collins, Opus cit., p. 199.

Their Meaning (1919) Wharton habrá de presentar una imagen positiva de los matrimonios franceses, haciendo hincapié en la importante posición que ocupaba la mujer; sin embargo, la perspectiva presentada en The Custom of the Country no apoyará esta visión idealizante.

Si para Ralph Undine era una niña desamparada en espera de ser moldeada por la sabia mano masculina, De Chelles trata a su esposa como parte de su patrimonio ancestral, una bella posesión adquirida para perpetuar su estirpe. Al principio de su matrimonio, el extremo interés que le prodiga De Chelles divierten y halagan a Undine; sin embargo, estas atenciones -"she was expected to give a circumstantial report of every hour she spent away from him" (Custom, p. 271)- terminan por sofocarla. Siguiendo la costumbre de su familia, la lleva a vivir a St. Desert, donde Undine debe vivir aislada con su suegra y un número de parientes femeninos, mientras Charles De Chelles desaparece periódicamente "por negocios" a Paris.

En el castillo helado de St. Desert (un nombre muy apropiado) el status quo refuerza la

posición extremadamente periférica de Undine: su marido toma las decisiones relacionadas con el mundo exterior y su suegra -"whose head", nos dice su hijo, "is as good as a man's" (Custom, p.283)-, ostenta la autoridad en lo que a la casa se refiere. La deferencia ritual de De Chelles hacia su madre no contradice la profunda desigualdad entre los sexos, evidente en este segundo matrimonio de Undine. Las mujeres -"minor members of a powerful and indivisible whole" (Custom, p. 289)- bordan y hacen petit point, tejiendo durante generaciones silenciosa y sometidamente unos hilos ancestrales que Undine no puede ver. Cuando se hace evidente que Undine no va a tener hijos (De Chelles siempre habla de "hijos, no "hijas"), su posición en la familia se degrada peligrosamente. Conservador hasta el final, De Chelles se ha dado cuenta de que su valiosa inversión no ha dado los beneficios requeridos y se niega a invertir más capital o energía emocional con ella. Como marido europeo, no entiende muy bien la "costumbre" americana de indemnizar con lujos la sumisión de la mujer ya que, como dice Turner, "an autocrat at heart, (...) he assumes that she would never disobey him" [43]. Cuando a Undine se le hace

43 Ibídem.

insoponible su relegación y su falta de compensación financiera, decide recurrir al divorcio.

Los procedimientos que utiliza Undine, tanto para atraer a De Chelles, como finalmente para separarse de él, revelan, como decíamos antes, las contradicciones que rodean el concepto de mujer. Uno de los principios claves en que se ha materializado la identidad de lo femenino ha sido en la idea de la maternidad como esencia de la feminidad. Wharthon, sin embargo, pone en tensión ese concepto de lo femenino como diferencia anatómica, estableciendo en un juego de falsificaciones que lo masculino y lo femenino son categorías psíquicas que se construyen culturalmente.

Ya durante la relación con Ralph Undine había manipulado su "feminidad", proyectando una inocencia y vulnerabilidad de pueblo que todos confunden por castidad. Durante el divorcio, puesto que es una mujer, se le otorga la custodia de su hijo, cuando el texto deja bien claro que Ralph es más afectuoso y está mejor dotado para encargarse de él. Con la misma frialdad con la que su padre opera en Wall

Street, Undine echa mano de sus sentimientos supuestamente maternales para ganar la custodia y poder "venderla" luego a la familia de Ralph. Una vez divorciada, Undine vuelve a utilizar a su hijo para resaltar su feminidad, proyectando sentimientos de desamparo para que De Chelles se case con ella. Durante el proceso de divorcio, Undine lo acusa de crueldad mental para con ella y su hijito. Cuando en las últimas páginas de la novela se vuelva a casar, alega que busca la protección de su primer amor.

La novela se cierra con un nuevo matrimonio de Undine, esta vez con el potentado americano Elmer Moffart. El hecho de que termine con el que fuera su primer marido -un matrimonio de juventud que quedó prontamente anulado- otorga a la estructura mítica de la obra un carácter cíclico de pesadilla, haciendo que fracase en sus aspiraciones definitivas y sobreviviendo sólo como una incompleta y entrópica repetición de sí misma. A través de estas intentonas inestables, lo único que parece perdurar es la energía que anima a Undine para auparse en situación de privilegio, asumiendo los arquetipos del patriarcado y explotándolos en beneficio propio, aunque sea para adquirir un triunfo vacío.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Mujer Víctima

En contraposición a las obras anteriormente estudiadas, como "The Other Two" y, muy especialmente, The Custom of the Country, en donde se ilustran diversos ejemplos de mujer que triunfan manipulando su posición subordinada, en este segundo epígrafe me voy a centrar en el caso contrario: el de aquellas mujeres más sensibles y vulnerables que sucumban bajo esa condición de ornamento conferida por la economía patriarcal. Si bien es verdad que en el espectro creativo de Edith Wharton muchas son las heroínas víctimas de las diversas contradicciones que genera el doble estándar sexual -señalemos a Charity Royal, a Mattie Silver, Charlotte Lovell o a Justine Brent, por poner unos pocos ejemplos- he creído apropiado centrarme en este apartado únicamente en The House of Mirth, por ser la obra que mejor va a ilustrar el componente trágico y

mutilador de lo que supone ser considerada como un objeto decorativo en venta para el mejor postor.

The House of Mirth es el primer análisis a gran escala que Edith Wharton realizó sobre la sociedad norteamericana de la Belle Epoque y la primera obra también que la consagró como una importantísima figura en el panorama literario internacional. Se publicó en octubre de 1905, con una tirada de 40.000 ejemplares en su primera edición. Aunque Edith Wharton comenta en su diario que la empezó a escribir en 1903, es muy probable que la novela se fraguara antes, quizá a partir de 1900. Por aquellos años Edith todavía mantenía contacto con su viejo mundo de la infancia y la proximidad con la plutocracia americana le debieron proporcionar la idea de escribir una gran novela que tuviera como centro esa sociedad neoyorquina que tan profundamente había llegado a conocer. El problema, escribió Edith Wharton, residía en cómo hacer que el tema elegido, de por sí trivial e irrelevante, cobrara interés humano [44]. Su respuesta fue la siguiente:

44 Edith Wharton, A Backward Glance, p. 207.

"a frivolous society can acquire dramatic significance only through what its frivolity destroys. Its tragic implication lies in its power of debasing people and ideals. The answer, in short, was my heroine, Lily Bart" [45].

La novela se sitúa, no en el Nueva York pétreo y conservador de la infancia de Edith Wharton, como ocurría en The Age of Innocence, sino en el de su juventud, un Nueva York en el que millonarios, magnates y especuladores han desplazado los valores del ancien régime y los han sustituido por el implacable código del dinero. En el mundo de estos nuevos poderosos todo se compra y se vende y la mujer no es sino una mercancía más a adquirir, exhibir y disfrutar por el mejor postor. La trama argumental de la obra recoge la caída y destrucción de Lily Bart, una exquisita mujer de sociedad que se resiste a considerarse únicamente como un objeto ornamental. La precaria situación de la mujer de la alta burguesía, educada para ser un objeto bello y exclusivo, símbolo de status y poder, y la crueldad con que la sociedad castigaba a las que no comulgaban con este credo, quedan aquí

45 Ibídem.

magistralmente expuestos. La novela, por otra parte, fue la primera de toda una larga serie de obras de Edith Wharton -recordemos The Custom of the Country, escrita unos años después- que exploran la precaria situación de la mujer en un sistema que sólo reconoce el matrimonio como su única salida [46].

The House of Mirth fue, en contra de las predicciones de su editor, un éxito sin precedentes. En el espacio de pocos años se tradujo al sueco, francés, alemán y al español. Sin embargo, a pesar del enorme éxito comercial alcanzado, la recepción de la crítica no fue unánime. Se atacó a Edith Wharton por escribir una novela con personajes poco ejemplares, por no haber ofrecido una imagen más alentadora de la sociedad norteamericana y, en general, por haber escogido un tema sin romance, ideales o humor [47]. En otros círculos literarios menos provincianos se recibió como la primera novela

46 Me apoyo en la opinión de Elizabeth Ammons, para quien "The House of Mirth is the first in a series of Wharton's novels to examine the dilemma of the young American Woman whose objective in life is independence but whose one option is marriage." Véase: Elizabeth Ammons, Edith Wharton's Argument with America, p. 38.

47 Véase R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. 154.



norteamericana que supo ofrecer un retrato ajustado y devastador de su alta burguesía.

Durante años The House of Mirth se ha considerado, bien una obra costumbrista de la sociedad de la Belle Epoque, bien una metáfora de la destrucción de los valores humanos en servicio de la frivolidad. Blake Nevious, por ejemplo, lo entendió de esta manera:

"Edith Wharton was one of the first American novelists to develop the possibilities of a theme which since the turn of the century has permeated our fiction: the waste of human and spiritual resources which un America went hand in hand with the exploitation of the land and the forests" [48].

Para Marilyn Lyde la tragedia de Lily Bart viene a simbolizar esencialmente "a struggle between the world and the spirit"; la novela, pues, "is tragic in the universality of its conflict (...); in

48 Blake Nevious, Opus cit., p. 55.

the honesty of its approach to life; and in the intensity of its sense of loss" [49].

Como podemos ver, hasta bien entrados los años 70, The House of Mirth se consideró básicamente una ajustada crítica a la irresponsabilidad frívola de ciertos ambientes sociales. Recientemente, la crítica norteamericana ha venido a interpretar la obra, no sólo como una tragedia universal o de clase social, sino como un impresionante ataque sobre la precariedad de la situación de la mujer en la Norteamérica de principios de siglo. En este sentido, uno de los primeros estudios que han reconocido el carácter feminista de The House of Mirth ha sido el artículo de Judith Fetterley "The Temptation to be A Beautiful Object: Double Standard and Double Bind in The House of Mirth" (1977). En este trabajo Fetterley establece lo que para ella es uno de los aspectos que más claramente quedan articulados en la novela: "social waste is female". Consecuentemente, "Lily's fate is the result of a complex system of double standards and double binds

49 Marilyn Lyde Convention and Morality in the Work of a Novelist. Norman: University of Oklahoma Press, 1959, p. 139.

(...) directed against her because she is a woman"
[50].

Recogiendo la línea feminista de Fetterley, para Cynthia Wolff la novela tiene dos núcleos temáticos: "the real-world perversions of the woman's role and the artistic distortions of women that often pass for 'realism'" [51]. En este segundo punto de atención vemos, sin embargo, que Wolff lleva más lejos la interpretación de Fetterley al explorar una de las grandes paradojas que, en su opinión, encierra la novela: el dilema al que se tuvo que enfrentar Edith Wharton al querer revisar imaginativamente a la mujer bajo un discurso cultural que ha venido haciendo de la mujer el objeto del artista, pero no el artista creador. Para Wolff, la novela es hija de una tradición estilística carente de convenciones para arropar el potencial artístico femenino. Consecuentemente, The House of Mirth es un claro exponente de las paradojas a las que se enfrenta la escritora en un

50 Judith Fetterley, "The Temptation to be A Beautiful Object: Double Standard and Double Bind in The House of Mirth", en Winifred Farrant Bevilacqua, Fiction By American Women. Port Washington: Associated Faculty Press, 1983, pp. 41-50.

51 Cynthia Griffin Wolff, A Feast of Words, p. 111.

mundo donde a la mujer se le ha animado a emplear sus inclinaciones artísticas únicamente en un despliegue narcisista de su ser. Cito:

Not the woman as productive artist, but the woman as self-creating artistic object -that is the significance of the brilliant and complex characterization of Lily Bart" [52].

Desde el punto de vista temático y de la caracterización de la heroína, Lily Bart pertenece a ese raro género que Showalter ha llamado "the novel of the woman of thirty" [53]. Se trata de un género que, aunque apenas abordado en la literatura masculina -recordemos el segundo capítulo donde la mayor parte de mujeres presentadas eran, bien jóvenes casaderas, bien solteronas sin atractivos ni remisión- se cultivó en cambio profusamente en la literatura de mujeres, especialmente la escrita en los últimos años del siglo. Novelas como The Awakening, Virginia o el impresionante relato de Perkins Gilman, "The Yellow Wallpaper", traspasan el

52 Ibídem.

53 Elaine Showalter, "The Death of the Lady (Novelist): Wharton's House of Mirth", Representations 9, Winter, 1985, pp. 133.



umbral convencional de los 20 años para ilustrar diversos aspectos de la identidad femenina en su proceso de maduración. Sin embargo, como ha seguido observando Showalter, en The House of Mirth Edith Wharton sitúa a su heroína no sólo en el umbral de la edad adulta, sino también dentro del estado transitorial de un cambio histórico-literario a otro. En la primera escena de la obra Lily aparece en Grand Central Station, "in the act of transition between one and another of the country houses that disputed her presence after the close of the Newport season" (House, p. 3); y desde luego, como ha señalado Showalter The House of Mirth se sitúa en la intersección de dos importantes momentos de la literatura escrita por mujeres. Citando sus palabras:

"The House of Mirth is a pivotal text in the historical transition from one house of American women's fiction to another; from the homosocial women's culture and literature of the nineteenth century to the heterosexual fiction of modernism" [54].

54 Elaine Showalter, Ibíd., p. 134.

Cuando Showalter habla de "the homosocial women's culture and literature" se refiere específicamente a todo ese corpus voluminosísimo escrito por y para mujeres entre 1830-1870. Nina Baym, que ha estudiado exhaustivamente esta narrativa, conocida de manera peyorativa bajo la etiqueta de "domestic fiction" [55], ha señalado cómo la mayor parte de estas obras comparten la misma estructura: la historia de una mujer que, por una serie de circunstancias desafortunadas, se ve obligada a ganarse la vida en un mundo indiferente y hostil. La trama, tal como indica Baym, se suele mover en dos versiones paralelas. En una, la heroína es una huérfana pobre; en la otra, una heredera mimada que por un revés de la fortuna se ve obligada a ganarse la vida.

Tanto una versión como otra presentan una misma estructura y un mismo propósito: privar a la heroína de toda ayuda exterior y hacerla superar obstáculos gracias a su propio esfuerzo, prescindiendo de la ayuda del varón. La segunda versión presentada me parece más interesante por cuanto ilustra un aspecto distinto del clásico

55 Véase: Nina Baym, Woman's Fiction, capítulo 2.



esquema "from-rags-to-riches" tan querido en la mitología popular norteamericana. En este viaje inverso "from-riches-to-rags" la heroína se ve obligada a trabajar y a sustentarse no solo emocional sino también económicamente. Al terminarse el control financiero del padre o del marido, las relaciones de poder sufren una transformación profunda. Sin embargo, es significativo que la heroína nunca utiliza su influencia de forma tiránica. Todo lo contrario, la versión de la casa como espacio cerrado y paralizante desaparece en favor de un paisaje abierto, donde las mujeres se apoyan unas a otras para construir una red comunitaria tejida de afectos y ayuda mutua.

En el tiempo en que se escribe The House of Mirth, esta cruzada a favor de una esfera doméstica idealmente perfecta ha tocado a su fin. El modelo imperante del capitalismo ha convertido la casa en un lugar de retiro, a salvo de las turbulencias y agresiones del mundo exterior y el definirla como "la esfera de la mujer" es una manera de invitarla a permanecer retirada de los asuntos del mundo. Sin embargo, la revolución industrial trae también consigo toda una serie de posibilidades laborales y

vitales para la mujer. Como vimos en el primer capítulo, a finales de siglo se le empezaron a abrir tímidamente nuevas oportunidades en el campo laboral y educativo. Todo esto contribuye a que la literatura comience a revisar desde una óptica nueva las distintas cuestiones relacionadas con el mundo laboral, la autonomía sexual, el poder fuera de la esfera doméstica y las relaciones entre los dos sexos.

Elizabeth Ammons ha señalado como dos focos centrales en esta literatura de transición el tema del matrimonio y del trabajo [56]. En este sentido, la "nueva mujer", que tanta aceptación tuvo en novelas populares como Rose of the Dutcher's Cooly (1895) o The Damnation of Theron Ware (1896), viene a configurar una nueva versión positiva de la heroína que puede elegir, que trabaja, que supera obstáculos y que triunfa, aunque esta vez, disueltos los vínculos matriarcales de la América pre-industrial, con el telón de fondo del imperialismo de la tecnología masculina y del capitalismo industrial.

56 Elizabeth Ammons, Edith Wharthon's Argument with America, p. 27.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The House of Mirth se sitúa, como hemos señalado antes, a caballo entre dos mundos y dos momentos histórico-culturales distintamente recogidos por la literatura de mujeres. Elaine Showalter ha subrayado con mucha razón que la estructura de The House of Mirth es una versión invertida de todas y cada una de las convenciones que caracterizan la "literatura doméstica" [57]. Como recordaremos, un aspecto importante de este corpus literario era el hacer que la heroína superara obstáculos con el fin de construirse una identidad, lo que relegaba la cuestión del matrimonio como un asunto meramente periférico. En contraposición a esta visión, en la ciudad postmatriarcal del comercio sexual en que se sitúa The House of Mirth, el matrimonio y la dependencia con el hombre serán requisitos absolutamente indispensables. La casa, escenario arquetípicamente cálido en la "literatura doméstica", se percibirá ahora como una serie de estructuras patriarcales, donde la mujer mora, bien en calidad de objeto ornamental, bien como un huésped transitorio, alienado y ajeno. Además de ello, los viejos

57 Elaine Showalter, Ibíd.

vínculos de afecto desaparecerán para ofrecernos un espectáculo lamentable donde la solidaridad femenina apenas existe y donde hombres y mujeres se tiranizan en nombre de una autoridad llamada dinero. Por otra parte, es necesario adelantar que el viaje simbólico que va "from riches-to-rags" no apoyará la reconstrucción personal de la protagonista, sino que actuará de soporte estructural para sellar su inevitable destrucción.

En otro orden de cosas, y por lo que respecta a la literatura de fin de siglo, es necesario significar que, en mi opinión, "la nueva mujer" es un paradigma de la clase media, ya que las posibilidades de redención que otorga la educación no se han hecho extensibles todavía a la mujer de las altas capas sociales. Sin vínculos posibles con aquella literatura sentimental del pasado y divorciada también de esa "nueva mujer" que empieza a nacer, la heroína de The House of Mirth estará revestida de toda la vulnerabilidad que le confiere el desarraigo, la alienación y la marginalidad de ser, como románticamente la han llamado, "the last lady in New York" [58].

58 Ibídem, p. 135.

El título de la obra, un fragmento de una cita del Eclesiastés [59], parece apuntar al valor de anagnórisis del sufrimiento, al tiempo que una denuncia directa de toda esa frivolidad que envuelve los ambientes tan ajustadamente descritos de la Belle Epoque. Sin embargo, resulta enormemente significativo que Edith Wharthon jugara también con otros dos nombres para su novela. En su Donnée Book aparecen simultánea y significativamente otros dos títulos alternativos para la obra [60]. El primero de ellos, The Year of the Rose, posee resonancias medievales que nos remiten al tema del carpe diem. Recordaremos que en las ilustraciones de los antiguos códices y romances, la rosa era un motivo alegórico utilizado frecuentemente para representar la juventud de la mujer. Pero la rosa, nos dicen Chevalier y Gheerbrandt [61], también ha sido utilizada en nuestra iconografía para designar una

59 Ecles. 7: 3-4. El párrafo al que me refiero es el siguiente: "Sorrow is better than laughter: for by the sadness of the countenance the heart is made better. The heart of the wise is in the house of mourning; but the heart of fools is in the house of mirth."

60 Véase: Ms. "The House of Mirth". Copyright Beinecke Library, Yale University.

61 John Jean Chevallier y Alain Gheerbrandt, Diccionario de los Símbolos. Barcelona: Herder, 1986, p. 891-893.

perfección acabada, una realización sin falta. Por medio de este título Edith Wharton parece adelantar su propio comentario irónico sobre esa idea de mujer cuyo encanto radica en ser algo bello y perfectamente exquisito, pero lamentablemente transitorio. La segunda propuesta, A Moment's Ornament, revela una intencionalidad mucho más precisa que nos remite a una visión esencialmente ornamental, transitoria y fugaz sobre la heroína y su situación.

Existe, desde luego, todo un discurso en el texto en torno a Lily como forma, ornamento o artificio. En la primera escena ésta aparece "contemplada" por Selden, radiante y exquisita contra el fondo de la muchedumbre gris y anodina de una estación de tren. Como el mismo Selden comenta: "everything about her was at once vigorous and exquisite, at once strong and fine. He had a confused sense that she must have cost a great deal to make, that a great many people must, in some mysterious way, have been used to produce her" (House, p. 5). La escena es interesante al anticipar la objetualización de Lily y presentarla, no como el resultado "real" de la percepción de un narrador

imparcial, sino como el producto de la observación masculina, que debe ser revisado en la escritura de la mujer.

En The House of Mirth Edith Wharton utiliza intencionadamente esta mezcla ambigua de subjetividad y realismo como un comentario crítico a la artificialidad con que el arte -como poderosísimo discurso de poder- resumía la idea de mujer. En efecto, tanto la técnica del mural como los elementos estructurales del arte gráfico Art Nouveau hicieron uso profuso de la mujer como una creación esencialmente artística, falsamente "natural" y altamente estilizada (recordemos, por ejemplo, los carteles de Meunier, Utrillo o Toussaint, las acuarelas y los dibujos de Schwabe o de Khnopff, los frontispicios de Toorop, o las ilustraciones que poblaron las páginas de la revista Jugend o del volumen Line and Form (1900), de Walter Crane). En la técnica del mural fue práctica común el uso de gigantescas figuras femeninas utilizadas como alegorías para representar virtudes abstractas [62].

62 En este sentido, la cita anterior, en la que Selden la percibe como el producto exquisito, fuerte y vigoroso de la labor de un montón de manos anónimas, no parece ser sólo un comentario cargado de evidente intencionalidad social. La imagen parece

Representantes ilustrativos fueron K. Moser, L.H. Sullivan y William Gannett, quienes utilizaron a la mujer como elemento decorativo principal en edificios, paneles y módulos arquitectónicos.

En cuanto al Art Nouveau, uno de cuyos principios fundamentales era privilegiar la línea y los valores de superficie, la mujer fue un recurso constante utilizado para ilustrar una concepción definida por medio de líneas estilizadas y estructuras como ornamentos. Eugène Grasset, por ejemplo, llegó incluso a teorizar sobre el uso del cuerpo femenino como solución descriptiva a la figuración, por sus asociaciones simbólicas con las líneas curvas y los trazados como ornamentos abstractos: "Cada curva da la idea de movimiento y de vida (...). El trazado de las curvas debería ser lleno, redondeante, cerrado y armonioso como un tallo turgente de joven ninfa" [63]. Así, las atenuadas figuras femeninas aparecían rodeadas de

sugerir también esas figuras falsamente realistas de los murales de los edificios públicos donde perfectas mujeres se erguían como preciosos símbolos de las virtudes y esfuerzos de la nueva comunidad democrática.

63 Citado por Giovanni Fanelli, El Diseño Art Nouveau. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 11.

motivos vegetales y florales, sellando así la estrecha vinculación mujer-naturaleza. Entre éstos, fueron corrientes las rosas, los árboles y sobre todo los lirios e iris, motivos éstos últimos también preferidos de los pre-rafaelistas y simbolistas, quienes los derivaron a su vez del arte iconográfico japonés. La idea que se reiteraba en estas representaciones artísticas era la de la mujer como ser ideal, misterioso, etéreo, incorpóreo y esencialmente perfecto; imagen, por otra parte, que tuvo una especial aceptación entre las clases altas, donde la mujer venía a simbolizar con su exquisita ornamentalidad el carácter idealizante de la riqueza bruta de Wall Street. Como ha escrito Jan Thompson:

"In spite of, or perhaps because of, woman's increasing public role, she was even more zealously patronized as a fragile, helpless object, used in a decorative and literal sense to adorn the household: a man's wealth and position were judged by the style in which he kept his wife" [64].

64 Jean Thompson, "The Role of Women in the Iconography of Art Nouveau", Art Journal, 31 (2), Winter, 1971-1972, pp. 158-159.

Es precisamente esta idea de mujer como ser estético y exquisito, definida como "contorno" (silhouette), como síntesis de formas deliciosamente frágiles y perecederas, uno de los aspectos más centrales y críticos de The House of Mirth. Edith Wharton, que fué una mujer enormemente entendida en arte y que estuvo en contacto con algunos de los más importantes artistas del Art Nouveau -E.C. Peixotto, por ejemplo, le ilustró su libro de viajes Italian Backgrounds (1905)-, no se dejó engañar por la confusión que puede provocar todo ese virtuosismo de superficies. En The Custom of the Country, había resumido muy bien el engañoso papel de la mujer en el orden de representaciones de su época. Uno de los personajes, el pintor y retratista de sociedad Peter Van Degen, comenta en un momento dado: "the great thing in a man's portrait is to catch the likeness -we all know that; but with a woman's it's different -a woman's picture has got to be pleasing. Who wants it about if it isn't?" (Custom, p. 55). Como vamos a ver a continuación, The House of Mirth será una poderosa denuncia a esa paralizante visión que encierra a la mujer en un orden de representación engañoso y distorsionante, aunque aparentemente perfecto. En este sentido, Lily Bart resumirá todas



las contradicciones y paradojas que supone el espejismo fatal de considerarse una obra de arte, a la vez objetiva, objetual e idealizada, para adornar, de manera engañosamente alegre, la casa del hombre.

Existe una caracterización marcadamente ambigua en la manera en que percibimos a Lily. Todas sus actitudes se centran en su apariencia; sin embargo, ésta se presta a una especie de gracia salvaje, como si fuera una dríada capturada y sometida a las convenciones del salón. Como las representaciones iconográficas del Art Nouveau, Lily es una mezcla de naturaleza y arte, "with a streak of sylvan freedom in her nature that lent such savour to her artificiality." (House, p. 13). Sin embargo, y tal como ocurría con Undine, observamos una gran despersonalización en esa caracterización de crisálida.

Parte de las contradicciones que emanan de la personalidad de Lily tienen sus raíces en la educación recibida durante su infancia. De manera similar a como ocurría con Bessy o con Undine, a Lily se la ha educado como un objeto delicado y



exquisito, destinado a brillar en el marco de un matrimonio prometedor. Hija única de una familia arruinada, la madre le ha inculcado desde bien pequeña la idea de utilizar su belleza como si fuera un capital, "the last asset in their fortunes" (House, p. 34).

"She remembered how her mother, after they had lost their money, used to say to her with a kind of fierce vindictiveness: "But you'll get it all back...with your face" (House, p. 28).

Adiestrada para adornar y deleitar, su belleza se ha considerado siempre como una entidad con sentido por sí misma, una cualidad destinada a ser desplegada y vendida en los adecuados escaparetes del mercado conyugal. "People can't marry you if they don't see you -and how can they see you in these holes where we are stuck?" (House, p.35). De nuevo tenemos el familiar comentario que resume la posición marginal de la mujer, que sólo a través del matrimonio puede relacionarse con las focos de poder y alcanzar una semblanza de vida. Por otra parte, las palabras de la madre nos reiteran de

nuevo la imagen de la mujer como objeto pasivo y domesticado -recordemos a Lacan con su comentario sobre la "economía fálica"- , alguien cuyo rostro y cuyos ojos, como decía Adrienne Rich, se supone no están hechos para ver sino para ser vistos.

Ser sólo una forma, decíamos en la caracterización de Undine, supone no solo falta de identidad sino también inestabilidad en el significado. En contraposición a The Custom of the Country, donde esa inestabilidad adquiriría las proporciones de una metamorfosis de pesadilla, en The House of Mirth Edith Wharton hará uso de una imaginería quasi modernista [65] para insistir en la inmovilidad fatal de Lily Bart. En la siguiente cita, por ejemplo, Lily aparece como una sustancia dura y brillante, cuya misma brillantez sugiere, no la movilidad del flujo vital, sino la idea de un contorno ornamental congelado en su forma definitiva. Es de notar, por otra parte, que ésta aparecerá convenientemente sentada frente a Selden,

65 Sobre el uso de estrategias modernistas en la obra de Edith Wharton, véase: John Schaible, "The Indirect Monologue in the Fiction of Edith Wharton", DAI, June, 1984, 44 (12): 3687 A. Julia L'enfant, "Edith Wharton and Virginia Wolff: Tradition and Experiment in the Modern Novel", DAI 35: 4531.

a la luz de la tarde, como si Edith Wharton quisiera jugar intencionadamente con esa idea de mujer como "silueta" plástica, como espectáculo artístico o visión pictórica ofrecida a la vista especulativa del hombre:

"During the laughing relation of this manoeuvre, Selden had time for a rapid impression of Miss Bart, who had seated herself opposite to him in the golden afternoon light. Scarcely three months had elapsed (...); but a subtle change had passed over the quality of her beauty. Then it had a transparency through which the fluctuations of the spirit were sometimes tragically visible; now its impenetrable surface suggested a process of crystallization which had fused her whole being into one hard brilliant substance. The change had struck Mrs. Fisher as a rejuvenation: to Selden it seemed like that moment of pause and arrest when the warm fluidity of youth is chilled into its final shape" (House, pp. 191-192.

Sin embargo, no será únicamente de orden formal o estético sino también, y muy especialmente, psicológico, esa inmovilidad o imposibilidad de cambio que atenaza a Lily. Para explicar dicha inmovilidad, Elaine Showalter se ha referido a Freud, quien en su ensayo Feminity argumentaba que

la psique femenina cristalizaba su proceso de maduración a la edad de 30 años [66]. Sin despreciar la apreciación de la profesora Showalter, creo que se reconoce más claramente la influencia de Darwin en todo un cúmulo de factores que en la novela se aúnan con fatal acerto para cerrar a la protagonista en un callejón sin salida y apresarla en un espantoso proceso de disección que tendrá toda la rigidez y la inexorabilidad del rigor mortis.

Cándido Pérez Gallego, que romántica y confusamente ha calificado a Lily como "a la vez la belleza y la muerte", ha interpretado su caída como "una conjura contra un orden moral que desoye el afán de superación amorosa" [67]. En contraposición a esta visión, voy a desarrollar mi propio argumento, donde se reconocen como principales factores determinantes la pasividad inherente a su función ornamental y la marginalidad que le confiere ser soltera y sin dinero en una sociedad donde sólo las mujeres ricas y casadas podían disfrutar de respetabilidad, status y una semblanza de poder.

66 Citado por Elaine Showalter, "The Death of the Lady (Novelist)", Opus cit., pp. 133-134.

67 Cándido Pérez Gallego, Opus cit., p. 163.

Como ha señalado Turner, resulta fundamental reconocer el peso determinante que origina la inseguridad financiera en el caso de Lily Bart. "Hers", nos dice ésta, "is a paradigm of the economic situation of so many middle-class women in her society: deprived of skills or the opportunity to employ them, her economic survival is always problematical" [68]. Ya nos hemos referido antes a su infancia -un decorado turbulento compuesto por "a series of French and English maids giving warning amid a chaos of hurriedly-ransacked wardrobes and dress-closets; an equally changing dynasty of nurses and footmen; quarrels in the pantry (...) and grey interludes of economy and brilliant reactions of expense" (House, p. 29)- para localizar las raíces de la vulnerabilidad, tanto psicológica, como financiera, y el sentimiento de desarraigo que en todo momento caracterizan la situación de Lily. Esta dependencia y alienación se va a manifestar durante su vida adulta de muy diversas maneras.

En primer lugar, tendríamos que señalar la relación con su tía Penniston, una solterona rica que acoge a Lily a la muerte de su madre, y le da

68 Jean Turner, Opus cit., p. 265.



cobijo con la ilusión de hacer patente su "caridad". Mrs. Penniston, igual que su prima Grace Stepney, es una mujer que vive retirada de la sociedad, aunque participa en ella vicariamente. Por supuesto, su principal enlace con la vida exterior es su sobrina Lily, la única persona a la que puede controlar, cosa que hace negándole una pensión fija y manteniéndola dependiente a través de una generosidad trasnochada y oscilante.

Phyllis Chesler en su ensayo Women and Madness ha señalado que todas las mujeres son niñas sin madre en la sociedad patriarcal [69], y desde luego es a través de su relación con Mrs. Penniston donde quizá más agudamente percibimos, tanto literal, como simbólicamente, su orfandad. Las relaciones de Lily con su tía son "as superficial as that of chance lodgers who pass on the stairs" (House, p. 148). Todos los diálogos que mantienen ambas están marcados por una honda incomunicación. Por otra parte, el hondo desconocimiento que en todo momento muestra hacia las necesidades reales de Lily no hace sino acrecentar más su soledad. Sin ser tan cruel como la tía de Jane Eyre, de maldad arquetípica,

69 Phyllis Chesler, Opus cit.

Mrs. Penniston se yergue como la típica mujer pueril e insolidaria que actúa de brazo ejecutor de la moralina al servicio de una sociedad regida por hombres.

Antes nos habíamos referido a Lacan para explicar cómo a la mujer se le ha venido denegando su acceso al lenguaje en el orden de representación patriarcal. En el estrecho mundo del Nueva York financiero de finales de siglo, la mujer soltera ni podía hablar, ni por supuesto podía aún permitir que se hablara de ella: "when a girl's as good-looking as that she'd better marry; then no questions are asked" (House, p. 157), dirá uno de sus máximos árbitros de las formas. Cuando Mrs. Penniston, que juzga "horrible of a young girl to let herself be talked about" (House, p. 127), se entera de que su sobrina ha dado pábulo a murmuraciones, ni siquiera quiere comprobar si son ciertas; considera "she must be to blame" (127), y antes de que pueda comprometerla, la echa de casa y la deshereda.

La relación que mantiene Lily con sus amigos revela formas aún más sutiles y peligrosas de dependencia y subyugación. Sin marido ni fortuna que

la hagan independiente y con una fatal atracción por el lujo refinado y los ambientes costosos, Lily revolotea en los ambientes de la alta burguesía viviendo una vida de parásita entre amigos despreocupados que lo tienen todo. Aunque en el fondo desprecia esa clase de vida, sabe que la independencia está al final de un largo y complicado camino. "How delicious to have a place like this all to one's self! What a miserable thing it is to be a woman" (House, p. 7), suspira Lily en el comfortable apartamento de soltero de Selden. Sin un espacio que pueda llamar suyo -su habitación en casa de tía Penniston es emblemáticamente impersonal y fea-, las distintas casas por las que va pasando revelan su vulnerabilidad y su posición precaria, tan precaria como la maceta de pensamientos que cuelga en el alféizar de su última morada.

Paralizada en su condición psicológica de ornamento, sin capacidad de acción práctica por ser pobre y ser soltera, ella sabe que su valor, igual que ocurría con Undine, está determinado por su posición en relación al sujeto central -el hombre-. Consecuentemente, debe casarse cuanto antes con el fin de ser incluida en ese discurso central que para



ella es "the best society". Para lograr este objetivo: "that he might decide to do her the honour of boring her for life" (House, p. 25), Lily "must be ready with fresh compliances and adaptabilities" (House, p.25). Debe "calculate and contrive, and retreat and advance" (House, p. 48). Se trata de un baile peligroso pero necesario, donde Lily, como contorno plástico a vender en un sofisticado mercado de connosseurs, se debe adaptar y readaptar hasta conseguir esa forma perfecta que se espera de ella:

"she was 'perfect' to every one: subservient to Bertha's anxious predominance, godd-naturedly watchful of Dorset's moods, brightly companionable to Silverton and Dacey..." (House, p. 192).

Sin embargo, bajo la pátina aparentemente suave de esta superficie perfecta subyacen una red inextricable de obligaciones, contradicciones y sutilezas entre las que Lily se debe mover con una delicadeza extrema. Para mantener a sus amigos divertidos y conseguir ser invitada a sus fiestas debe mantener intacta su belleza y su refinada

elegancia, lo que requiere una cantidad considerable de capital. Más aún, para "pagar" de alguna manera los lujosos fines de semana en las casas de campo de sus amigos debe someterse a todo tipo de servidumbres sutiles, como contestar la correspondencia social de su anfitriona y mantener ocupado al marido mientras su mujer flirtea. Se trata de una posición ciertamente delicada ya que, por una parte, debe someterse a los caprichos ajenos, pero por otra, ha de mantener intacto el decoro externo, sin amenazar el delgado equilibrio que marca "what a married woman might, and a girl might not, do" (House, p. 79). Por supuesto, su única salida es el matrimonio con un hombre rico; sin embargo, y a pesar de su frivolidad, Lily posee una sensibilidad moral y un amor a la independencia que la llevarán invariablemente a rechazar una y otra vez "la transacción".

La precariedad de su situación se pone plenamente de manifiesto en el desarrollo de la novela, donde una serie de equívocos y errores la van encerrando en una posición cada vez más ambigua y difícil de sostener. En el corazón de estos equívocos subyace el doble estándar sexual y la

contradicción que supone considerar a la mujer un ornamento estético, un "lirio del valle" capaz de subsistir en una especie de vacuum físico, sin que le afecten las condiciones materiales. Aunque todos disfrutaban de la exquisita presencia de Lily, nadie está dispuesto a ayudarla económicamente. Sus amigas, tremendamente hostiles y competitivas entre sí, se desentienden del problema. Gus Trenor aparentemente la ayuda, entregándole una serie de cheques generosos que supuestamente ha invertido para ella en Wall Street. Irónicamente, es su abismal ignorancia en asuntos económicos lo que la lleva a aceptar el dinero de Gus, sin percatarse que la transacción acarrea para ella una sutil forma de prostitución. La ayuda de Gus, pues, no resulta tal, sino una trampa humillante que reduce a Lily a una situación aun más dependiente, por la que acaba pagando con su reputación.

Antes nos hemos referido a su función ornamental como el factor más sobresaliente que determina inexorablemente el destino de Lily. En este sentido, resulta curioso cómo el valor de Lily como objeto de ornamento va en paralelo declive a la ascensión de Sim Rosesdale. Aparentemente opuestos

-él es un judío "nuevo rico" pero sin clase, intentando abrirse camino hasta la cima social-ambos comparten una posición marginal que les hará estar contradictoria, aunque inexorablemente unidos en la textura de la novela. Al inicio de ésta, Sim Rodesdale es un personaje que se halla todavía en una fase temprana de su ascenso social. Para redondear su imagen pública, lo único que necesita es una mujer exquisitamente inútil y exclusiva que selle simbólicamente su éxito en Wall Street.

Thorston Veblen ha señalado que coleccionar objetos de arte raros y exclusivos ha sido siempre uno de los rituales más típicos utilizados por los nuevos millonarios para adquirir respetabilidad, y está claro que para Sim, Lily constituye el adorno más útil y más perfecto: "I've got the money", le dirá con una sinceridad refrescante, "and what I want is the woman (...). The money doesn't seem to be of any account unless I can spend it on the right woman." (House, p. 175). Prediciblemente, cuanto más inaccesible le es Lily, más valor adquiere ante sus ojos, como si sus escrúpulos y resistencias se unieran a la delicadeza de sus rasgos y modales para



conferirle un aspecto excepcional imposible de emular:

"It was perhaps her very manner of holding herself aloof that appealed to his collector's passion for the rare and the unattainable" (House, 113).

"As he advanced in social experience this uniqueness had acquired a greater value for him, as though he were a collector who had learned to distinguish minor differences of design and quality in some long-coveted object" (House, p. 300).

Con anterioridad hemos señalado que Lily y Rosdale eran dos personajes de alguna manera inexorablemente unidos en su calidad de seres marginados. Sin embargo, existen diversos factores que los separan y que contribuyen a explicar su inverso proceso de ascensión y caída. Uno de estos factores es la distinta relación que ambos tienen con respecto al dinero. Nadie se pregunta, por ejemplo, sobre la posible inmoralidad del origen de la inmensa fortuna de Rosedale, ni le calumnian por aceptar "soplos" o dejar que otros inviertan para él, cosa que no ocurre con Lily Bart.

Sin embargo, hay otro aspecto más importante y es la falta de control personal que se desprende de la condición de Lily como ornamento. Mientras Rosedale se puede permitir desarrollar cualidades de paciencia y perseverancia, Lily no puede ir despacio ya que su valor en el mercado se devalúa con el tiempo: "I've been about too long, people are getting tired of me; they are beginning to say I ought to marry" (House, p. 9). Esta función de Lily como mercancía perecedera se pone de relieve de forma explícita, por ejemplo, cuando ésta rechaza el papel de dama de honor en la boda de una amiga pues "she knew the pleasantries made at the expense of young girls who had been too long before the public" (House, p. 87) y desea evitar que la gente piense en ella "as a picture which has been exhibited too long in the same frame". Al inicio de la novela, como hemos comentado, Rosedale hace lo imposible por conseguir a Lily; sin embargo, al final de ésta, con tan solo un año transcurrido, la situación ha cambiado: Lily ha perdido a ojos de la sociedad "su frescura de rosa" por lo que ha dejado de ser el trofeo codiciado.

Las distintas contradicciones que rodean su identidad de objeto estético se acentúan cuando observamos las paradojas económicas que caracterizan su situación. Como bien ha resumido Judith Fetterley:

"The ornamental cannot exist without a solid economic base; yet all Lily's attempts to acquire such a base are blocked precisely because of her nature as a beautiful object" [70].

Entre las numerosas y bien escogidas imágenes existe una comparación al principio de la novela enormemente profética: contemplando en una ocasión la delicada muñeca de Lily, Selden observa que los eslabones de su pulsera "seemed like manacles chaining her to her fate (House, p. 7). El símil, repito, es apropiado para insistir en las profundas contradicciones que paralizan su existencia. A este respecto, Patricia Spacks ha observado que "todas las novelas de Edith Wharthon proporcionan multitud de imágenes de cadenas, esclavitud, prisión, ahogo" [71].

70 Judith Fetterley, Opus cit., p. 44.

71 Patricia Spacks, Opus cit., p. 275.



Educada para servir de adorno, Lily no puede competir con otras mujeres que han sido adiestradas desde niñas para ganarse la vida. En este sentido, la fábrica de sombreros donde Lily se acaba empleando es emblemática de su situación. Sin habilidades ni energía para mantenerse -sus delicadas manos y sus gracias de salón son un remanente del capitalismo pero no la base por la que se adquiere el capital-, Lily se acaba encontrando en la calle. De haber tenido la energía de sus compañeras de taller (prematuramente envejecidas y enfermas), hubiera salido adelante; pero lo hubiera hecho a costa de anular esas cualidades de ornamento que son precisamente lo que le dan identidad y valor en el único mercado en que se puede cotizar.

Antes hemos ido perfilando la inestabilidad de Lily como resultado de su condición de ornamento, en relación con la forma en que otros la ven y la moldean, y en relación con las leyes del mercado capitalista moderno. Sin embargo, las raíces de su caída no radican únicamente en estos factores, sino también en la incapacidad que ésta muestra para



trascender imaginativamente los límites de su propio
diseño.

"There were moments when she longed
blindly for anything different, anything
strange, remote and untried; but the
utmost reach of her imagination did not go
beyond picturing her usual life in a new
setting. She could not figure herself as
anywhere but in a drawing-room, diffusing
elegance as a flower sheds perfume"
(House, p. 160).

"Permitir que la imaginación muera, limitarla
incluso a la más magnífica de las formas, es
rechazar la vida", ha escrito Patricia Spack [72].
Quizá uno de los ejemplos más flagantes en donde se
muestra hasta qué punto Lily ha asumido su status de
ornamento es cuando elige representar en un
tableau vivant el cuadro Mrs. Lloyd, del pintor
Reynolds. La identificación de mujer como creación
estética es completa en esta escena, donde Lily
aparece no como una recreación exterior del cuadro,
sino como la encarnación perfecta de la plasticidad
misma.

72 Ibídem, p. 285.

"She had shown her artistic intelligence in selecting a type so like her own that she could embody the person represented without ceasing to be herself. It was as though she had stepped, not out of, but into, Reynolds's canvas, banishing the phantom of his dead beauty by the beams of her living grace. The impulse to show herself in a splendid setting (...) had yielded to the truer instinct of trusting to her unassisted beauty, and she had purposely chosen a picture without distracting accessories of dress or surroundings. Her pale draperies, and the background of foliage against which she stood, served only to relieve the long dryad-like curves that swept upward from her poised foot to her lifted arm" (House, p. 134).

Al fusionarse literal y simbólicamente con el cuadro, Lily inconscientemente está perpetuando la convención social que inducía a las mujeres a anular sus propios cuerpos para convertirse en una representación ideal. Esta corrupción imaginativa -la tentación de convertir a la mujer en una obra de arte- vimos que se articulaba de manera especialmente insistente a través de las imágenes que difundía el Art Nouveau, donde la mujer aparecía como la esencia de la armonía plástica, sin que por ello se perdiera aparentemente su encanto de vida. Se trata, como

ya hemos comentado, de una visión ambigua e ilusoria -la mujer como mezcla imposible de naturaleza y arteficio-; no de una fusión que se realice en el plano de lo "real", sino de una construcción mental que se ajusta en el lenguaje y se estructura culturalmente: "Tableaux vivants depend for their effect not only on the happy disposal of lights and the delusive interposition of layers of gauze, but on a corresponding adjustment of the mental vision" (House, p. 133).

Por otra parte, es muy significativo que Lily elija un vestuario y decorado carente de accesorios, como para resaltar de forma más intensa su identificación con ese carácter puro e ideal de una armonía eterna. Observamos que el atrezzo es típicamente modernista, con su fondo de follaje y su traje de pliegues pálidos. Todo está en consonancia con las demandas visionarias de su sociedad y aunque Wharthon describe la escena con la intención de que leamos por debajo de las imágenes, está claro que Lily no lo hará.

Junto a este carácter de objeto de ornamento, hay todo un discurso en la novela que subraya su



lasiitud y su incapacidad de trascender voluntaria y activamente los límites de su propio artificio. Igual que sucedía con Ralph, existe un marcado lenguaje gestual para acentuar su inercia histórica, su posición fatalmente pasiva y expectante. Cada oportunidad que tiene de escapar de su antigua vida se acaba frustrando, no solo por la evidente falta de salidas que le brinda el mundo, sino también por su falta de voluntad y porque en el fondo hay una tendencia vital y estética que le lleva a rechazar la supervivencia porque es "vulgar". Hasta su suicidio final, en donde Lily se mata por una sobredosis de cloral, es emblemáticamente involuntario y tiene todos los ritmos sensuales de una lasitud mortal.

Al inicio del epígrafe comentábamos que The House of Mirth se podía situar estructuralment en medio de dos momentos emblemáticos de la escritura femenina: Por una parte, el fin del matriarcado sentimental y doméstico que caracterizó buena parte de la literatura producida entre 1820-1870. Por otra, el nacimiento de la literatura moderna, con su discurso híbrido y heterosexual y la irrupción de la "nueva mujer". En este sentido, resulta enormemente

significativa una escena en la que, casi al final de la obra, Lily es socorrida por una antigua conocida, una mecanografa pobre y caída en desgracia, a la que ésta había previamente asistido. La escena, repito, es enormemente sugestiva: transcurre en la cocina de Nettie, decorado ritual en la literatura femenina del siglo XIX, y es el único momento en que dos mujeres comparten intimidad y cariño y también el único pasaje en toda la novela en donde aparece la presencia de un niño. Al sostener a la hija de Nettie contra su pecho, la intocable Lily da cauce por vez primera a su necesidad de acariciar y de ser abrazada:

"The child's confidence in its safety thrilled her with a sense of warmth and returning life (...), At first the burden seemed as light as a pink cloud or a heap of down, but as she continued to hold it the weight increased, sinking deeper, and penetrating her with a strange sense of weakness, as though the child entered into her and became a part of herself" (House, pp. 315, 316).

Además de ello, la escena tiene una fuerza conmovedora pues supone la única ocasión en que Lily puede imaginar y apreciar una realidad humana

significativa. Dicha apreciación supone un claro distanciamiento de esa otra configuración donde la imagen ideal -la imagen social de la mujer como ser de belleza y serenidad intocables- se revela finalmente como una imagen distorsionante y de inevitable asfixia:

"Such a vision of the solidarity of life had never before come to Lily. She had had a premonition of it in the blind motions of her mating-instinct; but they had been checked by the disintegrating influences of the life about her. All the men and women she knew were like atoms whirling away from each other in some wild centrifugal dance: her first glimpse of the continuity of life had come to her that evening in Nettie Struther's kitchen" (House, p. 319).

Estas imágenes finales de maternidad simbólica y las alucinaciones que tiene Lily, que muere soñando que sostiene el bebé de Nettie en su regazo, han sido interpretadas por la crítica feminista generalmente como una estrategia sentimental y regresiva. Patricia Spack, por ejemplo, ha leído su suicidio "como una fantasía escapista de maternidad" [73] y Cynthia Wolff, como una forma infantiloides

73 Ibídem, p. 271.

de volver a la seguridad de la infancia [74]. En mi opinión, y en esto me apoyo en la interpretación de Elaine Showalter [75], la escena habla más bien del despertar de Lily a una nueva conciencia: a la apreciación del valor de la comunidad social, del sentido de la solidaridad y de la perpetuación de la vida.

Por otra parte, si comparamos el suicidio de Edna Pontellier, protagonista de The Awakening, con el de Lily Bart apreciamos que, mientras el primero es temprano, narcisista e infantiloides, el segundo es lento y agonizante:

"It was as though a great blaze of electric light had been turned on in her head (...). She had not imagined that such a multiplication of wakefulness was possible; her whole past was re-enacting itself at a hundred different points of consciousness" (House, pp. 321-322).

Lily, efectivamente, despierta, aunque lo hace de forma inevitablemente tardía porque, como ha

74 Cynthia Wolff, A Feast of Words, pp. 130-131.

75 Elaine Showalter, "The Death of the Lady (Novelist): Wharthon's House of Mirth", Opus cit., pp. 144, 145.



escrito Fetterley, "the force of history is against the survival of the lady because the temptation to be a beautiful object is a culturally induced death trip" [76]. Sin embargo, resulta significativo que Edith Wharton la aniquile con la hija de Netty en brazos. Con ello Wharton parece querer ofrecer un atisbo de esperanza en medio de las densas imágenes de muerte y desolación que caracterizan el final. La mujer víctima muere, pero lo hace posibilitando el nacimiento simbólico de un nuevo prototipo femenino: la "nueva mujer", de cuya suerte hablaremos en el último capítulo.

76 Judith Fetterley, Opus cit., p. 49.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MUJER EN EL AMOR O EL ETERNO FEMENINO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA VARIANTE DE LAS ROMANTICAS

La figura de la mujer en el amor ha sido una de las constantes más recurrentes y sugestivas en la historia de la literatura universal. Pensemos en Penélope, Laura, Beatriz, Julieta, Melibea, Doña Inés, Emma Bovary, Lady Chatterley o Anna Karenina... todos ellos personajes femeninos arquetípicos, exponentes de distintas concepciones de la mujer y de la vida amorosa en el devenir de los tiempos. Sin embargo, como han observado algunos sectores de la crítica contemporánea, es de notar que han sido mayoritariamente los escritores varones los que han dominado los mitos y la literatura del amor, celebrando a la mujer a imagen y semejanza de sus propios deseos [1]. Puesto que ésta también ha escrito sobre la vida de las emociones de forma

1 Este punto de vista ha sido desarrollado extensamente por Evelyne Sullerot en Women on Love. New York: Doubleday, 1979. Véase especialmente la introducción.

brillante y apasionada, la crítica actual ha intentado reparar lagunas y deficiencias sacando a la luz un corpus voluminosísimo de trabajos hasta ahora postergados o sepultados en el más absoluto silencio. En este sentido, se pueden mencionar la reciente publicación, el estudio y la apreciación de las obras o biografías de escritoras como Sappho, Aphra Behn, Ann Sexton, Elizabeth Barrett Browning, D.H., Anna de Noailles, Kate Chopin, etc. Poderosas expresiones estéticas, muchas de estas manifestaciones literarias se han venido a sumar a un panorama creativo enormemente fecundo, enriqueciéndolo desde la óptica de la psicología femenina con nuevas perspectivas en la articulación del sentimiento amoroso.

El presente capítulo pretende contribuir a los estudios de Edith Wharthon intentando arrojar luz sobre su concepción del amor y de las relaciones heterosexuales, tal como se manifiesta en su obra literaria. Frente a la creencia generalizada -y en general bien merecida!- de que la literatura estadounidense carece de pasión y de profundidad en la descripción de los sentimientos ("where is our Madame Bovary, our Anna Karenina", se quejaba

Fiedler [2], de forma parecida a como lo hiciera Stendhal en 1882 [3]), Edith Wharton nos sorprende con una obra fecunda, a veces inquietante y, en general, enormemente lúcida sobre la psicología de la mujer enamorada y de las relaciones entre los dos sexos.

Esta incursión pienso que reviste especial interés por cuanto Edith Wharton ha pasado a la historia de la literatura, como comentábamos en la introducción, como una escritora fría y convencionalmente rígida, tanto en su vida personal como en sus manifestaciones creativas. Por lo que respecta al primer aspecto, su imagen puritana y de hielo se empezó a deshacer tímidamente y por primera vez en 1958, con la aparición de los extractos de un diario, de existencia hasta entonces desconocida, publicados por Wayne Andrews como introducción a una nueva antología de sus cuentos (las cláusulas del testamento de Edith habían prohibido la inspección de sus papeles y documentos privados, donados a Yale, hasta 196). Estas anotaciones autobiográficas registraban la existencia de un apasionado affair

2 Leslie Fiedler, Opus cit., p. 25.

3 Stendhal, On Love. New York: Ada Capo, 1983, p. 196.

con un personaje desconocido y desvelaban sorprendentemente una Edith Wharthon apasionada, capaz de enorme ternura e intensidad en la articulación de sus sentimientos eróticos y emocionales. "Si tu veux que nous aimions encore, aimons [-]nous. J'aurais toujours le temps d'être triste après", rezaba una de estas cartas [4].

Aunque en un principio algunos estudiosos pensaron que el misterioso amante era Walter Berry, confidente y amigo íntimo de la escritora [5], Leon Edel en su biografía sobre Henry James lo desmintió, revelándose por vez primera la existencia de Morton Fullerton. Recientemente, la biografía de R.W.B. Lewis, la edición especial que sacó The Library Chronicle en 1985 y la más reciente aún publicación de su correspondencia han clarificado este misterioso episodio, contribuyendo así a derrocar

4 Citado por Clare Colquitt, "Unpacking Her Treasures: E. Wharthon's "Mysterious Correspondence" with Morton Fullerton". Library Chronicle of the University of Texas. 1985, 31, p. 73.

5 Entre los críticos que cometieron este error se encuentran Olivia Coolidge en su trabajo Edith Wharthon, 1862-1937. New York: Charles Scriber's Sons, 1964 y Grace Kellogg Griffith en The Two Lives of Edith Wharthon: The Woman and her Work. New York: Appleton, 1965, pp. 131 y 238.

decididamente una leyenda tan injustamente creada [6].

Según su último biógrafo, Edith Wharton fue una persona enormemente retraída y poco espontánea en su vida personal. R.W.B. Lewis nos ha legado un retrato de la educación extremadamente puritana que recibió durante su adolescencia y primera juventud. Su ignorancia en temas sexuales cuando se casó, por lo visto, era absoluta. Su posterior matrimonio con Teddy Wharton, una persona frívola, poco interesante e inestable emocionalmente, empeoró decididamente la cuestión. En este sentido, recordemos que fue significativamente en los primeros años de casada cuando Edith Wharton se vió aquejada de unas profundas depresiones y misteriosas enfermedades, ya comentadas en este trabajo. Tal como explica R.W.B. Lewis, la profunda incompatibilidad intelectual y emocional con su marido contribuyó a encerrarla aún más en una actitud de reserva que

6 Para una información más detallada sobre las relaciones entre Wharton y Fullerton, véase: R.W.B. Lewis, Edith Wharton: A Biography, pp. 159-264. También el ya citado artículo de Clare Colquitt, y el trabajo de Alan Griben, "The Heart Is Insatiable: A Selection from Edith Wharton's Letters to Morton Fullerton, 1907-1915", Library Chronicle of the University of Texas. 1985, 31, pp. 7-18.

muchos de sus contemporáneos llegaron a confundir por altivez y falta de calor vital.

Dicha frialdad se habría de romper en 1908, cuando a los 46 años comenzó, como he apuntado antes, una apasionada relación con Morton Fullerton. Columnista del Times en Paris, autor de In Cairo (1891), Terres Fracaíses (1905) y Problems of Power (1913), Fullerton era una persona, por lo visto, de enorme vitalidad intelectual y erótica, sexualmente promiscuo y de dudosa reputación. "That Edith Wharthon should have become passionately involved with a man so manifestly inferior to her" -ha escrito Tuttleton, quizá un tanto injustamente hacia Fullerton- "perhaps testifies as much to her emotional and sexual starvation in marriage as to Fullerton's extraordinary seductive wiles "[7].

La nutrida correspondencia sostenida entre ambos y el ya mencionado diario, hoy conservado en la Beineke Library de la Universidad de Yale, nos revelan, efectivamente, una Edith Wharthon de un idealismo, una generosidad y una intensidad que en

7 James Tuttleton, "Mocking Fate: Romantic Idealism in Edith Wharthon's The Reef". Studies in the Novel. 1987, Winter, Vol. XIX (4), p. 462.

nada coinciden con el rígido y antipático retrato que de ella nos ha legado Percy Lubbock [8]. Frente a la concepción del amor como conquista o combate, donde cualquier manipulación está permitida con tal de "ganar la batalla", Edith Wharton nos deja entrever en sus cartas una visión idealista -casi mística-, humanista y enormemente generosa de las relaciones entre los sexos: "I want to love you in any way that gives you peace", le escribía en 1910 [9]. Y en otra ocasión, cuando ya la relación se desmoronaba a causa de los otros muchos devaneos de Fullerton, Edith le confiaba las siguientes líneas:

"The basest thing about the state of "caring" is the tendency to bargain and calculate, as if it were a game of skill played between antagonists (...). There would have been the making of an accomplished flirt in me, because my lucidity shows me each more of the game - but, in the same instant, a reaction of contempt makes me weep all the counters off the board and cry out: "take them all -I don't want to win- I want to lose everything to you!" [10].

8 Véase la introducción a este trabajo.

9 Citado por R.W.B. Lewis y Nancy Lewis, Opus cit., p. 195.

10 Ibidem, p. 152.

Como era de esperar, la relación entre ambos terminó cuando Fullerton decidió cortar de forma abrupta la comunicación. Sin embargo, la riqueza de una experiencia emocional densamente vivida habrían de perdurar en Edith Wharthon, no sólo ofreciéndole una visión personal más enriquecida de sí misma, sino también dando a su narrativa un tono de emoción hasta entonces prácticamente ausente o, al menos, cuidadosamente disimulado en su obra. Como ha reconocido Clare Colquitt:

"The experience of loving not only awoke the writer from a long lethargy, a dull acquiescence in conventional restrictions; it also gave Wharthon her first opportunity 'to do justice to the tender sentiment in fiction' by allowing her the chance to locate that 'mystic' space in her letters where she could both contain and express her love" [11].

A parte de las siempre enriquecedoras experiencias personales de Edith Wharthon, el amor y, más exactamente, las relaciones entre hombres y mujeres, constituye una de las preocupaciones más constantes a lo largo de su dilatada carrera

11 Citado por Clare Colquitt, Opus cit., p. 107.

literaria. La desilusión de la mujer con el ser amado está ya presente en algunos de sus cuentos tempranos, como "The Fullness of Life" (1893) y "The Lamp of Psyche" (1895), ambos de tono autobiográfico, donde Wharton proyecta a un nivel muy simbólico los hábitos de represión y el sentimiento de frustración que dominaron su matrimonio.

Más elaborado y rico en matices aparece el tema de la incomunicación y el desencanto amoroso en novelas y relatos posteriores. En este sentido, se pueden citar como ejemplos significativos The Fruit of the Tree, en la relación entre Amherst y Bessy, y posteriormente Amherst y Justine; The Age of Innocence, evidente en los silencios entre Newland y May o, como veremos en este capítulo, en The Reef, en la relación de Anna con Darrow. Como hemos podido ir viendo, en la obra wharthoniana hay presente toda una desconstrucción lúcida de muchos de los mitos amorosos que dominaron las convenciones vigentes en su época. Los matrimonios de las mujeres norteamericanas con aristócratas europeos, tan idealizados en las revistas del corazón, tienen su respuesta trágico-irónica en The Custom of the

Country y en The Age of Innocence. En Bunner Sisters Edith Wharthon nos muestra los efectos atrofiantes de la autoinmolación femenina en favor de una visión exaltada y poco real del sentir amoroso. En The House of Mirth, la impotencia de Selden en su relación con Lily dramatiza la distorsión que ocasiona el considerar a la mujer una obra de arte inmaculadamente perfecta. En The Reef, como veremos en el presente apartado, Edith Wharthon explorará las ambigüedades de la pasión amorosa y los efectos de una concepción exaltada del amor, poniéndose entre comillas la premisa romántica del amor como la única vía de liberación personal.

Un material incisivo y que conviene mencionar son sus cuentos de fantasmas, donde Wharthon articula de manera velada y sutilmente simbólica muchas de las perplejidades inherentes a las relaciones entre los dos sexos. Uno de los primeros estudiosos en observar el potencial ricamente simbólico de estos cuentos y la complejidad de sus elementos eróticos fue R.W.B. Lewis en su biografía de 1975. Recientemente, Annette Zilvermit ha ofrecido nuevas interpretaciones del género, observando cómo muchos de estos relatos conjuran miedos que tienen un

marcado carácter sexual [12]. En una línea parecida, Virginia Blum [13] ha tomado los relatos de fantasma como plataforma para investigar la dicotomía entre la mujer angélica, articulada en la figura de la esposa o novia enamorada, y la mujer-vampiro, tan presente en el orden de representación occidental.

Como se puede apreciar, todo este material ofrece un enorme interés. Por una parte, la dramatización de elementos eróticos, el sentimiento de incomunicación entre hombres y mujeres y la disposición de la imaginería femenina, presentes en estos relatos, ayudan a enriquecer matices de la psicología wharthoniana en lo que se refiere al mundo de las emociones, y a alumbrar aspectos de su obra inexplicablemente abandonados por la crítica. Por otra, confirma la riqueza y complejidad de una escritora que, en absoluto, se puede considerar, tal como ha sido siendo juzgada hasta ahora, una mera cronista social de una clase en trance de extinción [14].

12 Annette Zilversmit, "Edith Wharthon's Last Ghosts", College Literature, 14 (3), 1987, pp. 296-305.

13 Virginia Blum, "Edith Wharthon's Erotic Other-World", Literature and Psychology, 33 (1), 1987, pp. 12-29.

14 Véase la introducción a este trabajo.

Un común denominador que se detecta en diversos relatos, como "Promenete Seed" o "The Letters", es el del personaje masculino dividido entre una esposa enamorada y una mujer muerta que lo atrae de forma misteriosa hacia abismos profundos. Esta característica adquiere complejidad en cuentos como "Bewitched", donde Mrs. Rutledge, la esposa, está descrita con una imaginería gélida y letal, mientras que Ora Brand, la mujer-fantasma, disfruta de todo el calor vital que otorga la pasión y la energía erótica.

La complejidad del patrón es evidente, lo que explica las distintas interpretaciones a las que puede dar lugar. Ya a principios de siglo, en su ensayo "Degradation in Erotic Life", Freud intentó indagar en la atracción masculina por la mujer muerta, interpretándolo como un mecanismo de defensa masculino ante el potencial sexual de la mujer [15]. Las teorías del psicoanálisis han sido precisamente la base donde se ha apoyado Bloom para concluir que la dicotomía presentada en los relatos de Wharton

15 Sigmund Freud, "Degradation of Erotic Life", Collected Papers. London: The Hogarth Press, 1948, III, p. 149.

ilustra la contradicción de que en la psique del hombre del siglo XIX era más sencillo adorar una imagen irreal -el fantasma- que querer y comprometerse con una mujer de carne y hueso. Dice Blum:

"The dead are far less terrifying than the living because they exact no commitment. Moreover, the actual vampire (meaning the dead woman) is less sinister than her living counterpart simply because the sex she craves is 'unreal', requiring no 'real' potency from the man (...). The ideal, the 'best', is a 'dead' woman, rigidified into the lovely lifeless semblance of the other-world" [16].

Este punto de vista tiene sentido si pensamos también en otros tantos de sus novelas y relatos. En The Fruit of the Tree, como veremos próximamente, Amherst eligirá al final sacrificar su relación con Justine en aras a la memoria del fantasma de Bessie, una Bessie que nunca existió. Esto mismo es lo que sucede en "Promegranate Seed", uno de sus cuentos de terror, donde Kenneth Ashby acaba destruyendo su segundo matrimonio, dada la fuerza incontrolable que sobre él ejerce el espectro de su primera esposa.

16 Virginia Blum, "Edith Wharthon's Erotic Other-World", Opus cit., pp. 15 y 18.

También en The House of Mirth resulta significativo que el único beso y la única palabra de amor que le dedica Selden a Lily es cuando ésta se halla ya muerta. En Ethan Frome, Ethan besará a Mattie por primera y última vez instantes antes de su mutuo intento de suicidio. En "Miss Mary Pask", el único interés que encuentra el narrador en Mary Pask es cuando cree que está muerta. En cuanto al otro aspecto señalado, se puede explicar diciendo que, de alguna manera, la esposa gélida y horripilante conjura la metamorfosis que resulta cuando el amor se ha embrutecido por el paso del tiempo y por los efectos paralizantes de las convenciones vacías. Como podemos apreciar, se trata de una contraposición de imágenes interesante que Edith Wharton explora con gran preocupación. La enamorada ideal y la esposa-ángel se transforman en brujas, como ocurrirá en Ethan Frome. La mujer muerta, tal como se articula en "Miss Mary Pask", The House of Mirth o The Fruit of the Tree, es enormemente seductiva, puesto que no supone amenaza "real". Sin embargo, la mujer muerta, como sucede en "Promegranate Seed" o en "Bewitched", es también vampiro, imagen terrorífica de un Eros desatado que no conduce sino a la destrucción.

El tema, que duda cabe, es enormemente amplio y complejo y nos llevaría mucho espacio y horas de investigación explorarlo en toda su profundidad. Dado que en las páginas precedentes se han venido abordando aspectos clarificadores de la concepción wharthoniana de las relaciones entre los dos sexos, es hora de centrarnos en dos de las mas poderosas imágenes emblemáticas de la iconografía de la literatura amorosa: la variante de "la romántica" y la de la mujer abandonada o "caída".

* * * * *

En contraposición a buena parte de la literatura popular de la época, donde se perpetuaba una idea escapista del amor y se idealizaba el mito del "rescate" amoroso como única vía de promisión femenina, Edith Wharton utilizará la figura de la "romántica" para articular los efectos distorsionantes de esta convención. Una obra relevante en este sentido es su muy conocida Ethan Frome (1911), escrita durante la época en que Wharton sostuvo el apasionado romance con Morton Fullerton. Cynthia Wolff en su interpretación

psicológica de la obra de Edith Wharthon estima que el tono gélido de la obra y la atmósfera apasionada en que ésta se produjo no es una contradicción:

"It is as if Wharthon could bring herself to confront the full horrific implications of emotional frigidity only after she had been liberated from them in her own life" [17].

Desde el momento de su publicación hasta hoy, esta breve novela ha pasado por un extraordinario número de interpretaciones diferentes, lo que atestigua su gran riqueza literaria. Los primeros críticos reconocieron su poder dramático pero se sintieron confundidos ante el panorama sumamente sombrío que destilaba el relato. El Saturday Review, por ejemplo, consideró que el final era demasiado estéril y desesperanzador: "There are things too terrible in their failure to be told humanly by creature to creature" [18]. En una línea parecida, Lionel Trilling encontró la novela desolada y sin

17 Cynthia Griffin Wolff, "Edith Wharthon", Dictionary of Literary Biography 9, p. 132.

18 Marlene Springer, Edith Wharthon and Kate Chopin: A Reference Guide. Boston: G.K. Hall, 1976, p. 31.

moraleja, y achacó a "Mrs. Wharton's limitation of heart" la gratuidad de tanta crueldad [19].

En la década de los 70, algunos sectores de la crítica clarificaron el panorama tan increíblemente sombrío que recoge el relato, explicando que se trata de una proyección del propio dolor interior de Edith Wharton [20]. Como R.W.B. Lewis explicara en su biografía: "Into no earlier work of fiction, not even The House of Mirth, had she poured such intense and private emotion." [21]. Recientemente, Elizabeth Ammons ha desarrollado una lectura enormemente convincente y sugestiva, interpretando la novela como un cuento de hadas en el que se invierten los patrones tradicionales básicos. Según, Ammons el relato contiene crítica social, una historia psicoficticia y una moral coherente. Entre algunos de los hallazgos más importantes a los que llega es que la historia articula un miedo específicamente

19 Lionel Trilling, "The Morality of Inertia", Robert MacIver (ed.), Great Moral Dilemmas. New York: Harper and Row, 1956, p. 156.

20 En este sentido, véase: Cynthia Griffin Wolff, "Cold Ethan and Hot Ethan", College Literature, 14 (3), Fall 1987, pp. 230-245.

21 R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. 308.

masculino: "the fear that woman will turn into witch" [22].

La interpretacion de Ammons, aunque aparentemente un tanto atrevida y rayana en la inseparable frontera entre la psicología y el mito, resulta ser sumamente interesante ya que Ethan Frome, efectivamente, se puede leer como un cuento de hadas subvertido. Desde una óptica más abarcadora, y sin perder de vista la premisa de Ammons, dicha novela participa de la repetida creencia wharthoniana de que no hay fertilidad en las relaciones humanas cuando en éstas la mujer ha sido encerrada en un orden de representación binariamente agobiante: la mujer-hada, la enamorada ideal versus la loca, la bruja o la mujer-vampiro. Confinar la imagen a las estructuras del cristal, lo que Mary Elizabeth Coleridge llamaba "the crystal surface", significará aquí asumir el riesgo de paralizar a Hebe y multiplicar a Circe. Aparte de este carácter arquetípico, Ethan Frome expone la insuficiencia del mito caballeresco, tanto en su dimensión heroica como erótica, e insiste en el carácter engañoso de

22 Elizabeth Ammons, Edith Wharthon's Argument with America, p. 74

una convención cultural que anima a la mujer a considerar al hombre su "auténtico" destino, y al hombre a repetir el viaje hacia el abismo del que habla Ammons.

El aspecto más sancionador y que está detrás de todo este cúmulo riquísimo de interpretaciones es la peculiaridad de su estructura narrativa: Ethan Frome no es una historia, sino la versión de una historia, un cuento dentro del cuento, la "visión" de una historia lejana, tal como uno de los personajes cree que ocurrió. El argumento, en líneas muy generales, es el siguiente: Un ingeniero llega a Starkfield, una aldea perdida en una zona mísera de Nueva Inglaterra, para trabajar en un proyecto relacionado con la construcción de una estación eléctrica en la proximidad. La visión de Ethan, un campesino taciturno, azotado por una inmencionable tragedia, le suscita todo tipo de conjeturas y curiosidad. Trás preguntar a diversos personajes del pueblo y después de haber pasado una noche de tormenta alojado en la granja de los Frome, el ingeniero es capaz de trasmitirnos su propia impresión de los hechos, tal como ocurrieron 24 años atrás: "I had the story bit by bit, from various people, and, as

generally happens in such cases, each time it was a different story" [23]... Y de nuevo: "I had the sense that the deeper meaning of the story was in the gaps" (Ethan, p. 7).

El mecanismo que utiliza Wharton, muy parecido a la estructura que aparece en Cumbres Borrascosas, es interesante, ya que nos insiste en que la historia que estamos leyendo es una versión subjetiva, "a vision of the story (...) pieced together" (Ethan, p.12), una construcción artificial y no algo que haya ocurrido realmente. Se trata, pues, de una narración articulada en el ámbito del lenguaje, del mito, del folklore o la alegoría; una imagen comunal levantada en la memoria de un pueblo y luego interpretada, tal como ocurrió con los cuentos de hadas en el siglo XIX, por un narrador masculino aparentemente imparcial. La elección de esta voz masculina, que ha dado pie a diversas conjeturas interpretativas [24], es enormemente sugerente porque viene a insistir que se trata de un discurso tamizado por una voz

23 Edith Wharton, Ethan Frome. New York: Scribner's Sons, 1911, p. 3. Las subsiguientes referencias que se hagan a esta obra en el presente capítulo vendrán anotadas bajo el nombre abreviado de Ethan.

24 Blake Nevius, Opus cit., p. 123.

explícitamente masculina: una reformularización parecida a la operada por los hermanos Grimm en los cuentos y en el folklora popular [25]. En suma, una fantasía de rescate amoroso cuyas premisas, concepción de lo masculino como principio activo y de lo femenino como dramatización de oposiciones binarias, han de ser, como veremos mas adelante, convenientemente desmentidas en el discurso de Edith Wharton.

La "vision" que nos presenta el narrador, como ocurre con la mayor parte de los cuentos de hadas, es enormemente sencilla. Ethan es un leñador pobre, casado con Zeena, una mujer enfermiza y malévola, siete años más vieja que él. Con ellos vive Mattie Silver, una parienta joven que ha venido a ayudar a su mujer en las tareas de la casa. Celosa de ésta y de las atenciones que le dispensa Ethan, Zeena somete a Mattie a todo tipo de persecuciones, hasta

25 Sobre las distintas alteraciones que los hermanos Grimm efectuaron en los cuentos y en el folklora popular alemán, véase: Maria Tatar, The Hard Facts of the Gimms' Fairy Tales. Princeton: Princeton University Press, 1987, esp. pp. 32-38. Según documenta Tatar, dichas alteraciones incluyeron sobre todo importantes modificaciones de los caracteres femeninos, impregnados ahora de los valores de pureza y pasividad que reclamaba la sensibilidad del siglo.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

conseguir expulsarla de la granja. En un principio, Ethan planea rescatar a Mattie, divorciándose de Zeena y casándose con ella. Sin embargo, esta solución resulta impracticable y, dada la aparente falta de salidas para Mattie, los enamorados planean suicidarse, estrellándose en trineo por una escarpada pendiente. Sin embargo, el intento de suicidio fracasa, dejando a Ethan cojo y a Mattie convertida en inválida permanente. La historia se reconstruye 24 años más tarde de la tragedia, cuando el ingeniero se hospeda en la casa de los Frome, habitada ahora por dos mujeres igualmente avejentadas, malhumoradas y horripilantes, dos réplicas idénticas de mujer-bruja.

Como podemos apreciar, el relato presenta una serie de elementos y motivos afines a las formulaciones de los cuentos de hadas, especialmente a Snow White. La casita en el bosque, la repetición del número siete -los años en que Ethan y Zeena llevan casados, por ejemplo-, el escenario perpétuamente nevado, el papel de Mattie como sirvienta de la casa, su persecución por Zeena, que hace la vez de madrastra, y el de Ethan como agente salvador de la vida de ésta..., todos ellos

conforman, como bien ha observado Ammons [26], paralelismos con el cuento de Grimm.

Sin duda alguna, la identificación más obvia descansa en la dramatización de cualidades dicotómicas utilizadas para describir a Mattie y a Zeena, en la tensión que genera su relación y en la imaginería utilizada en la caracterización de ambas. Mattie Silver, por una parte, es joven, bonita, de tez muy blanca y labios y mejillas rojas: "Her face was part of the sun's red and of the pure glitter on the snow" (Ethan, p.62), refleja Ethan una mañana, evocando el rostro de su amada. Su cabello negro "had the faint woody fragrance of fresh sawdust in the sun" (Ethan, p. 158). Bermejoso son también los tonos de su ropa y blanco y rojo los colores de la colcha que la arropa. En abierto contraste con ésta, Zeena, acompañada sempiternamente de un siniestro gato negro, aparece flaca, desteñida, desgredada y angular. Su primera aparición, enmarcada simbólicamente en el umbral de la casa oscura, es una descripción bastante exacta del arquetipo de la

26 Elizabeth Ammons, Edith Wharthon's Argument with America, pp. 62, 63.



Madre Terrible [27], una imagen cuasi-perfecta de la bruja:

"Against the dark background of the kitchen she stood up tall and angular, one hand drawing a quilted counterpane to her flat breast, while the other held a lamp. The light, on a level with her chin, drew out of the darkness her puckered throat and the projecting wrist of the hand that clutched the quilt, and deepened fantastically the hollows and prominences of her high-boned face under its ring of crimping-pins" (Ethan, p. 58).

La diferencia entre ellas es tan profunda en apariencia como en caracteres. Mattie es esencialmente dulce, inocente, romántica y acomodativa. Como la heroína del cuento infantil, huérfana desde pequeña, Mattie no ha tenido más modelo femenino que el de la madre buena, significativamente muerta, y la figura sucedánea de la madrastra rival. Forzada a una situación de total dependencia, relegada a la cocina y al fogón, Mattie no se queja, sino que sueña fantasías de rescate a través del amor.... En contraste con esta, Zeena es

27 A propósito de la figura de la Madre Terrible en la literatura y en el folklora, véase, por ejemplo, Sibylle Birkhäuser-Oeri, The Mother-Archetypal Image. Toronto: Inner City Books, 1988, pp. 26-28.

activa, malévola, envidiosa y resentida. "Snow White" -han escrito Gilbert and Gubar en un ensayo sobre la estética de los cuentos de hadas- "dramatizes the essential but equivocal relationship between the angel-woman and the monster-woman" [28]. Retomando esta cita podemos concluir que Mattie es la princesa del cuento, el ángel en la casa del mito; mientras que Zeena, rodeada de medicinas y potingues, quejumbrosa y desdentada, vestida en su sempiterno traje marrón, es la bruja malvada, la madrastra maliciosa y destructiva que no desperdicia ocasión de torturar a su joven e inocente rival.

A pesar de que las formulaciones arquetípicas aparentemente están "en su sitio", Edith Wharthon introduce innovaciones que van a ir alterando la estructura del discurso, anticipando la subversion de elementos que caracterizan el final. En cuanto a la dramatización arquetípica de la imagería femenina, la dinámica narrativa aporta una segunda lectura que nos lleva a interrogar las oposiciones presentadas y a cuestionar la vericidad de estos valores de superficie. Puesto que la mayoría de las

28 Sandra Gilbert and Susan Gubar, "The Queen's Looking Glass", en Jack Zipes, Don't Bet on the Prince. New York: Methuen, 1986, p. 201.

imágenes que nos llegan de Mattie y Zeena se hallan tamizadas por los ojos de Ethan, nos podemos preguntar si tienen en realidad una correspondencia real y empíricamente objetiva. La propia tensión que proporciona la estructura no hace sino confirmar nuestras sospechas ya que el relato, recordaremos, está presentado como una "version" -en este sentido, algunos son los críticos que se han basado en las muchas similitudes y coincidencias entre Ethan y el ingeniero para concluir que se trata de la misma persona [29]-. ¿Existe una Mattie tan bella y una Zeena tan horrible o son simplemente imágenes distorsionadas, deformadas o idealizadas en la mente de Ethan Frome?

Jenijoy La Belle en su ensayo Herself Beheld ha documentado cómo la relación entre mujer/imagen visual ha servido para definir el concepto de "mujer" en la iconografía occidental, identificando nociones de identidad con lo que se refleja en el espejo [30]. En Snow White, como recordaremos, el

29 Este punto de vista lo defiende Joseph X. Brennan, "Ethan Frome: Structure and Metaphor", Modern Fiction Studies, 7, 1961, pp. 347-356.

30 Jenijoy La Belle, Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

conflicto y la oposición entre mujeres tiene lugar precisamente en esta "prision de cristal", donde se confronta, se delimita y se evalúa a la mujer bajo el criterio de "quien es la más bella".

Paralelamente, en Ethan Frome son muchas las secuencias en las que las imágenes de Mattie y de Zeena aparecen definidas por lo que se muestra en el marco angosto de una superficie reflectante. Siempre hay algún espejo, generalmente torcido u opaco, para captar las siluetas femeninas o, en su defecto, se utiliza el umbral de la puerta o el marco de la ventana para enmarcar a las mujeres cuando la luz se va. Puesto que es Ethan el que realiza la acción de mirar, podemos también postular que la visión no solamente nos llega delimitada por un especial marco de referencia, sino también condicionada por la posición de ese otro doble-espejo que supone la retina del observador. En una de las escenas que tiene lugar en el dormitorio de los Frome, la imagen de Zeena en la cama, amarilla y desdentada, nos llega a través de la mirada de Ethan, que a su vez se está contemplando en un espejo significativamente pequeño y manchado.

También las distintas visiones de Mattie nos llegan a través de la mirada de Ethan, a la que siempre gusta observar desde el marco del umbral, de la ventana o de alguna superficie reflectante. En otra ocasión, mirando el reflejo de Mattie a través del cristal de la ventana, Ethan observa: "she is the fairest of all" [31]. En este último comentario resulta significativa la analogía que se establece entre el dictamen de Ethan y el pronunciado por el espejo del cuento infantil. El papel del espejo en Snow White ha sido relacionado tradicionalmente con la proverbial vanidad femenina; sin embargo, algunos sectores de la crítica actual han clarificado su simbología, señalando que la voz del cristal tipifica el dictamen de la figura del rey ausente. Para Gilbert y Gubar, el espejo resume la voz de autoridad de la sociedad patriarcal, que decreta que la mujer más deseada es siempre la más joven, bella e inocente: "His surely is the voice of the looking

31 Resulta significativo que este comentario, que aparece en el primer borrador, se suprimiera en la versión publicada. Parece como si Wharton tuviera el cuento de Snow White en la mente pero quisiera evitar la utilización de paralelismos demasiado obvios. La utilización y posterior supresión de simbología extraída de los cuentos de hadas apareciera también en The Reef. Véase: Manuscrito de Ethan Frome en: "The Edith Wharton Collection", Firestone Library, Princeton University.

glass, the patriarchal voice of judgment that rules the Queen's -and every woman's self-evaluation" [32]. Cuando la mirada prescriptiva de Ethan se halla ausente, las dos mujeres continúan su diálogo con el espejo, mostrando con sus actitudes -complaciente la una, resentida y envidiosa la otra- que han asimilado los valores de la normativa social.

Contemplando a Mattie y a Zeena desde la perspectiva del espejo -que es espejo y es retina- tendemos fácilmente a identificarnos con Mattie y a odiar y temer a Zeena. La animosidad que esta última figura nos provoca es intencionadamente arquetípica pues, como Tartar ha comentado, "What is especially remarkable about fairy tales is the extent to which they inflate maternal evil" [33]. Sin embargo, Edith Wharton, nunca contenta con los valores de superficie, nos ofrece las suficientes claves en la obra como para hacernos deducir que Zeena no nació así. Su odiosa transformación de Lamia a Keres se puede decir que viene condicionada, en parte por la vida que lleva en Starkfield, en parte también

32 S. Gilbert and S. Gubar, "The Queen's Looking Glass", Opus cit., p. 202.

33 Maria Tartar, Opus cit. , p. 145.

por su matrimonio con un hombre igualmente atrapado en la aridez del entorno. En este sentido, Wharton no escatea los efectos destructores que el aislamiento, la falta de oportunidades y la miseria emocional ocasionan en la vida de una mujer. No es que ésta tenga el monopolio del sufrimiento ya que la vida de Ethan es también un buen ejemplo de miseria existencial. Sin embargo, es a través de las figuras femeninas donde Wharton tipifica de manera más dramática los efectos de las privaciones, la rutina y la soledad. En este sentido, no parece gratuito que la única tumba que tenga nombre en el cementerio de los Frome sea la de una mujer llamada "Endurance". Un ejemplo significativo es la madre de Ethan, de quien se nos dice que ha muerto loca tras largos años de completo aislamiento. A la muerte de ésta, Zeena la reemplaza en la casa, repitiéndose con ella el mismo ciclo destructor:

"When she came she had seemed to Ethan like the very genius of health (...) but within a year of their marriage she had developed the 'sickness' which had since made her notable even in a community rich in pathological instances (...) Then she too fell silent (...) He recalled his mother's growing taciturny, and wondered if Zeena were also turning 'queer'" (Ethan, pp. 77, 78).

Las misteriosas enfermedades que aquejan a Zeena, nunca especificadas, recuerdan la patología de lo que Friedan ha llamado "el indefinible malestar" [34]; es decir, el malestar ocasionado por la monotonía, el aislamiento, las carencias afectivas y falta de estímulos personales. La naturaleza esencialmente psicológica que tal diagnóstico postula tiene sentido si observamos las condiciones de su vida en la granja y sobre todo su relación con Ethan Frome. De nuevo Edith Wharton utiliza los contornos de la casa como analogía para subrayar el carácter negativo de un matrimonio estéril y decepcionante. La supresión que hace Ethan del granero, previamente unido a la casa en forma de "L", es enormemente significativa en este sentido ya que esta habitación viene a simbolizar protección y alimento, aspectos éstos relacionados con la imagen de la madre y de la casa feliz [35].

34 Véase: Betty Friedan, La Mística de la Femenidad. Madrid: Ediciones Jucar, 1974.

35 Véase: Erich Neumann, The Great Mother. Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 284-285.

La connotación de parálisis que sugiere la supresión de la "L" -"l" de "love" o también de "life"- se acentúa con la imagen desolada del jardín, donde los manzanos, el emblema del árbol de la vida, aparecen esqueléticos y sin fruto. También el dormitorio conyugal, asiento emblemático de la sexualidad y la fertilidad humana, expresa la alienación de la pareja, connotando frigidez, en lugar de calor: "He and Zeena had not exchanged a word after the door of their room had close on them" (p. 61)...."Ethan undressed hurriedly and blew out the light so that he should not see her when he took his place at her side" (p. 62).

Trás la llegada de Mattie, su condicion de mujer enferma se acrecienta y las atenciones que Ethan dispensa a Mattie no hacen sino empeorar la relación. Espoleado por la visión de una mujer más joven y más bonita, Ethan deja de preocuparse por Zeena, quien se trasforma, primero en "an oppressive reality", más tarde en "insubstantial shade." Como en el cuento infantil, las atenciones del esposo hacia el miembro femenino más joven ocasiona hostilidad y ruptura en el hogar. En este sentido, el acto más siniestro que realiza Zeena -echar a

Mattie de la casa- tiene la justificación de una decisión necesaria, una operación quirúrgica de urgencia destinada a suprimir la fuente de discordia marital.

La expulsión de Mattie de la casa recoge el paralelismo más importante con las pautas de los cuentos de hadas, especialmente de Snow White: "This situation is met over and over again, either by the death of the mother or father and the advent of a harsh step-mother (...), or by the rejection of the child by the parents, who trust the child into an alien and hostile world" [36]. Dicha expulsión, si nos remitimos a Mircea Eliade [37], se debe entender como un paso de iniciación necesaria, un rito de pasaje que todo héroe a de pasar hasta alcanzar la madurez. Recordemos el caso de Ellen Olenska, quien logra completar su viaje interior tras muchas tribulaciones y sólo después de haber abandonado la casa familiar. Este paradigma del viaje feliz no se dará, empero, en la protagonista de Ethan Frome. De la misma manera que Wharthon pone entre comillas la

36 J.C. Cooper, Fairy Tales. Allegories of the Inner Life. Wellingborough: The Aquarian Press, 1983, p. 139.

37 Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper and Row, 1958.

maldad intrínseca de la bruja, también mostrará sus reservas sobre el carácter ideal del ángel femenino y la validez de sus sueños de rescate por un príncipe salvador. En este sentido, no deja de ser irónico que sea precisamente Ethan el que la lleve a caballo a la estación. En la estructura del cuento original la acción del héroe garantiza la liberación de la princesa; sin embargo, en la versión wharthoniana se invierte la estructura tradicional del mito: el regreso de Ethan y Mattie a la casa familiar no es una imagen nupcial y de fertilidad sino un movimiento de regresión y de atrofia, tipificado en el accidente que deja a Mattie paralítica de por vida.

Un análisis más detallado de los motivos que truncan las leyes del bildungsroman amoroso nos llevan a concluir que parte de dichas razones subyacen, por una parte, en la personalidad de Ethan, por otra, también en Mattie, en su pasividad fatal y en su falta de salidas. En cuanto al personaje de Ethan, aunque aparentemente es una figura de tonos heroicos y atractivos, en el fondo está construido con una imagería profundamente negativa, que nos hace desconfiar de

su potencial arquetípicamente salvador: "He seemed a part of the mute melancholy landscape, an incarnation of its frozen woe, with all that was warm and sentient in him fast bound below the surface" (Ethan, p. 8).

Aquí el mundo visual es una proyección del estado interior de la mente, donde la quietud helada del invierno sugiere paralización del desarrollo interior. En este sentido, la novela proporciona numerosos símbolos de regresión y parálisis que, como en el caso de Lily, apuntan al estado de stasis de Ethan Frome. En la primera escena, mientras Mattie baila en círculo con los jóvenes del pueblo, Ethan permanece fuera, observándola en la sombra. Su posición en la nevada oscuridad, su separación del baile comunal y su proximidad con el cementerio denotan inmovilidad e incapacidad de participar en el ciclo de la vida.

Este estadio de parálisis, de congelación del proceso de crecimiento, se proyecta una vez más en su relación con la casa materna. Siguiendo de nuevo a Eliade [38] vemos que un requisito necesario en

38 Mircea Eliade, Opus cit.

la formación del individuo es la separación temporal del hogar familiar. También en los cuentos de hadas se dramatiza este movimiento, sacando al héroe de la casa y confrontándolo a numerosos peligros antes de otorgarle la recompensa de un locus o una familia propia. En Ethan Frome, como ya hemos dicho, este movimiento se pervierte ya que ni Ethan ni Mattie abandonarán la estructura materna.

Dice Sirlot que en la enseñanza hermeneútica volver a la madre significa morir [39]. En el caso de Ethan, no deja de ser significativo que los motivos que le llevan a casarse con Zeena sean "an unreasoning dread of being left alone on the farm" (35). La ceremonia nupcial, que tiene lugar inmediatamente después de la muerte de su madre, es un acto infantil de regresión, un impulso desesperado de perpetuar en la mujer la figura idealizada de la madre ausente. Una vez casado, el viaje fatal del que habla Ammons se repite en la relación con Zeena, a la que visiona en términos de polaridades extremas: primero es el dulce sustituto de la figura materna. Más tarde se convierte en "a mysterious alien presence", "an evil energy"

39 Juan-Eduardo Cirlot, Opus cit., p.280.

(Ethan, p.58), la personificación del aspecto oscuro y destructivo del principio femenino. En resumen, y comparándolo con otros personajes masculinos, vemos que Ethan es el héroe típicamente wharntoniano, que sueña pero que nunca actúa. Atrapado en las estructuras regresivas de su mente, Ethan prefiere fantasear una Mattie de oro y plata a confrontar la relación y la vida con su mujer: "he let the vision of Mattie possess him (...). He was never so happy with her as when he abandoned himself to these dreams" (Ethan, p.55). Se trata de una visión narcisista e infantiloides pues, como Wendy Gimbel ha observado, no hay componente erótico ni emocional en su deseo por Mattie [40], sólo el anhelo de un ideal lejano e imposible.

En cuanto a Mattie, antes la hemos presentado como la tipificación del ideal femenino. La princesa en la casa del mito. Galatea, Euterpe o Andrómeda en espera del rescate redentor. Su pelo tiene la fragancia de los campos en invierno. Cuando corre, su paso leve se asemeja al de un pajarito. Cuando llora, sus párpados se transforman en mariposas

40 Wendy Gimbel, Edith Wharthon. Orphanry and Survival. New York: Praeger, 1984, p. 74.

mojadas. Cuando algo ocurre, como en el episodio de la bandeja rota, da por sentado que es Ethan el que lo puede arreglar. A través de estas imágenes Edith Wharthon conecta con los valores del "eterno femenino", que propulsa una idea de mujer delicada, evalescente y siempre con acentos decorativos. Sin embargo, nuestra escritora va a dar la vuelta a esta imagen de romance para desvelar el aspecto dramático que tal vulnerabilidad esconde.

Analizando los motivos que conducen a su intento de suicidio, Elizabeth Ammons ha señalado que, en realidad, Mattie lo hace porque fuera de la granja no tiene sitio a donde ir [41]. "Where'd I go, if I did?" (Ethan, p. 54), exclama aterrorizada ante la posibilidad de abandonar la casa. En el primer capítulo se ha proporcionado amplio material histórico para subrayar la desprotección de las campesinas sin educación que acudian a la gran ciudad. Teniendo en cuenta estos datos, el argumento de Ammons al interpretar el pánico de Mattie está suficientemente fundado. Sin familia ni recursos ni

41 Elizabeth Ammons, Edith Wharthon's Argument with America, p. 69.

salud, sus posibilidades de salir adelante son estremadamente escasas.

Una vez más, observamos en Wharton una apreciación sólidamente tejida en torno a las limitaciones que constriñen el intrincado soporte social. En este sentido, es necesario apuntar que si bien Mattie tiene mucho de Blanca Nieves, también lo tiene de Lily Bart: "She could trim a hat, make molasses candy, recite 'Curfew shall not ring to-night' and play 'The Lost Chord' and a pot-pourri from Carmen" (Frome, p.64). Como podemos apreciar, su "preparacion" para la vida, como lo fue la de Lily, es una parodia del proceso formativo, una visión grotesca del tipo de educación que recibía la mujer. Su habilidad para adornar sombreros no tiene ninguna adecuación práctica con lo que demanda la vida. Por otra parte, su capacidad para hacer pastelitos y recitar 'Curfew Shall not Ring Tonight' -una balada ridículamente sentimental de la época- revela el carácter grotesco del código romántico al que se mantiene adicta.

Estos componentes corroboran la opinión de Gilbert y Gubar, quienes han señalado que para

muchos de los personajes femeninos el liebstdod, o muerte por amor, deja de ser una opción mística para convertirse en una operación necesaria [42]. Consecuentemente, en Ethan Frome ni siquiera se otorga a su personaje el beneficio de un suicidio romántico. Hablando sobre los cuentos de hadas J.C. Cooper ha escrito: "The only thing that is unthinkable is that any hero should dwindle into obscurity, senility or disease. He must either die heroically or live happily ever after" [43]. En Ethan Frome Wharton no sólo deniega a la estructura del cuento su final feliz sino también el aspecto redentor de una movilidad perfecta: La acción de Ethan revierte los predicamentos de la versión original haciendo que el accidente transforme a Mattie como por arte de encantamiento en una copia de Zeena.

"Her hair was as gray as her companion's, her face as bloodless and shrivelled, but amber-tinted, with swarthy shadows sharpening the nose and hollowing the temples. Under her shapeless dress her body kept its limp immobility, and her dark eyes had the bright witch-like stare

42 S. Gilbert and S. Gubar, The Madwoman in the Attic, p. 284.

43 J. C. Cooper, Opus cit., p. 86.

that disease of the spine sometimes gives"
(Ethan, p. 188).

El carácter metafórico que reviste su siniestro destino de inválida nos remiten irónicamente a la imagen ideal de la heroína en su ataúd de cristal. Sólo que en Ethan Frome, en lugar de mágico despertar, hay degradación y decaimiento. Al hacer de Mattie una copia de Zeena, Wharton elabora su propio comentario de lo que puede haber mas allá del feliz rescate final. La imagen de la bella en el espejo se ha roto y en su lugar ha aparecido otra imagen de mujer deformada y siniestramente multiplicada en los fragmentos del cristal. Dicha visión, resultado de una mitología social elaboradamente pesimista, tiene su sentido y nos remite a un comentario de Simone de Beauvoir: las brujas existen y es la vida quien las crea.

Al igual que Ethan Frome, The Reef (1912) se despega formalmente de las técnicas episódicas desarrolladas en las novelas precedentes. En dicha obra, Edith Wharton continua su diálogo con el mundo de los sentimientos, intentando resolver

imaginativamente la complejidad y versatilidad de unas experiencias emocionales recientemente vividas. Totalmente distintas en ambientación, estructura y tono, The Reef comparte con Ethan Frome la fascinación por explorar las ambigüedades y contradicciones que reprimen, enriquecen, impulsan o detienen el complejo reino del sentir amoroso. En The Reef, sin embargo, Edith Wharton abandona la simplicidad de la estructura del cuento para explorar de forma calideoscópica las múltiples caras de un triángulo amoroso, iluminando desde distintos puntos de vista los efectos de la pasión, las inhibiciones, la traición y los celos, de una forma tan compacta que el mismo Henry James se declaró entusiasmado con el experimento [44]. La novela es, en efecto, de una perfección casi geométrica en su estructura, en parte, como ha especulado Tuttleton [45], como un gesto de agradecimiento a su amigo y mentor, quien le consoló y le brindó apoyo en los últimos momentos de su relación con Morton Fullerton. En parte también como un intento de

44 Vease: Millicent Bell, Edith Wharton and Henry James: The Story of their Friendship. New York: 1965, pp. 186-187.

45 James Tuttleton, "Mocking Fate: Romantic Idealism in Edith Wharton's The Reef", Opus cit., p. 461.

aprehender formalmente la complejidad de unos sentimientos pasionales recientemente descubiertos.

El argumento, desarrollado en cinco libros organizados cuidadosamente, se puede resumir de la siguiente manera: en un castillo francés llamado Givré viven Anna Leath, una joven viuda americana, su hija Effie, la niñera de ésta, Sophy Viner y el hijastro de Anna, Owen, secretamente prometido con Sophy. Enamorada de George Darrow, Anna espera el momento de su "liberacion" emocional, tras largos años de privaciones sentimentales. Sin embargo, sus sueños de matrimonio se vienen abajo cuando ésta descubre que Darrow y Sophy han sido amantes. Aunque complicada por los continuos reajustes emocionales de los personajes implicados, la novela resume el rito de pasaje por el que atraviesa Anna, desde un estadio inicial de enamoramiento romántico, pasando por el conocimiento de la pasión, hasta la angustia y la confrontación del amor traicionado.

Por otra parte, la complejidad de las relaciones presentadas -la ex-amante de Darrow,

Sophy, se halla prometida con el futuro hijastro de este; o Owen se va a casar con la amante de su padrastro; o Anna se va a casar con el amante de la prometida de su hijastro- aunque aparentemente grotesca, revela de nuevo la fascinación wharntoniana por el tema del incesto -No en vano Darrow y Sophy asisten a una representacion de Edipo en París. La novela pues, como hemos dicho, representa una nueva incursión al mundo de la pasión y una exploración penetrante de las distintas conductas amorias ejemplificadas en un grupo de personajes de principios de siglo. Aunque todos ellos son americanos, con la ingenuidad característica de su generacion, han vivido en Europa durante un tiempo, por lo cual sus conductas se han visto impregnadas de una cierta "europeizacion" que les ha hecho menos naïve y mas abiertos. Sólo Anna, la protagonista, ha permanecido idealista y emocionalmente reprimida.

El personaje de Anna Summers ofrece importantes paralelismos autobiográficos, como si Wharton quisiera distanciarse y, a la vez, aprehender los contornos de esa otra mujer hiper-refinada, reprimida y excesivamente cerebral que fue Edith

Wharthon hasta la época de su estallido emocional entre 1908-1911. Así pues, vemos a Anna en su adolescencia, en un ambiente de características exactas a las que rodeaban a Edith en Newport: "in the well-regulated well-fed Summers world the unusual was regarded as either immoral or ill-bred, and people with emotions were not visited." [46] En este ambiente estrecho y superficial, sancta sanctorum de la forma, va creciendo Anna, una chica -también como Edith- tímida y reservada, a quien las madres citan como modelo de contención: "a model of lady-like repression" (Reef, p. 86). Educada para reprimir sus sentimientos, la protagonista aprende a idealizar las pasiones que en su subconsciente desea sentir y comprender. Su temperamento idealista la hace concebir el matrimonio como "passion in action, romance converted to reality" (Reef, p. 86) y el amor como "the magic bridge between West Fifty-fifth Street and life" (Reef, pp. 86-87). Al igual que Mattie, Anna comparte la fantasía femenina de ser salvada por alguien, conjurar a Pigmalión [47],

46 Edith Wharthon, The Reef. New York: Scribner's Sons, 1912, p. 85. Las subsiguientes referencias que se hagan a la presente edición, vendrán anotadas en el texto bajo el nombre abreviado de "Reef".

47 Judith Montgomery ha escrito un interesante artículo en dónde se postula que el mito de Pigmalión y Galatea es un motivo central en muchas

quien será el encargado de abrir la caja de Pandora donde se halla el enigma de la vida:

"Love, she told herself, would one day release her from this spell of unreality. She was persuaded that the sublime passion was the key to the enigma" (Reef, p. 86).

El soñado despertar llega en la persona de Fraser Leath, un aristócrata europeo de gustos artísticos quien, para Anna, pasa a personificar el ideal de una vida más libre y culta, algo totalmente distinto a lo que había conocido en el angosto mundo del viejo Nueva York. Pero el matrimonio con Fraser no la trasporta a ninguna tierra prometida. Su vida en el castillo francés, inicialmente "a castle of dreams, evoker of fair images and romantic legend" (Reef, p. 82-83), se torna en un mal sueño, un escenario de soledad y represión donde ella y su hijastro "were like two prisoners who talk to each other by tapping on the wall" (Reef, p. 254). Los besos y caricias maritales, en lugar de despertar su

de las relaciones amorosas descritas en la literatura norteamericana. Judith Montgomery, "The American Galatea", College English, 32, May, 1971, pp. 890-899.

dormida sensualidad, "dropped on her like a cold smooth pebble" (The Reef, p. 91). Igual que Edith con Teddy Wharton, la protagonista se ve atrapada en una relación comunicativa, un matrimonio que, a pesar de la camaradería aparente, resulta decepcionante por la falta de pasión. En estas líneas, Edith evoca lo que fueron sus primeros años de casada en la casa de Land's End: viajes, lecturas, camaradería superficial ...y en el fondo una honda decepción ante la fría urbanidad de su marido:

"Study, travel, the contact of the world (...) It was only in the rare moments when Mr. Leath's symmetrical blond mask bent over hers (...) that she questioned the completeness of the joys he offered" (Reef, p. 91).

A la muerte de Fraser y tras una larga época de intensa soledad, la oportunidad de revivir su sueño se le presenta de nuevo en la persona de George Darrow. Culto, atractivo y diplomático de profesión -una actividad principesca-, Darrow emerge como el auténtico libertador, el experto hombre de mundo cuyo beso proporciona la anhelada promisión. Más datos biográficos se mezclan en la articulación de

este romance, donde Darrow, dilettante y sensual, recuerda vagamente el retrato de Fullerton y Anna el de una Edith deseosa de conocer la riqueza de un mundo emocional largamente denegado. Cuando por fin el sueño se materializa, el anhelo de vida irrumpe exhuberantemente: "Spinning luminous webs of feelings", "dreamy wonders", "current of sensations".... conforman la imagineria de un sentimiento que, dadas las características de idealización, tiene todos los visos del sentir adolescente.

Esta visión idealista y exaltada del amor difiere irónicamente de la concepción utilitaria sostenida por Darrow. En The Reef se ha recorrido ya una larga distancia formal desde que Wharton proyectara al malvado Mr. Ramy. La sofisticación de Darrow, efectivamente, no tiene nada que ver con el personaje acartonado de Bunner Sisters. Sin embargo, en el fondo subyace en ambos la misma concepción degradada de la mujer, a quien conciben como algo subordinado al interés masculino: "George Darrow had had a fairly varied experience of feminine types, but the women he had frequented had either been pronounced 'ladies' or they had not".... Agradecido

a ambos tipos de mujer "for ministering to the more complex masculine nature and disposed to assumed that they had been designed to that end (...), he had liked his 'ladies' and their rivals to be equally unashamed of showing for exactly what they were" (Reef, p. 25). Típicamente, Darrow no manifiesta ninguna contradicción en desear casarse con Anna y dormir con Sophy. Puesto que esta última, en su opinion, no es una dama, la puede utilizar para entretener su vanidad herida, albergando hacia ella "a fleeting desire to make her chords vibrate for his own amusement" (The Reef, p. 50).

De nuevo Edith Wharton juega con la inversión de los patrones del cuento de hadas, haciendo del supuesto príncipe un mentiroso y un impostor. Cuando Anna descubre el affair, toda su idealizada felicidad se convierte en angustia sin límites. Como en su relación con Fullerton -quien engañó a Edith de forma repetida- el crudo contacto con "the actual business of life" hace que Anna se desprenda de su contención victoriana para perderse en el oscuro mar de los sentimientos más primarios. Los celos, la pasión y el miedo a estar sola de nuevo son sensaciones que se desatan en ella,

desarrollando en su interior una visión más angustiada pero también más enriquecida de la vida. El sufrimiento tiene el valor de la anagnorisis. Se trata de un viaje interior que Anna tiene que realizar para comprenderse mejor a sí misma y entender a los demás:

"The truth had come to light by the force of its irresistible pressure, and the perception gave her a startled sense of hidden powers, of a chaos of attractions and repulsions far beneath the ordered surfaces of intercourse. She looked back with melancholy derision on her old conception of life, as a kind of well-lit and well-policed suburb to dark places one need never know about. Here they were, these dark places, in her own bosom, and henceforth she would always have to traverse them to reach the beings she loved best" (Reef, p. 353).

Los viajes interiores siempre son dolorosos, más aún si al término de los mismos se han de tomar decisiones que afectan futuros proyectos de vida. Dejar a Darrow, por una parte, implica abandonar las esperanzas de una vida emocional plena y optar por un futuro lleno de tedio en Givré. No es, desde luego, un futuro alentador para una persona joven languidecer lentamente en una mansión sin mas

compañía que la de una suegra de ideas estrechas y la de una hija que se está haciendo mayor. Desde esta perspectiva se puede interpretar su miedo ciego a perder a Darrow -"the blind fear of losing him" (Reef, p. 360)-. Ahora bien, casarse con Darrow supone también aceptar el engaño y la desintegración psicológica de vivir con un hombre en el que ya no se cree. Anna sabe que el affair que tuvo con Sophy seguramente no será el último, y que la tranquilidad con que éste le mintió se volverá a repetir:

"Her sense of irony whispered that if she sent away Darrow it would be (...) to the first woman who crossed his path -as Sophy Viner herself had crossed it- but the mere fact that she could think such things of him sent her shuddering back to the opposite pole. She pictured herself gradually subdued to such conception of life and love, she pictured Effie growing up under the influence of the woman she saw herself becoming -and she hid her eyes from the humiliation of the picture" (Reef, p. 334).

Puestos así los dos lados del argumento, no es de extrañar que Anna decida dejar a Darrow y enfrentarse a una vida sola en Givré. Algunos críticos han reprochado a Anna esta decisión y la han interpretado como un exponente más del carácter

supuestamente cerebral, frío y puritano de Edith Wharthon [48]. No es, en mi opinión, que Anna haya dejado de amar a un hombre al que ya no puede idolatrar, tal como ha escrito Marilyn French [49], ni que se trate de una heroína demasiado rígida como para comprender las debilidades de los demás [50]. Se trata, por el contrario, una decisión mucho más abierta de lo que los críticos han querido entender. Cuando Wharthon nos dice que Anna, casi al final del relato, "did not think of love as something measured (...) but as a treasure perpetually renewed" (Reef, pp. 325, 326), existe ya implícito en el personaje una concepción del amor que se distancia del sentimiento romántico y faciloides del principio. Es una concepción, sin duda, idealista, como ha señalado Tuttleton [51], pero también dinámica y flexible. Por otra parte, la pasión que sentimos

48 Dentro de esta línea vease, por ejemplo: Blake Nevius, Opus cit., p. 135-141.

49 Marilyn French, "Introduction", Edith Wharthon, The Reef, p. viii.

50 Esta interpretación la sostiene Geoffrey Walton, para quien Anna es una heroína "lacking in human warmth (...), narrow and prudish". Según Walton, la tragedia de Anna "is that of a woman (...) so molded by social training that she cannot face the realities of life." Vease: Geoffrey Walton, Edith Wharthon. A Critical Interpretation. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1970, pp. 68, 70.

51 James Tuttleton, "Mocking Fate: Romantic Idealism in Edith Wharthon's The Reef", Opus cit.



desbordar en la última parte del libro tiene muy poco de conservadurismo moral, por recoger el argumento de Geoffrey Walton. Pero la pasión amorosa, cuando no se vive con el enriquecimiento que otorga la libertad psicológica, es un sentimiento destructivo que no acarrea paz interior ni crecimiento personal. Esto lo experimenta Anna quien, junto a la intensidad de sentimientos que le despierta Darrow, sufre también una pérdida de identidad, volviéndose más insegura, dependiente y pusilámine: "She felt restless, insecure out of his sight: she had a sense of incompleteness, of passionate dependance, that was somehow at variance with her own conception of her character" (Reef, p. 319).

"These more enslaving feelings" (Reef, p. 319) son en realidad el producto de una sensualidad recientemente descubierta, como ha reconocido Ammons: "She has been repressed for so long that her erotic longings for Darrow overwhelm her; she cannot control her awakened responses even though they produce a feeling of dependency she hates" [52]. Como comentábamos antes, no es de extrañar que Anna,

52 Elizabeth Ammons, Opus cit., p. 85.



una mujer lúcida e introspectiva, con una concepción del amor idealista y liberadora, rechaza un sentimiento que se halla en conflicto con su propia forma de ser, "at variance with her own conception of her character".

Retomando el argumento anterior, entiendo que casarse con Darrow hubiera significado, no tanto el enriquecimiento del perdón y la aceptación del ser amado, sino el engaño que hubiera supuesto aceptar a un hombre porque en el fondo de todo está el miedo a no saber estar sin él. Cuando Edith Wharton nos habla del pánico de Anna de perder a Darrow -"the blind fear of losing him"- se está refiriendo no sólo a la frustración que supone perder al ser amado, sino también a un cúmulo de inseguridades subconscientes que responden, en parte, a condicionamientos psicológicos impuestos por la sociedad: el miedo a estar sola, a vivir "incompleta".... Para Anna, optar por una vida en soledad significa ser fiel a sí misma, pero también significa optar por un futuro del que nada se puede esperar. El día en que decide comunicar a Darrow su decisión amanece gris, "with the heaviness of decay in the air" (Reef, p. 335). Es como si la propia

Wharthon -quizá por un prurito de fidelidad autobiográfica- necesitara proyectar el dolor que acarrea la pérdida del hombre amado. Aquí vemos cómo opera el cliché en el lenguaje wharthoniano, un cliché que, sin duda, responde a una realidad social: la marginación a la que se tiene que enfrentar la mujer no casada de principios de siglo. En realidad, la convención cultural se impone de tal manera que Anna, en medio de su desolación, no puede entender que no está optando por un futuro de soledad cerrada, sino que la propia incógnita lleva en sí la semilla de la esperanza y de la renovación.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MUJER CAIDA

"La mujer caída" o abandonada ha sido una figura a la vez patética, ex-céntrica y persistente a lo largo de la literatura universal. Precisamente porque en algunas culturas el papel de la mujer ha estado virtualmente identificado con el abandono, la marginalidad, la rebelión o el exilio, esta figura puede revestir un carácter emblemático de gran interés. Al igual que Lilith, la Mujer Caída ha tenido que abandonar el Reino del Padre y preguntarse como las hijas de Milton, "how are we fal'n. Fal'n by mistaken rules?". Su negativa a ser ángel la trasportará al reino de las sombras, a un caos de creatividad no regulada, donde la jerarquía miltónica dará paso a una energía di-seminada, a una dialéctica de tensiones desorientadoras, oscuras y contradictorias -porque "abandono" significa movimiento "hacia y fuera del poder". Es por ello una figura desamparada y extrañamente libre, que nos



permite revisar la poética jerárquica del padre y nos impulsa a buscar un diálogo abierto con el margen, con la diferencia, que sea también visión, al sacar la voz femenina del abandono y ponerla en primera persona, como lectora, como crítica, como personaje y como artista creador.

"La mujer caída" se configura como el anverso arquetípico del ángel o, como ha escrito Koppelman, como "su alter ego" [53], la otra cara de Hera, y constituye, al igual que su opónimo, una de las figuras más poderosas, persistentes y emblemáticas de la cultura y de la iconografía occidental. En el aspecto que más nos interesa, hay que resaltar que fue precisamente a lo largo del siglo XIX cuando la figura de la mujer caída se proyectó con especial fuerza, apareciendo de forma obsesiva, no sólo en la literatura, sino también en la pintura y en el folklore popular. Como ha escrito Beth Kalikoff:

"Nineteenth-century writers were haunted by the image of the fallen woman. Essayists in magazines regularly approached the moral problems of "good girls gone bad" (...) writers were fascinated by the angel who sneaks or is punished from the

53 Susan Koppelman, Opus cit., p. 234.



house to become 'a woman of no importance' "[54].

Lawrence Lipkin, uno de los pocos estudiosos que ha sistematizado la imagen de la "mujer caída" en la tradición poética, ha señalado cómo dicha figura vino a dramatizar de manera compleja las distintas contradicciones y tensiones que durante los siglos XVIII y XIX rodearon el concepto de "mujer" [55]: Por una parte, venía a representar el emblema de una sensualidad desordenada, el caos, el oportunismo femenino o la representación de una maldad extrema. Por otra, el epitome de pureza virginal, lo estático, lo pasivo y vulnerable, encarnado en la figura de la víctima candorosa e inocente, que es seducida (a menudo de forma engañosa) y abandonada por un malvado seductor. De manera muy similar ha resumido Nancy Walker las características prototípicas de esta figura, a la que entronca dentro de las convenciones de la novela de seducción:

54 Beth Kalikoff, "The Falling Woman in Three Victorian Novels", Studies in the Novel, 19 (3), Fall, 1987, p. 357.

55 Lawrence Lipkin, Abandoned Women and Poetic Tradition. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.

"The usual heroine in such a story is either a naive young girl who succumbs to the charms of the heartless seducer or (and especially in fiction in which the central consciousness is male) the virgin-turned-bitch who hounds the man into a nasty marriage, thus ruining his chances for success" [56].

En la escritura femenina norteamericana de fin de siglo, el tratamiento de "la mujer caída", previamente abordado en novelas como Charlotte Temple o The Scarlet Letter, abandona algunas de sus asunciones-clichés, para ganar en proyección psicológica y en riqueza narrativa. Frente a la ya comentada representación de la mujer como epítome de perversidad o ángel de incorporeidad suprema, escritoras como Ellen Glasgow, Willa Cather, Kate Chopin y Edith Wharton comienzan a explorar desde distintos ángulos la orografía de la pasión, el despertar sexual de la mujer, los ritmos de la inocencia y las implicaciones de su pérdida. En They Stopped to Folly, por ejemplo, Ellen Glasgow enriquece el tratamiento de la mujer "seducida y

56 Nancy A. Walker, "Seduced and Abandoned: Convention and Reality in Edith Wharton's Summer", Studies in American Fiction, 11, 1983, p. 107.

abandonada" con la interacción de una serie de retratos que van de la inocencia traicionada, como tía Agatha, a la más desenfadada frivolidad, representada en el personaje de Mrs. Dalrymple. También en Summer y en Barren Ground, como ha reconocido Saunders en un estudio comparativo de ambas autoras [57], Edith Wharton y Ellen Glasgow ponen entre comillas la convención, presentando a sus protagonistas, no como víctimas asexuadas - característica ésta de la literatura sentimental de la etapa anterior-, sino como participantes activas en los ritmos de la seducción.

Aunque en algunas de estas novelas la protagonista logra superar el estigma de la "caída" y triunfar por sí misma, como Dolinda en Barren Grounds, la tónica general será la de confrontar a las heroínas con un futuro severo. Esto ocurrirá también en "The Old Maid" y en "New Year's Day", donde sus protagonistas respectivas, Charlotte y Lizzie, deberán asumir una dolorosa identidad para proteger a alguien querido. Este carácter

57 Catherine Saunders, Writing the Margins: Edith Wharton, Ellen Glasgow, and the Literary Tradition of the Ruined Woman. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

fuertemente pesimista con que concluyen muchos de los bildungsroman amorosos femeninos es interesante pues nos lleva a confirmar la tesis de Annis Pratt, según la cual ciertas pautas arquetípicas de la literatura universal (iniciación del héroe, viaje interior, satisfacción del Eros, reconocimiento social, transformación personal...) suelen cobrar en la imaginación femenina un movimiento descendente o disruptivo:

"At each phase (...) the orderly pattern of development is disrupted by social norms, dictating powerless for women: young girls grow down rather than up, the socially festive denouements appropriate to courship and marriage fiction are often subverted by madness and death, Eros and celibacy alike are punished with tragic denouements..." [58].

Dicha tesis, inscrita en un cuidadoso análisis de las coordenadas histórico-sociales en que se desarrolla la escritura de la mujer, tiene sentido en la exploración e interpretación de sus novelas de seducción y del bildungsroman amoroso. Ya vimos en

58 Annis Pratt, Opus cit., p. 168 (el subrayado es mío).

el primer capítulo cómo a lo largo de todo el siglo XIX la sexualidad femenina se vino a reprimir a través de un código de conducta estricto y riguroso. La implacabilidad del código era tal que la mujer que lo traspasaba se convertía automáticamente en prostituta o en una exilada social. Como ha comentado Beth Kalikoff:

"In a system which made chastity the virtue, the woman who fell had great difficulty getting back up again, especially if she were not wealthy; and the woman who was down already had few ways to supplement a subsistence income other than 'living on her beauty'"[59].

Desde esta perspectiva, pues, entiendo que se deben contemplar las frecuentes imágenes de trauma con que concluyen muchas de las novelas de seducción femenina. En este sentido, recordemos "The Old Maid", They Stooped to Folly, The Awakening o "The Belle Zoraide". Es decir, no como un deseo subconsciente de castigar a las trasgresoras, tal

59 Beth Kalikoff, "The Falling Woman in Three Victorian Novels", Opus cit., p. 359.

como ha aventurado, por ejemplo, Wendy Martin [60], sino como una respuesta desencantada y crítica a las taxonomías clausurantes implícitas en el doble estándar sexual, y a la implacabilidad con que la sociedad castigaba a las mujeres que se salían de la norma.

En el corpus literario de Edith Wharton, el ejemplo más representativo en este sentido será su novela Summer (1917) [61]. Escrita en Francia durante la Primera Guerra Mundial, esta novela corta representa, al igual que su análoga Ethan Frome [], un importante cambio de escenario y de estilo en su espectro creativo. Nuestra escritora de nuevo se vuelve a distanciar de los salones neoyorquinos para concentrarse en un escenario rural; una ambientación sencilla y poco sofisticada para abordar algunas de las cuestiones más primitivas de la naturaleza

60 Wendy Martin, "Seduced and Abandoned in the New World: The Fallen Woman in American Fiction", Wendy Martin, Opus cit., p.269.

61 Los relatos anteriormente citados, "The Old Maid" y "New Year's Day" no los vamos a abordar, al quedar fuera del período de análisis establecido en este trabajo.

62 Muchos son los estudios que han resaltado la similitud de estas dos novelas. Uno de los más representativo siendo el ya citado trabajo de Cynthia Griffin Wolff, "Cold Ethan and Hot Ethan", Opus cit.

humana. Aunque R.W.B. Lewis aventura que la guerra no dejó huellas en su obra literaria, también se puede especular que el carácter elemental -y hasta brutal- de los ritmos presentados en Summer bien pueden apresar muchas de las impresiones traumáticas que acarrió la experiencia de la guerra []. Por otra parte, el cambio de simbología y escenario presentados en Summer, son sintomáticos también de un nuevo estadio psicológico e intelectual desarrollado por Edith Wharton a partir de los años en que duró la Primera Guerra Mundial.

Como ha observado R.W.B. Lewis, durante el período entre 1916 en adelante, se aprecia en Edith Wharton una evolución hacia posiciones menos racionalistas y más primitivas de la experiencia humana: Un nuevo interés hacia lo sensual, lo subconsciente, lo religioso, lo espiritual y lo instintivo. Dentro de este nuevo estadio se debe

63 Llegados a este punto, vale la pena recordar que Edith Wharton tuvo pleno contacto con el sufrimiento humano a través de una participación activa y directa en la contienda: fundó centros para huérfanos, viudas de guerra y mujeres destitutas; organizó hospitales, albergó a más de 10.000 refugiados, escribió propaganda política, visitó el frente...etc. La ayuda que prestó a Francia fue de tal magnitud que el Gobierno le nombró Chevallier de la Legion d'Honneur, distinción ésta sin precedentes para una mujer -y además, extranjera.

entender su apasionado interés y apreciación por los místicos españoles, Nietzsche o Stravinski, en detrimento de Pascal, Spencer, Darwin o la música de Bach. Consecuentemente, sus hábitos de viaje variarán considerablemente durante estos años, en los que dejó sus civilizadas Francia, Suiza e Italia para aventurarse por España, Marruecos, Argelia, Turquía y el Sáhara. Especialmente incisivo e importante resultó su viaje a Marruecos, donde Wharton tuvo ocasión de constatar la dramática situación de la mujer en las culturas patriarcales. Conferido el raro privilegio de visitar un harén imperial en Marrakech, las descripciones que nos dejó de esta visita en In Morocco (1920) muestran hasta qué punto Edith Wharton era sensible a los problemas de la mujer.

Uno de los aspectos, en su opinión, más denigrantes y que más horror le causaron fue la prematura exposición de las niñas al mundo de la sexualidad y su utilización en matrimonios con hombres que, por la edad, podrían ser sus abuelos. "The trivial dissimulations, the childish cunning,

the idle cruelties of the harem" [64] la deprimieron enormemente; así como la visión de sus lánguidas mujeres, a las que describió: "imprisoned in a conception of sexual and domestic life based on slave-service and incessant espionage" [65].

Sin embargo, lo que se expone en el escenario del harén no es sino una versión magnificada y decadente de las relaciones sexuales que Edith Wharton había venido observando en su nativa América. En su autobiografía A Backward Glance, Wharton recuerda la costumbre de las mujeres norteamericanas de taparse la cara con gruesos velos de lana para evitar una exposición prolongada al exterior. La experiencia de la vida no debe dejar huella ya que la reclusión y la inexperiencia se supone son las condiciones más deseables para la mujer.

Una de las "costumbres" norteamericanas que más disgusto le inspiraron fue la preferencia masculina

64 Edith Wharton, In Morocco, New York: Scribner's, 1920, p. 178.

65 Ibidem, p. 193.

por mujeres inmaduras y añejadas. Este patrón de comportamiento, que se reitera de manera machacona en "The Valley of Childish Things", The Fruit of the Tree, The Age of Innocence o The Children, ha sido redescubierto recientemente por Phyllis Chesler como uno de los ejemplos más flagrantes de desarmonía sexual en las relaciones amorosas de la América actual. Para Chesler, el tipo de pareja predominante es psicológicamente incestuoso, puesto que está basado generalmente en una gran diferencia de edades. Por lo tanto, favorece el doble estándar sexual y refuerza la dependencia de la mujer a una figura de autoridad paterna [66].

Precisamente, el carácter incestuoso de las relaciones amorosas en la estructura patriarcal será uno de los temas de fondo más importantes en Summer. El argumento, en líneas muy generales, es el siguiente: Charity Royall, hija de un convicto y de una madre "who wasn't half human" [67], es rescatada del Monte por lawyer Royall, abogado y la figura más importante de un pequeño pueblo rural. Al crecer

66 Phyllis Chesler, Opus cit., pp. 20, 30.

67 Edith Wharthon, Summer. New York: Appleton & Co., 1917, p. 45. Las subsiguientes referencias que se hagan a esta novela vendrán anotadas bajo su nombre y se referirán a esta primera edición.

Charity, Royall intenta en vano seducirla, luego casarse con ella. Sin embargo, Charity sólo tiene ojos para Lucious Hartney, un joven arquitecto neoyorquino que visita el pueblo un verano con la intención de dibujar. El relato narra el despertar sexual de Charity con Lucious, los avatares de su relación y la tumultuosa amenaza de su padrastro, en el curso de la estación que da nombre a la obra. Con la llegada del otoño, Charity se encuentra embarazada y sola, ya que Lucious la ha abandonado por una mujer de su propia clase social. Tras rechazar las únicas opciones aparentemente posibles, abortar o prostituirse, Charity decide buscar refugio en el Monte. Sin embargo, después de una corta estancia en la chabola de su madre, Charity se da cuenta que tampoco allí se puede quedar. La novela termina cuando Royall sube al monte a buscarla. Traumatizada por la experiencia vivida y asustada "as a tired child" (Summer, p. 274), Charity se deja conducir hasta la ciudad, donde Mr. Royall se casa con ella.

Como se puede apreciar a través de esta sinopsis del argumento, Summer adopta muchas de las convenciones de la novela de seducción para explorar

algunos de los dramas más elementales de la vida emocional. La "caída" de Charity, por ejemplo, el consiguiente embarazo, la deserción de su amante, la huida desesperada del pueblo y el rescate matrimonial a manos de Mr. Royall... todos estos elementos melodramáticos conforman paralelismos característicos con la novela de seducción. En cuanto al personaje de Charity, su inocencia inicial, la oscuridad de sus orígenes y el estado de marginación absoluta a que la aboca su "caída", la convierten así mismo en un prototipo de esa "fallen woman", definida por Lipkin como "both physically deserted by a lover and spiritually outside the law" [68].

La relativa simplicidad y aparente convencionalidad de su estructura ha sido comentada en distintas ocasiones por estudiosos wharthonianos, quienes se han sorprendido que una escritora tan compleja y sofisticada se interesara por un tópico tan manido. R.W.B. Lewis, por ejemplo, ha observado que en Summer "the central incident is almost a deliberate stereotype" [69], y Margaret McDowell ha

68 Lawrence Lipking, Opus cit., p. xvii.

69 R. W.B. Lewis, Edith Wharthon, p. 397.

señalado cómo "the surface plot follows that of popular sentimental fiction" [70]. Sin embargo, es necesario puntualizar que la adhesión de Edith Wharton al género es estrictamente superficial: Ni Charity es la heroína débil o asexual del género melodramático, ni Lucious el villano seductor. La convención de que "la mujer caída" puede ser redimida por el amor de un hombre bueno es también otro de los clichés que en Summer están invertidos. Las deprimentes circunstancias de su matrimonio con Mr. Royall harán que el rescate -una acción aquí de carácter ampliamente ambiguo- se articule, paradójicamente, en imágenes de prisión; no tanto como "liberación", sino como acto de regresión, de inercia y encarcelamiento.

Estructuralmente, la novela se ajusta a tres de los movimientos característicos que suelen dar forma al bildungsroman: un primer paso de iniciación, un segundo de descenso y un tercero de regresión. Barbara White, una de las muchas estudiosas que han analizado la anatomía del bildungsroman, ha señalado, sin embargo, que son cuatro los movimientos necesarios para completar el

70 Margaret McDowell, Opus cit., p. 70.

rito de paso [71]. En Summer, como veremos a continuación, este último movimiento se frustra, por lo que quedará incompleto el ciclo del viaje interior. De esta manera, Summer se viene a sumar a una larga lista de novelas [72] donde el bildungsroman erótico femenino queda paralizado y abocado a imágenes baldías de servidumbre, decepción, locura o muerte. Dichas imágenes, provocadas en gran medida ante la hostilidad del mundo exterior, contrastan con el valor positivo, de goce y reconocimiento social que la búsqueda libidinal suele cobrar en los mythos masculinos del romance [73]. Como ha señalado Annis Pratt:

"Although the element of romance, of the quest for one's heart desire, is important in these novels, the denouements are likely to be tragic or inconclusive. In romance, traditionally, the hero returns to a small enclave of society (...). In women's fiction the denouements of social

71 Barbara White, Growing up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction. Westport, Co., Greenwood Press, 1985, p. 3.

72 Además de las obras ya citadas en el capítulo, se pueden mencionar las siguientes: The Mill on the Floss, de George Eliot; The Story of an African Farm, de Olive Schreiner; A Spy in the House of Love, de Anaïs Nin, Duty Answer, de Rosamond Lehmann, etc.

73 Véase: "Mythos de primavera" en Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

isolation persists and the Liebested (...) often replaces survival" [74].

El primer movimiento de salida se establece emblemáticamente en la primera página del relato. En ella vemos a "una joven" -cuyo nombre no se menciona, como si Wharton quisiera subrayar el carácter universal de su experiencia- salir de su casa portando una llave en la mano. Ambos elementos -umbral, con sus connotaciones de tránsito, y llave, que simboliza iniciación al saber- establecen desde el comienzo ese aspecto de bildungsroman que venimos señalando. Dentro de este primer movimiento se incluyen el romance y seducción de Charity, y su búsqueda a través del amor de una existencia alternativa para reemplazar su origen perdido o rechazado. Uno de los aspectos más sugerentes de este primer estadio será, como he comentado antes, la descripción del despertar sexual de Charity con una imaginería atrevida y llena de ritmos sensuales. Dicho despertar sensual vendrá igualmente acompañado de una nueva toma de conciencia, que le hará salir

74 Annis Pratt, Opus cit., p. 75.



de su solipsismo adolescente para ganar en visión interior.

Este movimiento inicial, aparentemente lleno de armonía, anticipa, sin embargo, algunos de los patrones indicativos de la vulneración de elementos que caracterizan el final. Estos elementos perturbadores podemos decir que se concentran en dos direcciones: por una parte, el pueblo de North Dormer, con sus leyes sociales inexorables y su falta de libertad. Por otra, el espectro del Monte, ese oscuro territorio cerca del pueblo, refugio de un grupo de proscritos, que es también el origen de Charity:

"The mountain was a good fifteen miles away, but it rose so abruptly from the lower hills that it seemed almost to cast its shadow over North Dormer. And it was like a great magnet drawing the clouds and scattering them in storm across the valley. If ever, in the purest summer sky, there trailed a thread of vapour over North Dormer, it drifted to the mountain as a ship drifts to a whirlpool, and was caught among the rocks, torn up and multiplied, to sweep back over the village in rain and darkness" (Summer, p. 12).

Entre las leyes del pueblo más inexorables destaca la prohibición de vivir la vida emocional abiertamente, por lo que los amantes se refugian en una casa abandonada, situada emblemáticamente a media distancia entre el campo y la ciudad. Dicha casa, que representa inicialmente un paraíso de libertad y un trozo de territorio propio, se revela con el tiempo como una estructura provisional, ficticia e irreal: "Everything unrelated to the hours spent in that tranquil place was as faint as the remembrance of a dream" (Summer, p. 180).

Este carácter puramente provisional de su estructura, "furnished in primitive camping fashion" (Summer, 179), logra ocultar momentáneamente la alienación entre los amantes. Al igual que sucedía en The Fruit of the Tree, en la relación entre Sophy y Darrow, Wharthon documenta cuidadosamente esta alienación de la pareja, exponiendo el carácter distorsionante que sobre los amantes tiene la disparidad de experiencias y educación. El desequilibrio que resulta de tal alienación, por otra parte, será uno de los elementos negativos más determinantes. Como hemos podido ir apreciando, en el espectro wharthoniano no es posible la relación

amorosa si ésta no se encuentra arropada en la afinidad de diálogos, y apoyada en el seno de un contexto social enriquecedor. De nuevo Edith Wharton utiliza los contornos de la casa como metáfora de identidad, como analogía para expresar los avatares de la psique y de la condición humana. "The garden palings had fallen, the door itself lay rotting in the grass, with an old apple-tree fallen across it. Inside, the house was as dry and as pure as the interior of a long-empty shell" (Summer, p. 166). En este sentido, el hecho de que la puerta -emblema de paso- se encuentre podrida y el árbol de la vida se halle derribado implica decadencia, entropía y fracaso en el proceso. Consecuentemente, Summer insiste en contradecir uno de los mitos más queridos de la literatura americana, estableciendo que el sueño de crecimiento en "tierra de nadie" no existe; es falso construirse un sitio de espaldas al mundo real.

El segundo movimiento, o fase de descenso, se inicia con el embarazo de Charity, y comprende la deserción de su amante, el acoso sexual de su padre adoptivo -iniciado ya en la primera parte- y su desesperada huida hacia el Monte. Al igual que

ocurría en obras como The House of Mirth, Ethan Frome o The Age of Innocence, en Summer la desolación y el sentimiento de asfixia que experimenta Charity tras su "caída" se agrava ante la falta de salidas que le brinda las condiciones de un paisaje social que en Wharton se experimenta angosto y sin espacios. "In the established order of things as she knew them she saw no place for her individual adventure" (Summer, p. 235). De nuevo aparecen en Summer las familiares imágenes de atrapamiento, ahogo y asfixia. Por otra parte, y al igual que sucedía con Mattie Silver o con Lily Bart, esta sensación de atrapamiento está estrechamente relacionada con la falta de preparación de Charity, que la incapacita para la acción práctica y la coloca en una posición fatalmente pasiva y vulnerable:

"She had never learned any trade that would have given her independence in a strange place, and she knew no one in the big towns of the valley, where she might have hoped to find employment" (Summer, p. 159).

"the roof and walls seemed to be closing in on her (...). She had no place where she could go" (Summer, p. 119).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como podemos apreciar, también en Summer Edith Wharton entreteje las tensiones de la experiencia humana en un cuidadoso análisis de los intrincados soportes que constriñen el cuerpo social. Ya vimos en el primer capítulo cómo en el siglo XIX y principios del XX, la mujer que "caía" se convertía en prostituta o en una paria social. La respuesta de Charity ante este dilema será la desesperada huída hacia el Monte. Este segundo movimiento -o fase simbólica de descenso a los infiernos-, iniciado con la huída de la casa de Mr. Royall, está revestido de toda una simbología arquetípica que nos remite de nuevo al motivo del umbral y a los ritos de pasaje: "At the gate she paused and looked up and down the road. The darkness drew her" (Summer, p. 100). En este sentido, es de constatar cómo su ascenso al Monte viene acompañado igualmente de una imaginería laberíntica, que revela por sí misma el orden arquetípico de las tensiones por las que Charity va pasando: "the long road and the cloudy landscape vanished from her eyes (...) and she seemed to be circling about in some terrible wheeling darkness" (Summer, p. 240).

En la interpretación de este segundo movimiento, que ratifica su condición de "mujer caída", nos remitimos de nuevo a Mircea Eliade para recordar que el descenso a los infiernos es también indicio de una nueva vida que está en curso de nacer [75]. Cuenta éste que en ciertas culturas primitivas uno de los ritos de adolescencia más importantes es el regreso simbólico al útero materno para simbolizar renacimiento personal e integración a la vida adulta. En este sentido, el hecho de que Charity regrese literalmente al monte es plenamente significativo. La montaña, según Cirlot [76], puede corresponder simbólicamente con el útero, con el vientre materno. La conexión en la obra es aún más poderosa por cuanto el monte es la casa de la madre real. Sin embargo, el hecho de que la madre de Charity esté muerta precisamente a la llegada de ésta es una forma también simbólica de constatar que el acto de alumbramiento va a quedar abortado, que no va a ser posible salir a la luz exterior. Por otra parte, la imagería intensamente negativa utilizada para describir a la madre no hace sino ratificar un estado de degradación de lo femenino-

75 Mircea Eliade, Opus cit., p. X.

76 Juan-Eduardo Cirlot, Opus cit., pp. 308-310.

materno, lo que denota en Charity incapacidad de renacer y aborto en el proceso: "There was no sign in it of anything human: she lay there like a dead dog in a ditch" (p. 250).

La última fase del proceso, que en el bildungsroman correspondería al renacimiento y reencuentro con el mundo social, ocurre cuando Charity decide abandonar el paisaje proscrito del monte. En buena parte de la literatura norteamericana este reducto de independencia en la naturaleza hubiera significado paraíso de aventura y posibilidad de liberación personal. Sin embargo, Edith Wharton no deja que nos ilusiones con la utopía de un lugar imposible: "the place was bare and miserable and the air heavy with the smell of dirt" (Summer, p. 137). En este sentido, la opción inicial de Charity es positiva por cuanto ésta decide levantarse y empezar a luchar. Sin embargo, el proceso quedará prontamente roto cuando Mr. Royall suba al monte a buscarla. Lo que en un momento era resolución se torna en laxitud y apatía infantiloides: "A feeling of complete passiveness had come over her" (p. 269).... "She had only a confused sensation of shipping down a smooth current; and she

abandoned herself to the feeling as a refuge from the torment of thought" (Summer, p. 273).

Antes hemos comentado que una de las críticas wharthonianas implícitas en la novela era el carácter veladamente incestuoso de los matrimonios de su América natal. En Summer numerosos son los elementos que parecen apuntar al tema taboo del incesto. La ambigüedad de los orígenes de Charity hacen de Royall un posible padre real. En este sentido, no deja de ser extraño que Royall nunca la hubiera adoptado. Incluso el nombre que éste elige para ella parece sugerir un deseo de evadir cualquier metáfora de paternidad, de subrayar que su conexión con la niña está basada en razones de altruísmo y no de sangre.

Estas alusiones se complementan con una imaginería demoníaca, que parecen aludir igualmente al carácter pavoroso del taboo. El pozo de su casa, símbolo de fertilidad de la pareja humana, no tiene agua y los geranios de su jardín están enfermos. En la primera escena en que éste intenta seducirla, Royall emerge "like a hideous parody of the fatherly old man she had always known" (Summer, p. 34).

En otra escena en la que éste aparece rodeado de prostitutas, el carácter paródico de su potencialidad masculina se pone simbólicamente entre comillas cuando éste se intenta erguir borracho ante Charity, "in a desperate effort at erectness" (Summer, p. 150).

La forma en que Royall se casa con Charity también contribuye a dramatizar este punto de vista. El trauma de su visita a la casa de la madre la ha dejado tan débil y atemorizada, tan apática, que es incapaz de actuar. Consecuentemente, Charity sigue a Royall "as passively as a tired child" (Summer, p. 274). "She had the feeling that if she ceased to keep close to him, and do what he told her to do, the world would slip away from beneath her feet" (Summer, p. 277).

El carácter siniestro de esta unión se pone de manifiesto también en la ceremonia de la boda, que Wharton construye con la misma imaginería utilizada para describir el funeral de la madre de Charity: "The clergyman began to read, and on her dazed mind there rose the memory of Mr. Miles, standing the night before in the desolate house of the Mountain,

and reading out of the same book words that had the same dread sound of finality" (Summer, p. 278). Por otra parte, resulta curioso que ambas ceremonias se sucedan una a la otra. Muerta la madre, sin sitio donde ir, esta unión legal con Royall recuerda la primera adopción y parece sugerir, no crecimiento ni celebración, sino regresión y atrapamiento en las estructuras infantiles de la casa paterna.

Todos estos elementos comentados ponen seriamente en duda, en mi opinión, la lectura de Cynthia Griffin Wolff, para quien Summer representa justamente lo contrario: "a hymn to generativity and to marriage" [77]. Wolff ha sugerido que Wharton no era consciente del carácter incestuoso de la relación entre Charity y Royall; sin embargo, esto parece bastante improbable, dadas las claras connotaciones que presentan los elementos que hemos venido analizando. Por otra parte, conviene recordar que Edith Wharton volvería a abordar el taboo dos años más tarde, aunque esta vez ampliamente desvelado en su famoso fragmento "Beatrix Palmato".

77 Cynthia Griffin Wolff, A Feast of Words, p. 293.

La lectura de Gimbel, por el contrario, apoya mi argumento al sostener que "Summer is not a ceremony of initiation but a fable of regression" [78]. En este sentido, la imagen nupcial en Summer parece establecerse como una parodia del proceso regenerador de la pareja humana, y su vuelta a la casa de Mr. Royall, tal como ocurre en Ethan Frome, un movimiento de regresión que no conduce a ninguna parte.

Las imágenes de parálisis que caracterizan el final contrastan con la movilidad animal de Charity al principio del verano. Camino de su encuentros con Lucious, "she floated through the still evening air like one of the hawks she had often watched slanting downwards on motionless wings" (p. 178), Sin embargo, con el comienzo del otoño, Charity se visiona como un pájaro con las alas rotas. "For an instant the old impulse of flight swept through her; but it was only the lift of a broken wing" (Summer, p. 280). Estas imágenes de parálisis, que se repetirán, como veremos poróximamente, en la historia de Justine, refuerzan el pesimismo de Edith Wharthon, en cuyo universo literario el peso de la

78 Wendy Gimbel, Opus cit., p. 96.

convención social acaba por quebrantar las alas de aquellas heroínas que desean viajar lejos.

De esta forma, Summer se configura como un ejemplo más de lo que Pratt ha denominado The Growing-up-Grotesque Archetype. En lugar de crecimiento interior los ritmos de la obra impulsan descenso. En este sentido, Charity será un ejemplo emblemático de "mujer caída". Sin embargo, se tratará de una caída invertida como en un juego de perspectivas rotas: no se trazará del cielo de la casa familiar al submundo del pecado, tal como le sucede, por ejemplo, a Isabella Linton en Wuthering Heights [79], sino del infierno de una energía no regulada al cielo jerárquico de la casa del padre.

79 Sandra Gilbert y Susan Gubar, The Madwoman in the Attic, pp. 249-308.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INCONFORMISTAS E INDEPENDIENTES



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"LA NUEVA MUJER"

Uno de los arquetipos de la escritura femenina que mejor ha venido analizando la crítica contemporánea ha sido el denominado The Growing-Up-Grotesque Archetype [1] en donde el concepto de bildungsroman femenino ha sido clave para articular las contradicciones que generan las demandas de la protagonista con las exigencias de la sociedad patriarcal. Ya en 1869 Harriet Beecher Stowe observó en su colección de cuentos Old Town Folks que los chicos "crecen", mientras que las chicas "menguan" [2]. Esta misma ironía la percibe Jo, en Little Women (1869), para quien ser mujer significa atrofiarse y volverse prematuramente senil [3]. De igual manera, en la novela de Charlotte Brontë,

Notas

1 Véase: Annis Pratt, Opus cit., pp. 29-37.

2 Harriet Beecher Stowe, Oldtown Folks. Houghton Mifflin, 1882, p. 510.

3 Louisa May Alcott, Little Women. Grosset and Dunlop, 1947, p. 6.

Shirley, se insiste en el drama femenino del no-poder-crecer, haciendo que su protagonista comente a propósito de las mujeres:

"Women should have more to do (...). This stagnant state of things makes them decline in health: They are never well; and their minds and views shrink to a wondrous narrowness" [4].

También en Edith Wharton hemos podido apreciar ampliamente las distintas contradicciones que para la mujer acarrea su aquiescencia con el ideal social de modelo femenino. Recordemos la ceguera de May, el infantilismo de Bessy o de Evelina Burner, el oportunismo moral de Undine, la ensoñación de Mattie o la fatal atrofia de Lily Bart.... Si bien hasta ahora me he centrado exclusivamente en aquellas heroínas que se acomodan a dicho ideal de mujer, en el presente capítulo exploraré el caso contrario: el de las inconformistas e independientes, y analizaré las principales implicaciones de su disconformidad. Pare ello he pensado conveniente dividir el capítulo en dos epígrafes. En este primero me centrare en la

4 Charlotte Bronte, Shirley, Allan Wingate, 1949, p. 381.

variante de "la nueva mujer", modelo más restringido y limitado por sus connotaciones históricas, para pasar luego a revisar la más amplia y atemporal figura de la mujer rebelde.

El término New Woman aparece por primera vez en la década de 1890 [5], coincidiendo precisamente con el auge del movimiento sufragista y con toda una mayor apertura de oportunidades sociales para la mujer: tímido y limitado acceso a la educación superior y a ciertos trabajos hasta entonces reservados a los hombres, mayor libertad de movimientos y costumbres, etc. "La nueva mujer" venía a englobar, pues, un nuevo modelo femenino: el de la mujer educada e independiente, que rechaza el ideal femenino de la etapa victoriana y que busca ampliar la tradicional esfera doméstica con nuevas formas de dignidad vital. Así, por ejemplo, la ha definido May Keith:

"Such a woman was dissatisfied with ordinary society and was reluctant to become or to remain a mere wife, but she did not hanker after a position in the market-place. The dissatisfaction was

5 Véase: Stuart Berg Flexner, Opus cit., pp. 389-393.

neither capricious nor, at that period, remotely fashionable. It was connected with a belief that man-made values and explanations were faltering. Where was the sense in things and why did people tolerate so many pointless lies? The woman was forced into becoming some sort of philosopher, crusader or pioneer and looked for a man who would share her quest or, preferably, act as a guide. This is a preliminary sketch of the type to whom the term, 'new woman' is here confined" [6].

De la misma manera, para Carolyn Forrey, que ha dedicado a este modelo un interesante artículo, las palabras claves que vinieron a definir a la denominada "nueva mujer" fueron independencia, determinación, curiosidad intelectual, honestidad en las relaciones hombre-mujer, y libertad de juicio.

"She held independent views. Often she managed to be financially independent as well, earning her own living (...). She was well educated. She was physically vigorous and energetic. Above all, she wanted to stand in a new relation to man, seeing herself as a companion -an equal- rather than a (...) subordinate or dependant" [7].

6 May Keith, Characters of Women in Narrative Literature. New York: St. Martin's Press, 1981, p. 105.

7 Carolyn Forrey, "The New Woman Revisited", Women's Studies, 2 (1), 1974, pp. 38-39.

Ya vimos en el primer capítulo cómo dicho concepto, que alcanzó una enorme difusión gracias a los nuevos medios de comunicación de masas, produjo en la opinión pública reacciones múltiples y contradictorias. Mientras que ciertas capas progresistas de la sociedad lo saludaban con optimismo, los sectores mayoritarios de poder social -pedagogos, parlamentistas, médicos, juristas, periodistas, editorialistas- lo recibieron con un encono inusitado [8]. Especialmente partidista, por ejemplo, fue la revista Punch, donde "la nueva mujer" aparecía ridiculizada una y otra vez bajo la imagen distorsionada del "marimacho", o de la mujer extravagante e irresponsable en sus "excesivas" demandas.

Predeciblemente, este nuevo modelo femenino tuvo un especial eco en la literatura del período, donde repercutió de forma especialmente

8 Como ejemplo de las reacciones que el concepto "New Woman" desencadenó en su día, véase: E.W. Winston, "Foibles of the New Woman", Forum, 21, April, 1896, pp. 186-192; "New Woman Under Fire", Review of Reviews, 10. December, 1894, p. 656 y Niles Dawson, "The New Woman", Arena, 18, August, 1897, p. 275.

significativa en la novela escrita en ambos lados del Atlántico. Antes de explorar las características y repercusiones de dicha variante en la obra de Edith Wharthon, me gustaría ofrecer una breve panorámica que nos permita luego contrastar el tratamiento de Edith Wharthon con el de otros escritores y escritoras que también abordaron el tema de manera repetida.

Un antecedente interesante en la literatura inglesa lo tenemos en el personaje Sue Bridehead, de la novela Jude The Obscure (1896), de Thomas Hardy. Patricia Stubbs, que ha dedicado a este personaje algunos estudios [9], ha señalado que se trata de una figura contradictoria y también enormemente profética, pues, a pesar de su aparente emancipación moral y psicológica, Sue es incapaz de superar las enormes presiones que han moldeado su vida. Esta opresión psicológica y social que atenaza a la heroína es un antecedente interesante aplicable a otros retratos de "nuevas mujeres" quienes, capaces de reconocer y racionalizar su propia opresión, no pueden sin embargo quitarse, como diría Beckett, la bota que las oprime.

9 Patricia Stubbs, Opus cit., capítulo IV.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Carolyn Forrey ha comentado con mucha razón que un alto número de novelas centradas en este modelo discurren en torno a un dilema difícil de solventar: el despertar psicológico y emocional de una mujer frente a un mundo que no está preparado todavía para acogerla. De esta manera, "while she is the embodiment of a desire for freedom, the social roles available to her deny that freedom, demanding rigid adherence to convention" [10]. También Gilber y Gubar han reconocido que es precisamente este fracaso de la heroína en busca de libertad una de las características que más se repiten en la variante literaria de la mujer emancipada:

"Frequently as seductive and divided as the femme fatale, the New Woman was a rebel who regarded marriage as incompatible with her emancipation, but who just as frequently suffered a tragic penalty for her views" [11].

10 Carolyn Forrey, Opus cit., p. 52.

11 S. Gubar y S. Gilbert. The Norton Anthology of Literature by Women, p. 959.

Retratos de "nuevas mujeres" derivando en imágenes de fracaso, locura, alienación o muerte vendrán, efectivamente, de la mano de algunos otros escritores y escritoras de la narrativa inglesa. En The Woman Who Did (1895), Grant Allen nos ofrece un modelo de mujer emancipada que, tras atreverse a afrontar la maternidad fuera del matrimonio, acaba castigada con el rechazo de su hija y el más severo ostracismo social.

Algo más interesante desde el punto de vista temático es la novela de Sarah Grand, The Heavenly Twins (1893), en donde se aborda el tema ciertamente taboo, aunque candente para la opinión pública de la época, de las enfermedades venéreas. La obra, que estuvo claramente inspirada en el Contagious Diseases Act, argumentaba la idea de que eran los hombre, no las mujeres, los que propagaban las enfermedades venéreas [12]. Otro aspecto original de

12 Efectivamente, el argumento se halla claramente inspirado en la campaña que realizaron las feministas en contra del así llamado Contagious Diseases Acts, especialmente en el pamfletto de Pankhurst, "The Great Scourge and How to End it" (1913). Una de las ideas claves que expuso Pankhurst, y que dramatiza la novela, es que la principal fuente de contagio de enfermedades venéreas no eran las prostitutas ni las "malas mujeres", sino los hombres, que tenían amplia licencia para visitar burdeles, lo que hacía que

la novela fue implicar a una heroína de la alta sociedad en este asunto, que se consideraba únicamente propio de burdeles y prostitutas. El carácter delicado de los temas abordados hizo que ambas novelas fueran consideradas un desafío escandaloso, llegándose incluso a retirar de algunas bibliotecas y a prohibir su comercialización. A pesar de la novedad de sus argumentos, hay que señalar que ninguna de las dos heroínas presentadas escapan los límites de la caracterización convencional: tanto Herminia como Evadne son figuras femeninas típicamente asexuadas, transidas de espíritu de sacrificio, que buscan en la maternidad su más alto destino de realización personal.

Esta sublimación de la maternidad, por otra parte, la vamos a encontrar en las obras de otras feministas del período, como Olive Shreiner (ya vimos en el capítulo primero cómo uno de los

luego muchos contagiaron a sus esposas. El tema fue ciertamente candente y la violencia con que se llegó a aplicar la CD Act -que permitía a la policía examinar a cualquier mujer sospechosa, con el consiguiente estigma social para las afectadas- hizo que culminara en una fuerte campaña en la que se pedía "Votes for Women and Purity for Men". La novela de Gran está en esta línea; es decir, no se pide tanto libertad para la mujer, sino, sobre todo, austeridad sexual en el hombre.

argumentos más persistentes que se barajaron para apoyar el derecho de la mujer a la educación fue el que ello le permitiría desempeñar mejor su función de madre). Como el mismo Allen comentara:

"It is good for every woman among us that she and every other woman should be as physically developed and as fine equipped for her place as mother as it is possible" [13].

En realidad, tanto The Woman Who Did, como The Heavenly Twins son, más que obras de interés creativo, curiosidades literarias, obras pioneras desde donde se empieza a tambalear el status quo moral y sexual que habían venido caracterizando la novela victoriana.

Frente a autores como Thomas Hardy, Grant Allen o Sara Grand, que ofrecieron un retrato pesimista y desesperanzador de las posibilidades de la "nueva mujer", George Egerton (Chavelita Dunne) y Olive Schreiner articularán desde una perspectiva utópica

13 Grant Allen, "The New Hedonism", The Fortnightly Review, 95, March, 1984, p. 381. Citado por Patricia Stubbs, Opus cit., p. 123.

los conflictos y aspiraciones de las mujeres de su entorno: el problema de la sexualidad y el equilibrio emocional, las relaciones interpersonales hombre-mujer, el derecho a la educación y al trabajo...ect. En Keynotes (1893), George Egerton lleva a cabo una celebración de "la nueva mujer", a la que presenta bajo tintes idealistas y románticos. Sus heroínas, mujeres fuertes, sensibles, inteligentes y fascinadoras, se yerguen como una clara contraposición al estereotipo popular de la sufragista fea y neurótica, que se hace feminista para dar salida a la frustración de no haberse podido casar. Quizá su característica más relevante como escritora sea su rechazo al realismo mimético, en favor de una escritura utópica que en ocasiones se acerca al tono profético y de ciencia-ficción de los cuentos de Ursula Le Guinn. De igual modo, en The Story of An African Farm (1883), Olive Shreiner utiliza la parábola, la alegoría y la cadencia del lenguaje bíblico para presentarnos unas utopías feministas donde "nuevas mujeres" triunfan en una sociedad idealmente mejor.

Como era de esperar, las reacciones frente a este nuevo modelo literario no se hicieron esperar.

Mrs. Humpry Ward, con quien, accidentalmente, Edith Wharton nunca se llevó bien, nos presenta en Marcella (1894) y en Delia Blanchflower (1916) un ejemplo altamente negativo de la variante de la mujer independiente. Así mismo, Eliza Lynn Linton en The Woman in Haste and in Leisure (1895) hace de su personaje Phoebe Barrington una parodia maliciosa y apocalíptica de "la nueva mujer". Por otra parte, en las obras de creación masculinas encontramos igualmente un número significativo de casos en los que la mujer emancipada está tratado de forma grotesca y estereotipada. El personaje de Celia, en A Drama in Muslin (1884), de George Moore, o el de Miss Miniver, en Ann Veronica (1909), de H.G. Wells, están cargados de tintes negativos y maliciosos. También en The Emancipated (1890) George Gissing nos ofrece un retrato paródico de la mujer instruída, haciendola acreedora de una ignorancia pretenciosa que se acerca a la comicidad esperténtica de las "preciosas ridículas". Esta misma animadversión hacia el prototipo de "la mujer instruída" la encontramos en el personaje de Jessica Morgan, en The Year of the Jubilee (1894), a quien su afán de licenciarse no sólo acaba con su salud, sino también -misteriosamente- con su equilibrio psíquico...

Por lo que respecta a la literatura norteamericana, ya vimos en el segundo capítulo cómo Henry James y W.D. Howells abordaron el tema de "la nueva mujer" en retratos en ocasiones convincentes, en otras, en exceso estereotipados. Recordemos, por ejemplo, las feministas que aparecen en The Bostonians o la figura de Olive Chancellor, de esta misma novela; el personaje de Henrietta, en Portrait of a Lady, o Grace Breen, la protagonista de Dr. Breen's Practice, de W.D. Howells. Se trata, en realidad, de retratos sumamente esquemáticos donde, en el fondo, los autores no parecen trascender las asunciones de feminidad de las convenciones de la época.

Retratos optimistas, aunque sumamente facilones, de "la nueva mujer" aparecerán en las novelas Rose of Dutcher's Cooly (1895), de Hamlin Garland; Patience Sparhawk and Her Times (1895), de Gertrude Atherton y The Damnation of Theron Ware (1896), de Harold Frederic. Coincidiendo en su publicación con el levantamiento del famoso Woman's Building, organizado en la Feria Mundial de Chicago con ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de

América, estas novelas vinieron a resumir de manera triunfalista una idea de mujer que se erguía como emblema de los logros de los nuevos tiempos. Dentro de esta corriente optimista, más interesantes serán las novelas de Zona Gale, como Daughter of the Morning (1913) o la más tardía Miss Lulu Bett (1920). En A Daughter of the Morning, la protagonista logra escapar de la tiranía de un padre dominante y diversos "cebos" amorosos para implicarse en las reformas sociales, donde encuentra una vía de realización personal. Miss Lulu Bett, cuyo argumento curiosamente proporcionó el guión a la película Birth, vuelve a abordar la figura de "la nueva mujer", con el retrato de una campesina que no se deja abatir por la adversidad y que triunfa, a pesar de las limitaciones impuestas por el mundo exterior.

Esta visión optimista de "la nueva mujer" va a contrastar firmemente con el pesimismo crítico de Edith Wharthon, pesimismo, por otra parte, del que serán continuadoras otras escritoras posteriores, como Agnes Smedley con su Daughter of Earth (1929), Josephine Herbst, con Pity is not Enough (1929) o Beatrice Bisno, en Tomorrow's Bread (1938). Las

raíces de este pesimismo, generalmente, no se deberá a incapacidades intrínsecas atribuibles a la mujer, sino que más bién radicará en la falta de equilibrio social y sexual propiciado por la sociedad en donde éstas habitan.

Un retrato secundario pero enormemente sugestivo e importante de mujer nueva lo encontramos en la persona de Gerty Farish, la prima de Lily Bart, en la ya comentada obra The House of Mirth. A primera vista Gerty no escapa en su caracterización de ciertos tintes que la convierten en un personaje estereotipado y faciloides: es físicamente muy poco atractiva, resignada, emocionalmente torpe e inocentona. Sin embargo, también es un retrato amable de "nueva mujer", que vive sola, que trabaja y que posee la suficiente fuerza para ayudar a los necesitados que recurren a ella. Más aún, su disposición en la estructura de la novela la convierten en un personaje emblemático y fundamental para el despertar psicológico y moral de Lily Bart.

En cada una de las crisis de Lily aparece Gerty para ayudarla. Ella es la que insta a Selden a que vea a Lily no como un ideal, sino como una

persona de "carne y hueso". Cuando su tía la deshereda, Gerty es la única persona que le presta ayuda de manera efectiva. En una de las escenas cumbres de la novela, la noche en que Gus intenta acorralar a Lily en su casa vacía, Lily recurre a la casa de su amiga, "like one who has gained shelter after a long flight" (House, p. 163).

Frente a la solemnidad vacía y tétrica de la casa del hombre, el pequeño apartamento de Gerty se yergue como un paisaje espacio-temporal donde Lily logra ahuyentar momentáneamente el aleteo de las Furias... (House, p.164). Esta escena, en la que Lily comparte cama y pesadillas con su amiga, preludia ese otro momento ya comentado que tiene lugar en la cocina de Nettie Struther. Son los únicos ejemplos emocionalmente significativos de la novela y los únicos momentos en los que Lily da rienda suelta a su necesidad de abrazar y de ser acariciada. Por otra parte, es significativo que los únicos casos de solidaridad femenina partan de dos modelos de mujer nueva (Nettie es mecanógrafa, profesión ésta que, como comentábamos en el primer capítulo, se abrió a la mujer en la década de los 90 y que estuvo entonces muy ligada a la idea de

mujer moderna). Gracias a las soldaduras que proporciona el cariño de estas dos personas, emblemáticamente las más pobres y desposeídas de la novela, Lily puede unir los fragmentos de su propia estimación. Por otra parte, también resulta enormemente significativo que sea Nettie la última persona que hable con ella antes de morir y Gerty, la primera persona en encontrarla muerta.

El primer retrato a gran escala que Edith Wharton llevó a cabo sobre la "nueva mujer" fue en la novela The Fruit of the Tree, ya comentada cuando abordamos el prototipo de "la mujer eternamente inocente". Tanto en esta obra, como en la ya comentada The Reef, resulta curioso observar que la nueva mujer no aparece nunca sola, sino en contraposición con otro tipo femenino emblemáticamente opuesto, conformando lo que Cynthia Wolff ha llamado "the double-heroine" [14].

Esta estrategia de la "heroína doble" será, efectivamente, un recurso característico en la prosa de Edith Wharton. Pensemos en personajes como May Welland y Ellen Olenska, en The Age of Innocence;

14 Cynthia Wolff, Opus Cit., p. 67.

Mattie y Zeena, en Ethan Frome; Margaret Aubyn y Alexa Trent en The Touchstone o las hermanas Bunner en el cuento del mismo nombre. Sin embargo, no vamos a encontrar trazos de esquematismo en esta oposición de claro-oscuros, pues, como ha señalado Wolff:

"Her ladies are not the fair and dark heroines of earlier American fiction, and their differences are always varied and complex when the women appear in the major works (...). (They) describe different life choices, different solutions to the problems that inform the novel" [15].

Justine Brent, efectivamente, se yergue como un prototipo de mujer radicalmente opuesto a Bessy Westmore. Si aquella englobaba la imagen perfecta del eterno femenino: materialista, sentimental, pasiva e incapaz de teorizar; ésta resulta justamente lo contrario -hay toda una simbología en la manera en que Wharton identifica a Justine con los espacios abiertos, con el bosque o con la imagería animal. En este sentido, su energía y su flexibilidad contrastan de manera positiva con la

15 Ibídem.

pasividad inerte de Bessy o de Lily Bart: "all her features (were) fluid and changeful" (Fruit, p. 144)....."She was a creature tingling with energy" (Fruit, p. 222). Rechaza el sentimentalismo: "I dislike sentimentality" (Fruit, p. 240), y también el narcisismo y la pasividad que implica el ideal de la mujer de las altas capas sociales:

"I'm sure the passive part is always the dull one: life has been a great deal more thrilling since we found out that we revolved about the sun, instead of sitting still and fancying that all the planets were dancing attendance on us" (Fruit, p. 229).

Comprometida con los problemas sociales de su entorno -"Miss Brent's work among the poor had developed her interest in social problems" (Fruit, p. 19)-, Justine posee, además, un sentido de la responsabilidad y del trabajo que contrasta agradablemente con la inmadurez de Bessy, quien, como ya tuvimos ocasión de comentar, se ocultaba constantemente en una burbuja aséptica de inocencia edénica para justificar su falta de compromiso

social: "I shall never understand anything about business." (Fruit, p. 36).

Por otra parte, y frente a la personalidad insegura y voluble de otras figuras femeninas wharthonianas, como Bessy Westmore, Undine Spragg, Mattie Silver o Lily Bart, Justine aparece como un personaje con personalidad e identidad definidas, dotada de ideas e intenciones propias. No se metamorfosea para agradar, sino que insiste en ser y en ser vista tal como es, y no como los demás quieren que sea: "She was not seriously afraid of being taken for anything but what she really was" (Fruit, p. 220).

Elizabeth Ammons ha comentado que Justine representa una especie de síntesis entre los mejores atributos de la dama, simbolizada por Lily Bart, y los de la mujer trabajadora, tal como aparecen en The House of Mirth [16]. En efecto, como ocurría con Lily, y en oposición a otros retratos de mujeres independientes de la época, Justine es físicamente atractiva, educada, sensible, y está dotada,

16 Elizabeth Ammons, Opus cit., p. 45.

además, de un sentido del gusto artístico y refinado que la distancia de las rebeldes y feministas proyectadas bajo la pluma de los humoristas del Punch.

Por otra parte, y al igual que Gerty o Nettie, es independiente económicamente; posee energía y un interés genuino y humanitario por los demás. En síntesis, Justine es uno de los personajes más atractivos y completos en el espectro novelesco de Edith Wharton. Sin embargo, esto no quiere decir que se yerga como una figura acartonadamente perfecta. No hay proyección absoluta en su caracterización psicológica pues como ha observado Marilyn Frech: "she is not a morally static archetype (...) like so many female figures in fiction" [17]. Justine es también capaz de errar, de dudar y sentir miedo, lo que hace que la percibamos como una figura vital y conflictiva, un personaje plenamente humano.

Cuando la novela se abre, Justine tiene 24 años y es enfermera profesional. Como muchas otras

17 Marilyn French, "Introduction" a: Edith Wharton, The Fruit of the Tree, p. viii.

heroínas wharthonianas, las hermanas Bunner, Lily Bart, Ellen Olenska, Bessy Westmore o Mattie Silver, Justine ha perdido a sus padres. Chesler ha escrito que las mujeres son niñas sin madre en la sociedad patriarcal [18] y resulta sintomático que también Justine forma a englobar esa larga lista de heroínas sin madre -la orfandad materna es una característica emblemática de las obras de creación femenina [19], lo que viene a resumir, a decir de la crítica feminista americana [20], la soledad de la mujer y su desamparo en el seno de una cultura hostil.

Sin embargo, y contrariamente a lo que sucedía con Lily Bart o con Undine Spragg, ambas negativamente influenciadas por unas madres inmaduras e insatisfechas, Justine ha podido tener "a youth of confidential intimacy with the mother she had lost" (Fruit, p. 145). Alentada por ella -y en esto se acerca a las heroínas del matriarcado

18 Phyllis Chesler, Opus cit.

19 En este sentido, pensemos en obras como Jane Eyre, Wuthering Heights, Shirley, Villette, The Story of Avis, Nada, Rebeca..., etc.

20 Sobre este aspecto simbólico que encierra la orfandad de muchas de las protagonistas de las obras escritas por mujeres, véase, por ejemplo: Adrienne Rich, Opus cit., p. 115; S. Gilbert and S. Gubar, The Madwoman in the Attic, pp. 227-228, 232, 239, 244, 251, 255, 312, 315, 319, 336, 583.

sentimental que caracterizó la escritura entre 1820-1870- ha aprendido el deber de la responsabilidad y la gratificación de luchar por un espacio femenino propio, a salvo de la competitividad y del materialismo que envuelve el mundo exterior: "she had helped (her mother) to clear a space in the wilderness for their tiny hearth-fire" (Fruit, p. 146).

Nancy Friday en su ensayo psicológico My Mother My Self (1977) ha subrayado la importancia de las relaciones madre-hija para asegurar a la mujer un buen desarrollo psicológico y afectivo [21]. Quizá esto ayude a explicar de manera emblemática el que Justine, junto con Ellen Olenska, sea uno de los pocos personajes femeninos de Edith Wharton dotados de equilibrio emocional, sentido de solidaridad femenina y seguridad en sí mismo.

Un aspecto bastante moderno en la caracterización de Justine Brent es la actitud que ésta muestra hacia su trabajo. En oposición a otras "mujeres nuevas" que trabajaban movidas por motivos

21 Nancy Friday, My Mother My Self. The Daughter's Search for Identity. Great Britain: Fontana, 1979.

filantrópicos o para encubrir frustraciones personales -recordemos, por ejemplo, la doctora de la novela Dr. Breen's Practice, de Howells, que había abrazado la profesión de medicina tras un fracaso sentimental-, Justine siente un interés genuino por su profesión. Para ella su trabajo en el hospital es una actividad profesional, no una misión. Cuando su amiga Bessy le dice que, de casarse con un hombre rico, podría hacer gran cantidad de obras caritativas, ésta le contesta: "philantropy? I'm not a philanthropic. I don't think I ever felt inclined to do good in the abstract" (Fruit, p. 231). Sin embargo, la misma modernidad que rodea sus actitudes y cualidades la convierte en un personaje fronterizo y solitario, cuya marginalidad la lleva a moverse en un terreno espacio-social de nadie, un área limítrofe y aislada entre la irresponsabilidad aburrida de las clases altas y la incultura de las capas proletarias.

"Her world, in short, had been chiefly peopled by the dull or the crude, and, hemmed in between the two, she had created for herself an inner kingdom" (Fruit, p. 152).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Es precisamente esta falta de contexto social, de sentimiento de vacío afectivo, lo que la lleva a anhelar "algo más" que complemente su vida. Aunque el matrimonio lo visiona a veces de manera escéptica -"I'm not sure (...) that this kind of dress might not always be a little tight on the shoulders" (Fruit, p. 148)-, cuando éste llega Justine ve colmadas sus expectativas. Al casarse con Amherst, ahora viudo de Bessy y dueño de un importante complejo industrial, Justine experimenta en un principio todo el bienestar que le proporciona una relación sincera y aparentemente igualitaria. Juntos trabajan en la mejora de las fábricas y disfrutan de excelente camaradería, unión intelectual y armonía de sentimientos. Sin embargo, como ocurre con otras muchas parejas wharthonianas, la compenetración entre ambos amantes se atrofia y la relación acaba por fracasar.

Cuando introduje The Fruit of the Tree comenté que una de las críticas que más persistentemente se habían hecho sobre la novela es que trataba

demasiados temas [22]. Entre ellos, uno de los más centrales a la textura de la obra es el dilema de la eutanasia: ¿es lícito acabar la vida de un enfermo incurable que sufre sin remisión? Este dilema se le presenta a Justine tras el accidente de su amiga Bessy. Apoyada vicariamente por las opiniones de Amherst, en uno de cuyos libros lee una anotación suya en la que decía: "la vraie morale se moque de la morale... we perish because we follow other men's examples" (Fruit, p. 429), Justine se decide a hacerlo. Convencida de lo apropiado de su actuación, jamás se lo cuenta a Amherst. Sin embargo, cuando años más tarde éste lo descubre, malinterpreta sus motivos y la relación entre ambos se viene abajo. Amherst no sólo le prohíbe volver a mencionar el tema, sino que además se niega a colaborar en el trabajo con ésta. Convertida en una esposa frustrada, Justine debe contemplar cómo Amherst le vuelve la espalda para idealizar a una Bessy que nunca existió. La novela se cierra con Justine asistiendo atónita a la apertura de un complejo social que lleva el nombre de Bessy. Amherst en su

22 Este es el punto de vista que sostienen, por ejemplo, Lewis y Cynthia Wolff. Véase: R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. 181, y Cynthia Wolff, A Feast of Words, p. 139.



ceguera confunde unos planos que Bessy había mandado construir, tomándolos por un proyecto filantrópico, cuando en realidad estaban destinados a servir de gimnasio para uso propio.

Aunque la eutanasia es un tema central y relevante en la textura de la novela, parece claro que está utilizado de manera instrumental. En realidad, más que un aspecto susceptible de disquisición moral, parece ser un pretexto del que Edith Wharton se vale para ahondar en las contradicciones que rodean las relaciones entre los dos sexos. En este sentido, el motivo central que hace que la relación se destruya no es el carácter un tanto espinoso de la eutanasia, sino el chauvinismo que muestra Amherst en relación con la mujer, y su incapacidad para visionarla como un ser humano completo.

Sobre este aspecto, Jane Arnold Morgan ha señalado cómo muchos de los personajes masculinos de Edith Wharton se definen a sí mismos bajo el apelativo de "lords" [23]. Amherst, con toda su

23 Jane Arnold Morgan, "Lords and Chattel: Men and Women in Edith Wharton's Novels", Cuadernos de Filología Inglesa, 3, 1987, pp. 7-21.

carga de héroe idealista y reformador, no será, en este caso, una excepción. En un momento dado de la novela Justine le dice: "I'm disguised as a lady this afternoon. But I'm glad you saw through the disguise" (Fruit, p. 161). El comentario parece tener una intencionalidad irónica por parte de Edith Wharton pues la novela deja bien claro que Amherst no la verá. De nuevo tenemos la familiar idea reiterada de que la imagen que se produce con los ojos de la convención social no se traduce en visión, sino en incapacidad de ver, en una incurable ceguera.

"He had argued rather that, being only a lovelier product of the common mould, she would abound in the adaptabilities and pliancies which the lords of the earth have seen fit to cultivate in their companions. She would care for his aims because they were his (...). Amherst had always supposed that the poet's line summed up the good woman's rule of ethics: He for God only, she for God in him" (Fruit, p. 179).

"Amherst had never thought much about women. He had vaguely regarded them as meant to people that hazy domain of feeling designed to offer the busy man an escape from thought" (Fruit, p. 559).

Limitado en su visión convencional de la mujer, lo que Amherst no le puede perdonar es el hecho de que ésta haya llevado a cabo una decisión moral de forma libre e independiente. Que lo hiciera basándose en su propia autonomía moral, sin que se sintiera más tarde obligada a buscar su aprobación. En este sentido, Amherst, quien según Ammons "epitomizes the deep resistance to the idea of equality that Wharton saw among even the most progressive American men" [24], será un héroe negativo, al mostrarse incapaz de llevar al campo de los sentimientos aquellos principios que en la teoría dice abrazar:

"Her fault lay in having dared to rise above conventional restrictions, her mistake in believing that her husband could rise with her (...). In looking back she perceived that, like many men of emancipated thought, he had remained subject to the old conventions of feeling" (Fruit, pp. 525-526).

"Role-breakers", ha escrito Elizabeth Janeway, "should be prepared to find themselves under attack, regarded as frightening, running into hostility"

24 Elizabeth Ammons, Opus cit., p. 54.

[25]. Y este es justamente el patrón que afecta a Justine. Existe en el libro una metáfora que dramatiza muy bien las contradicciones que genera las demandas de la protagonista con las exigencias de la sociedad patriarcal. Al principio de la novela Justine proclama su deseo de convertirse en pájaro: "Oh, what a good life -how I sould like to be a wander-bird, and look down people's chimneys twice a year" (Fruit, pp. 301-302). Sin embargo, cuando la novela se cierra la cara de Justine está marchita y los dedos de sus manos aparecen visionados como el esqueleto de un pájaro congelado:

"her face was spent, extinguished -the very eyes were lifeless. All her vitality seemed to have withdrawn (...). When her fingers met his he recalled having once picked up, in the winter woods, the little feather-light skeleton of a frozen bird" (Fruit, pp. 614, 615).

Ellen Moers ha reparado precisamente en la frecuencia con que las mujeres escritoras han utilizado la simbología de los pajaros para expresar

25 Elizabeth Janeway, Man's World, Woman's Place: A Study in Social Mythology. New York: William Morrow and Company, 1971, p. 118.

las distintas perplejidades de su propia situación. Para Moers, que nos ofrece una prodigalidad de ejemplos impresionante, que van de Christina Rossetti a Charlotte Brontë, George Sand, George Eliot, Sylvia Plath, Virginia Woolf o Ann Frank, la metáfora del pájaro es una estrategia femenina emblemática, por medio de la cual las mujeres han expresado su propio sentimiento de asfixia ante la necesidad de estar encerradas en una cultura que les ha sido profundamente hostil [26].

Las anotaciones de Ellen Moers son incisivas y nos llevan a constatar que en la literatura norteamericana del período el uso del pájaro con valor metafórico es un rasgo estilístico que se repite en escritoras como Willa Cather, en The Song of the Lark; Kate Chopin, en The Awakening o Stuart Phelps en The Story of Avis: "Oh mamma! the wing! it looks as if is meant to wrap us in, wrap us, wrap us in", dirá Avis a su madre emblemáticamente moribunda [27].

26 Ellen Moers, Literary Women. London: The Women's Press, 1978. Véase capítulo 11, especialmente, pp. 244-251.

27 Elizabeth Stuart Phelps, Opus cit., p. 47.

En Edith Wharton la metáfora se puede trazar en numerosos ejemplos y resulta curioso que responda también a distintas connotaciones. En The House of Mirth, por ejemplo, el hogar de Nettie se compara a un nido de ave colgando sobre el abismo: "it had the frail audacious permanence of a bird's nest built on the edge of a cliff -a mere wisp of leaves and straw, yet so put together that the lives entrusted to it may hang safely over the abyss" (House, p. 320). Es una imagen de valentía y compromiso reconfortante que contrasta con una de las pesadillas más recurrentes de Lily, en donde siempre aparece un águila atemorizándola con el ruido de sus alas (House, p. 164) [28].

En The Fruit of the Tree la metáfora del ave se viene a asociar, sobre todo, con las ansias de libertad y las tragedias de su pérdida. Pensemos en Justine quien, contrariamente a Lily Bart, no le atemoriza volar. "I've always been afraid good clothes might keep my wings from sprouting" (Fruit, p. 148), dirá en una ocasión; y en otra: "I don't want to be earth-bound" (Fruit, p. 87). Sin embargo,

28 Sobre esta vertiente del pájaro como metáfora de lo monstruoso o aterrador en la literatura de mujeres, véase: Ellen Moers, Ibíd., p. 247.



las imágenes de parálisis del final refuerzan el pesimismo de Edith Wharthon, en cuyo universo literario, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, los convencionalismos y la falta de visión social siempre acaban por congelar las alas de aquellas que desean viajar demasiado lejos.



Universitat d'Alacant

Universidad de Alicante

LA VARIANTE DE LAS REBELDES

De la mano de "la nueva mujer", la variante de la mujer rebelde se nos muestra como un modelo femenino de enorme importancia en la obra de Edith Wharthon. A través de éste, nuestra escritora ofrecerá un abanico de posibilidades para recoger las aspiraciones de autenticidad de sus heroínas y sus insatisfacciones frente a las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal.

En el segundo capítulo comentábamos que la escritura femenina del siglo XIX se hallaba impregnada de una serie de pautas arquetípicas a través de las cuales las escritoras han articulado sus propios sentimientos de desamparo y rebeldía frente a una cultura que le ha sido marcadamente hostil. En este sentido, una modalidad importante que han incorporado novelistas como Stuart Phelps, Kate Chopin, Willa Cather, Ellen Glasgow y Edith Wharthon, ha sido la presentación del perímetro

casero y del entorno social como un espacio angosto y claustrofóbico que limita y ahoga a las heroínas dotadas de imaginación y sensibilidad. Novelas o relatos como The Song of the Lark, The Awakening, The Story of Avis, "Louisa" o "The Wellow Wallpaper" articulan diversos modelos de rebeldía femenina que buscan trascender aquellas situaciones y circunstancias que se experimentan como dañinas o entorpecedoras para la mujer.

Annis Pratt, sin embargo, ha documentado suficientemente cómo estas pautas de rebeldía suelen culminar en la escritura de mujeres en fuertes imágenes de soledad, aislamiento y fracaso, abortándose de forma frustrante un viaje interior de libertad que sentimos necesario. Desafiar los dictados sociales significa, en este caso, verse arrojada fuera de los confines de una ideología que no admite disidencias ni vuelos, sino aquiescencias y sumisión al modelo propugnado. Como ha resumido Anne Douglas: "stay within and you will be worshipped... step outside and you will cease to exist" [29].

29 Ann Douglas, Feminization of American Culture. New York: Alfred A. Knopf, 1978, p. 44.

En el abultado corpus literario de Edith Wharton, la figura de la mujer rebelde no siempre resulta fácil de categorizar. Algunas de sus heroínas experimentan la rebeldía de forma tan callada y privada que a veces resulta difícil reconocerla como tal. Sin embargo, son muchos los personajes femeninos que desafían las convenciones sociales en busca de nuevos horizontes de dignidad vital. Recordemos a Lily Bart, a quien hemos "encerrado" en la tipología de la víctima, pero que también se puede considerar una heroína rebelde, dada su resistencia a casarse por motivos económicos. También Anna Leath, protagonista de The Reef y aparentemente un modelo perfecto del eterno femenino, desafía la convención del doble estándar sexual, por lo que habrá de pagar con un brutal aislamiento.

No existe, pues, y al igual que ocurría con la modalidad de las "víctimas", una tipología pura y delimitada en la variante de la mujer rebelde. Sin embargo, sí se destacan algunas características que se reiteran en torno al tema del desafío femenino. En primer lugar, es de destacar que casi todas las

"disidentes" de Edith Wharthon tienen como plataforma de rebeldía un entorno social carente de atractivos y, sobre todo, lo que Lewis ha llamado "The Marriage Question". Bajo esta denominación se sitúan aquellas rebeldes wharthonianas que desafían los códigos de la época, divorciándose o contrayendo alianzas amorosas temporales, en aras de un anhelo, quivocado o no, de autenticidad personal.

Por otra parte, es de destacar -y aquí confirmamos el comentario de Annis Pratt, para quien la escritura femenina está imbuída de frecuentes imágenes de fracaso- el hondo sentimiento de pesimismo con que, en general, Wharthon contesta estas estrategias portadoras de libertad. Finalmente, habría que mencionar su falta de didactismo, su sano relativismo y la variedad de puntos de vista que ésta tiende a adoptar para analizar las distintas implicaciones que puede acarrear a la mujer el desafío a las convenciones del status quo. Como ha comentado Margaret MacDowell:

"Nowhere else in American literature before 1930 are there such penetrating

studies of women who, instead of marrying, decide to risk social ostracism by contracting temporary alliances based -as they at least think- on mutual trust and desire. Far earlier than most American writers, Edith Wharton accepted the validity of common-law attachments, but she also depicted the traumatic possibilities for the involved woman in a society where criteria for conduct are not always the same for her as for a man" [30].

Antes hemos abierto el capítulo comentando que uno de los conceptos más recurrentes en la escritura femenina ha sido lo que Pratt ha llamado "The Growing-Up Grottesque Archetype", en donde se articulaban las contradicciones entre los anhelos de la protagonista y las limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal. Un cuento temprano que resume de manera emblemática el drama femenino de no poder crecer es the "The Valley of Childish Things" (1896). Northon Frye en su categorización arquetípica de las estructuras literarias ha recogido el tema del viaje del héroe como uno de los elementos más importantes de vivificación y

30 Margaret McDowell, "Viewing the Custom of her Country: Edith Wharton's Feminism", Contemporary Literature, 15, August, 1974, p. 537.

transformación personal [31]. En la estructura de "The Valley of Childish Things", sin embargo, Wharton aporta su propio comentario irónico sobre la indiferencia, cuando no encono, con que la sociedad castiga a aquellas heroínas que se atreven a viajar demasiado lejos.

En dicho cuento, un grupo de niños viven felices e inocentes en el valle de las cosas infantiles. Una niña, sin embargo, desea ver mundo por lo que abandona el valle y se pone en camino. El viaje no resulta sencillo ya que, como ocurre en las fábulas y en los cuentos de hadas, ésta tiene que atravesar numerosos y distintos peligros. Tras muchos años de peregrinación por tierras y ciudades lejanas, la niña decide volver. Sin embargo y para su sorpresa, sus antiguos amigos y habitantes del valle no han crecido en absoluto. Cuando se acerca a un antiguo compañero de camino, ve que éste, en lugar de hacer puentes, tal como había sido su primitivo deseo, se halla arrodillado junto a una niña, construyéndole un jardincito con flores secas y piezas de coral. Cuando ésta intenta comentarles

31 Northrop Frye. Opus cit. Véase "Mythos de Primavera".

las cosas tan interesantes que ha aprendido, todos los habitantes del valle le tornan la espalda e, ignorándola, se van a otro sitio a jugar. Sólo su antiguo compañero de camino se aviene a explicarle condescendiente: "Really, my dear, you ought to have taken better care of your complexion" [32].

La experiencia del viaje no debe dejar huella porque se supone que la inmovilidad y la inocencia son los principales encantos de la mujer. En un pasaje de su autobiografía especialmente sugestivo, Edith Wharton recuerda cómo sus contemporáneas se tapaban la cara con gruesos velos de lana en verano para impedir los efectos corrosivos de una exposición prolongada al sol [33]. El pasaje recoge un paradigma repetido en el espacio novelesco de Edith Wharton: la imagen de una joven ideal se mantiene a expensas de una protección y un aislamiento edénicamente atrofiante. En este sentido, la estructura de "The Valley of Childish Things" resume dos aspectos importantes: el ciego acatamiento a las leyes de la convención social

32 Edith Wharton, "The Valley of Childish Things, and Other Emblems", The Century Magazine, 52, July, 1896, en R.W.B. Lewis (ed.) The Collected Short Stories of Edith Wharton, p. 59.

33 Edith Wharton, A Backward Glance, pp. 46-47.

puede implicar desconfianza y negación hacia los elementos ajenos. El peso de la imaginación social descansa en la inmovilidad, la impermeabilidad y el ocultamiento. Además de ello, el cuento avanza de forma profética la hostilidad con que la sociedad castiga a aquellas heroínas que rompen los confines de la inocencia edénica para moverse en un espacio amplio donde el crecimiento y la visión no se hallen mutilados.

Este mismo patrón de viaje y transformación personal lo llevará a cabo Edith Wharton en su relato "Souls Belated" (1899), uno de sus cuentos más aclamados y quizá uno de los testimonios literarios más claros de los problemas que aguardan a la mujer que desee vivir su afectividad fuera del marco del matrimonio.

Su protagonista, Lydia, es una de las heroínas más atractivas de Edith Wharton: inteligente, honesta y valiente, está dispuesta a soportar el peso del ostracismo social con tal de vivir una vida más acorde con sus propios ideales. Su primer matrimonio con uno de los representantes más preclaros del "viejo Nueva York" había revestido

esas mismas características de atrofia tan frecuentes en el corpus literario de Edith Wharthon. Se trata, como bien se describe en The Age of Innocence y en Old New York, de un mundo herméticamente cerrado, incapaz de visionar que existen otras cosas más allá de ese pequeño círculo hecho de prejuicios, obligaciones sociales, hábitos domésticos y falsas seguridades.

"The moral atmosphere of the Tillotson interior was as carefully screened and curtained as the house itself: Mrs. Tillotson senior dreaded ideas as much as a draft in her back. Prudent people liked an even temperature; and to do anything unexpected was as foolish as going out in the rain. One of the chief advantages of being rich was that one need not be exposed to unforeseen contingencies: by the use ordinary firmness and common sense one could make sure of doing exactly the same thing every day at the same hour" [34].

Contra ese ambiente agobiante y extremadamente limitado, Lydia se rebela, abandonando a su marido y

34 Edith Wharthon, "Souls Belated", The Greater Inclination. New York: Scribner's, 1899, en R.W.B. Lewis (ed.), The Collected Short Stories of Edith Wharthon, p. 106. Las subsiguientes referencias que aparezcan a este cuento vendrán anotadas bajo el nombre abreviado de "Souls".

reuniendose a Garnett, un hombre inteligente y comprensivo, con quien espera encontrar nuevas vias de dignidad vital. El relato se abre con una Lydia viajando con su amante por Europa, meses despues de haber dejado su hogar. En oposición a los agobiantes espacios de la casa conyugal -"carefully screened and curtained" ("Souls", p. 106)- se abre ante ellos la infinita arquitectura de los campos desde el tren. Sin embargo, la amplitud de los horizontes será una ilusión momentanea: el implacable ostracismo social al que se verán sometidos los encerrará en un círculo cerrado, tan vulnerable, solitario y agobiante como -con otras características- el del mundo neoyorquino que han dejado detrás.

"They had unlimited leisure and an accumulation of mental energy to devote to any subject that presented itself; new topics were in fact at a premium. Lydia sometimes had premonitions of a famine-stricken period when there would be nothing left to talk about (...). Their silences might simply mean that they had nothing to say; but it was another disadvantage of their position that it allowed infinite opportunity for the classification of minute differences" ("Souls", p. 105).

En un esfuerzo por salvar la reputación de Lydia y rehabilitar la relación, Garnett le pide que se casen. Sin embargo, Lydia se resiste, pensando que tal forma de unión supone un compromiso fraudulento y una traición contra sus ideales. Para Lydia hay algo intrínsecamente deshonesto en el hecho de aceptar la protección de una institución de la que ésta ha desertado. Aparte de esto, está la humillación de pensar que Garnett se lo ha pedido como resorte "caballeresco", como gesto social necesario que todo "hombre de honor" ha de hacer con la mujer que ha "descarriado".

"Her husband, in casting her off, had virtually flung her at Garnett: it was thus that the world viewed it. The measure of alacrity with which Garnett would marry her would be the subject of curious speculations. She knew what would be said (...). The recollection bathed her with misery. The men would probably back Garnett to 'do the right thing'; but the ladies' eyebrows would emphasize the worthlessness of such enforced fidelity, and after all they would be right. She had put herself in a position where Garnett 'owed' her something, where, as a gentleman, he was bound to 'stand the damage'" ("Souls", p. 107).

El peso del doble código de moral sexual, la soledad y la contradicción que le supone tener que inscribirse como "Mrs. Garnett" para comprar un poco de respetabilidad en los distintos hoteles de su exilio, van cerrando a Lydia en un espacio psicológico-espacial angosto, imposible de escapar. En un momento dado planea dejar a Garnett, pero hasta esto se le aparece ya como una solución suicida, al no tener ningún sitio donde ir. El cuento termina con un Garnett mirando el horario de trenes a Paris, donde han de partir para casarse.

"Souls Belated" recoge muchos de los dilemas que obsesionaron a Edith Wharton a lo largo de su vida. El sentimiento de exilio y la aguda sensación de desplazamiento que experimenta la protagonista pervade el cuento de manera análoga a la experimentada por otras heroínas wharthonianas, como Lily Bart, en The House of Mirth o Mattie Silver, en Ethan Frome. En todas estas obras, que discurren en hoteles, pensiones y casas o granjas ajenas, la falta de un espacio propio se percibe como una carencia enormemente significativa, que viene a dramatizar la falta de "lugar" de la mujer -id est, de identidad social reconocida- y su alienación en

el seno de una cultura hostil. En este sentido, es significativo el terror que Edith Wharton sintió por los espacios reducidos y su machacona obsesión de ubicarse, de poseer, recogiendo la alusión de Virginia Woolf, su propia habitación, su propia geografía.

Junto a este aspecto metafórico indudablemente sugerente, el relato articula de manera central las distintas ambigüedades y tensiones existentes en las relaciones hombre-mujer en el seno de una sociedad estrecha e intolerante. ¿Puede cada pareja fundar una nueva ética y vivir dentro de ella? Esta es la solución que ofreció D.H. Lawrence para superar la inevitable colisión individuo-sociedad. En su Study of Thomas Hardy, publicado postumamente, recriminaba a Tolstoi haber denegado a Anna Karenina y a Vonski la oportunidad de fundar una nueva comunidad moral de espaldas al mundo [35]. Esta visión optimista, evidentemente, no será compartida por Edith Wharton.

35 Citado por Heather McClave (ed.) Women Writers of the Short Story. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1980, p. 37.

En "Souls Belated", al igual que ocurre en otras obras, como Ethan Frome, Summer o The Age of Innocence, no existe ese espacio mágico donde, de espaldas a la sociedad, los amantes puedan vivir. Estructurado a base de silencios, elipsis y breves momentos de epifanía, el cuento nos deja entrever un espectáculo ciertamente sombrío: no existe felicidad ni dentro de la sociedad, donde el individuo queda limitado y coartado en sus expectativas de cambio, ni fuera de ella, donde el aislamiento origina un vacuum que deriva en la entropía.

Aparte de esto, "Souls Belated" ilustra de manera realista las escasas posibilidades de éxito que aguarda a la mujer que decide desafiar los patrones de conducta sancionados por la moral patriarcal. Su claudicación final y su aceptación de marchar a Paris es una forma irónica de pervertir el tema arquetípico del viaje, transformándolo, no en instrumento de cambio y metamorfosis, sino en un movimiento circular que no lleva a ninguna parte.

Si "Souls Belated" ilustra de manera emblemática lo que ocurre a la mujer que se aventura fuera de los confines de lo establecido, "The Long

"Run" (1916) condensa los peligros de atrofia que acechan a las que se las niega el viaje y se quedan dentro. Pauline Trant Reardon es, inicialmente, un prototipo característico de mujer rebelde: "she smoked, she talked subversively, she did as she liked and went where she chose and danced over the Trant prejudices as if they'd been a ballroom floor" ("Run", p. 310). Escasamente el estereotipo de mujer que entendemos por "una dama de la Quinta Avenida", Pauline es, al igual que Lydia, una persona honesta y lúcida en sus ideas, que se rebela contra su posición de objeto doméstico, concebida como: "part of his husbands luggage when he travelled (...) part of his household furniture when he stayed at home" ("Run", p. 311).

Tras enamorarse de Halston Merrick, Pauline decide dejar a su esposo, éste un personaje obtuso, convencional y aburrido, representante típicamente wharthoniano del viejo Nueva York burgués:

"He thought most of life compressible into a set of bylaws and the rest unmentionable; and with his stiff frock-coated and tall-hatted mind, instinctively distrustful of intelligences in another dress, with his arbitrary classification

of whatever he didn't understand into the kind of thing I don't approve of (...), he lived in bondage to a shadowy moral etiquette of which the complex rites and awful penalties had cast an abiding gloom upon his manner" ("Run", p. 310).

Sin embargo, los prejuicios de Merrick y su temor al escándalo hacen imposible la opción simbólica del viaje. "The Long Run", una obra escrita en flash-back, ilustra lo que puede ocurrir "a la larga" cuando uno no se ha atrevido a partir. Cuando el relato se abre, años después de que Merrick convenciera a Pauline de no alterar el status quo, Wharton nos presenta a ésta como una mujer acartonada, desfigurada, desteñida: "she used to be the one who stood out most" ("Run", p. 304), dirá el narrador, "now she's conformed (...) worn down. Blurred, like the figures in that tapestry behind her" ("Run", p. 305-307)... Se trata -y aquí se repite el patrón que tan trágicamente marcaba a Ethan Frome- de una metamorfosis desvirtuada por una inmovilidad fatal y convertida, finalmente, en una parálisis de pesadilla.

Al inicio de este apartado he comentado que Edith Wharton nunca suele ofrecer una posición dogmática desde la que abordar el prototipo de la mujer rebelde. Sus actos de rebeldía -casi todos ellos, como podemos apreciar, relacionados con el tema del divorcio y de las relaciones extra-matrimoniales, se analizan desde una topografía psicológica extremadamente cuidada, adoptando distintas posiciones, relativas para cada situación. Así lo expresa, por ejemplo, Pauline Trant, cuando intenta hacer valer su derecho a la separación conyugal y a la opción de una vida nueva: no se trata, como es de apreciar, de una posición defendida dogmáticamente, sino de un dilema humano a resolver cuidadosamente, teniendo en cuenta cada circunstancia y condición:

"Remember again, please, it's not Woman, it's Pauline Trant, I'm talking of. The woman in the next house may have all sorts of reasons -honest reasons- for staying there. There may be some one there who needs her badly (...). Whereas to Philip, I've been simply -well, what New York was before he decided to travel (...), now merely the starting place of several lines of steamers" ("Run", p. 318).

Si en "Souls Belated" y en "The Long Run" Edith Wharton aplaude el comportamiento de la mujer que desafía las convenciones sociales, en una obra mas temprana, "The Reckoning" (1904), Wharton ironiza sobre la forma en que hasta la rebeldía puede llegar a convertirse en una convención artificial. El cuento nos presenta el caso de un matrimonio de la bohemia neoyorquina que hace del divorcio y del amor libre el lema de su relación y el tema principal de sus charlas y discursos públicos. "Thou shalt not be unfaithful -to Thyself" ("Beckoning", p. 420): éste habia sido el argumento en el que se habia apoyado la ahora Mrs. Westall para abandonar a su primer marido. Sin embargo, cuando Clement Westall esgrime la misma teoría para sustituirla por otra mujer, típicamente diez años más joven, Julia recapacita por primera vez sobre la convencionalidad que se puede ocultar en tales gestos y los enmascarados egoísmos que subyacieron a su primera decisión.

Aunque en "The Reckoning" se reconoce implícitamente el derecho al divorcio y la naturaleza cambiante de los sentimientos amorosos, también parece sugerir que el corazón crea obligaciones que no se pueden eludir. Por otra

parte, el relato parece articular la idea de que es fácil proclamar el derecho a la libertad personal, invocando teorías e ideologías, pero muy difícil saber ganarla. "The Reckoning" es interesante en este sentido ya que no nos adoctrina sobre donde debemos situar la libertad en las relaciones hombre-mujer, si dentro o fuera del matrimonio; más bien nos indica que confrontar nuestras propias responsabilidades es un buen camino para saber ganarlas.

Dentro del espectro de las rebeldes, sin duda alguna la figura más importante y carismática la representa Ellen Oleska, personaje central en la ya comentada obra The Age of Innocence [36].

De la misma manera que The Fruit of the Tree contraponía dos tipos de mujer distintos, la "mujer-niña" y la "nueva mujer", en The Age of Innocence Ellen aparecerá como un contrapunto interesante a toda aquella inocente conformidad que, como recordaremos, simbolizaba May Welland. Frente aquella, rubia, robusta, toda tules y rubores -la

36 Véase: capítulo tercero, apartado segundo del presente trabajo.

personificación wharthoniana de la american girl-, Ellen es morena, delgada, inconformista, europeizada y llena de experiencia. Sin embargo, tampoco aquí Wharton se parará en una contraposición fácil de claro-oscuros. Aunque aparentemente Ellen Olenska participa de ciertos rasgos que la convierten en una figura un tanto cliché, la propia estructura de la obra lo desmiente, erigiéndola, por el contrario, en el polo central donde convergen -y se superaran- las distintas polaridades que informan la novela.

Que la rebelde Ellen se yergue como un personaje central apenas ha sido reconocido por la crítica contemporánea. Cynthia Woolf, por ejemplo, ha interpretado The Age of Innocence como un bildungsroman masculino, y R.W.B. Lewis, como una historia de amor frustrada [37]. Sólo Wendy Gimbel ha reconocido la relevancia del personaje de Ellen en la estructura de la obra, que interpreta acertadamente también como un bildungsroman femenino [38]. Sin embargo, sus propias conclusiones se oscurecen, en mi opinión, al intentar establecer una línea divisoria un tanto maniquea entre los valores

37 Véase: Cynthia Wolff, A Feast of Words, p. 314 y R.W.B. Lewis, Edith Wharton, p. 430.

38 Wendy Gimbel, Opus cit.

"masculinos" (que Gimbel identifica con el comercio, la posición social y el dinero) y los "femeninos" (relacionados con la casa, la nutrición, el mundo de los afectos).

Sin desestimar las distintas interpretaciones ofrecidas, The Age of Innocence se puede considerar como una visión dialéctica de energías opuestas: lo colectivo y lo personal, la familia y el individuo, la convención y la rebeldía, la inocencia y la experiencia. Central a la superación de este baile de contrarios será la figura de Ellen Olenska, cuyo viaje interior propiciará, como se ha comentado antes, ese juego de tensiones que dominan la novela.

En este sentido, y reiterándome en la lectura de Gimbel, que interpreta el texto como un bellísimo exponente de bildungsroman femenino, hay que señalar que The Age of Innocence es la única obra de Edith Wharton que logra superar la convención del así llamado The Growing-Up-Female Archetype, al permitir que Ellen, a pesar de las muchas dificultades impuestas, complete felizmente su rito de pasaje. Esta superación o conclusión feliz contrasta con el resto de las novelas, donde, como hemos podido ver,

los convencionalismos y la falta de visión social han acabado por abortar el proceso de un viaje interior de libertad y compromiso que sentimos necesario.

Barbara White en su ya comentado análisis de la anatomía del bildungsroman ha señalado la existencia de cuatro estadios que marcan el desarrollo del protagonista en su proceso de maduración: 1) conflicto con el medio social; 2) salida de casa; 3) penalidades, soledad; 4) reapreciación social y encuentro final consigo mismo [39]. De manera similar, The Age of Innocence está organizado de forma tal que cada una de las partes en que se estructura el texto viene a coincidir con las distintas fases por las que atraviesa Ellen en su viaje interior. Así, mientras el Libro Primero recoge sobre todo un estadio inicial de rebeldía, seguido de regresión, el Libro Segundo registra la fase de descenso o muerte, seguido de un estadio final de renacimiento o transformación.

39 Barbara White, Growing-up-Female. Adolescent Girlhood in American Fiction. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985, p. 3.

El libro primero se abre con una escena en la ópera, en la noche del estreno de Fausto. Sentada en el palco de los Mingott, al lado de la ruborosa May -toda tules y lirios del valle-, se halla su prima Ellen Olenska. Recién llegada de Europa, tras abandonar a su marido, su presencia causa escándalo y revuelo en el puritano Nueva York de 1870. Puesto que es una mujer "en desgracia", los distintos clanes se indignan ante la osadía de los Mingott de sacarla en sociedad. Sin embargo, el hecho de que se halle escudada entre la inocente May y Mrs. Mingott deja bien claro la intencionalidad de la familia de hacer que Ellen sea aceptada de nuevo, admitida sin reservas en el seno del redil.

La escena, una especie de texto dentro del texto, puesto que discurre en el teatro, revela con exquisito virtuosismo la topografía de un grupo social caracterizado por los convencionalismos vacíos y la artificialidad de sus estándares. Newland llega tarde a la ópera porque, para un elegante neoyorquino, asistir a la representación completa "was not the thing" [40]. Su retraso hace

40 Todas las notas que aparezcan sobre esta novela en el presente capítulo están extraídas de la siguiente edición: Edith Wharthon, The Age of

que no pueda ver la obra entera, lo que implica su visión distorsionada de las estructuras culturales y literarias que moldean y enriquecen la imaginación. Tampoco May, protegida en su burbuja de inocencia edénica, la puede entender. Sólo Ellen, aleccionada en la escuela europea, es capaz de seguir y comprender la representación. Que sea Fausto la obra dramatizada no va a ser casualidad. También Ellen, como el personaje de Goethe se sentirá tentado, inducido a venderse, a claudicar. Sin embargo, el hecho de visionar el texto entero, sin mutilar, la coloca desde el principio en posición de poder identificar, reconocer y, por tanto, superar las distintas perplejidades y tensiones inherentes a la condición humana.

Desde el punto de vista esquemático y de la caracterización, existen diversos rasgos en Ellen que la hacen comparable con otras de las "rebeldes" precedentes. Al igual que Lydia, en "Souls Belated" o Edna Pontellier, en la novela de Chopin, The Awakening, Ellen ha abandonado el hogar conyugal. Sin embargo, su marido no es el burgués aburrido y

Innocence. New York, Scribner's, 1920, p. 2. Las referencias vendrán anotadas en el capítulo bajo su título abreviado, Age.

convencional de los textos mencionados, sino un aristócrata pólaco, típicamente perverso, a la manera que lo son los personajes europeos de Henry James: "when he wasn't with women he was collecting China. Paying any price for both, I understand" (*Age*, p. 13)... El acto de insubordinación de Ellen se inscribe una vez más bajo el rótulo lewisiano "The Marriage Question", al negarse a perpetuar el status quo de un hombre perverso que la trata indignamente.

Sin embargo, el hecho de ser huérfana, tanto literal como metafóricamente, la acerca también a otras figuras femeninas wharthonianas, especialmente a Lily Bart. Al igual que ésta, Ellen ha sido educada de manera "expensive but incoherent" (*Age*, p. 57), con la única finalidad de brillar en el marco de un matrimonio socialmente lucrativo. De alguna manera, Ellen, que sí comete la tentación de casarse -"she disappeared in a kind of sulphurous apotheosis" (*Age*, p. 57), indica Wharton, como para recalcar el carácter mefistofélico del acto- ilustra el destino que hubiera aguardado a Lily de haber decidido casarse. Encerrada en los "princely

establishments" (Age, p.43), el resultado ha sido nefasto. Ellen no sólo no ha podido alterar los contornos decadentes del palacio de su marido, sino que ella misma "has disappeared" (Age, p. 44), ha quedado engullida en las estructuras sulfurosas de la casa patriarcal. Dejar a Olenska-Mefistófeles constituye un paso fundamental para recuperar su persona. El interés de la obra, empero, es que empieza precisamente donde otras terminan, haciendo de la rebelión, no el punto de llegada, como por ejemplo, en la obra de Ibsen, A Doll's House, sino el punto de partida.

Arnold van Gennep, uno de los muchos antropólogos que ha estudiado exhaustivamente las ceremonias de iniciación de los pueblos primitivos [41], ha indicado que una de las fases iniciales características en los ritos de pasaje es simular que la persona iniciada regresa de nuevo al útero materno. Este movimiento también lo ha recogido Gaston Bachelard en su Poetics of Space, donde

41 Arnold van Gennep, Los Ritos de Paso. Madrid: Taurus, 1986.

explica que antes de salir al mundo "man is laid in the cradle of the house" [42].

En este sentido, el hecho de que Ellen se instale en la casa de su abuela no es casualidad. Por una parte, el gesto sirve para indicar el inicio de la fase ritual de regresión. Por otra, adelanta la existencia de un nexo simbólico entre abuela-nieta, que garantiza que Ellen no estará sola en el proceso de su viaje interior. De hecho, como ha observado Gimbel [43], la vieja y poderosa matriarca del clan familiar da cobijo a su nieta porque entre ellas existe un vínculo que va más allá de los lazos de sangre, y que viene a configurar la energía y vitalidad de lo femenino- materno.

Este carácter arquetípicamente matriarcal viene expresado a través de una serie de alusiones repetidas donde ambas quedan configuradas como una fuerza indiscutiblemente poderosa. La connotación imperial del "Josephine Look" (*Age*, p. 7) de Ellen, enlaza con el salón imperio de la abuela -apodada cariñosamente Catalina la Grande- donde "this high

42 Gaston Bachelard, The Poetics of Space. Boston: Beacon Press, 1958, p. 7.

43 Wendy Gimbel, Opus cit., p. 159

and mighty old lady (...) throned" (Age, p. 67). Esta semblanza subterránea entre abuela-nieta queda testificada también en el carácter cosmopolita, alegre e inconformista de la primera. "There's no one of my own children that takes after me but my little Ellen" (Age, p. 153), dirá ésta.

Al igual que Ellen Olenska, Mrs. Mingott ha sido una rebelde a su manera. Poseyendo "neither money, nor position" (p. 66), su inconformismo no ha hecho de ella una víctima. Todo lo contrario, la ha ayudado a triunfar gracias a una imaginación, una perseverancia y una reputación intachables. Dicha reputación no tiene nada que ver con la fachada de moralidad de ciertos personajes masculinos, como Lawrence Lefferts, cuya "imagen" se mantiene intacta gracias a su hipócrita costumbre de escandalizarse, cuanto más virulencia alcanzan sus aventuras extraconyugales. En contraposición a esta adhesión ciega por las formas corruptas, la rectitud de Mrs. Mingott viene definida por un espíritu familiar incorruptible y generoso. Su casa, por ejemplo, no se acomoda a la fea arquitectura de la "gente bien"; no es marrón ni cuadrada, sino abierta y de color crema -el mismo color, por cierto, que caracterizará

la casa de Ellen en Paris-. Tampoco se haya emplazada dentro de los límites de la convención, sino en "an accessible wilderness near the Central Park" (Age, p. 10). Dicho emplazamiento recoge su distanciamiento de las formas de la convención y su carácter accesible y generoso.

Arropada en las estructuras de este jardín materno, Ellen se retrae, buscando seguridad y protección en este falso kindergarden. Como la niña viajera en "The Valley of Childish Things", la primera impresión tras su vuelta es sorpresa ante el infantilismo de los habitantes del territorio que un día dejó atrás: "I see everybody here in knickerbockers and pantalettes" (Age, p. 15). Sin embargo, en su fase de regresión no desconfontarse, sino olvidar e invernar, asumir su condición de "hija pródiga", abandonarse a la cálida protección del nido familiar.

En su estado de inercia onírica se imagina que esta "dead and buried" (Age, p. 15) y que el viejo Nueva York es "heaven". Este estado de regresión se pone especialmente de manifiesto en el rechazo de su propia identidad a favor de una imitación faciloide

que la lleve a identificarse con su propio grupo, a apaciguar el terror infantil de sentirse diferente: "I want to forget everything else, to become a complete American again, like the Mingotts and the Wellands and your delightful mother and all the other people here tonight" (*Age*, p. 62).

A pesar de esta regresión, el sentido de la independencia y el amor a la libertad que caracterizan a Ellen se van a ir imponiendo de manera oscilante. En contra de la etiqueta neoyorquina, que requiere pasividad, retiro y fidelidad estricta a las "buenas formas", Ellen escandaliza el primer día al todo Nueva York paseándose a la hora punta por la Quinta Avenida con el financiero Julius Beaufort. En el baile de los van der Luyderns, en lugar de esperar pasivamente, "inmovable as an idol, while the men who wished to converse with her succeeded each other at her side" (*Age*, p. 61), Ellen se mueve libremente, primero charlando largamente con el duque, luego sentándose al lado de Welland sin haber sido previamente invitada. Su inconformismo la hace igualmente rechazar el cliché de "mujer-fatal", quebrantando así las expectativas sociales y presentándose

"simpler in manners than most of the ladies presented (...), quiet in movements when all New York expected something a good deal more resonant in a young woman with such a history" (*Age*, p. 59).

Conforme avanza el Libro Primero, Ellen va tomando conciencia de las intrincadas convenciones, prohibiciones y distinciones que conforman el perfil de esta sociedad quasi-feudal. La limitada geografía del kindergarden se empieza a percibir, no ya como los cálidos pliegues de una protección anhelada -"heaven"-, sino como los muros de un espacio claustrofóbico y agobiante, del que ésta debe escapar.

Su primer acto de asertación consiste en abandonar el hogar materno y alquilarse una casa "further down" (p.65), en la calle 23 Oeste -la misma calle, significativamente, donde Edith Wharthon vivió en su niñez-. La naturaleza emblemática de este primer paso queda expresada en la situación y características de la casa: "a dilapidated wooden house" (*Age*, p. 65), "strange and empty" (p. 68), emplazada en "a strange quarter (...) with people who wrote" (*Age*, p. 65).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Qué Ellen se ha movido hacia adelante queda patente en la primera conversación que mantiene con Newland Archer allí. Cuando éste le dice que el barrio "is not fashionable" (*Age*, p. 72), Ellen le contesta: "Why not make one's own fashion?" (*Age*, p. 72). Emplazada entre artistas y gente "rara que escribe" (*Age*, p. 89), Ellen se halla ya en posición simbólica de inventar sus propias formas y vivir en armonía con las estructuras de la imaginación. Contra la educada indiferencia de la "buena sociedad", ésta se rebela, manifestándole a Archer que la auténtica soledad consiste en vivir entre gente infantiloides, impermeable a la experiencia.

"Does no one want to know the truth here, Mr. Archer? The real loneliness is living among these kind people who only ask you to pretend" (*Age*, p. 75).

"A House constitutes a body of images that give mankind proofs of stability", ha escrito Gaston Bachelard [44]. Sin embargo, para Ellen la estabilidad está al final de un largo camino pues,

44 Gaston Bachelard, *Opus cit.*, p. 17.

como observó Wharton en The Decoration of Houses, la casa alquilada no es sino una estructura provisional [45]. En ella Ellen puede jugar a la independencia, pero no asumirla plenamente. Cuando ésta expresa su deseo de solicitar el divorcio, el viejo Nueva York -la voz del coro- se le echa encima, haciéndole ver las consecuencias de su escandaloso proceder. Newland, que hace de intermediario entre ésta y su familia, sugiere que, puesto que no se puede defender de los cargos de infidelidad y abandono de hogar que le imputa su marido, lo mejor es no pedirlo. De hacerlo, le dice a Ellen, perdería el nombre y se encontraría sin casa, ya que su familia le volvería la espalda.

Lo que sugiere Newland es que, fuera del estado de casada y la casa familiar, no hay espacio posible donde la mujer pueda vivir. La habitación propia en que se ha refugiado Ellen no es todavía una estructura convincente y, antes de ofender a la deidad de las "buenas formas", ésta prefiere mutilar su nascente identidad y seguir arropada en el cuarto de jugar: "Being here is like being taken on a

45 Edith Wharton (with Odgen Codman), The Decoration of Houses. New York: Scribner's, 1897.

holiday when one has been a good little girl and done all one's lessons" (Age, p. 72)... "I feel myself so safe here" (Age, p. 126).

El carácter regresivo de este comportamiento no consiste en pedir o no el divorcio, sino en dejar que otros decidan por ella. De esta forma, al traspasar a Newland la decisión, Ellen rehuye el peso de una libertad que aún no se atreve a tomar. El libro primero termina en un punto muerto: Newland, que está prometido con May, se debe casar con ella, y Ellen debe seguir casada oficialmente para no ofender las buenas formas. La historia amorosa entre Ellen y Newland recuerda la de los protagonistas de "Souls Belated": la casa de Ellen es un escenario provisional y sus movimientos -continuas escapadas a la casa de campo de los van der Lyuden- una ilusión de actividad que no lleva a ninguna parte.

La tercera fase, o momento de descenso, queda marcada al inicio del libro segundo. Aquí las tensiones de la novela se moverán hacia una superación más creativa de las energías opuestas, intentando buscar un compromiso que contemple, tanto

las expectativas y requerimientos sociales, como las ansias de libertad personal. Esta segunda parte se abre de manera muy similar a la primera. Congregados en la boda de May y Newland se halla la misma sociedad que meses antes había asistido a la representación del Fausto. La misma observancia estricta a las formas se mantiene. Y Newland sigue fantaseando con la realidad de manera similar a cómo lo había hecho en la noche de la ópera: entonces, distorsionando e idealizando la inocencia de May; ahora, soñando con una Madame Olenska misteriosa e imposible. Sólo una cosa ha variado en el escenario y es que Ellen ya no se encuentra allí. Se nos explica que ésta ha marchado a Washington, aparentemente a rescatar a su tía Medora de las garras de un charlatán. Sin embargo, su prolongada ausencia sugiere algo más profundo, denotando, no sólo desplazamiento geográfico hacia el sur, sino también descenso a los infiernos.

En esta noche oscura del alma Ellen es visitada por una figura mefistofélica, que viene disfrazada de emisario del Conde Olenska. El mismo carácter quasi-demoníaco había revestido anteriormente la visita de Medora quien, "in the guise of a messenger

of Satan" (Age, p. 161), había venido a decirle que su marido deseaba volver con ella. Las fuertes connotaciones satánicas de la oferta recuerdan las tentaciones de Cristo en el Desierto:

"These roses -acres of them, under glass and in the open, in his matchless terraced gardens at Nice! Jewels -historic pearls: the Sobieski emeralds (...). Pictures, priceless furniture, music..." (Age, pp. 160-161).

Tanto en una ocasión, como en la otra, Ellen rechaza la tentación, lo que implica avance en el proceso. Puesto que ha rechazado la oferta, su familia se indispone contra ella, argumentando que, al fin y al cabo, su deber es obedecer a su marido y vivir con él bajo el techo marital. Su desobediencia, sin embargo, tiene un matiz marcadamente positivo porque, como ha escrito Stillman: "to disobey -to violate the moral/social code- is part of moving from childhood to adulthood" [46].

46 Peter Stillman, Introduction to Myth. Rochelle Park, N.J.: Hayden Book Co., 1977, p. 83.

Dicho movimiento hacia adelante es, como hemos visto antes, un movimiento de descenso, articulado a través de una serie de penalidades arquetípicas que Ellen se ve obligada a sufrir. Puesto que está casada por la ley francesa, su marido castiga su rebelión, reteniéndole los bienes. Por su parte, el clan familiar le retira el apoyo moral y la asignación económica, por lo que Ellen se tiene que desplazar a una casa barata, en una zona marginal. Emplazada "in the dim depths of the wilderness" (Age, p. 263), el estado marginal, la soledad y la vulnerabilidad económica de Ellen recuerdan la situación final de Lily Bart, tras haber sido desheredada por su tía. Sin embargo, mientras Lily se mantenía fatalmente ambivalente frente a las tentaciones sociales, Ellen permanece firme, lo que denota fortalecimiento interior y promesa de conquista.

En su ya comentado tratado Rites and Symbols of Initiation, Eliade ha señalado que el descenso simbólico es indicio de una nueva vida en curso de nacer [47]. De manera similar, en Anatomy of

47 Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper and Row, 1958, p. xiv.

Criticism Northrop Frye ha escrito que una pauta ritual en la estructura literaria es la resurrección o epifanía, que procede a la muerte o caída simbólica [48]. Esta "nueva vida" o estadio final del viaje se inicia con el regreso de Ellen a Nueva York. La distancia recorrida desde la primera vez que volvió de Europa se mide por la conversación que sostiene con Newland de vuelta de la estación. El locus es apropiado pues una estación es un punto de partida, pero también, tal como denota el nombre - "Terminus"-, el punto de llegada. En este sentido, es significativo que el nombre de la estación coincida con el del hotel londinense donde ésta pasó su última noche con Morton Fullerton. Es de postular que la relación que ésta sostuvo con el escritor, desarraigada, dolorosa y clandestina, volviera a tomar forma en su imaginación cuando construía The Age of Innocence. "Terminus" vendría a significar, por analogía autobiográfica, el inicio del fin de la relación entre Ellen y Newland; una relación que, como toda pasión que no se halla arropada en lo social, adquiere en la orografía wharthoniana un perfil inevitablemente entrópico e imposible.

48 Northrop Frye. Opus cit., p. 215.

De nuevo llama la atención los diferentes usos de simbología espacial que utiliza Edith Wharton a lo largo de su obra creativa. Mientras que en Ethan Frome el paseo final a la estación es un viaje hacia la muerte, en Summer implica regresión a las estructuras infantiles o en "Souls Belated" sugiere movimiento circular, entrópico y repetitivo, en The Age of Innocence el aspecto simbólico del viaje adquiere el matiz positivo de avance y evolución.

Qué Ellen ha evolucionado más deprisa que Newland se pone de manifiesto en toda una serie de alusiones que hacen referencia al aspecto metafórico del acto de ver y de la ceguera. Newland, que en algunos aspectos recuerda a Selden, ha distorsionado tanto la realidad en favor de una "visión" ideal, que cuando Ellen aparece, experimenta "the mortified sensation of having forgotten what she looked like" (Age, p. 288). La ceguera de Newland en esta escena ha sido interpretada por Gimbel como la falta de visión que afecta a los hombres que han sido adoctrinados en una cultura que espolea una idea de mujer como abstracción, como la esencia irreductible de dos polaridades imposibles. Cito:

"Since he has been formed by nineteenth century literature, the abstract world which his mind creates is a romantic one in which Ellen is an inaccessible heroine" [49].

En un estadio anterior de la novela, Edith Wharton había proporcionado la dimensión del carácter fantaseador de Newland, a través de una serie de alusiones que apuntaban a esa tendencia suya de "literarizar" la realidad, en lugar de mirarla frente a frente. Su obra favorita, nos decía el texto, era The House of Life, a través de cuyas páginas Newland se refugiaba de la presencia de una esposa real para perseguir "through enchanted pages the vision of a woman who had the face of Ellen Olenska" (Age, p. 138).

El estado de ceguera continúa en este penúltimo encuentro. Espoleado por una idea sentimentalizada del amor, Newland le propone huir, escaparse juntos a un mundo nuevo: "I want -I want to get away with you into a world where categories like that won't exist" (Age, p. 293). Esta alusión de libertad en "tierra de nadie", sin ataduras familiares ni

49 Wendy Gimbel, Opus cit., p. 161.

sociales, es un sueño típico del héroe americano. Sin embargo, Ellen, precisamente porque ha hecho posible el sueño de frontera -salir de su habitat y conocer tierras nuevas-, sabe que la utopía del lugar ideal no existe. Que es falso intentar construirse un sitio de espaldas al mundo real. "Oh my dear", le contesta, "where is that country? Have you ever been there?" (Age, p. 293).

El mismo dilema que se exponía en "Souls Belated" se vuelve a sacar a colación, aunque ahora, casi veinte años después, Edith Wharthon está ya en posición de ofrecer una respuesta que supere el elaborado pesimismo de sus obras anteriores. Si bien "Souls Belated", Ethan Frome o Summer nos ofrecían un panorama desnudamente hostil para los amantes "desplazados", en The Age of Innocence Wharthon proporciona el consuelo de implicar que no hay más lugar que el que nos construimos nosotros en nuestro interior. Cuando Newland le dice que la admira por mirar las cosas de frente, ésta le responde: "I've had to. I've had to look at the Gorgon (...). She doesn't blind one; but she dries up one's tears" (Age, p. 291).

La Gorgona a la que alude Ellen no es sino el lado demoníaco de ella misma, ese lado oscuro que estaba destruyendo el matrimonio de Newland y que la estaba impidiendo crecer. La visión moral de Ellen se ha enriquecido con su negativa a hacer daño a May, asumiendo con este acto un nuevo sentimiento de compromiso, más enriquecido porque ha logrado romper el fatal solipsismo e incluir a los demás. Por otra parte, dicha negativa es enormemente significativa pues implica un aspecto de solidaridad femenina muy positivo en la obra, y que contrasta con la hostilidad entre mujeres que pervade casi todo el escenario en The House of Mirth, The Custom of the Country, Summer o en Ethan Frome.

Precisamente porque estos lazos existen y se reconocen, a Ellen le es restituída la vida social (social en sentido de comunidad, no de convenciones vacías). En este sentido, no creo que sea casualidad que sea precisamente la abuela Mingott quien le ayude a recuperar la autonomía anhelada, negándose a que Ellen vuelva con su marido y otorgándole una asignación económica para que ésta pueda vivir independiente. Dicha solidaridad femenina se articula de manera recíproca en una Ellen cuidando a

su abuela enferma y amparando, en contra de las "buenas formas", a Regina Beaufort, ahora caída en desgracia por una malversación realizada por su marido.

El último estadio de transformación o resurrección arquetípica queda culminado con la vuelta de Ellen a París. El final es enormemente sugerente porque nos llega, no a través de un narrador objetivo, sino tamizado por la conciencia de un Newland que medita bajo su balcón, 25 años después. Porque es una meditación subjetiva, esta escena final podría tener la textura de un sueño. Sin embargo, la solidez de la casa de Ellen proporciona un sentimiento de realidad que nos conecta con lo concreto, lo físico y lo cercano. La calle -la rue de Varenne, significativamente la misma donde Edith tuvo su primera casa en París- es tranquila, a pesar de "its splendor and its history" (*Age*, p. 363). El color crema y los muchos balcones recuerdan la calidez y la apertura emblemática de la mansión de la abuela Mingott. Todo habla de una vida rica, interesante, prolífica, que contrasta con el rigor mortis y la parálisis helada con que concluyen los sueños de autenticidad de otras protagonistas,



como Justine Brent, Mattie Silver, Lidia Tillopson o Pauline Trant. Sin embargo, el último gesto que emana la casa, la del criado cerrando las persianas, quizá sea una estrategia simbólica con que Wharthon nos quiera ocultar, por un cierto y justificado pudor autobiográfico, con qué precio de soledad se paga la creatividad, la opción -parafraseando a Virginia Woolf- por una habitación propia.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES

La investigación realizada en el primer capítulo nos ha permitido reconstruir una síntesis de la historia y de la cultura femenina como premisa fundamental para una mayor comprensión de las características que arrojan la escritura de la mujer y, en el caso que aquí nos ocupa de forma específica, del tratamiento de la heroína y de la problemática femenina en la obra de Edith Wharthon.

Como hemos podido comprobar, a lo largo del siglo XIX -y hasta bien entrado el siglo XX- la mujer quedó excluida del mundo de la política, de las ciencias, de la cultura, de la educación superior y de la profesionalización en el trabajo. El antiguo ideal de mujer fronteriza, compañera del hombre, fue gradualmente sustituido por el "culto a la feminidad", según el cual la "verdadera mujer" era descrita como delicada, inocente, sumisa y pía. Este proceso se consolidaba precisamente en una época en que los valores de la educación y el profesionalismo, el triunfo en el trabajo y la participación en la vida pública tomaban cuerpo como

uno de los rasgos más dominantes en la creciente sociedad norteamericana.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX -fecha en la que nació Edith Wharton- el ideal evanescente y romántico de feminidad de las décadas inmediatamente anteriores, dió paso a un modelo no menos idealizado pero sí más accesible a las mujeres de las capas medias. Dicho modelo arquetípico, conocido por poetas e historiadores como "el ángel del hogar", aupó un modelo de mujer abnegado, inocente, pasivo y hogareño, cuya máxima aspiración era hacer de su casa un remanso de paz para su marido e hijos. Como se ha podido constatar por los testimonios estudiados, este ideal de feminidad llegó a cobrar tal peso e influencia que la adaptación o no adaptación a sus requerimientos era lo que llegó a marcar las diferencias entre la "verdadera mujer", acoplada a su papel de esposa y madre, y la que, por diversos motivos, caía fuera de esta definición. Imágenes de la mujer como madre o prostituta, casada o "solterona" -con toda la degradación que conllevaba el término-, ángel o bruja... comunes en el sistema de representaciones occidental se intensificaron entonces de manera especial,

encerrando a la mujer en un orden de binariedad que la escindía en dos profundas e irreconciliables categorías de sí misma y del mundo circundante.

Todos estos aspectos fueron sancionados de manera definitiva por la ciencia y la medicina, que consideraron el sistema reproductivo el foco de la identidad femenina, insistieron en su debilidad intelectual y desarrollaron un corpus teórico sobre las enfermedades atribuidas al sexo femenino. Las repercusiones de esta visión legitimadora fueron muy precisas: la mujer quedó establecida como un ser intelectual y emocionalmente frágil, pasivo y afectuoso "por naturaleza", cuya debilidad y características físicas la hacían depender del varón, éste considerado como esencialmente fuerte, agresivo y luchador. De esta forma se estableció una definición cerrada y axiomática de ambos sexos: para el hombre la profesionalización, la creatividad, el intelecto y la acción, para la mujer la casa, la vida de las emociones, los sentimientos y el corazón.

La teoría de la "separación de las esferas" y lo que se ha llamado "el culto a la verdadera mujer" tuvo en la literatura del período repercusiones muy precisas. Como hemos podido comprobar a lo largo del capítulo segundo, en las obras de creación de los principales novelistas del siglo XIX se aprecia una desvalorización de la heroína literaria, a la que se tendió a ignorar -como en el caso de Cooper o de Melville- o a desvirtuar bajo estereotipos de dudoso acierto.

En este sentido, polarizaciones entre "el ángel de la casa" y su contrapartida se yerguen como las imágenes literarias más recurrentes en torno a la idea de mujer. Esto se puede apreciar en la presentación de personajes femeninos como Miss Watson, en Tom Sawyer; Hautia, en Mardi o Hepzibah en The House of the Seven Gables -solteronas grotescas o encarnaciones de lo maléfico-femenino-, mientras que heroínas como Lucy en Pierre, Mabel en The Pathfinder, Hilda en The Marble Faun o Egeria en The Undiscovered Country ensalzan un modelo de mujer esencialmente inocente, añado, abnegado y pasivo. Las importantísimas aportaciones literarias de Henry James o de W.D. Howells -quienes tomaron a la

heroína como eje y centro del relato- no parece tampoco que lograran despegarse de las asunciones de feminidad que, a pesar de los cambios sociales del nuevo siglo, seguían perdurando. Como hemos podido ver a través de la revisión de novelas como The Lady of Aroostook, The Undiscovered Country, The Spoils of Poyton, The Bostonians o, incluso Portrait of a Lady, la figura del "ángel de la casa" se siguió idealizando, aunque ésta vez con las tensiones y conflictos característicos de la novela psicológica y de la nueva era del realismo norteamericano.

Este tratamiento de la heroína literaria -acoplada en numerosos casos a los requerimientos de la feminidad "oficial"- contrasta con una exploración mucho más amplia del mundo femenino, presente en las obras de una serie de escritoras coetáneas a Edith Wharton.

Como hemos podido comprobar, en los espacios novelescos de escritoras como Ellen Glasgow, Kate Chopin, Elizabeth Stuart Phelps o Charlotte Perkins Gilman se socavan mitos tradicionales adscritos a la felicidad y a la naturaleza de la mujer. El modelo del "ángel del hogar" deja de idealizarse

ciegamente y se empiezan a someter a examen algunos de sus postulados. Esto ocurre en novelas y relatos como The Awakening, "The Story of an Hour", Virginia, The Story of Avis o The Yellow Wallpaper, uno de cuyos rasgos afines más importantes será la presentación del perímetro casero y del entorno social como una prisión que ahoga y destruye a las heroínas dotadas de imaginación y sensibilidad. Paralelamente, otros estereotipos femeninos cobran dignidad: las "solteronas" pierden su carácter grotesco y "la nueva mujer" deja de aparecer -tal como ocurría en Howells, por ejemplo- como un ser incompetente y frustrado, infeliz por haber elegido una opción vital profundamente divorciada de su "auténtica" esencia femenina.

De todo este elenco presentado, destaca Edith Wharton como la escritora que más incisiva y persistentemente supo recoger las profundas discrepancias entre las imágenes de feminidad oficial y lo que las mujeres experimentaron desde su propia conciencia. Frente a una concepción rígida y dogmática del concepto de "mujer", Edith Wharton se adelanta a las modernas corrientes del psicoanálisis y del feminismo contemporáneo, poniendo en duda la

dicotomía convencional de lo masculino/ femenino y proyectando unas heroínas que se revisan y reestructuran en el discurso continuamente.

La figura del "ángel del hogar" tendrá una réplica tragico-irónica en novelas y relatos como Bunner Sisters, "The Pelican" o "The Angel at the Grave", en donde Wharton expone de manera lúcida las contradicciones y tensiones que puede suponer para la mujer vivir una existencia vicaria. En este sentido, es necesario resaltar, sin embargo, que la condena wharthoniana no va dirigida al valor del sacrificio, sino a unos planteamientos culturales que hacían de la abnegación uno de los pocos caminos legítimos que tenía la mujer de auto-expresarse.

La inocencia femenina -concebida como negación de la vida- se presenta como otro de los aspectos en donde Edith Wharton manifiesta más profundamente su desacuerdo con el modelo de mujer establecido por la convención. Bessy en The Fruit of the Tree será en este sentido un clásico modelo de mujer que, limitada en su capacidad de acción y educada en la idealización de su ignorancia, "crecerá" en sentido descendente. También May en The Age of Innocence

ilustrará este mismo aspecto, conformando dos ejemplos ilustrativos de lo que Annis Pratt ha llamado The Growing-up Grottesque Archetype -concepto éste también especialmente característico del tratamiento de la heroína en la escritura femenina de fin de siglo.

Por otra parte, este tratamiento de la inocencia femenina es altamente innovador en la prosa de Edith Wharthon: frente a la idealización de la american girl sostenida por contemporáneos como Howells o Henry James, nuestra escritora subraya la miseria espiritual de aquellas mujeres de su entorno que fueron alentadas a vivir con los ojos cerrados al conocimiento y el corazón vedado a la experiencia.

A través de las obras mencionadas constatamos dos aspectos esenciales: por una parte, que la inocencia femenina, mantenida como convención artificial, mutila la vida en su aspecto más dinámico y sustancial. Por otra, que cuando el hombre colabora para mantenerla, no hace sino contribuir a la alienación de la mujer y, por extensión, a la suya propia. Para Edith Wharthon esto

es dramático ya que el viaje de la vida no es sino visión, y este viaje no tiene sentido si no hay autocreación, expansión del ser para incluir al otro. El mismo esquema que aparece en "the valley of the Childish Things" se repite en The Fruit of the Tree o en The Age of Innocence para demostrar que la inocencia concebida como negación no engendra sino aislamiento, alienación y peligro de asfixia. La idealización de tal inocencia se presenta en los ritmos wharthonianos como un gran error, una consecuencia que emana de la falta de habilidad para afrontar lo femenino como algo vivo e independiente del control masculino.

Una consecuencia inmediata que se desprende de "la teoría de la separación de las esferas" era la obligatoriedad de las mujeres de casarse, con el fin de asegurarse respeto y un bienestar financiero. Esta necesidad, que obligaba a sus contemporáneas a manipular el matrimonio, y la correspondiente degradación del sentimiento amoroso en una sociedad de valores crecientemente mercantiles y pragmáticos, será igualmente abordado por Edith Wharton de manera lúcida y creativa desde distintos puntos de atención.

Por una parte, novelas y relatos como The Custom of the Country, "The Other Two", "The Last Asset" o "The Line of Least Resistance" muestran toda una galería de heroínas vacías, inútiles y oportunistas, que nos muestra la cara anversa de lo que supone ser "educadas" y consideradas como objetos decorativos en venta para el mejor postor.

Junto a estas heroínas que hacen de la manipulación su modus vivendi se sitúa la variante de la mujer víctima. En este sentido, The House of Mirth supone un impresionante ataque a la precariedad de la situación de la mujer de la alta burguesía en la Norteamérica de fin de siglo. Revirtiendo las convenciones del Art Nouveau, en donde se difundía una idea de mujer como silueta plástica, síntesis de formas deliciosamente frágiles y perecederas, la exquisita Lily Bart resume en su persona la tragedia que supone el espejismo fatal de considerarse una obra de arte para adornar -de manera engañosamente alegre- la casa del hombre.

Esta corrupción imaginativa -la tentación de convertir a la mujer en una obra de arte- se explora

en el corpus wharthoniano con gran preocupación. En este sentido, las trágicas muertes de heroínas como Lily Bart o Bessy Westmore se alza como la respuesta sucinta ante una costumbre característica de esa plutocracia americana que Wharton tan bien llegó a conocer -y a detestar: el hacer de la mujer un símbolo exquisito e idealizado del poderío financiero de la riqueza bruta de Wall Street.

Otro aspecto que merece destacarse en la obra de Edith Wharton es la preocupación con que ésta explora las relaciones heterosexuales, preocupación que contrasta con la escasa importancia que el tema del amor ha revestido tradicionalmente en el canon literario estadounidense. La complejidad de los patrones presentes en sus cuentos de fantasmas, por ejemplo, alumbran de manera certera, aunque un tanto esotérica, aspectos esenciales de la psicología de la mujer enamorada y de las relaciones entre los dos sexos.

Una de las conclusiones que podemos extraer de todo este riquísimo material es que en el paisaje wharthoniano no hay fertilidad en las relaciones humanas cuando en éstas la mujer ha sido encerrada

en un orden de representación binariamente agobiante: la mujer ángel versus la bruja, loca o mujer vampiro. Aparte de este carácter arquetípico, novelas como Ethan Frome, The Custom of the Country, The House of Mirth o The Reef exponen desde distintas perspectivas la insuficiencia del mito caballeresco, tanto en su dimensión heroica como erótica, e insisten en el carácter engañoso de una convención cultural que animaba a las mujeres a considerar al hombre su único destino, y al hombre, a repetir el viaje al abismo que denuncia Wharton.

Este pesimismo crítico se prolonga igualmente en el tratamiento de sus heroínas inconformistas e independientes. El modelo de la "Nueva Mujer", que tanta repercusión tuvo en la literatura de ambos lados del Atlántico, se contempla con un escepticismo profundo. En este sentido, las frecuentes imágenes de parálisis, aislamiento o fracaso con que concluyen los viajes simbólicos de muchas de sus heroínas en busca de libertad, refuerzan el pesimismo crítico de Edith Wharton, en cuyo universo literario los convencionalismos y la falta de visión siempre acaban por congelar las alas de aquellas que desean viajar lejos.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Resulta curioso que de todo su elenco de personajes femeninos, sólo uno se salve: Ellen Olenska, quien tiene la fuerza moral de asumir que el lugar ideal no existe -aquí Wharton se despega temáticamente de uno de los mitos más queridos de la imaginación literaria americana. Que no hay más sitio que el que nos construimos en nuestro interior. Esta figura femenina -significativamente de claros paralelismos con la vida de Edith Wharton- será la única heroína capaz de vivir de acuerdo con las estructuras de su imaginación. Sin embargo, no podemos evitar constatar con qué precio se paga la soledad, la opción -parafraseando a Virginia Woolf- por una habitación propia.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFIA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FUENTES PRIMARIAS



Universitat d'Alacant

1.- EDITH WHARTON

Universidad de Alicante

1.1. Novelas

The Touchstone. New York: Scribner's Sons, 1900.

The Valley of Decision. New York: Scribner's Sons,
1902.

Sanctuary. New York: Scribner's Sons, 1903.

The House of Mirth. New York: Scribner's Sons, 1905.

The Fruit of the Tree. New York: Scribner's Sons,
1907.

Madame the Treymes. New York: Scribner's Sons, 1907.

Ethan Frome. New York: Scribner's Sons, 1911.

The Reef. New York: Appleton & Co., 1912.



The Custom of the Country. New York: Scribner's
Sons, 1913.

Summer. New York: Appleton & Co., 1917.

The Age of Innocence. New York: Appleton & Co.,
1920.

The Glimpses of the Moon. New York: Appleton & Co.,
1922.

Old New York. New York: Appleton & Co., 1924.

The Mother's Recompense. New York: Appleton & Co.,
1925.

The Children. New York: Appleton & Co., 1928.

Hudson River Bracketed. New York: Appleton & Co.,
1929.

The Gods Arrive. New York: Appleton & Co., 1932.

The Buccaneers. New York: Appleton-Century, 1938.



1.2. Colecciones de Relatos

The Greater Inclination. New York: Scribner's Sons,
1899.

Crucial Instances. New York: Scribner's Sons, 1901.

The Descent of Man and Other Stories. New York:
Scribner's Sons, 1904.

The Hermit and the Wild Woman and Other Stories. New
York: Scribner's Sons, 1908.

Tales of Men and Ghosts. New York: Scribner's Sons,
1910.

Xingu and Other Stories. New York: Scribner's Sons,
1916.

Here and Beyond. New York: Appleton & Co., 1926.

Certain People. New York: Appleton-Century, 1930.



The World Over. New York: Appleton-Century Co.,
1936.

Ghosts. New York: Appleton-Century, 1937.

Andrews, Wayne (ed.), The Best Short Stories of
Edith Wharton. New York: Scribner's Sons, 1958.

Auchincloss, Louis (ed.), The Edith Wharton Reader.
New York: Scribner's Sons, 1965.

Lewis, R.W.B. (ed.), The Collected Short Stories of
Edith Wharton. 2 Vols. Boston: Houghton
Mifflin, 1971.

Brookner, Anita (ed.), The Stories of Edith Wharton.
London: Simon & Schuster, 1988



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.3. Poesía

Verses. Newport: C.E. Hammett, Jr., 1878.

Artemis to Actaeon, and Other Verses. New York:
Scribner's Sons, 1909.

Twelve Poems. London: The Medici Society, 1926.



1.4. Miscelánea

The Decoration of Houses (with Ogden Codman). New York: Scribner's Sons, 1897.

Italian Villas and Their Gardens. New York: Century, 1904.

Italian Backgrounds. New York: Scribner's Sons, 1905.

A Motor-Flight Through France. New York: Scribner's Sons, 1908.

Fighting France. From Dunkerque To Belfort. New York: Scribner's Sons, 1915.

The Book of the Homeless. New York: Scribner's Sons, 1916.

French Ways and Their Meanings. New York: Appleton & Co., 1919.



In Morocco. New York: Scribner's Sons, 1920.

The Writing of Fiction. New York: Scribner's Sons,
1925.

A Backward Glance. New York: Appleton-Century, 1934.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.5. Cuentos Sueltos

"Mrs. Manstey's View", Scribner's Magazine, X, July,
1881, pp. 117-122.

"The Fulness of Life", Scribner's Magazine, XV,
December, 1893, pp. 699-704.

"The Lamp of Psyche", Scribner's Magazine, XVIII,
October, 1895, pp. 418-428.

"The Valley of Childish Things and Other Emblems",
Century, LII, July, 1896, pp. 467-469.

"Friends", Youth's Companion, LXXIV, August, 23, 30,
1900, pp. 405-406., 417-418.

"The House of the Head Hand", Atlantic Monthly,
XCIV, August, 1904, pp. 145-160.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.6. Artículos

"The Three Francescas", North American Review,
CLXXV, July, 1902, pp. 17-30.

"The Vice of Reading", North American Review,
CLXXVII, October, 1903, pp. 513-521.

"George Cabot Lodge", Scribner's Magazine, XLVII,
February, 1910, pp. 236-239.

"The Criticism of Fiction", Times Literary
Supplement, May 14, 1914, pp. 229-230.

"Les Francais Vus par une Americaine", Revue
Hebdomadaire, XXVII, January 5, 1918.

"L'Amérique en Guerre", Review Hebdomadaire, March
2, 1918, pp. 5-28.

"Henry James in His Letters", Quarterly Review,
CCXXXIV, July, 1920, pp. 188-202.

"William Brownell", Scribner's Magazine, LXXXIV,
November, 1928, pp. 596-602.

"Visibility in Fiction", Yale Review, n.s. XVIII,
March, 1929, pp. 480-488.

"Confessions of a Novelist", Atlantic Monthly, CLI,
April, 1933, pp. 385-392.

"Tendencies in Modern Fiction", Saturday Review
of Literature, X, January 27, 1934, pp. 433-
444.

"Permanent Values in Fiction", Saturday Review of
Literature, X, April 7, 1934, pp. 603-604.

"A Reconsideration of Proust", Saturday Review of
Literature, XI, October 27, 1934, pp. 233-234.

"Souvenirs du Bourget d'Outremer", Revue Hebdomaire,
XLV, June 21, 1936, pp. 266-286.

"A Little Girl's New York", Harper's Magazine,
CLXXVI, March, 1938, pp. 356-364.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.7. Reseñas

Stephen Phillips, Ulysses. Bookman, XV, April, 1902,
pp. 168-170.

Leslie Stephen, George Eliot. Bookman, XV, May,
1902, pp. 247-251.

Howard Sturgis, Belchamber. Bookman, XXI, May, 1905,
pp. 307-310.

Eugene Lee-Hamilton, The Sonnets of the Wingless
Hours. Bookman, XXVI, November, 1907, pp. 251-
253.

1.8 Manuscritos y Otras Ediciones Consultadas

MS. "The House of Mirth", copyright 1905. Edith
Wharton Papers. Coollection of American Literature.
The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale
University.

MS. "The Reef", copyright 1912. Edith Wharton Papers. Collection of American Literature. The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

MS. "Ethan Frome", copyright 1911. Edith Wharton Papers. Collection of American Literature. Princeton University.

Doneé Books. Edith Wharton Papers. Collection of American Literature. The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Summer, New York: Perennial Library, 1979.

Madame de Treymes and Others: Four Short Novels.
London: Virago, 1984.

The Fruit of the Tree. London: Virago, 1984.

La Edad de la Inocencia. Barcelona Tusquets editores, 1984.

The Custom of the Country. Harmondworth: Penguin, 1984.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

The House of Mirth. New York: Penguin, 1985.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.- OTROS AUTORES

Bronte, Charlotte, Shirley. Allan Wingate, 1947.

Alcott, Louisa May, Little Women. Grosset and
Dunlop, 1947.

Beecher Stowe, Harriet, Oldtown Folks. Boston:
Houghton Mifflin, 1882.

Chopin, Kate, El Despertar. Madrid: Ediciones
Hiperión, 1986.

Cooper, James Fenimore, Complete Works. New York:
Putnam, 1894.

Cummins, Maria, The Lamplighter. Boston: John P.
Jewett & Co., 1854.

Gilman, Charlotte Perkins, The Yellow Wallpaper. New
York: The Feminist Press, 1973.

Glasgow, Ellen, The Miller of Old Church. New



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

York: Doubleday, 1911.

Glasgow, Ellen, Virginia. New York: Doubleday, 1913.

Glasgow, Ellen, They Stooped to Folly. New York:
Doubleday, 1929.

Glasgow, Ellen, The Woman Within. New York:
Harcourt, Brace & Co., 1954.

Howells, William Dean, The Undiscovered Country.
Boston: Houghton Miffling Co., 1880.

Howells, William Dean, Doctor Breen's Practice.
Boston: Houghton and Mifflin, 1881.

Howells, William Dean, The Lady of the Aroostook.
Boston: Houghton Mifflin Co., 1921.

James, Henry, The Notebooks. New York: Mathiessen
and Murdock, 1961.

James, Henry, The Golden Bowl. London: Penguin
Books, 1985.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

James, Henry, Las Bostonianas. Barcelona: Seix
Barral, 1986.

James, Henry, El Retrato de una Dama. Madrid:
Alianza Editorial, 1988.

Melville, Herman, The Writings of Herman Melville.
Evanston: Northwestern University Press, 1968.

Stuart Phelps, Elizabeth, The Story of Avis. New
York: Arno Press, 1977.

Twain, Mark, The Complete Works. New York: Harper
and Bros., 1935.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.- ANTOLOGIAS

Bendixen, Alfred (ed.), Haunted Women: The Best
Supernatural Stories by American Women Writers.
New York: Frederick Ungar, 1984.

Ferguson, Mary Anne (ed.), Images of Women in
Literature. Boston: Houghton Mifflin Co., 1973.

Fetterly, Judith (ed.), Provisions: A Reader from
19th Century American Women. Bloomington:
Indiana University Press, 1985.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan, The Norton Anthology
of Literature by Women. New York: Norton and
Co., 1985.

Koppelman, Susan (ed.), Old Maids. Boston: Pandora
Press, 1984.

McClave, Heather (ed.), Women Writers of the Short
Story. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall,
Inc., 1980.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Wolff, Cynthia Griffin (ed.), Classic American Women
Writers. New York: Perennial Library, 1980.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FUENTES SECUNDARIAS



4.- BIBLIOGRAFIA GENERAL

Adams, Willi Paul, Los Estados Unidos de América.

Madrid: Siglo XXI, 1980.

Bachelard, Gaston, The Poetics of Space. Boston:

Beacon Press, 1969.

Banks, Olive, Feminism and Family Planning in

Victorian England. New York: Schocken, 1964.

Beard, Mary, America Through Women's Eyes. New York:

MacMillan, 1933.

Bettelheim, Bruno, The Uses of Enchantment. New

York: Vintage Books Edition, 1977.

Birkhäuser-Oeri, Sibylle, The Mother-Archetypal

Image. Toronto: Inner City Books, 1988.

Broude, Norma y Garrard, Mary (eds.), Feminism and



Art History. New York: Harper & Row,
Publishers, 1982.

Bourget, Paul, Outre Mer: Impressions of America.
New York: Scribner's Sons, 1895.

Campan, Madame, Tratado de la Educacion de las
Niñas. Barcelona: Torner, 1856.

Campbell, Joseph, Hero with a Thousand Faces.
Princeton: Princeton University Press, 1949.

Campbell, Joseph, The Mythic Image. Princeton:
Princeton University Press, 1975.

Campbell, Joseph, The Power of Myth. New York:
Doubleday, 1988.

Casteras, Susan, Images of Victorian Womanhood in
English Art. Rutherford: Associated University
Presses, 1987.

Chafe, William, Women and Equality: Changing
Patterns in American Culture. New Work: Oxford
University Press, 1977.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Chevalier, John y Gheerbrandt, Alain, Diccionario de los Símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

Chesler, Phyllis, Women and Madness. New York: Avon, 1973.

Cirlot, Juan-Eduardo, Diccionario de Símbolos. Barcelona: Labor, 1982.

Cooper, J.C., Fairy Tales. Allegories of the Inner Life. Wellingborough: The Aquarian Press, 1983.

Dawson, Niles, "The New Woman", Arena, 18, August, 1897, p. 275.

Deckard, Barbara, The Woman's Movement. New York: Harper and Row, 1975.

Douglas, Ann, The Feminization of American Culture. New York: Alfred Knopf, 1976.

Eliade, Mircea, Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper and Row, 1958.



Universitat d'Alacant
Universitat de Alicante

Evans, Richard, Las Feministas. Los Movimientos de Emancipación de la Mujer en Europa, America y Australasia, 1840-1920. Madrid: Siglo XXI, 1980.

Fanelli, Giovanni, El Diseño Art Nouveau. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982.

Figes, Eva, Patriarcal Attitudes. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1970.

Freud, Sigmund, On Creativity and the Unconscious. New York: Harper-Torch Books, 1958.

Flexner, Stuart Berg, I Hear America Talking. New York: Touchstone Book, 1976.

Friday, Nancy, My Mother My Self. The Daughter's Search for Identity. Great Britain: Fontana, 1979.

Gilman, Charlotte Perkins, Women and Economics. New York: Harper and Row, 1966.

Gordon, Anne, et all, Women in American Society.
Cambridge, Mass: Radical America, 1972.

Haller y Haller, The Physician and Sexuality in
Victorian America. Urbana III, 1974.

Harland, Marion, Eye's Daughters; or Common Sense
for Maid, Wife, and Mother. New York: John
Anderson and Henry Allen, 1882.

Harrison, Elizabeth, A Study of Child-Nature from
the Kindergarden Standpoint. Chicago: The
Lakerside Press, 895.

Hartman, M. y Babber L., Clio Consciousness Raised.
New York: Harper and Row, 1973.

Heilbrun, Carolyn, Towards a Recognition of
Androgyny. New York: Knopf, 1973.

Heilbrun, Carolyn, Reinventing Womanhood. New York:
Norton and Co., 1979.

Houghton, Walter, The Victorian Frame of Mind. New

Haven: Yale University Press, 1957.

Howe, Hubert Bancroft, The Book of the Fair. New York: Crown Publishers, 1894.

Janeway, Elizabeth, Man's World, Woman's Place: A Study in Social Mythology. New York: William Morrow and Co., 1971.

Jennings, Samuel, The Married Lady's Companion, or Poor Man's Friend. New York: Lorenzo Dow, 1808.

Jung, Carl G. Símbolos de Transformación. Barcelona: Paidós, 1982.

Kennedy, David, Birth Control in America: The Career of Margaret Sanger. New Haven: Yale University Press, 1970.

Kieniewiez, Teresa, Men, Women, and the Novelist. Washington, D.C.: University Press of America, 1982.

Lacan, Jacques, Feminine Sexuality. New York and London: W.W. Norton, 1983.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Lacour-Gayet, Robert, La Vida Cotidiana en Los
Estados Unidos. Buenos Aires: Hachette, 1957.

Lerder, Gerda, Woman in American History. New York:
Addison Wesley, 1971.

Lerder, Gerda, Our American Sisters: Women in
American Life and Thought. Friedman, J. &
Slade, W. (ed.), Boston: Allyn and Bacon, 1973.

Lerder, Gerda, The Female Experience: An American
Documentary. Indianapolis: The Bobbs-Merril
Co., 1977.

Linker, Kate, "Eludiendo Definiciones", en prensa.

Longford, Elizabeth, Eminent Victorian Women.
London: Wiedenfeld and Nicolson, 1981.

Martin-Gamero, Amalia, Antologia del Feminismo.
Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Martin, Wendy (ed.), The American Sisterhood. New



York: Harper and Row, 1972.

Maurois, André, Historia de los Estados Unidos.

Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.

Nash, Mary (ed.), Presencia y Protagonismo. Aspectos

de la Historia de la Mujer. Barcelona:

Ediciones Serbal, 1984.

Neumann, Erich, The Great Mother. Princeton:

Princeton University Press, 1955.

Peck, Jesse, The True Woman; or Life and Happiness

at Home and Abroad. New York: Carlton and

Porter, 1857.

Pinchbeck, Ivy, Women Workers and the Industrial

Revolution. London: Frank Cass, 1930.

Raymond, John, "The Demand of the Age", Century

Magazine, 50, October, 1895, p. 43.

Rees, Barbara, The Victorian Lady. Gordon and

Cremonesi, 1977.

Rich, Adrienne, Sobre Mentiras, Secretos y
Silencios. Barcelona: Icaria, 1983.

Rothman, Sheila, Woman's Proper Place. New York:
Basic Books, Inc., 1978.

Rowbotham, Feminismo y Revolución. Madrid: Debate,
1978.

Scalnon, Geraldine, La Polémica Feminista en la
España Contemporánea, 1868-1974. Madrid: Akal,
1986.

Scott Firor, Anne, The Southern Lady: From Pedestal
to Politics. Chicago: Chicago University Press,
1971.

Showalter, Elaine, The Female Malady. Women, Madness
and English Culture, 1830-1980. London: Virago,
1987.

Spruill, Julia Cherry, Women's Lives and Work in the
Southern Colonies. New York: Oxford University
Press, 1972.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Stendhal, On Love. New York: Ada Capo, 1983.

Stillman, Peter, Introduction to Myth. Rochelle
Park, New York: Hayden Book Co., 1977.

Tatar, Maria, The Hard Facts of the Grimm's Fairy
Tales. Princeton: Princeton University Press,
1987.

Taylor, William, Cavalier and Yankee. New York:
Anchor, 1963.

The National Geographic Society (ed.), We Americans.
Washington: Library Congress, 1975.

Thompson, Jan, "The Role of Women in the Iconography
of Art Nouveau", Art Journal, 31 (2), Winter,
1971-72, pp. 158-159.

Thompson, Roger, Women in Stuart England and
_____ America: A Comparative Study. London: London
University Press, 1974.

Veblen, Thorstein, The Theory of the Leisure Class.

An Economic Study of Institutions. New York:
MacMillan, 1912.

Vicinus, Martha (ed.), Suffer and Be Still: Women in
the Victorian Age. Bloomington: Indiana
University Press, 1972.

Vicinus, Martha (ed.), A Widening Sphere. Changing
Roles of Victorian Women. London: Methuen,
1977.

Welter, Barbara, "The Cult of True Womanhood",
American Quarterly, 18, Summer, 1966, pp. 151-
175.

Winston, E.W., "Foibles of the New Woman", Forum,
21, April, 1896, pp. 186-192.

Winston, E.W., "New Woman Under Fire", Review of
Reviews, 10, December, 1894, p. 656.

Wood-Allen, Mary, Ideal Married Life. New York,
1901.



Zipes, Jack, Don't Bet on the Prince. New York:
Methuen, 1986.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.- TEORIA Y CRITICA LITERARIA

Abel, Elizabeth et all (eds.), The Voyage In: Fictions of Female Development. Hanover, N.H., University Press of New England, 1983.

Auchincloss, Louis, Pioneers and Caretakers. A Study of Nine American Women Novelists. Boston: G.K. Hall & Co., 1985.

Ballorain, Rollande, "From Childhood to Womanhood: A Study of the Growing up Process in XXth century American Women's Fiction", Revue Francaise D'Études Américaines, 6, 1981, pp. 97-112.

Baym, Nina, Woman's Fiction. A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Baym, Nina, "Dramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors", American Quarterly, 33, 1981, pp. 122-139.

Bevilacqua, Winifred Farrant, Fiction By American Women. Port Washington: Associated Faculty Press, 1983.

Brownstein, Rachel, Becoming A Heroine. Reading About Women in Novels. Harmondsworth, Penguin Books, 1984.

Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa", Signs, 1, Summer, 1976, pp. 875-899.

Chase, Richard, The American Novel and its Tradition. New York: Anchor Books, 1957.

Christ, Carol, Dividing Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest. Boston: Beacon Press, 1980.

Craig, Alec, The Banned Books of England. London: Barker, 1962.

Davidson, Cathy (ed.), The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature. New York: Frederick Ungar Publishing, 1980.

Eakin, Paul John, The New England Girl. Athens: The University of Georgia Press, 1976.

Earnest, Ernest, The American Eye in Fact and Fiction. Urbana: University of Illinois Press, 1974.

Edel, Leon, Henry James. Philadelphia: Lippincott, 1953-1977.

Fetterley, Judith, The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Urbana: Indiana University Press, 1978.

Fiedler, Leslie, What Was Literature?. New York: Simon Schuster, 1982.

Fiedler, Leslie, Love and Death in the American Novel. New York: Penguin Books, 1982.

Fleischmann, Fritz (ed.), American Novelists Revisited. Essays in Feminist Criticism. Boston: G.K. Hall & cO., 1982.

Foerster, Norman (ed.), The Chief American Prose Writers. Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1916.

Foerster, Norman y Falk, Robert, (eds.) Eight American Writers, New York: W.W. Norton, 1963.

Forrey, Carolyn, "The New Woman Revisited", Woman's Studies, 2 (1), 1974, pp. 37-56.

Fowler, Virginia, Henry James's American Girl. The Embroidery in the Canvas. Madison: Wisconsin University Press, 1984.

Frye, Northon, Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton University Press, 1971.

Gelfant, Blanche, Women Writing in America. Voices in Collage. Hanover and London: University Press of New England, 1984.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan, The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination. New Haven: Yale University



Press, 1979.

Goad, Mary Ellen, Image and the Woman in the Life
and Writings of Mark Twain. Emporia: Kansas
State Teachers College, 1971.

Hargrove, Ann, et all (eds.), Portrait of Marriage
in Literature. Macomb, Ill.: Western Illinois
University, 1984.

Heilbrun, Carolyn (ed.), The Representation of Women
in Fiction. Baltimore: Johns Hopkins University
Press, 1983.

Herzog, Kristin, Women, Ethnics and Exotic. Images
of Power in XIX C. American Fiction. Knoxville:
The University of Tennessee Press, 1983.

Hoffman, Daniel (ed.), Harvard Guide to Contemporary
American Writing. Cambridge: Harvard University
Press, 1979.

Huf, Linda, A Portrait of the Artist as a Young
Woman. New York: Frederick Ungar Publishing,
1983.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Irigaray, Luce, Speculum de L'Autre Femme. Paris:
Minuit, 1974.

Irigaray, Luce, Ce Sexe Qui Net Pas Un. Paris:
Minuit, 1974.

Jacobus, Mary, Reading Woman. Essays in Feminist
Criticism. New York: Columbia University Press,
1986.

Jardine, Alice, Gynesis. Configurations of Woman and
Modernity. Ithaca and London: Cornell
University Press, 1985.

Jones, Munford y Leisy, Ernest (eds.), Major
American Writers. New York: Harcourt, Brace,
1945.

Jones, Betty y Arthurs, Alberta, "The American Eve:
A New Look at American Heroines and their
Critics", International Journal of Women's
Studies, 1, January, 1978, pp. 1-12.

Kalikoff, Beth, "The Falling Women in Three



Victorian Novels", Studies in the Novel, 19
(3), Fall, 1987, p. 357.

Kauffman, Linda (ed.), Gender and Theory. Oxford y
New York: Basil Blackell, 1989.

Keith, May, Characters of Women in Narrative
Literature. New York: St. Martin's Press, 1981.

Koppelman, Susan (ed.), Images of Women in
Literature. Bowling Green: Bowling Green
University Popular Press, 1972.

Kristeva, Julia, Desire in Language: A Semiotic
Approach to Literature and Art. Oxford y New
York: Basil Blakwell, 1980.

Kruprick, Mark (ed.), Displacement: Derrida and
After. Bloomington: Indiana University Press,
1983.

La Belle, Jenijoy, Herself Beheld. The Literature of
the Looking Glass. Ithaca and London: Cornell
University Press, 1988.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Lawrence, D.H., Studies in Classic American Literature New York: Vikings, 1923.

Leitch, Vincent, American Literary Criticism. New York: Columbia University Press, 1988.

Lipkin, Lawrence, Abandoned Woman and Poetic Tradition. Chicago: Chicago University Press, 1988.

MacIver, Robert (ed.), Great Moral Dilemmas. New York: Harper and Row, 1956.

Mathiessen, F.O., The American Renaissance. New York: Oxford University Press, 1941.

McCormack, Peggy, "The Semiotics of Economic Language in Henry James's Fiction", American Literature, 58 (4), December, 1986, pp. 540-556.

Merryn, Williams, Six Women Novelists. London: MacMillan, 1987.

Miller, Nancy, "Emphasis Added: Plots and
Plausibilities in Women's Fiction",
Publications of the Modern Language
Association, 96, 1981.

Miller, Karl, Doubles: Studies in Literary
History. London: Oxford University Press, 1985.

Moers, Ellen, Literary Women. London: The Women's
Press, 1978.

Moi, Toril, Textual/Sexual Politics. New York:
Methuen & Co., 1985.

Monteith, Moira, Women's Writing. A Challenge to
Theory. Sussex: Harvester Press, 1986.

Montgomery, Judith, "The American Galatea", College
English, 32, May, 1971, pp. 890-899.

Needham, G. y Utter, R. Pamela's Daughters. New
York: MacMillan, 1936.

Mora, Gabriela (ed.), Feminist Literary Criticism.
Michigan: Bilingual Press, 1982.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Newton, Judith y Rosenfelt, Deborah (eds.), Feminist Criticism and Social Change. New York: Methuen & Co., 1985.

O'Brien, Edward, The Advance of the American Short Story. New York, 1923.

Pérez Gallego, Cándido, Historia de la Literatura Norteamericana. Madrid: Taurus, 1988.

Pratt, Annis, Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Ruthven, K.K., Feminist Literary Studies: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Schriber, Suzanne, Gender and the Writer's Imagination. Lexington: The University Press of Kentucky, 1987.

Shapiro, Ann R., Unlikely Heroines. New York:



Greenwood Press, 1987.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sicker, Philip, Love and the Quest for Identity in Henry James's Novels. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Showalter, Elaine, A Literature of their Own. London: Virago Press, 1978.

Showalter, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", Critical Inquiry, 8 (2), Winter, 1981, pp. 179-204

Showalter, Elaine (ed.), The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

Spacks, Patricia, La Imaginación Femenina. Madrid: Debate, 1980.

Spiller, Robert et all (eds.), Literary History of the United States. New York: MacMillan, 1948.

Stubbs, Patricia, Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920. London: Methuen, 1981.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sullerot, Evelyne, Women on Love. New York:
Doubleday, 1979.

Todd, Janet, Feminist Literary History. Cambridge:
Polity Press, 1988.

Warren, Joyce, The American Narcissus. New
Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

Wasserstrom, William, Heiress of All the Ages.
Minneapolis: University of Minnesota Press,
1959.

White, Barbara, Growing-up Female In American
Fiction. Westport, Conn.: Greenwood Press,
1985.

Wilson, Edmund, The Wound and the Bow: Seven Studies
in Literature. Boston: Houghton Mifflin, 1929.

Wolf, Virginia, Mujer y Literatura. Barcelona:
Ediciones de Bolsillo, 1978.



Wood, Ann Douglas, "The Literature of
Impoverishment: The Women Local Colorists in
America 1865-1914", Women's Studies, 1 (1),
_____1972, pp. 3-40.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.- Critica sobre Edith Wharton

Ammons, Elizabeth, "The Business of Marriage in
Edith Wharson's The Custom of the Country", _____
Criticism, 16, pp. 326-338.

Ammons, Elizabeth, Edith Wharton's Argument with
America. Athens: The University of Georgia
Press, 1980.

Bell, Millicent, "Edith Wharton and Henry James:
The Literary Relation", Publications of the
Modern Language Association, 74, December,
1957, pp. 619-637.

Bell, Millicent, Edith Wharton and Henry James: The
Story of their Friendship. New York: George
Braziller, 1965.

Blum, Virginia, "Edith Wharton's Erotic Other-
World", Literature and Psychology, 33 (1),
1987, pp. 12-29.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Brennan, Joseph, "Ethan Frome: Structure and Metaphor", Modern Fiction Studies, 7, 1961, pp. 347-357.

Brown, E.K., Edith Wharton. Etude Critique. Paris, 1935.

Collins, Alexandra, "The Noyade of Marriage in Edith Wharton's The Custom of the Country". English Studies in Canada, 9 (2), June, 1983, pp. 197-212.

Colquitt, Clare, "Unpacking Her Treasures: Edith Wharton's 'Mysterious Correspondence' With Morton Fullerton". Library Chronicle of the University of Texas. 1985, pp. 72-107.

Coolidge, Olivia, Edith Wharton, 1862-1937. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.

Fryer, Judith, The Felicitious Space: The Imaginative Structure of Edith Wharton and Willa Cather. Chapel Hill: University of North



Carolina Press, 1986.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Gimbel, Wendy, Edith Wharthon. Orphanacy and Survival.

New York: Praeger, 1984.

Griffith, Grace Kellogg, The Two Lives of Edith

Wharthon: The Woman and her Work. New York:

Appleton, 1965.

Griben, Alan, "The Heart is Insatiable: A Selection

from Edith Wharthon's Letters to Morton

Fullerton, 1907-1915", Chronicle of the

University of Texas, 3, 1985.

Huneker, James, "Three Disagreeable Girls", Forum,

3, November, 1914, pp. 765-775.

Howe, Irving (ed.), Edith Wharthon: A Collection of

Critical Essays. New Jersey: Princeton Hall,

1962.

Jessup, Josephine, The Faith of our Feminists: a

Study in the Novels of Edith Wharthon. Ellen

Glasgow. Willa Cather. New York: R.R. Smith,

1950.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Kazin, Alfred, "The Lady and the Tiger", Virginia Quarterly Review, 17, Winter, 1941, pp. 101-119.

Laguardia, Eric, "Edith Wharton on Critics and Criticism", Modern Language Notes, 73, December, 1958, pp. 587-589

Lawson, Richard, Edith Wharton and German Literature. Bonn: Berlag, Grundman, 1974.

Lawson, Richard, Edith Wharton. New York: Frederick Ungar Publishing, 1977.

Leach, Nancy, "New England in the Stories of Edith Wharton", New England Quarterly, 30, March, 1957, pp. 90-98.

Leavis, Q.D., "Henry James's Heiress: The Importance of Edith Wharton", Scrutiny, 7, December, 1938-1939, pp. 261- 276.

L'enfant, Julia, "Edith Wharton and Virginia Woolf:



Tradition and Experiment in the Modern Novel",
DAI 35: 4531.

Lewis, R.W.B., Edith Wharthon. A Biography. London:
Constable, 1975.

Lewis, R.W.B. y Lewis, N. (eds.), The Letters of
Edith Wharthon. New York: Charles Scribner's
Sons, 1988.

Lovett, Robert, Edith Wharthon. New York: Robert
McBride, 1925, p. 87.

Lubbock, Percy, Portrait of Edith Wharthon. New York:
Appleton, 1947.

Lyde, Marilyn, Convention and Morality in the Work
of a Novelist. Norman: University of Oklahoma
Press, 1959

McDowell, Margaret, "Viewing the Custom of her
Country:Edith Wharthon's Feminism", Contemporary
Literature, 15, August, 1974, pp. 521-538.

McDowell, Margaret, Edith Wharthon. Boston: Twayne



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Publishers, 1976.

McHaney, Thomas L., "Fougues's Undine and Edith Wharton's The Custom of the Country", Revue de Literature Comparee, 45, 1974, pp. 180-186.

Morgan, Jane Arnold, "Lords and Chattel: Men and Women in Edith Wharton's Fiction", Cuadernos de Filologia Inglesa, 3, 1987, pp. 7-21.

Nevius, Blake, Edith Wharton: A Study of her Fiction. Berkeley: University of California Press, 1953.

Price, Alan, "Writing Home from the Front: Edith Wharton and Dorothy Canfield Fisher Present Wartime France to The United States: 1917-1919", Edith Wharton Newsletter. 5 (2), Fall, 1988.

Saunders, Judith, "Becoming the Mask: Edith Wharton's Ingenues", Massachusetts Studies in English, 8 (4), 1982. pp. 33-39.

Saunders, Catherine, Writing the Margins: Edith Wharton, Ellen Glasgow, and the Literary Tradition of the Ruined Woman. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Schaible, John, "The Indirect Monologue in the Fiction of Edith Wharton", DAI, 44 (12), June, 1984.

Showalter, Elaine, "The Death of the Lady (Novelist): Wharton's The House of Mirth", Representations, 9, Winter, 1985, pp. 133-149.

Springer, Marlene, Edith Wharton and Kate Chopin: A Reference Guide. Boston: G.K. Hall & Co., 1976.

Turner, Jean, The Ideology of Women in the Fiction of Edith Wharton. Ph.D. Dissertation. The University of Wisconsin, 1975.

Tuttleton, James, "Mocking Fate: Romantic Idealism in Edith Wharton's The Reef", Studies in the Novel, 9 (4), Winter, 1987, pp. ???

Walker, Nancy A., "Seduced and Abandoned: Convention and Reality in Edith Wharton's Summer", Studies in American Fiction, 11, 1983, pp. 107-

Walton, Geoffrey, Edith Wharton: A Critical Interpretation. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1970.

Wershoven, Carol, The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

White, Barbara, "Edith Wharton and 'Woman's Fiction'", Essays in Literature, 11 (2), Fall, 1984, pp. 223-235.

Wolff, Cynthia Griffin, "Edith Wharton", Dictionary of Literary Biography, 9, 19 , pp. 126-142.

Wolff, Cynthia Griffin, "Lily Bart and the Beautiful Death", American Literature, 46, March, 1974.

Wolff, Cynthia Griffin, "The Women in my Life", The Massachusetts Review, 24 (2), Summer, 1983, pp. 438-452.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Wolff, Cynthia Griffin, "Cold Ethan and Hot Ethan",
College Literature, 14 (3), Fall, 1987, pp.
230-245.

Wolff, Cynthia Griffin, A Feast of Words: The
Triumph of Edith Wharthon. New York:Oxford
University Press, 1977.

Wolff, Cynthia Griffin, "Does Edith Wharthon Hate
Women and if She Doesn't Why Do We Ask?", Edith
Wharthon and Women: Special Session of the Edith
Wharthon Society. Modern Language Association
Convention Papers on Edith Wharthon: San
Francisco, 1987.

Zilbersmit, Annette, "Wharthon, Freud and Incest:
Psychic Determinism in The House of Mirth".
Publications of the Modern Language
Association, 1985.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Edith Wharton. 1905. Cortesía de la Beinecke Library. Yale University.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Edith Wharton. Circa 1884. Cortesía de la Beinecke Library. Yale University.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



La autora en "The Mount". Circa 1904



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



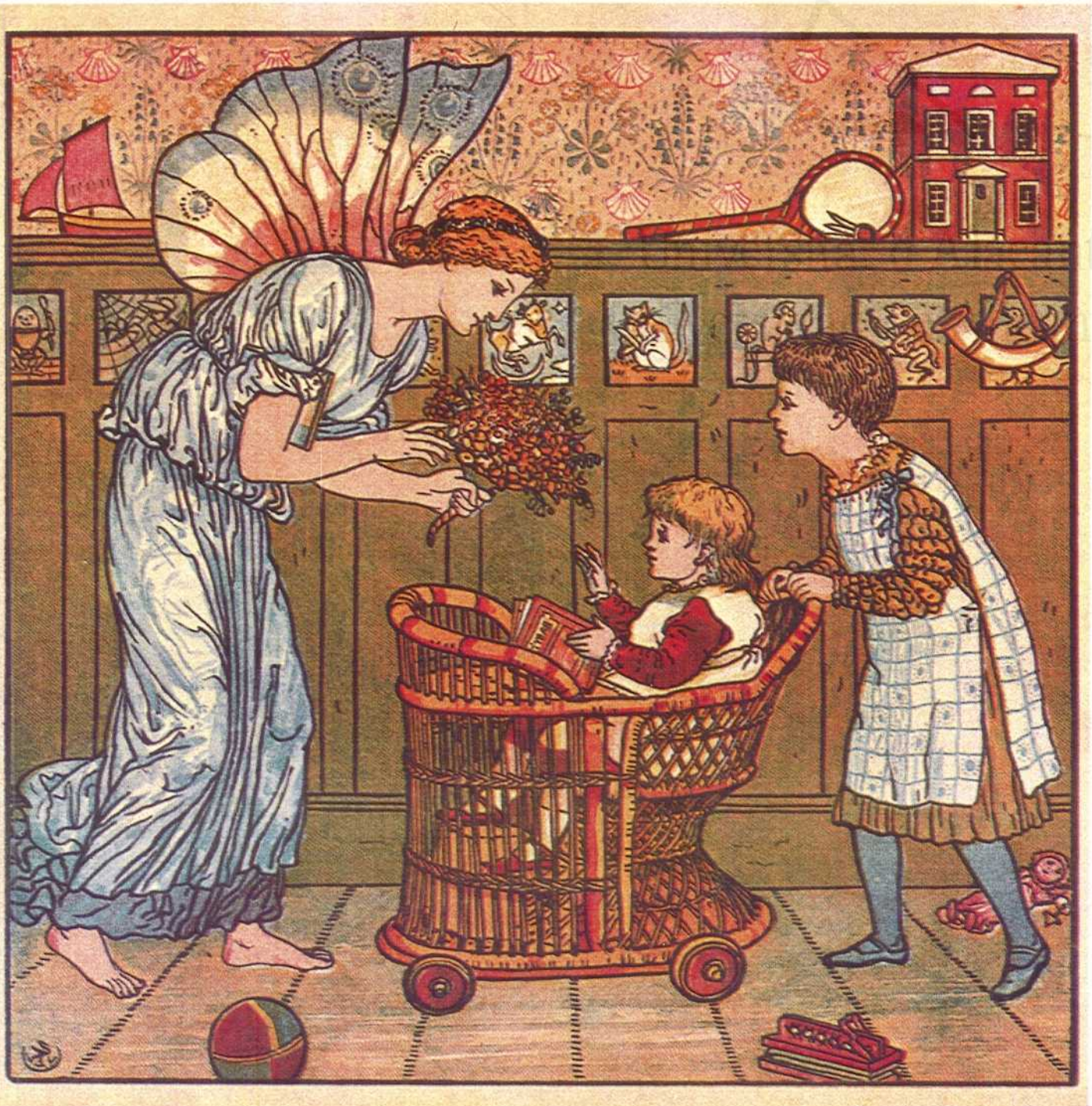
"The Mount", Lenox (Massachusetts). Foto: Wayne Andrews.



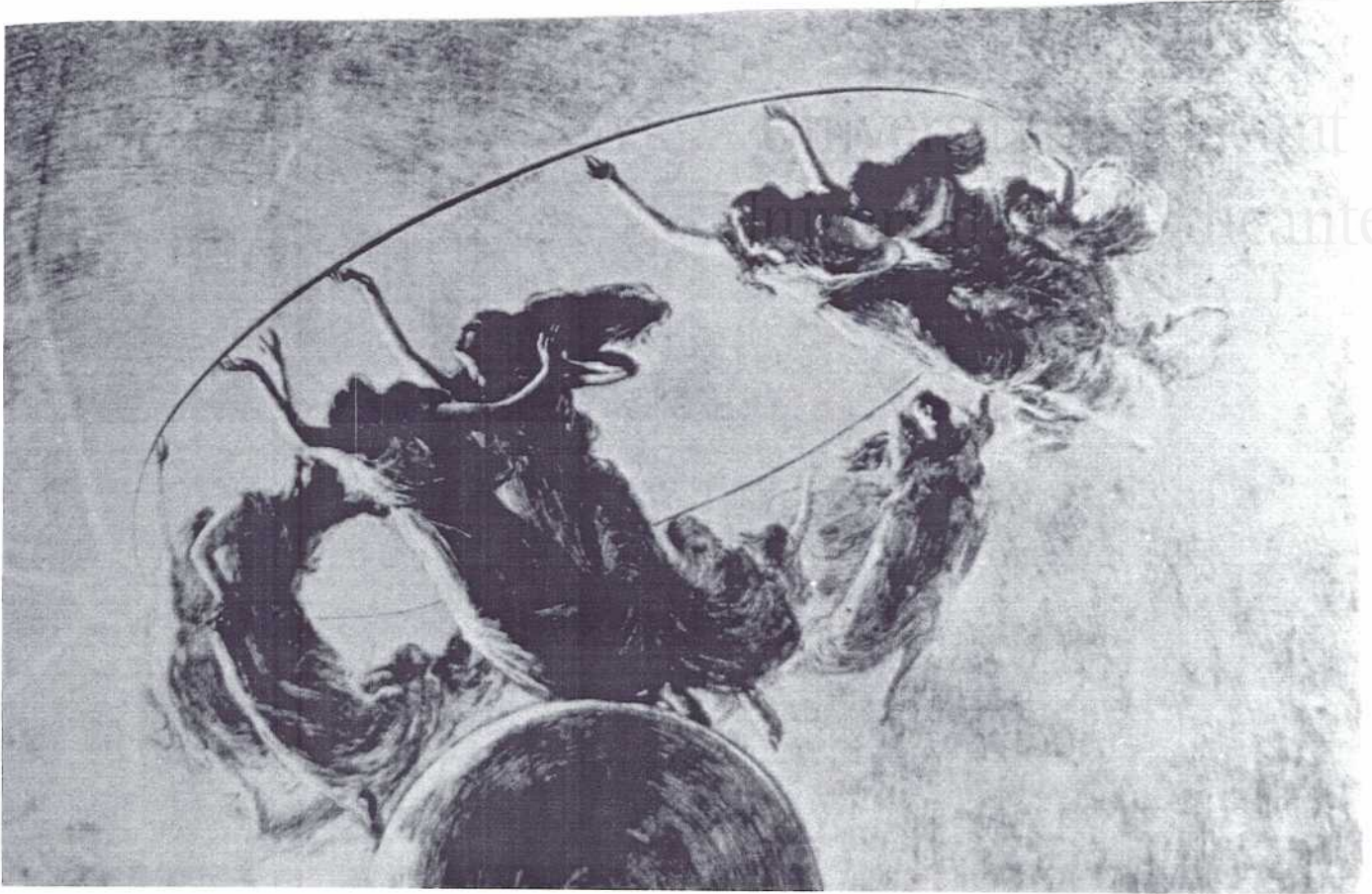
Universitat d'Alacant
Universitat d'Alicante



La Variante de "La Romántica".



El Angel del Hogar



La Mujer en el Art Nouveau
El Eterno Femenino



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Lily Bart or "The Beautiful Death"

THE NEW WOMAN

By Sydney Grundy



DAVID ALLEN & SONS BELFAST (LONDON) MANCHESTER (NEW YORK) BOSTON

From the **COMEDY THEATRE · LONDON**