

Fin de siglo y literatura femenina

Isabel Durán Giménez-Rico

La "New Woman"¹

En los años 1880 las virtudes de la rectitud victoriana --que conllevaba integridad moral, ortodoxia religiosa, reserva sexual, trabajo duro, y una creencia confiada en el progreso personal y social-- ya se estaban cuestionando y se habían sustituido por una nueva seriedad más objetiva y neutral. Y es que a partir de los años 80 los valores victorianos, las creencias y los standards de comportamiento social y personal ya habían encontrado rival en una nueva generación de escritores e intelectuales. La literatura de los últimos 20 años del siglo XIX se enreda en un discurso extenso y variado que trata de reevaluar los criterios de los años 60 y 70 y de resolver las implicaciones de nuevos conceptos de liberación y de desarrollo evolutivo. Fundamental para el desmembramiento de las normas victorianas durante este período volátil e inseguro fue el papel que jugaron las mujeres al articular, a través de su vida y su obra, argumentos contemporáneos en torno al sexo, el matrimonio, y el género femenino.

Aunque la ideología prevaleciente durante este período siguió siendo la de las "esferas separadas", público y masculino, privado y femenino, los años 1880 y 90 ofrecieron muchos retos a esta ética. Empezaron a debatirse temas sobre la relación entre los sexos, y muchas mujeres encontraron una tribuna desde la que expresarse, a través de su literatura o de columnas periodísticas en las muchas revistas femeninas que surgieron, o a través de campañas feministas de toda índole. Los movimientos por los derechos de la mujer del siglo XIX y de principios del XX estaban compuestos, en su mayoría, por mujeres de clase media. Fueron ellas quienes experimentaron de manera más acusada la privación de los derechos que los hombres de su misma clase habían conseguido o estaban consiguiendo. Durante varias décadas, el movimiento inglés por los derechos de la mujer fue el modelo para otros movimientos europeos por la igualdad de derechos. Allí, miles de mujeres lucharon durante más de 70 años (1850-1920) para conseguir leyes más justas en lo referente a la custodia de los hijos y el divorcio, leyes que permitieran a las mujeres casadas controlar sus propios ingresos y propiedad, por la educación superior y por el derecho al voto y a la participación política. En 1851 Harriet Mill, la esposa de John Stuart Mill publicó un ensayo a favor del sufragio femenino en un periódico radical, reclamando una plena ciudadanía política y legal para las mujeres inglesas. Como sus contemporáneas feministas americanas, Mill comparaba a los hombres con los dueños de esclavos y a las mujeres con los esclavos. Y si la abolición de la esclavitud era una cuestión tanto moral como política, no lo era menos la abolición de la opresión de la mujer. Aunque Harriet Mill no ejerció ninguna actividad política, su marido, John Stuart Mill basó su ensayo, *La Esclavitud Femenina* (1869), clásico del pensamiento feminista, en las ideas de su esposa. También en los Estados Unidos, aunque ya en el siglo XX, gran número de mujeres se sumaron a la causa de la igualdad sexual dentro del matrimonio y en el trabajo, o bien lucharon para garantizar el voto en las elecciones federales. Basten como ejemplo Margaret Sanger, que se arriesgó a sufrir malos tratos y a ser detenida por promover el control de la natalidad; Emma Goldman, inmigrante recién llegada, que recorrió todo el país en su campaña en favor de su visión anarquista de la liberación humana, hasta que la deportaron a Rusia a finales de la Primera Guerra Mundial; o Jane Adams, que creó Hull House, un refugio para los pobres de Chicago, y extendió el alcance de esta institución hasta abarcar toda la

¹ "Mujer nueva". Notas aclaratorias y traducciones de Patricia L. Lozano para la Cátedra de Literatura Norteamericana, FaHCE, UNLP, Julio de 2012.

Literatura Norteamericana

gama de reformas sociales y políticas que agitaban Estados Unidos a principios del siglo XX. También la Women's Trade Union League se creó en 1903 para garantizar a las mujeres el derecho de asociacionismo sindical.

Pero, ¿qué significaba ser una artista del *Fin de siècle*, con todo lo que implica esta frase francesa tan voluptuosamente apocalíptica?. Superficialmente, la frase *fin de siècle* significaba, para hombres y mujeres escritores, un tipo de sofisticación de salón --fumar cigarrillos turcos, suscribirse al periódico vanguardista londinense *The Yellow Book*, leer y traducir a los franceses... En términos más integradores, el *fin de siècle* se asociaba con los artistas e intelectuales revolucionarios como Aubrey Beardsley y Oscar Wilde, junto con sus precursores, Swinburne, Pater, Whitman, Wagner o Baudelaire.

Sin embargo, para las mujeres, los 90 también significaron una nueva idea de "amor libre" y de "mujer nueva", una mujer que podía elegir ser autónoma profesional, política y emocionalmente. Se la llamó "Novissima", "New Woman", "Odd Woman", "Wild Woman", "Superfluous Woman"² en los periódicos ingleses y norteamericanos de los años 1880 y 90. La "new woman" de final del siglo XIX y principios del XX era un término prácticamente sinónimo al término "feminista" actual - para algunos un término de burla y desdén, para otros un grito desesperado. El término fue utilizado por primera vez por la novelista radical Sarah Grand, en un artículo publicado en el *North American Review* en Mayo de 1894. Se blandió una tremenda polémica sobre ella por no elegir el camino convencional de la mujer burguesa del matrimonio y la maternidad. En verdad, se la acusó de ser la instigadora de la segunda caída del hombre por sus transgresiones contra las distinciones de sexo, género y clase.

La "new woman" típicamente se representaba en la prensa satírica al uso como una mujer joven, de clase media y casi siempre soltera. Había descartado la moda del momento, en favor de una vestimenta más masculina y de un peinado más sencillo. Era culta, había recibido una educación inusual para la época y era una devota de Ibsen y de la literatura "progresista". Económicamente independiente de padre y marido, a menudo vivía de su salario como profesora, escritora o periodista. Tenía costumbres emancipadas, pertenecía a los clubs femeninos, y perseguía la igualdad con los hombres, y ya de paso estaba dispuesta a dar un giro a las convenciones y a las nociones aceptadas sobre feminidad. Era, en definitiva un reto al pensamiento establecido y, como tal, suponía una amenaza; algo que debía ridicularizarse y contenerse. Obviamente, esta imagen caricaturesca de la "new woman" surgió de las páginas de *Punch* (publicación inglesa de corte satírico, con ilustraciones caricaturescas) y otros libros de ficción, pero sus ideas sí existieron de verdad. En el número de *Punch* de Mayo de 1894 apareció el siguiente "poema" aludiendo al término recién acuñado:

There is a New Woman, and what do you think?
She lives upon nothing but Foolscap and ink!
But though Foolscap and Ink are the whole of her diet,
This nagging New Woman can never be quiet!³

En realidad, el término "new woman" no describe a la feminista ardiente, ni a un intelecto poco ortodoxo tratando de entender su situación anómala, ni a las pocas mujeres que habían logrado forjarse una carrera profesional. Tampoco sugiere militancia ni extremismo. Quizás más que otra cosa el término describe a una generación de mujeres jóvenes de clase media que reaccionaron enérgicamente contra el sistema tradicional de proteccionismo paterno primero y marital después. La nueva mujer quería caminar sola por las calles y viajar en el tren sin chaperona; quería una

² "Nuevísima", "Mujer nueva", "Mujer rara", "Mujer salvaje", "Mujer superflua".

³ "Hay una Mujer Nueva, y ¿se lo imaginan?//;Se sustenta sólo con papel y tinta!//Más aunque papel y tinta son toda su dieta.//;Está fastidiosa Mujer Nueva no puede estar quieta!"

Literatura Norteamericana

educación más práctica y moderna, más experiencia de la vida, más ejercicio al aire libre, quería montar en bicicleta, escalar montañas y nadar. Quería llevar ropa más cómoda y sobre todo, quería tomar sus propias decisiones.

Elaine Showalter, en su libro sobre literatura femenina *A Literature of their Own* distingue tres grandes fases dentro de la literatura femenina inglesa. La primera fase sería la de imitación de las formas establecidas por la tradición dominante; una interiorización de sus normas artísticas y de sus visiones de los roles sociales, y una tímida y solapada crítica contra esas visiones. En segundo lugar, hay una fase de protesta abierta y explícita contra esas normas y valores, y una reivindicación de los derechos y los valores de la minoría oprimida. Finalmente, llegó a la historia literaria femenina la fase de autodescubrimiento, de búsqueda de la propia identidad. Showalter propone tres nombres para designar a las escritoras de estas tres fases: Literatura Femenina (*Feminine*), Feminista (*Feminist*), y "de mujeres" (*Female*), aunque, por supuesto, las fases se solapan.

Pues bien, aunque Showalter se refiere a la tradición inglesa, su tipología es fácilmente aplicable a la tradición literaria femenina norteamericana. La fase femenina habría sido la de las predecesoras en la literatura norteamericana del siglo XIX: las autoras de 'best-sellers' Louisa May Alcott, Susan Warner o Harriet Beecher Stowe, que, si bien escribieron ficción antisurreccionista⁴, era un tipo de novela que idealizaba los valores de la mujer virtuosa, decorosa y hogareña, en su esfera doméstica. La fase feminista, sería, pues, la que nos ocupa en este tema, la que va de 1880 a 1930; escritoras que tenían un alto sentido de pertenencia a una hermandad de mujeres. Algunas escritoras feministas, como Lady Florence Dixie en Inglaterra y Charlotte Perkins Gilman en los Estados Unidos llegaron incluso a imaginar utopías feministas, mundos gobernados por mujeres, como *Gloriana* (1890), la mujer política por excelencia de Dixie, revoluciones feministas, y nacimientos de vírgenes. En *Herland* Perkins Gilman imaginó una utopía de amazonas en la que las mujeres se reproducían de forma espontánea en una meritocracia maternal.

Pero aparte de estas fantasías utópicas, las mujeres empezaron a explorar la experiencia femenina y a exponer actitudes patriarcales no de forma solapada, sino abierta y directa. Surgió un nuevo género realista, que se ha llegado a llamar "regionalismo femenino" (Elliott 590) en el que algunas escritoras presentaban relaciones tumultuosas entre hombres y mujeres, problemas del matrimonio desde el punto de vista de la mujer, experiencias y derechos sexuales, o visiones alternativas sobre la maternidad. El matrimonio, destino de toda novela decimonónica, y la resolución de todos sus problemas y, supuestamente, los de la heroína, se convierte ahora en el origen de la narrativa y de todos los problemas de aquella. A partir de los años 1890, la "new woman" llenó de fuerza e inspiración a las novelas y relatos de Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Ellen Glasgow, y Willa Cather.

Estas nuevas mujeres escritoras que rechazaron la domesticidad, entraron en los círculos literarios bajo la rúbrica del "Regionalismo" o "Color Local". Hasta que la crítica feminista revalorizó a estos nombres, Sarah Orne Jewett y Mary Wilkins Freeman eran consideradas las cronistas de una Nueva Inglaterra decadente; Ellen Glasgow del Sur virginiano, Willa Cather de la Nebraska de los pioneros, y Chopin de la Louisiana criolla francesa. Y lo eran, al menos aparentemente. Pero, bajo la cubierta del regionalismo estas mujeres exploraron el territorio de las vidas de las mujeres, y la geografía de la mente femenina. La premisa que defendían a través de sus obras era que la mujer sólo puede estar en posesión de su propia vida si es también poseedora de su mente. Sabían que el mito de la "mujer perfecta" había sido creado por el patriarcado para suprimir la consciencia y la ambición femeninas, y así, en su ficción iconoclasta, censuraban el 'status quo' y los valores que servían para mantenerlo. Y lo hicieron buscando nuevas formas y estructuras que fueran adecuadas para la mentalidad de la "nueva mujer", y que se alejaran del *bildungsroman* masculino urbano, industrial o científico.

⁴ Probable error de tipeo del original, posiblemente debería decir anti-secesionista.

Kate Chopin y Charlotte Perkins Gilman

El *bildungsroman*, o novela de aprendizaje, se define como una novela que relata la juventud de un protagonista sensible que intenta aprender la naturaleza del mundo, descubrir su significado, y adquirir una filosofía de la vida y del arte de vivir. Pero, mientras que el *bildungsroman* masculino traza el aprendizaje moral e intelectual del héroe, y su adquisición de una filosofía de la vida, el *bildungsroman* femenino suele ser sobre un despertar a las limitaciones agobiantes que rodean a la mujer. Las protagonistas de lo que se ha dado en llamar "Novelas del Despertar", tan comunes entre las nuevas mujeres, tienen que encontrarse a sí mismas en un mundo definido por el amor y el matrimonio, y todas ellas emprenden un viaje hacia el interior; hacia un mejor autoconocimiento, que les revela la disparidad entre ese nuevo Yo que han descubierto, y la naturaleza del mundo exterior.

*The Awakening*⁵, de Kate Chopin (1851-1904), encaja perfectamente en este modelo de novelas del despertar, ya que constituye una franca exploración de cómo una mujer de finales del siglo XIX despierta a las limitaciones de su vida e inicia una transformación en la que intenta alcanzar la independencia sexual y emocional. Casada con un hombre de negocios bastante mayor que ella, la protagonista, Edna Pontellier "despierta" al hecho de que no está viviendo para sí misma, sino para obedecer a los roles sociales de esposa y madre dictados por la época y la clase social. Inspirada por la atmósfera sensual de la Costa del Golfo durante unas vacaciones de verano y por su encantamiento con Robert Lebrun, un joven sensible y encantador, Edna gradualmente deja de atender sus deberes como dama de la burguesía de Nueva Orleans y al final abandona el hogar conyugal para mudarse a una casa propia. O, por decirlo de otra manera, deja de ser 'Mrs. Pontellier' para empezar a ser 'Edna'. A medida que el deseo sexual de Edna comienza a expresarse, también se despierta su deseo de autoexpresión artística. La música y la pintura se le aparecen como una buena forma de explorar la represión y la opresión. Pero ella misma debe descubrir su potencial, que lleva tantos años escondido bajo un mero disfrute del arte, socialmente aceptable. Así, el creciente deseo de Edna de pintar no es sólo un deseo de escapar del apabullante tedio que impregna su pequeña sociedad; es también un deseo de expresar una percepción distinta del Yo, en un medio libre de las inscripciones verbales de la ideología.

Volcada en su nueva faceta de artista, Edna sueña con el regreso de su amado Robert, que se fue a México para huir de ella, mientras tiene un affair extramatrimonial con el seductor Alcée Arobin. Tras su reencuentro con Robert, Edna comprende que no hay posibilidad para la mujer de alcanzar la autonomía que ansía, y acude a buscar consuelo al lugar donde se sintió libre por primera vez: el mar. Allí pondrá fin a su vida, dejándose abrazar por las aguas del Golfo.

La publicación de *The Awakening*, en 1899, fue un auténtico escándalo. Y es que aunque la "new woman" de finales del siglo XIX que exigía igualdad social, económica y política ya era un tema corriente en las discusiones y en la ficción de la época, el retrato de una mujer tan sensual e impenitente como Edna Pontellier era más de lo que los críticos podían permitirse pasar. Kate Chopin, una viuda de 33 años con 6 hijos, ya era conocida por ser independiente, fumar, y coquetear con Albery Sampite. Sacó a flote el negocio de su marido, hizo dinero, y después regresó a Nueva Orleans para convertirse en escritora. A los 39 años publicó por primera vez sus relatos, sobre mujeres independientes y rebeldes, y durante su corta vida como escritora (poco más de diez años), escribió dos novelas, más de 150 relatos y sketches, bastante poesía, reseñas y crítica literaria. Desde el comienzo de su carrera, sus relatos fueron estudios sobre la emancipación femenina. Estilísticamente, además, eran relatos más avanzados y vanguardistas que los relatos escritos por otras mujeres de la época, y es que Chopin bebió de las fuentes de naturalistas como Zola o Howells, y, sobre todo, de los relatos "directos y sencillos" de Maupassant, al que definió como "un hombre que ha escapado de la tradición y la autoridad, que se ha metido dentro de sí mismo y ha mirado hacia la vida a través de su propio ser y con sus propios ojos". En todo caso,

⁵ *El despertar*.

Literatura Norteamericana

The Awakening fue descrito como "veneno trivial y sórdido", "esencialmente vulgar" y "enfermizamente introspectivo y de sentimientos mórbidos". Chopin se sintió herida por estas críticas y por el ostracismo social que le acarrearón, y no volvió a publicar ninguna otra novela: como en tantas otras ocasiones, la autora había sido castigada por el comportamiento de su heroína.

A lo largo de la historia de la novela, la muerte siempre ha sido un bastión de la ficción amorosa, repartida no sólo entre las culpables de crímenes extramaritales flagrantes, sino entre las heroínas que pretendían salir de la pasividad. Ya en 1791 y 1797, dos de las primeras novelistas americanas, Susanna Rowson y Hannah Foster utilizaron la extendida fascinación popular por "los fatales efectos de la seducción" en sus novelas *Charlotte Temple* y *The Coquette*, con las que lograron excitar a su audiencia, a la vez que servían en bandeja la necesaria catarsis de compasión por la muerte de las heroínas. En estas novelas la joven ingenua, desviada hacia el mal camino por el aburrimiento que le producen los pretendientes socialmente aceptables y su vida de sofocante rutina, se escapa con un galán hacia una nueva vida que promete ser emocionante, para encontrarse después arruinada y castigada con la muerte, bien por suicidio, o bien al parir un hijo ilegítimo consecuencia de esos amores ilícitos. Esta fórmula se repite no sólo en las novelas de escritoras poco conocidas de los siglos XVIII y XIX, sino también en las de varias escritoras canonizadas. La necesidad de impulsar a una heroína hacia aspiraciones más humanas conduce, con frecuencia, a desenlaces tan trágicos como inesperados. Y, habiendo dicho esto, nos encontramos ante la eterna pregunta: ¿acaso el escape de tradiciones confinadoras sólo puede ser la muerte?. De hecho, frecuentemente se compara a *The Awakening* con *Madame Bovary* por la similitud del tema. Ya en 1899, cuando se publicó, Willa Cather reseñó el libro para *Pittsburgh Leader* la denominó "la Bovary Criolla".

Pero, mientras que muchos lectores han visto el muy debatido suicidio de Edna como el castigo decimonónico por la transgresión femenina contra la moralidad, las más recientes lecturas feministas lo consideran un abrazo heroico y transcendentalista con la independencia, y una simbólica resurrección hacia el mito. A partir de los años 70, Edna empezó a ser leída no como una mujer egoísta e inmoral, sino como una persona inmersa en un momento histórico específico, y con unos rasgos personales que influirían en el curso de su vida y su muerte. Algo que en el siglo XIX era impensable en una mujer que abdica de sus responsabilidades domésticas en favor de sus propias aspiraciones y necesidades. Es decir, la crítica feminista ve esta conclusión como una forma de escapar del cliché por el cual las mujeres que transgredían las normas sociales debían ser castigadas con la muerte (Emma Bovary, Tess, Lily Bart en *The House of Mirth*, de Edith Wharton, Maggie Tulliver, Anna Karenina...). Así leído, el final sería una experiencia transcendente en la que Edna alcanza la reconciliación consigo misma, y no como el poder de la sociedad contra la rebeldía femenina.

Obviamente, el mar es un elemento esencial de la imaginería de la novela, y una fuerza dominante en la experiencia de Edna. La metáfora central para expresar la lucha por la libertad en *The Awakening* es nadar en el mar. Edna aprende a nadar durante su estancia veraniega en el Golfo y poco a poco supera su miedo al agua. Durante el primer baño nocturno de la novela, ya vemos evidentes signos de este simbolismo: "She wanted to swim far out, where no woman had swum before... As she swam she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself"⁶ (Chopin 46, 47). Además, el momento que podríamos catalogar de epifánico, tiene lugar en la playa, porque, nos dice la narradora, "The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation"⁷ (32). Es la voz del mar, entonces, la que en este brevísimo capítulo VI le revela a Edna "her position in the universe as a human being, and... her relations as

⁶ "Quería nadar muy lejos, hasta donde ninguna mujer había nadado antes ... Mientras nadaba parecía esforzarse por alcanzar lo infinito para perderse allí".

⁷ "La voz del mar es seductora; no cesa nunca, susurrando, clamando, murmurando, invitando al alma a vagar por un momento en abismos de soledad; a perderse en laberintos de autocontemplación".

Literatura Norteamericana

an individual to the world within and about her"⁸ (31-32). Una carga demasiado pesada, quizás, para descender sobre el alma de una joven mujer de 28 años, porque, continua la narradora, implica más sabiduría " than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman"⁹ (32).

Evidentemente, muchas novelas escritas por mujeres en el siglo XIX y XX tienen configuraciones metafóricas comunes en torno a espacios, especialmente la habitación, la casa, la tierra y el mar. Más concretamente la oposición dormitorio o casa / mar es un principio estructurador de mucha ficción femenina. La habitación a menudo se utiliza como metáfora del confinamiento físico y psicológico al que se ven sometidas las mujeres. En ninguna obra femenina se ve tan clara esta metáfora como en *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). El tema de este relato es la crítica a lo que se llamaba "confinamiento solitario", una práctica que se creía positiva para el paciente, pero que en realidad no hacía sino incrementar su ansiedad y que, a menudo, llegaba a provocar el suicidio. Gilman narra la patética historia de una mujer que sufre depresión postparto y es encerrada, por prescripción de su marido médico, en una habitación empapelada en amarillo, con la prohibición de usar papel y pluma, que, según él, sólo provocarían más excitación. La siniestra implicación es que el deseo de escribir en una mujer es anormal, y puede destruir sus tendencias "naturales" hacia la domesticidad y la maternidad. La mujer artista es, por tanto, algo abominable. La cura de reposo y reclusión es, por descontado, peor que la enfermedad, y el estado mental de la enferma empeora progresivamente. En sus delirios claustrofóbicos, la narradora tiene visiones de una mujer encerrada tras el papel amarillo que cubre la pared, y que se desliza desesperadamente de un extremo a otro, intentando encontrar una fisura por la que escapar.

El resto de la ficción de Gilman tiene un programa concreto, y presupone que una sociedad reestructurada puede aliviar y hasta eliminar el dolor psíquico de la mujer. Sus relatos "When I was a Witch", "If I Were a Man", "The Cottagette", o "Turned", además de su novela utópica *Herland* (1915) muestran las posibilidades y los buenos resultados obtenidos cuando se modifican ciertos ambientes domésticos (cocinas y guarderías, por ejemplo), o cuando se mejoran las relaciones interpersonales, y las posibilidades laborales para ambos sexos.

Siguiendo con la metáfora de la confinación, encontramos en el polo opuesto la sensación de espacio y libertad, representado en los espacios abiertos y en el mar. Los "sentimientos oceánicos" es una metáfora con bases religiosas, psicológicas, y literarias. Se utiliza para expresar la sensación de libertad y de desprendimiento del cuerpo o de la materia, y de la aprehensión de la unicidad universal que a menudo se experimenta en los mares abiertos. Y ya desde épocas antiguas los poetas nos han ofrecido narraciones de esta experiencia, a menudo de boca de marineros que se hacían a la mar. Es decir, si el reconocimiento implícito de las restricciones y el confinamiento social se expresa a través de metáforas de reclusión; la sensación de un Yo existente más allá de esas restricciones se expresa en mucha ficción femenina, y, desde luego en *The Awakening*, a través de metáforas de fluidez y escape de esas fronteras. No es casualidad que Edna Pontellier sólo es feliz cuando está en la costa, y que, al final del verano, cuando regresa al hogar conyugal en la ciudad siente que le falta la respiración; manifiesta deseos de destruir todos los objetos a su alrededor (de hecho rompe un jarrón en pedazos), y todo lo que ve en torno a su hogar le parece "parte y parcela de un mundo extraño que ahora era su antagonista". El Matrimonio, para las mujeres creativas de *The Awakening* y *The Yellow Wallpaper* es un encierro cada vez más sofocante. Por eso las habitaciones, las casas, y las fronteras son importantes en los argumentos de ambas obras, como metáforas de la manera en que la sociedad rehusa dejar a las mujeres ir más allá de la "habitación" cultural y convencional del matrimonio y la maternidad (no olvidemos a Nora, de *Casa de Muñecas*, de Ibsen).

⁸ "(...) su posición como ser humano en el universo, y... sus relaciones como individuo con el mundo interior y exterior".

⁹ "(...) de la que usualmente el Espíritu Santo se complace en conceder a cualquier mujer".

Literatura Norteamericana

Lógicamente, por tanto, el último baño de Edna Pontellier en el mar es fácilmente interpretable como el traspaso de ese umbral, de esa frontera elevada por la cultura y por el discurso; es un acto que metafóricamente disuelve la construcción social y lingüística del Yo. De ahí que las interpretaciones más líricas y metafísicas consideren que Edna entra en relación amorosa con el sol y el mar, los factores primigenios elementales, y obtiene la plenitud con el No-Yo Emersoniano, con la Naturaleza, con el Universo. Edna sólo puede pensar una manera de eludir una sociedad que sigue intentando colocarla en su lugar doméstico apropiado, y esta es su muy debatido suicidio. Si vemos su último baño como una simple acción realista, tenderemos a desaprobársela, o a verla como una derrota, una regresión cobarde, y así lo ha interpretado Elaine Showalter. Es posible, sin embargo, especular que, en términos míticos, Edna nada no hacia su muerte, sino hacia su vida verdadera, hacia su propia visión, hacia la imaginación abierta de su infancia. De hecho, Edna nunca acaba inmovilizada ni en un estado premortal desagradable, como Madame Bovary o Lily Barth, sino que siempre está moviéndose, nadando, cuando la vemos por última vez, nunca se detiene a que le llegue la muerte. Es lógico, en términos realistas, pensar que el agotamiento la sobrevendrá y se ahogará, sin embargo, Chopin está decidida a regenerar a Edna a través del mito; a enviarla a un Edén imaginario en el que las escenas de su infancia que la reconfortan; al paraíso preadolescente; al yo presexual. Como nos revelan las últimas palabras de Chopin, Edna nada hacia lo eterno, lo paradisiaco:

Se looked into the distance, and the old terror flamed up for an instant, then sank again. Edna heard her father's voice and her sister Margaret's..... There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air¹⁰ (137).

Finalmente, recordaremos que en su discusión del "Complejo de Ofelia", el fenomenólogo Gaston Bachelard traza las conexiones simbólicas entre mujer, agua y muerte. Ahogarse, nos explica Bachelard refiriéndose a la muerte de la Ofelia de Shakespeare, siempre ha estado relacionado con lo femenino, con la fluidez femenina, en contraposición a la aridez masculina. Ahogarse se convierte en la muerte verdaderamente femenina en los dramas de la literatura y de la vida; un tipo de muerte que es una preciosa inmersión dentro del elemento femenino. "El agua es símbolo profundo y orgánico de la mujer líquida cuyos ojos se inundan de lágrimas con tanta facilidad, como también su cuerpo es el depósito de sangre, líquido amniótico, y leche".

Pero para entender mejor *The Awakening* vamos a tratar de situarlo dentro de la tradición a la que pertenece, porque es una novela que recibe la influencia de tres tradiciones sucesivas: El sentimentalismo doméstico, Los escritores de "color local" de la postguerra, y Las "new women" escritoras, o feministas del final del XIX .

1) La cultura americana femenina de los años 1850 y 60, llamada por algún historiador "el mundo femenino de amor y de ritual" se definía por la veneración de la maternidad, por las intensas relaciones madre-hija, y por íntimas relaciones de amistad entre mujeres. La "novela sentimental" femenina celebraba las instituciones matriarcales e idealizaba el período de feliz unión entre madre e hijo, y estaba colmada de artefactos, espacios e imágenes de la cultura americana doméstica del siglo XIX: la cocina, siempre acogedora con su desgastada silla mecedora; el jardín Edénico de la madre, lleno de flores y abejas que van a la miel, y el pájaro cantor enjaulado, que representa a la mujer creativa en su esfera doméstica. La satisfacción sexual parecía llegar sólo amamantando a los bebés, y las hermandades literarias exclusivamente femeninas eran la respuesta a los "clubs" a los

¹⁰ "Miró a lo lejos, y el viejo terror se alzó de nuevo por un instante, luego volvió a desplomarse. Edna escuchó las voces de su padre y su hermana Margaret... Había un zumbido de abejas, y el aroma almizclado de las clavelinas llenaba el aire".

Literatura Norteamericana

que huían los maridos bajo cualquier excusa. Retazos de este espíritu aparecen en la figura de Madame Ratignolle, la íntima amiga de Edna, que es descrita en la novela como "mother-woman": "Eran mujeres que idolatraban a sus hijos, que veneraban a sus maridos y que consideraban un privilegio sagrado poder desaparecer como seres individuales y crecer alas como ángeles de la guarda". Es Adèle Ratignolle la que, instantes después de parir a su cuarto hijo, e intuyendo que Edna ha elegido otro tipo de vida, le susurra: "Think of the children, Edna. Oh think of the children! remember them!"¹¹ (132).

2) Tras la Guerra Civil el mundo homosocial de la cultura femenina empezó a disolverse, a medida que las mujeres iban teniendo acceso a la educación, el trabajo y la política. Las escritoras de color local que empezaron a publicar historias sobre la vida regional americana en los 70 y 80 se consideraban hijas de padres, no solo de madres, literarios. La gran diferencia entre estas escritoras y sus predecesoras es que se empieza a considerar el "egoísmo", es decir, la habilidad de anteponer las ambiciones literarias a los quehaceres domésticos. Los años 70 y 80 fueron "una época de solteras" con estilos de vida solitarios e individualistas. Estas escritoras escribían sobre los conflictos entre maternidad y creatividad literaria, llegando a la conclusión de que la realización literaria exigía el sacrificio de los impulsos maternales. También las escritoras de color local impregnan sus imágenes tradicionales con significados míticos. Así, en sus historias, el jardín materno se convierte en el santuario paradisíaco, el pájaro enjaulado se convierte en una garza real blanca, o heroína de la naturaleza; la casa se hace emblema del cuerpo femenino, siendo la cocina el vientre; y los utensilios domésticos son ahora objetos totémicos. Esta influencia aparece en *The Awakening* en la figura de la mujer artista Mmelle. Reisz, soltera e independiente, y en el despertar de Edna al mundo del arte. Madame Ratignolle y Mademoiselle Reisz representan los dos roles alternativos de la mujer-madre o la mujer-artista, pero también sugieren diferentes desenlaces para la novela. La historia de Adèle sugiere que Edna abandonará su rebelión, regresará a su matrimonio, tendrá otro bebé, y poco a poco valorará y llegará a amar a su marido (este es el final de muchas novelas sentimentales del siglo XIX). La historia de Mmelle Reisz sugiere que Edna perderá su belleza y su encanto, su marido y sus hijos, y lo habrá sacrificado todo por su arte y su orgullo. Chopin rechaza estas dos conclusiones cerradas y se escapa de las tradiciones literarias que representan, al ofrecernos ese final abierto a todo tipo de interpretaciones y opiniones.

3) La "new woman" escritora de los 90 ya no anhelaba los lazos femeninos ni los santuarios del pasado. Producto del escepticismo Darwiniano y de la sofisticación estética, tenían una relación ambigua e incluso hostil con la cultura femenina que les precedió. También sus actitudes hacia la sexualidad femenina eran revolucionarias, y exigían libertad e innovación en la forma y en el contenido. Cambiaron la novela realista en tres partes sobre el cortejo y el matrimonio, por largos interludios a los que denominaban "fantasías", "alegorías", "monocromos", o "sueños". Estas narrativas impresionistas eran intentos de explorar la consciencia femenina, la "terra incognita" que de sí misma sólo conocía la escritora.

Vemos cómo la evolución literaria de Kate Chopin la llevó por estas tres fases de la cultura y de la escritura femenina americana. Nacida en 1850, creció con los best-sellers de las sentimentalistas americanas e inglesas, y también tomó como modelos literarios a coloristas locales como Sarah Orne Jewett y Mary Wilkins Freeman que habían escrito historias sobre la soledad y la frustración femeninas. Pero enseguida se lanzó a buscar otros modelos más ambiciosos. Sus gustos literarios no eran precisamente provincianos: leía a Darwin, a Spencer, a Aristóteles, a Flaubert, a Whitman, a Ibsen y a Maupassant. Identificándose con las New Women, Chopin simplemente

¹¹ "Piensa en los niños, Edna. ¡Oh piensa en los niños! ¡Recuérdalos!"

Literatura Norteamericana

intentó plasmar, a su modo y con su propia voz, esa "terra incognita" de la vida interior de una mujer, con todo el cúmulo de dudas, miedos, confusiones y ambigüedades. Además Edna rechaza el "imperio de la madre" y el mundo de sororidad de la cultura femenina al ser presentada sin madre ni hijas, e incluso al rehusar asistir a la boda de su hermana. Para una generación que había crecido leyendo *Little Women* (la novela de Louisa May Alcott), esto era realmente chocante. Formalmente, la novela también se aleja de las técnicas realistas hacia un ritmo impresionista de epifanías y cortes bruscos. Chopin abandona los títulos para cada capítulo y escribe 39 capítulos numerados de longitud muy desigual. Los capítulos se mantienen unidos por su constante enfoque en la consciencia de Edna, y por las imágenes y los motivos que se repiten: la música, el mar, las sombras, nadar, los amantes, y nacer.

Una imagen que me gustaría comentar es la del hombre desnudo. Durante una *soirée* musical en casa de Mme Reisz, una de las piezas que interpreta la pianista y que Edna titula "Solitude", evoca en su mente la imagen de un hombre desnudo en la orilla del mar. Esta imagen del hombre desnudo, sugiere la solitaria angustia espiritual del hombre en su búsqueda metafísica del autoconocimiento, y aparece en claro contraste con el carácter sociable de mujeres y niños que aparecen en otras de sus "visiones". Estas imágenes mentales son las tradicionales creaciones de la ideología, que presentan al hombre como el pensador solitario, mientras que la mujer se le aparece como el elemento social y relacional. Es, pues interesante, que su comportamiento antes de su último baño marino recrea esta imagen del hombre desnudo junto al mar:

*... for the first time in her life she stood naked in the open air, at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her. How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! how delicious! She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known*¹² (136).

Es decir, Edna se ha atribuido el rol del filósofo y ha rechazado los roles femeninos prescritos por la sociedad. Pero esto es sólo la culminación de toda una serie de reacciones fóbicas hacia el papel tradicional de esposa y madre. Un ejemplo es el capítulo en que Edna no puede resistir cuando su amiga la reclama durante el acto más femenino posible: parir un hijo, y tiene que abandonar la habitación pues odia ver a la mujer sufriendo. Más chocante todavía resulta uno de los últimos párrafos de la novela, cuando Edna se encamina hacia la playa para darse su último baño, que describe un sentimiento antimaternal absolutamente repulsivo para la época: "The children appeared before her like antagonists who had overcome her; who had overpowered and sought to drag her into the soul's slavery for the rest of her days"¹³ (136).

Según Annis Pratt, la última fase de los viajes femeninos hacia el renacer es la aparición de personalidades transformadas, andróginas y poderosas de las mujeres que al principio eran perfectamente sumisas y complacientes con la sociedad; y por lo tanto, con frecuencia terminan con el castigo a la mujer buscadora, o su liberación, según leamos ese final, por su éxito en este peligroso y revolucionario viaje hacia su interior. Esta Edna transformada y andrógina sería la que se baña desnuda, emulando al hombre de sus visiones, y ya liberada de pudores y miedos se lanza a disfrutar del íntimo y sensual abrazo del mar. Y los lectores nos quedamos con el consuelo de que, para Edna Pontellier, sí ha merecido la pena despertar. Así se lo había dicho al Dr. Mandélet:

¹² "...por primera vez en su vida se irguió desnuda al aire libre, a merced del sol, de los golpes de la brisa, y de las olas que la invitaban. ¡Qué extraño y horroroso parecía estar de pie desnuda bajo el cielo! ¡Qué delicioso! Se sentía como una recién nacida, abriendo sus ojos en un mundo familiar que no conocía."

¹³ "Los niños aparecían frente a ella como antagonistas que la habían vencido; que la habían dominado y tratado de hundirla en una esclavitud del alma por el resto de sus días".

Literatura Norteamericana

"Yes"... "The years that are gone seem like dreams -if one might go on sleeping and dreaming- but to wake up and find -oh well! perhaps it is better to wake up after all, even to suffer, rather than to remain a dupe to illusions all one's life"¹⁴ (133).

Bibliografía

- Albinski, Nan Bowman, *Women's Utopias in British and American Fiction*. London: Routledge, 1988
- Amons, Elizabeth. *Conflicting Stories: American Women Writers at the turn of the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Ardis, Anne, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. London: Rutgers, 1990.
- Bachelard, Gaston, *El Agua y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura económica, 1978 (1942)
- Baym, Nina. *Woman's Fiction: a Guide to Novels by and about Women in America*. Urbana: U. of Illinois Press, 1993.
- Bercovitch, Sacvan, *The Cambridge History of American Literature*. Vol. III. Cambridge University Press, 1996.
- Bloom, Harold (ed.). *Kate Chopin*. New York: Chelsea, 1987.
- Bronfen, Elizabeth. *Over her dead body: Death, Femininity and the Aesthetic*. London: Routledge, 1994.
- Calder, Jenny, *Women and Marriage in Victorian Fiction*. Thames & Hudson, 1976.
- Chopin, Kate. *The Awakening* (ed. Nancy A. Walker). New York: St. Martin's Press, 1993.
- Conn, Peter, *Literatura Norteamericana* (trad. Carmen Franci). Cambridge University Press, 1998
- Cunliffe, Marcus. *The Literature of the United States*. London: Penguin, 1954.
- Davidson, Cathy and Linda Wagner-Martin (eds.) *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. New York: Oxford U. Press, 1995.
- Delbanco, Andrew. *Required Reading: Why Our American Classics Matter Now*. New York: Farrar, 1997.
- Elliott, Emory (ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988
- (ed.) *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia U. Press, 1991
- Ford, Boris (ed.) *American Literature: a Guide for Readers. The New Pelikan Guide to English Literature, Vol. 9*. London: Pelican Books, 1984.
- Gilbert, Sandra. & Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale U. Press, 1979
- (eds.) *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: Norton, 1985.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Horner, Avril. *Landscapes of Desire: Metaphors in Modern Women's Fiction*. New York: Harvester, 1990.
- Lee, Brian. *American Fiction 1865-1940*. Longman, 1987.
- Martin, Wendy (ed.) *New Essays on The Awakening*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Pérez Gállego, Cándido. *Literatura Norteamericana: una visión crítica*. Madrid: Palas Atenea, 1992.
- *Historia de la Literatura Norteamericana*. Madrid: Taurus, 1988.
- Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press, 1982.
- Ruland, Richard. and Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism*. London: Penguin,

¹⁴ "Si"... "Los años que pasaron parecen sueños -si uno pudiera continuar durmiendo y soñando- pero despertarse y encontrar -oh bueno! Tal vez sea mejor despertar después de todo, aún al sufrimiento, en lugar de seguir siendo víctima de ilusiones toda su vida".

Literatura Norteamericana

1991.

Segal, Naomi. *The adulteress' Child: Authorship and Desire in the 19th Century Novel*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Shaw, Marion (ed.) *An Introduction to Women's Writing*. Prentice Hall, 1998.

Showalter, Elaine. *Sister's choice: Tradition and change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

---- *A Literature of their Own*. London: Virago, 1973.

Spiller, Robert. *Literary History of the United States (3 vols)*. New York: MacMillan, 1967.

Walker, Marshall. *The Literature of the United States of America*. London: Macmilan, 1983.

Wharton, Edith, *The House of Mirth* (ed. Shari Benstock). New York: St. Martin's Press, 1994.