

COLECCIÓN ALMAR-ANGLÍSTICA

SERIE MANUALES

DIRECTOR: ANTONIO R. CELADA

ASUNCIÓN ARAGÓN VARO, M.ª JOSÉ CHIVITE,  
ANTONIO BALLESTEROS GONZÁLEZ, SILVIA CAPORALE BIZZINI,  
SARA MARTÍN ALEGRE, M.ª DEL MAR PÉREZ GIL,  
ESTHER SANCHEZ-PARDO, MARÍA SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE,  
LEONOR ACOSTA BUSTAMANTE,  
M.ª DEL CARMEN RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

HISTORIA CRÍTICA  
DE LA NOVELA INGLESA  
ESCRITA POR MUJERES

Editoras-Coordiadoras

SILVIA CAPORALE BIZZINI-ASUNCIÓN ARAGÓN VARO

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA CON LA AYUDA DEL  
CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA MUJER  
DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

EDICIONES ALMAR

C/. Compañía, 65  
Teléf. 923 21 47 88  
Fax 923 21 87 91  
37002 Salamanca  
E-mail:info@colegioespana.com  
http://www.colegioespana.com

© Ediciones ALMAR

Asunción Aragón Varo  
M.ª José Chivite  
M.ª Angeles de la Concha  
Antonio Ballesteros González  
Silvia Caporale Bizzini  
Sara Martín Alegre  
M.ª del Mar Pérez Gil  
Esther Sánchez-Pardo  
María Socorro Suárez Lafuente  
Leonor Acosta Bustamante  
M.ª del Carmen Rodríguez Fernández

*Motivo de cubierta:* Rafa Mora. Gabinete de Diseño  
Universidad de Alicante

ISBN: 84-7455-085-8  
Depósito legal: S. 112-2003

Printed in Spain - Impreso en España

Imprenta CALATRAVA, S. Coop.  
Pol. El Montalvo, Calle D, Parcela 19 E  
Teléf. y Fax 923 19 02 13  
37008 SALAMANCA (España)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones  
establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,  
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	9
INTRODUCCIÓN	
M.ª Angeles de la Concha .....	11
CAPÍTULO I	
MUJER Y LITERATURA EN EL SIGLO XVIII	
Asunción Aragón Varo .....	23
<i>Marilyn, Mary Ann, Mariana, Mariana</i>	
CAPÍTULO II	
MARY WOOLLSTONECRAFT:	
NARRATIVAS FEMENINAS/ FEMINISTAS DE LA ILUSTRACIÓN	
María José Chivite de León .....	45
CAPÍTULO III	
BREVE ESPLENDOR DE MAL DISTINTA LUMBRE:	
LAS NOVELISTAS GÓTTICAS	
Antonio Ballesteros González .....	65
<i>Rebeca de Smith, Rebeca de, Rebeca de</i>	
CAPÍTULO IV	
LA OTRA CARA DEL ROMANTICISMO:	
TRABAJO, EDUCACIÓN Y ESCRITURA	
Silvia Caporale Bizzini .....	93
<i>Maria Antonia de la Cruz</i>	

mientras que Adrian desarrollaba un papel muy peculiar dentro de la narración. De hecho, su dedicación al cuidado de las víctimas de la peste lo relaciona más con un ámbito de actuación femenino y lo convierte en una celebración de la sensibilidad de P.B. Shelley bastante lejana de la verdad. Idris, esposa de Lionel y hermana de Adrian, es una mujer que aparentemente acepta el papel que la sociedad le asigna y lo cumple de una manera intachable, en ningún momento aflora en su personaje la rabia reprimida que siente la autora hacia un determinado orden social y que se materializa en la epidemia que destruirá por completo una civilización jerárquica y monopolizada por los hombres. Según Jane Aaron, la llegada de la peste (*the Plague*) a esta sociedad es significativa, una vez más, de la rabia reprimida de Mary Shelley y de su necesidad de desviarla y/o proyectarla hacia el texto escrito. Sólo queda un hombre en todo el planeta Tierra (representado en la novela como femenino) y cuando él también desaparece, la Tierra seguirá existiendo. En este sentido, Aaron señala que:

3 The earth, like the Plague, is personified as female, and the female has now been released to live in her own right again: of course the earth will keep her place amongst the planets when the Last Man is gone. Although the women characters in the *Last Man*, trapped in their domestic roles, unable to find sufficient consolidated strength to break through and assert themselves, are wiped out along with their menfolk, the female principle—which had not been included—within this civilization's frame of things—is released to live on, uncontrolled and unpossessed (1991: 20).

Dejando de lado ciertos rasgos esencialistas que se desprenden de la interpretación de Jane Aaron, es sin duda interesante seguir el hilo de algunos de los elementos que nos parece perseguir a Mary Shelley toda su vida: la rabia reprimida de la escritora en relación con las demandas de la sociedad hacia ella. Por un lado se le pedía ser y actuar como un sujeto femenino "normativo" (o así ella lo percibía) mientras que, por otro lado, seguía siendo la hija de Mary Wollstonecraft y William Godwin y, por ello, una intelectual. Sin embargo, la misma sociedad que le exigía cumplir con el papel de hija averiguada, paradójicamente, por esta misma razón la penalizaba y consideraba como 'diferente'. Además, la muerte repentina y prematura de P.B. Shelley había dejado sin resolver muchos conflictos emocionales con los que Mary Shelley tuvo que negociar, una vez más, completamente sola y sin la ayuda de nadie. Según Anne Mellor (1988), si los personajes masculinos de la novela son las proyecciones (idealizadas) de P.B. Shelley y Lord Byron, los femeninos lo son de la misma autora que, en *Pérdida e Idris*, proyecta al mismo tiempo el desasosiego y el sentimiento de exclusión que la persiguen la mayor parte de su vida. Una vez más, insiste Mellor, la crítica al Romanticismo de Mary Shelley se cristaliza en una narrativa que utiliza muchos elementos autobiográficos para ampliar el cuestionamiento de un momento de la historia de la literatura a la percepción de lo Real y de las estructuras políticas de la época: "The death of the last man is the death of consciousness ... Since reality is a set of language systems, the death of Lionel Verner is the death of narration, the final period. This is Mary Shelley's sweeping critique of the Romantic poetic ideology ... She also reveals the failures of the dominant political ideologies of her day—both radical (republican or democratic) and conservative (monarchical). Finally she denies the authority of all ideologies, all systems of belief" (Mellor, 1988: 159-60).

## LA MUJER ESCRITORA EN UN CONTEXTO DUAL: LAS NOVELISTAS VICTORIANAS

### CAPÍTULO V

SARA MARTÍN ALEGRE

#### Introducción

La gran contradicción de la época victoriana, que se extendió oficialmente entre 1837 y 1901, es que, pese a que su nombre deriva de una reina, Victoria, no se puede decir que fuera en general una época de respeto hacia la mujer. La imagen más habitualmente vinculada al período victoriano es la de una sociedad dominada por la represión sexual y la doble moral, según la cual el mismo 'exceso' sexual recibía menor castigo si lo cometía un hombre que si lo cometía una mujer, quien pasaba a soportar de inmediato el sambento de mujer en desgracia o *fallen woman*. Este estereotipo está siendo cuestionado por estudiosos que defienden la variedad de la experiencia sexual y moral victoriana más allá de las restricciones (Adams, 1999), pero lo cierto es que se desprende de la ficción victoriana la impresión de que refleja una cultura, sobre todo la de las capas medias, dominada por modelos de masculinidad y feminidad respetable notoriamente rígidos. La moralidad imperante se basó en el culto burgués a la virtud femenina y en una gran pujanza económica que retiró del mercado laboral a las mujeres de clase media para convertirlas en damas ociosas con patrones de vida copiados de la aristocracia. Para comprender el feminismo de la época victoriana hay que pensar que no tuvo el amplio consenso público que hoy en día tiene la lucha por la igualdad de derechos y que se confundió en muchas ocasiones con la convivencia femenina con el modelo patriarcal, por paradójico que esto pueda parecer. La clave de esta contradicción es que suele obviarse la cuestión de clase.

Hoy en día se entiende el feminismo como un programa de solidaridad femenina entre clases: la lucha por la igualdad de oportunidades no puede desvincularse de la lucha por el acceso igualitario a esas oportunidades de mejora personal. Esta idea de raíz socialista tenía poco o ningún sentido en la Inglaterra victoriana, sociedad con diferencias de clase muy pronunciadas. El escritor y Primer Ministro de la reina, Benjamin Disraeli hizo famosa la definición de su país, acuñada en su novela social *Sybil* (1845), como 'dos naciones' en referencia a la enorme distancia entre ricos y pobres. El feminismo victoriano es, pues, una cuestión que afectó a las clases medias y altas y, para concretar, a las mujeres educadas que necesitaron o deseaban trabajar y que corrieron por ello el riesgo de convertirse en marginadas sociales dado que una dama de clase media no debía dejarse caer jamás en la tentación de trabajar como si fuera una simple obrera ni aún estando sumida en la pobreza.

Es evidente que la mujer avanzó en muchos terrenos durante el período victoriano pero hay que tener en cuenta, por una parte, que este avance no siempre siguió ideales feministas y, por otra, que en el frente legislativo se debió también en parte a la progresiva asunción por parte del estado del poder anteriormente en manos del padre de familia. Hoy en día muchas mujeres que ejercen una actividad profesional que parece responder al ideal feminista de realización personal rechazan la etiqueta feminista por miedo a perder su parcela de poder en un entorno aún claramente patriarcal. Algo parecido sucedía en la época victoriana con el agravante de que no existió hasta la década de 1870 una defensa pública clara de los derechos de la mujer, en contraste, sobre todo, con la de los obreros, los niños e incluso los nativos de las colonias, cuyas vidas sí fueron objetos de numerosas reformas sociales y legislativas.

Las mujeres que lograron arrancar esas reformas desafiándolas del monolítico poder patriarcal (el caso de Caroline Norton) o las que lograron el éxito profesional (el caso de George Eliot) lo hicieron desde posicionamientos que están lejos de ser auténticamente igualitarios. La impresión es que primero se solucionaron los casos personales de las mujeres empujadas a la contra de su familia y amigos en una carrera profesional y sólo después se pensó en la mujer como grupo social. Por otra parte, como señalábamos antes, más potente que el puntual feminismo victoriano fue la sistemática transferencia del poder patriarcal familiar al patriarcado público del estado mediante la legislación, que le fue concediendo más derechos a las mujeres convirtiéndose en su principal protector, y, no hay que olvidarlo, mediante la gradual apertura de la educación a hombres y mujeres (la escuela primaria estatal se hizo obligatoria para todos los niños y niñas en 1870). Queda por investigar en detalle cuál fue el mecanismo concreto que convirtió al estado y sus instituciones en valedor de la mujer frente a los excesos patriarcales de sus familias. Parece evidente que, como sucede aún hoy, la lucha constante de algunas mujeres victorianas, desde la reformadora de la enfermería Florence Nightingale hasta la activista feminista Josephine Butler, pasando por las escritoras, se apoyó en hombres flexibles y liberales que creyeron en la igualdad.

Fue uno de ellos, John Stuart Mill, el primero en pedir en el Parlamento el voto para las mujeres en 1867 —sin éxito— y en denunciar en su libro *On the Subjection of Women* (1869), tal vez el texto feminista más importante de todo el período, la ignominiosa realidad de la falta de derechos de sus compatriotas femeninas. Claramente, la actitud de Mill se fundamentó tanto en convicciones personales liberales como en su profundo amor por su esposa, Harriet Taylor, cuya defensa feminista del derecho al voto

fue expresada en "The Enfranchisement of Women" (1851). Dado que ella, como mujer, no tenía ni voz ni voto en el contexto político inglés fueron Mill y otros como él quienes, mezcla de modernos hombres liberales y antiguos *gentlemen* conservadores, llevaron a cabo las primeras reformas. Sin hombres feministas convencidos de su deber de ayudar a la mujer, en suma, no habría habido posibilidad alguna de que las mujeres —no todas ellas feministas— alcanzaran los primeros objetivos igualitarios en el contexto patriarcal victoriano.

Las escritoras victorianas, todas ellas mujeres educadas de clase media o media-baja, fueron sin duda mujeres discriminadas por la cultura patriarcal de su época, según la cual la actividad profesional basada en la escritura y la respetabilidad femenina no podían conciliarse. Quienes alcanzaron el éxito se escudaron a menudo en el anonimato o el seudónimo, sufrieron largos conflictos internos debido a las tensiones entre sus actividades públicas y domésticas, y se quejaron de que se las juzgaba con un criterio sexista: cuanta más envergadura tenía una obra literaria escrita por una mujer, más negaba la crítica el talento de su autora. Con todo, y pese a la constante amenaza de escándalo que rodeó su actividad literaria, las nueve mujeres protagonistas de este capítulo supieron construir carreras profesionales respetables, lo cual sugiere que las dificultades a las que se enfrentaron, con ser mucho mayores que las que rodean a las escritoras británicas hoy, no eran insuperables.

Es difícil saber hasta qué punto la condición de la escritora victoriana difirió de la de sus colegas masculinos. Autores como Walter Scott usaron también el anonimato, dado que la profesión de novelista carecía de prestigio social hasta mediados de siglo (Bloom, 1996: 94). En la década de 1890, el escándalo destruyó la vida y la carrera de Oscar Wilde, y alteró el curso de la obra de Thomas Hardy, quien abandonó la novela en favor de la poesía cansado de la censura. Según Clive Bloom la recepción problemática de ciertas novelas se enmarcó siempre "in the censorious atmosphere of those who feared libel, scandal or impropriety and as such women writers were treated no differently from men when dealt with by fearful publishers" (1996: 94). Robin Gilmour, por su parte, habla de una "double 'politics of gender'" que define como, por una parte, "an outer struggle for women's legal and political rights" y, por otra "the inner struggle of both men and women to cope with the demands of powerful but failing cultural stereotypes" (1993: 139). Ésta es, pues, la primera dualidad que afecta a las escritoras victorianas: claramente, pertenecieron a una sociedad misógina, pero es difícil determinar si son ejemplos de las limitaciones impuestas por la misoginia sobre la vida de la mujer, o ejemplo de la constante protesta en contra de los límites de la sociedad victoriana, sea como feministas o como escritoras que compartían la insatisfacción expresada por sus colegas masculinos de la misma clase social.

Si bien el éxito literario también era exigente con los hombres victorianos, la crítica feminista ha señalado que el precio de la fama tenía características específicas en el caso de la mujer. Se asumía entonces que lo público era masculino, mientras que lo doméstico era femenino, de manera que la mujer que decidía asomarse al dominio público era inmediatamente tildada de poco femenina, o *unladylike*. Ser una mujer pública nunca ha significado lo mismo que ser un hombre público, de modo que los "dreams of glory turned into dreams of martyrdom" (Mermin, 1993: xiv) cuando las autoras se percataron de que la fama significaba estar expuesta al constante escrutinio público. Tal como escribió Charlotte Brontë, "The most profound obscenity is infinitely

preferable to vulgar notoriety; and that notoriety I neither seek nor will have" (*Life*, 342). opinión que suscribieron la mayoría de escritoras. No se trataba sólo de mantener a raya a los admiradores impertinentes, sino de proteger la vida privada del peligro de escándalo, mucho más destructivo en la época victoriana de lo que una celebridad cualquiera pueda imaginar hoy. Ninguna escritora victoriana se sintió completamente satisfecha con su posición pública, lo cual se evidencia en las tensiones implícitas en sus textos, no siempre plenamente controlados por sus creadoras. "The internalisation of restraints could mean that the author herself was only half aware of the import and inner drive of her fiction," opina Eva Figs (1982: 118), mientras que según Susan Gubar y Sandra Gilbert, autoras del seminal estudio de la novela decimonónica *The Madwoman in the Attic* (1979), la tradición literaria femenina "participates on all levels in the same duality or duplicity that necessitates the generation of such doubles as monster characters who shadow angelic authors and mad anti-heroines who complicate the lives of sane heroines" (1979: 79). Allí donde hay una aparentemente equilibrada autora (o heroína) victoriana, hay también una doble desequilibrada que amenaza con dominarla desde el interior de la mente, o el exterior de la presión (¿o presión?) social.

Tal vez la dualidad más importante que afectó a las escritoras victorianas es, precisamente, su postura ante el feminismo, o como se lo llamó en la época victoriana, la cuestión femenina (*the Woman Question*). Si bien en vida se las juzgó como autoras femininas más que feministas, hoy se suele tener en cuenta su apoyo a la causa de la mujer tanto como sus valores literarios, sino más. Leemos de Caroline Norton, por ejemplo, los pauteros con los que contribuyó a importantes avances legales, pero no los textos literarios de los que vivió; no hay ediciones modernas de los manuales de conducta de Sarah Stickney Ellis, cruciales para entender el ideario femenino victoriano, porque suele rescatarse del olvido sólo lo que se adecua al feminismo del presente. Como apunta Rachel K. Cannell, el problema de esta postura es que no tenemos en cuenta al evaluar a estas autoras cómo han cambiado los conceptos de lo público y lo privado (1998: 2) con lo cual asumimos que los temas domésticos de los que tratan ellas eran marginales como lo puedan ser ahora cuando, de hecho, la función de la mujer en el hogar familiar como guardiana de los valores morales y nacionales era central en la cultura victoriana.

Precisamente, a diferencia de los hombres, las escritoras victorianas asumieron que sus actividades públicas y domésticas formaban un todo indisoluble, para bien o para mal. El dilema entre domesticidad y trabajo afectaba, en todo caso, a mujeres que eran privilegiadas respecto a las de clase obrera. Las autoras aquí analizadas eran hijas de una clase media que educaba a las niñas superficialmente, asumiendo que su destino inevitable era el matrimonio. Excepcionalmente, ellas se elevaron por encima de su educación —y de sus lagunas— negándose a aceptar una trayectoria marcada de antemano. Tuvieron, desde luego, muchas menos ventajas que los hombres de su grupo social, pero no hay que olvidar que tuvieron muchas más que las mujeres obreras, sin opción alguna a la liberación a través del trabajo intelectual. Las escritoras combinaron la gestión de su trabajo literario con la de la casa, pero contaban con la ayuda de servicio doméstico. Esto no les quita mérito profesional, pero nunca está de más observar, como ya he apuntado, que el feminismo o progresismo victoriano se centró en la lucha de las mujeres de *clase media* por optar a las mismas profesiones que los varones y que, por ello, puede ser socialmente conservador.

En el fondo, las vidas de las escritoras victorianas son más apasionantes que sus novelas, dado que mientras en las novelas se reconcilian las aspiraciones personales de las heroínas con las convenciones sociales aceptadas por el lector medio, tendiendo a un cierto conformismo e incluso al sacrificio femenino, ellas vivieron vidas atípicas. Sólo una del grupo, Elizabeth Gaskell, fue esposa y autora feliz a lo largo de las décadas más fructíferas de su carrera, cosa que no la hace menos atípica. Las demás escogieron la soltería, fueron cabezas de familia en su larga viudedad, convivieron al margen del matrimonio o no tuvieron hijos, o incluso soportaron el escamio que acompañaba a la separación y el divorcio. Ninguna vivió la soledad libre de ataduras que hoy escogen muchas mujeres profesionales, pero esto no supuso menoscabo alguno para su profesionalidad. Fueron mujeres que hicieron grandes sacrificios por sus carreras y por los suyos, y que sufrieron literalmente en sus carnes los conflictos que esto acarrió para su salud, si bien dentro de esta fragilidad tuvieron una fortaleza encomiable. Se podría decir que todas suscribieron la máxima de que tanto el movimiento como el feminismo se demuestran andando. Ellas se entregaron a sus carreras no tanto porque hubieran asumido las primeras teorías feministas, sino porque no veían otra opción en sus vidas que el trabajo, opción que, para ellas, no podía estar desligada de lo doméstico.

La obsesión de la ficción victoriana femenina por la trama matrimonial se explica por la imperiosa necesidad de negociar las condiciones del mismo en la vida real, para minimizar así sus aspectos más negativos. El amor y el matrimonio, sencillamente, "constitute the traditional themes of nineteenth-century literature, as they did of women's lives" (Gorsky, 1992: 17), no tanto porque todas tuvieran necesariamente que casarse sino porque la decisión de hacerlo o no determinaba su vida a diferencia de la de los hombres. Lo que hacían las novelas era examinar el proceso de elección y contraje para orientar en la lectora respecto a los valores deseables en un esposo —sobre todo considerando que el divorcio estaba muy limitado— además de considerar otras opciones de vida en soledad como la soltería y la viudedad. No es cierto que las novelas victorianas presenten una visión idílica y uniforme del matrimonio, ni que la trama llegue sólo hasta la boda, aunque sí que tienden a la utopía en el sentido de que suelen confiar en que el matrimonio de la heroína salvará en el futuro obstáculos que las parejas casadas que la rodean no han podido salvar.

Jane Austen "often served as an ideal for aspiring women writers during the nineteenth century, and critics frequently compared new novels to hers" (Bloom, 2000: 8), si bien Austen era, pese a su calidad, un ejemplo a superar en lo que atañe a su nula proyección pública y al secretismo con que desarrolló su escritura, producida a escondidas de las visitas en el salón familiar. Falaba aún mucho para que la escritora reclamara y consiguiera, tal como haría Virginia Woolf ya en el siglo XX, una habitación propia, pero a partir del momento en que Harriet Martineau alcanzó la fama, la escritora dejó de esconderse de la mirada ajena para salir al espacio público con el apoyo de quienes admiraban su talento literario en sociedad y en privado. Llamo la atención la red de relaciones que unió a las autoras aquí estudiadas. El caso más llamativo es, por supuesto, el de las hermanas Brontë, quienes crecieron, escribieron y publicaron juntas hasta que la muerte temprana de Anne y Emily las separó. Charlotte, la única superviviente, fue amiga íntima de Elizabeth Gaskell, quien escribió su biografía póstuma, y tuvo una notable relación con Harriet Martineau, quien a su vez inspiró con su ejemplo a George Eliot. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que las relaciones

masculinas no tuvieron un papel crucial. Si bien en algunos casos la educación de la futura escritora dependió de la madre (Ellis, Oliphant), a menudo el amor del padre hacia la hija hizo posible que ella recibiera una educación más sólida de lo habitual o que la continuara en casa en la biblioteca paterna. Las escritoras se rodearon en la mayoría de los casos de hermanos y otros parientes masculinos que alentaron sus esfuerzos y que las aconsejaron en sus decisiones —no siempre al gusto de las feministas modernas—, de maridos o compañeros que las apoyaron sin reservas, de editores generosos y de nuevos amigos que les dieron entrada a círculos literarios e intelectuales. Como ya hemos argumentado, en una sociedad dominada por una combinación de valores patriarcales y sociales de clase media, no podía ser de otro modo: sin el apoyo de hombres convencidos de sus valores personales y profesionales, las mujeres escritoras no habrían podido eliminar solas las barreras que les impedían el paso al éxito. Sorprende en el caso de todas estas autoras la seguridad con que se lanzaron al mercado literario sobre la simple base de la propia autoestima o el apoyo de un círculo cercano de familiares y amigos. Todas ellas escribieron porque veían en el mercado literario un modo de subsistencia, pero también porque eran talentos naturales que necesitaban un modo de expresión que las vinculara al mundo público, lo cual explicaría también su inmensa fuerza de voluntad, su capacidad de trabajo y lo proífico de su obra. No siempre se las acogió con la justicia que merecían, pero el hecho innegable es que se las acogió, incluso representando opciones tan diametralmente opuestas como las de nuestras dos primeras autoras, Harriet Martineau y Sarah Stickney Ellis.

#### El valor de las lecciones feministas: Harriet Martineau y Sarah Stickney Ellis

El conservadurismo anti-feminista y el feminismo pragmático no dejaban de tocarse en la época victoriana: Harriet Martineau (1802-1876) y Sarah Stickney Ellis (1799-1872) son, en cierto sentido, las dos caras de la misma moneda. Curiosamente, al criticar la falta de interés de las jóvenes en el importantísimo tema de la economía política "except when garnished to their taste by an attractive story" (1839: 3-42), Ellis parece lanzar un dardo envenenado contra Martineau, famosa autora de *Illustrations of Political Economy*. Sin embargo, por su filación y trayectoria personal Harriet Martineau es, pese a su actividad pública como escritora —compartida, por otra parte, por Ellis— la perfecta encarnación del modelo femenino ellisiano. En su autobiografía, Martineau escribe que "No true woman, married or single, can be happy without some sort of domestic life;— without having somebody's happiness dependent on her; and my own ideal of an innocent and happy life was a house of my own among poor improvable neighbours, with young servants whom I might train and attach to myself" (1983: 225), ideal que Martineau siguió a pies juntilas y que Ellis podría haber aprobado, si es que no lo hizo. Pese a las grandes diferencias entre ellas, su modelo femenino no deja de ser el mismo: una mujer —que no dama— bien educada, de moralidad sólida, paciente y entregada, compañera y amiga de los suyos, que trabaja para el bien propio y el de los demás. En definitiva, el ideal burgués de sólida raíz protestante separarista.

Nada hacía presagiar que la niña patológicamente tímida e introvertida descrita en la autobiografía de Harriet Martineau se convertiría en figura imprescindible de la vida intelectual y política inglesa. Aquejada de sordera y de una mala salud de hierro durante

toda su vida, Martineau fue un prodigioso caso de auto-superación: una auténtica heroína victoriana. Pese a defender los derechos de las mujeres, Martineau no quiso limitarse a la cuestión femenina, prefiriendo adentrarse en campos del saber tradicionalmente masculinos, especialmente la economía, la sociología y la filosofía, y demostrando que una mujer podía también ejercer el papel de mentora pedagógica y moral de la sociedad victoriana. Sarah Ellis aspiraba a un reconocimiento similar, pero en un campo mucho más limitado. Respetada autora de una larga serie de manuales orientados a regular la conducta de la mujer de clase media, Ellis es vista hoy como el ejemplo más negativo del anti-feminismo victoriano. Tanto Ellis como Hannah More, otra autora similar, se encargaron de poner las "abstractions of 'women's mission into concrete programs of activity'" (Showalter: 1979: 22), programas que, al negar el derecho de la mujer a gratificar sus propias necesidades, ayudaron a formar el estereotipo negativo según el cual se consideraba a las escritoras "selfish, unwomanly and unchristian" (Showalter: 22), ya que escribir no era sino buscar el placer personal. Ellis parece haber solucionado la contradicción que su propia actividad literaria suponía con la justificación de que sus libros tenían una misión moral. Martineau no sentía tal contradicción, pero sí se veía a sí misma como una cruzada moral de signo político liberal.

El origen social de las dos escritoras es un tanto dispar pero está marcado por su pertenencia a denominaciones religiosas al margen del anglicanismo oficial. Harriet era hija de un fabricante textil y mercader de vinos de Norwich, casado con la hija de un refinador de azúcar. La familia era de fe unitaria —es decir, creía en la unidad indisoluble de la Trinidad—, factor que jugó un papel relevante en la educación de la autora. Tras unos primeros años de formación en casa a cargo de sus hermanos mayores, Harriet pasó dos años en una escuela unitaria cercana a su hogar, a los que se sumaría una tercera y última etapa formativa en el internado dirigido por una tía suya. Allí Harriet fue alumna del ministro unitario Lant Carpenter, quien supo despertar en ella el interés por la filosofía, disciplina decisiva en su evolución intelectual. Por su parte, Sarah Stickney era hija de una pareja de granjeros cuáqueros de Hull. La madre se encargó de la educación de Sarah hasta su temprana muerte, tras la cual la niña fue educada en casa por tutores. En 1837 Sarah se convirtió al congregacionalismo, denominación que creía en la relación directa entre Dios y la congregación sin mediación de la iglesia, y se casó con William Ellis, ministro de esta misma fe. Durante las décadas de su aparentemente feliz unión, en la que no hubieron hijos, la pareja llevó una intensa actividad misionera, especialmente en la lucha contra el alcoholismo y en la educación de las niñas obreras.

Para Harriet, según refleja su autobiografía, convertirse en autora nunca fue "a matter of choice. I have not done it for amusement, or for money, or for fame, or for any reason but because I could not help it. Things were pressing to be said; and there was more or less evidence that I was the person to say them" (188). Hubo cuatro factores, sin embargo, que determinaron su profesionalización: la relación con su hermano James, la pérdida del estatus social de la familia, el fallecimiento de su prometido y la sordera, que le impidió trabajar como institutriz. James, a quien ella llama "idolized companion" (118) en la autobiografía, le aconsejó escribir para superar el trauma que su marcha a la universidad supuso para ella. Maravillado ante la primera obra de su hermana, la pieza sobre escritoras religiosas "Female Writers of Practical Divinity"

(1822) publicada anónimamente en una revista unitaria, James la animó a profesionalizarse. Harriet decidió seguir este camino cuando optó por la soltería al morir su prometido tras una larga enfermedad mental, y también porque la muerte del padre, causada por la ruina de su negocio, la obligó a trabajar para subsistir. Martineau escribe en su autobiografía que se siente “in truth, very thankful for not having married at all” (131) ya que el matrimonio la habría privado de la libertad absoluta de la que gozaba a la hora de escribir y pensar. Por otra parte, la ruina paterna la liberó de las presiones en contra de que las mujeres de clase media trabajaran, permitiéndole así escoger su modo de vida pretendido.

Ellis prosiguió, por su parte, la fecunda carrera literaria iniciada años antes de su boda con el apoyo de su esposo. Entre su ficción moralizante destacó *Pictures of Private Life* (1833), *Home, or the Iron Rule* (1836) o *Pique* (1850), aunque la obra que estableció su reputación fue el manual *The Women of England: Their Social Duties and Domestic Habits* (1839), seguida de las algo menos populares *The Daughters of England* (1842), o *The Wives of England* (1843) hasta llegar a *Education of the Heart: Woman's Best Work*, que cerró su carrera en el año de su muerte, 1872. “Both her conduct books and her fiction”, aclara Henrietta Twycross-Martin, “focus on the gap between the ideology of patriarchal authority and the lived experience of women coping with men as they actually are” (1998: 9). Efectivamente, Ellis parte del principio de que el hombre es egoísta para trazar un modelo de conducta basado en la premisa de que sólo el altruismo puede darle felicidad a la mujer en un entorno dominado por el patriarcado. Según su visión paradójicamente feminista la mujer es superior al hombre en tanto que puede evitar ser egoísta, mientras que ellos son incapaces de darlo todo por la felicidad de los demás. Consecuentemente, Ellis, ni siquiera intenta criticar a los hombres, sino que se propone crear un nivel de tolerancia cero para el egoísmo femenino, por una parte como óptima estrategia de supervivencia para las mujeres de por sí generosas de cuya felicidad nadie se ocupa y, por otra, como pauta de conducta para las egoístas que no corresponden adecuadamente a los esfuerzos de los hombres que las mantienen.

*Women of England* carga con todo el poder de la pluma de Ellis, que no es poco, contra las damas, a las que distingue de las mujeres. Mientras que las mujeres burguesas de una o dos generaciones atrás estaban satisfechas con su lugar en el hogar, e incluso la tienda del esposo, las damas jóvenes se distinguen por su “morbid listlessness of mind and body, except when under the influence of stimulus, a constant pining for excitement, and an eagerness to escape from every thing like practical and individual duty” (Ellis: 12). Ellis llega a describirlas como “birds of prey hovering about their dying victim” al retentar al diligente patriarca victoriano martirizado por “the artificial wants and insatiable demands of his wife and daughters” (257). A Ellis le escandaliza que las mujeres de clase media hayan aprendido a despreciar el trabajo—tanto el propio como el masculino—imitando el estilo de vida de las ociosas aristócratas, y les advierte que deberían rechazar por su propio bien la idea de que el trabajo degrada ya que las grandes fluctuaciones económicas de la época pueden arrojarnos a la miseria—tal como le sucedió a Martineau—de la que jamás podrían salir con su superficial educación. La formación que las niñas de clase media recibían se basaba en conocimientos superficiales de lenguas extranjeras, música, dibujo y bordado. Sorprende pensar que muchas, incluidas Martineau y Ellis, se convirtieran en educadoras sobre la base de tal escasa pedagogía que, como Ellis denuncia, no preparaba a las niñas para afrontar su

vida adulta ni para ser mujeres, es decir, “members of the commonwealth—supporters of the fabric of society—the minor wheels and secret springs of the great machine of human life and action...” (106). Ellis propone como solución una reforma educativa encaminada a convertir el coraje moral, “the courage to do what is right,” en el primer principio de la conducta femenina (348).

Como mujer pública, Martineau es una de las ‘egoístas’ descritas por Ellis en el sentido de que se complace en su avance intelectual sin sentirse subordinada a los hombres, pero es también un ejemplo de coraje moral. Martineau se convirtió en una pionera de las ciencias económicas y las políticas y de la sociología en base a un riguroso autodidactismo, combinado, además, con la costura, actividad que le dio de comer durante un tiempo. Sin haber leído a Adam Smith ni a David Ricardo, los dos economistas británicos más destacados en su momento, Martineau decidió fundar su carrera literaria sobre la base de la economía política, siguiendo el modelo de los relatos de divulgación de Jane Marcet, *Conversations on Political Economy* (1816). Al borde, irónicamente, del colapso económico personal, Martineau alcanzó la fama y el estatus de *Victorian sage*, (sabio victoriano) a los treinta años con la publicación de la serie de relatos *Illustrations of Political Economy* (1832-34), que alcanzó los 25 volúmenes (1832-34) y cuya fórmula repetitiva con menor éxito en *Poor Laws and Paupers Illustrated*, (1833-34), y *Illustrations of Taxation* (1834). Estos textos, panfletos de poco valor literario, demuestran, sin embargo, la perceptiveza de Martineau, quien supo entender perfectamente qué necesitaba la sociedad inglesa en aquel momento.

Los victorianos defensores del liberalismo económico creían que la pobreza no era un problema social sino moral, que afectaba a quienes no tenían voluntad de salir adelante y preferían dedicarse a la criminalidad o depender de los recursos de las parroquias, encargadas entonces de administrar caridad pública. La *Poor Law Amendment Act* de 1834 pretendía regular la situación de las capas más desamparadas de la población bajo el manto de un sistema protector organizado por el estado con delegaciones locales, al tiempo que animaba a los pobres a dejar de depender de la caridad. La ley introdujo un sistema de asilos (*workhouses*) donde se suponía que se podía ayudar a quienes no tuvieran nada y reformarles moralmente, pero en la práctica quienes se vieron reclusos en ellos—ancianos sin hogar, niños abandonados, mujeres sin recursos, hombres parados—las rechazaron con odio equiparándolos a cárceles. Charles Dickens denunció sus abusos en *Oliver Twist* (1837), coincidiendo con la formación de movimientos obreros en contra de esta ley sobre pobreza en el norte de Inglaterra que llevarían a la larga a la formación de los primeros sindicatos obreros siguiendo el principio de que es la clase obrera quien mejor puede ayudarse a sí misma defendiendo sus derechos laborales. La ley, en suma, no satisfizo ni a sus supuestos beneficiarios ni a los amigos administradores de caridad que se resentieron de la interferencia gubernamental en asuntos locales, pero fue perdiendo peso específico a medida que se extendió la idea en la siguiente década de que la pobreza no tenía causas morales sino que se debía a las desigualdades en el sistema capitalista. Con todo, liberales convencidos como Harriet Martineau la defendieron, viéndola como un primer paso para fomentar la regeneración de las clases más pobres, que para ella debía basarse en la educación y en una política económica liberal que no por ello negara los derechos de los trabajadores a formar organizaciones de solidaridad mutua.



El rasgo más característico como autora de Martineau es que abrió con cada una de sus apreciadísimas obras un nuevo campo de debate en el que consiguió imponer sus ideas pioneras: el problema es que sus libros, al referirse a cuestiones candentes de su época pero poco relevantes hoy y al ser limitado su atractivo como literatura, ~~ha~~ dejado de leerse. *Society in America* (1837), volumen que refleja un viaje a Estados Unidos en el que Martineau llegó a enfrentarse a amenazas de muerte a causa de su toma de partido a favor de los abolicionistas americanos, entonces muy despreciados, fue su segundo gran éxito. Después de la publicación de las bien acogidas obras *A Retrospect of Western Travel* (1838) y de su única novela, *Deerbrook* (1839), la carrera de Martineau pasó por un parón de cinco años por razones de mala salud mental y física, del que surgirían las singulares memorias sobre su confinamiento *Life in the Stickeroom* (1844) y el libro para niños *The Playfellow* (1841). Pese a su enfermedad psicósomática, de la que se recuperaría gracias al hipnotismo o mesmerismo<sup>1</sup>, Martineau nunca dejó de escribir libros, además de proseguir su incansable actividad como articulista.

Tras su convalecencia, Martineau se mudó al bello Lake District del noroeste de Inglaterra, donde mandó construir una casa diseñada por ella misma que se convertiría en granja modelo, centro de peregrinación de sus admiradores y corazón de la intensa vida social de la autora. La carrera de Martineau a partir de esta mudanza es, en conjunto, una larga cosecha de éxitos. Un viaje a Oriente Medio en 1846 le inspiró la redacción de un admirado volumen sobre la historia de las religiones cristiana, judía y musulmana, además de serias dudas sobre su propia fe unitaria. Pocos años después, Martineau publicó un ambicioso estudio de la Inglaterra post-napoleónica, *The History of the Thirty Years' Peace, A.D. 1816-1846* (1849) de gran resonancia. Otro proyecto lo llevó en 1853 a publicar la traducción del *Cours de philosophie positive* de Auguste Comte, cuyas ideas Martineau más que ninguna otra persona en Inglaterra ayudó a diseminar. Una de sus últimas grandes obras, *Biographical Sketches* (1869, 1877) recopiló los retratos de personalidades contemporáneas que escribió para el *Daily News*, uno de los varios periódicos con los que colaboró.

Pocos de los muchos libros que Martineau publicó son leídos hoy: principalmente, su atractiva autobiografía, sus escritos sobre las causas anti-esclavista y feminista y su novela *Deerbrook*. La autobiografía, fruto del anuncio, afortunadamente erróneo, de su muerte inminente por parte de los médicos cuando Martineau tenía 53 años, es un texto fascinante. Aunque fue escrita en 1855, su publicación en 1877 fue póstuma por deseo expreso de la autora, quien se sentía a menudo mortificada por las presiones de la fama. En sus extensas memorias, Martineau se presenta como una mujer torturada por sus dolencias físicas, pero tremendamente segura de sí misma respecto a su posición en su mundo personal y profesional. La obra es no sólo un retrato sincero de la propia Harriet, sino también un reflejo de el amplio espectro público en el que Martineau vivió, mundo que, a

1. El mesmerismo fue muy popular entre todas las clases sociales victorianas. Originalmente lo desarrolló el médico vienesés Franz Anton Mesmer en el siglo XVIII y lo diseminó en Inglaterra el Dr. John Elliotson en la década de 1830. Según Mesmer ciertos individuos poseen la capacidad de curar activando los fluidos del cuerpo como si fueran imanes, produciendo en el paciente un estado de trance hipnótico. El mesmerismo cayó en desgracia cuando se advujo que dejaba a las pacientes femeninas a merced de los posibles abusos sexuales del hipnotizador.

juagar por sus propias impresiones, la acogió con generosidad, con la excepción de algunas —pocas— figuras recalcitrantes. Impresiona sobre todo, la incesante actividad de la autora, una adicta inveterada al trabajo, que aún así consiguió disfrutar de una rica vida familiar y social. Martineau logró en su vida el ideal al que aún hoy muchas mujeres profesionales feministas aspiran.

Dado el ejemplo de la vida de la propia Martineau, su novela *Deerbrook* no puede sino decepcionar. Se trata de la historia de dos hermanas huérfanas, Hester y Margaret Ibbotson, que encuentran esposo en el pueblo de Deerbrook, sencilla trama que la autora necesita narrar en más de quinientas páginas. Hay en la novela de Martineau ecos de *Sense and Sensibility* de Jane Austen, además de un anticipo de la obra maestra de George Eliot, *Middlemarch*, como bien señala Eva Figgis (1982: 115). Figgis observa también que la figura de la institutriz tullida, Maria Young —un supuesto retrato de Martineau— es un “elocuente forerunner” (116) de la Jane Eyre de Charlotte Brontë, quien reconoció, por su parte, que su novela *Shirley* está inspirada en *Deerbrook*. El tratamiento que Brontë da al tema del amor no correspondido en esta novela recuerda sin duda a los sentimientos de Hester antes de conseguir al hombre que ama, del mismo modo que la amistad entre Hester y Maria se refleja en Shirley y Caroline Helstone. El problema, justamente, es que los ecos son más atractivos que la sustancia de *Deerbrook*. El contraste de la palidez de *Deerbrook* con la fuerza de la autobiografía explica tal vez por qué Martineau no escribió ninguna otra novela.

Cada una a su modo, Martineau y Ellis fueron ejemplos magistrales de feminidad victoriana, en el doble sentido de ser excepcionales maestras dispuestas a dar importantes lecciones y mujeres excepcionales. El intento de Ellis no seduce nuestros paladares pero tampoco se puede decir de Martineau que su liberalismo económico y su ficción convencional sean para todos los gustos. Queda de ellas, sobre todo, la imagen de mujer con la valentía y energía para cumplir con su deber y ayudar a otras mujeres a cumplirlo, algo en lo que coinciden con la más aristocrática pero no menos voluntariosa Caroline Norton, luchadora accidental y accidentada por los derechos de la mujer victoriana.

### La defensa de la esposa injuriada: Caroline Norton

Caroline Norton (1808-1877), de soltera Sheridan, fue una bella mujer de buena familia, dotada de notable talento literario, cuya vida se vio arruinada por su matrimonio con uno de los espectáculos masculinos más infames de la época victoriana. En el mundo utópico de Sarah Ellis la capacidad femenina para restablecer la armonía doméstica triunfa siempre sobre la discordia sembrada por el egoísmo masculino; en la vida real de Caroline Norton, y de muchas otras mujeres, la violencia prevalece. Es por ello que Caroline convirtió su desgraciada vida en una causa política, denunciando con sus escritos los abusos a los que las leyes de los hombres victorianos condenaban a las esposas maltratadas.

La situación legal de las mujeres inglesas cambió a lo largo del siglo que media entre la década de 1830, inicio de las actividades políticas encubiertas de Caroline, y la de 1920 en tres frentes fundamentales: se le concedió a la mujer autonomía como persona dentro del matrimonio, derecho a votar en las elecciones locales y nacionales, y permiso



para ejercer cualquier profesión con excepción del sacerdocio<sup>2</sup>. La lucha de Caroline Norton se enmarca en el primero de estos frentes. Su intervención fue decisiva para que se aprobara la ley *Custody of Infants Act* (1839), primer paso en la reforma que acabaría dándole preferencia a la custodia de la madre sobre los hijos en caso de separación en 1923, y la *Marital Causes Bill* de 1857, que básicamente, le dio entidad legal a las mujeres en los casos de divorcio y tras él. Hasta esa fecha, una mujer casada era oficialmente una 'no persona': legalmente, tan sólo una pieza más en el inventario de la propiedad personal del marido.

Caroline, nieta del ilustre dramaturgo Richard Sheridan, creció en un ambiente que potenció su creatividad, pero que no por ello dejó de encaminar su destino hacia el matrimonio. Su padre combinó la poesía con cargos coloniales en Sudáfrica mientras que su madre fue autora de diversas novelas publicadas en la década de 1830. Fue ella, viuda empobrecida desde 1817, quien convenció a Caroline, de apenas 17 años, para que aceptara a George Norton, futuro Lord Granley, como esposo pese a que tan sólo se conocían de vista. Durante ocho años de insufrible matrimonio, Caroline soportó malos tratos físicos y psíquicos de una gran intensidad, incluyendo una paliza que la hizo abortar. Su carrera literaria no se interrumpió tras la boda porque Norton, legalmente amo de los ingresos de su esposa, la obligó a mantenerlo. Norton aprovechó, además, la amistad entre Caroline y Lord Melbourne, futuro Primer Ministro de la joven reina Victoria, para conseguir un lucrativo empleo, si bien no tuvo reparos en acusar a ambos de adulterio cuando le convido pedir el divorcio en 1836. Dado que las mujeres cesaban de ser personas con entidad legal al casarse, Caroline carecía de derechos sobre sus hijos, su propiedad y su representación legal, de modo que no pudo evitar que Norton la apartara de sus hijos ni pudo defenderse en el juicio por adulterio, donde su nombre quedó manchado de por vida. Norton no pudo probar su acusación, lo cual dejó a Caroline en una situación insostenible, dado que la separación formal no eximía a su esposo de sus derechos sobre ella. Tampoco podía ella pedir el divorcio, ya que, al haber regresado con su esposo tras perdonarle los malos tratos en dos ocasiones, él perdón hacía legalmente imposible un divorcio por crueldad.

Cuando Norton decidió torturar a Caroline privándole del derecho de ver a sus hijos ella escribió bajo rufoso anónimo *The Separation of Mother and Child by the Law of Custody of Infants Reconsidered* (1837) y *A Plain Letter to the Lord Chancellor on the Infant Custody Bill* (1839), panfletos en los que pide con contundencia que los legisladores protejan los derechos de las madres moralmente intachables sobre sus hijos en caso de separación o divorcio. La nueva ley aprobada en 1839, *Custody of Infants Act*, reguló, en efecto, las relaciones entre los menores de 12 años y sus progenitores para que no se interrumpieran por el capricho de uno de los cónyuges. Norton reaccionó llevándose a los niños a Escocia, donde esta ley no estaba vigente, aunque la trágica muerte de uno de ellos por su negligencia forzó un compromiso con Caroline, quien abandonó su primera campaña.

2. Una ley de 1919 que puso fin a la discriminación en base al sexo en el campo de las profesiones, permitió que una mujer, Lady Astor, se convirtiera en la primera parlamentaria. La Iglesia Anglicana inglesa admitir desde hace pocos años mujeres en el sacerdocio.

Ella inició su segunda campaña tras su divorcio, finalmente concedido en 1853, cuando publicó *English Laws for English Women* (1854), *A Letter to the Queen on Lord Cairnworth's Marriage and Divorce Bill* (1855) y *A Review of the Divorce Bill of 1856* (1857). Las ideas de estos amargos panfletos, dirigidas a los parlamentarios, se vieron reflejadas en la nueva *Marital Causes Bill* de 1857 que permitió a las esposas iniciar los trámites de divorcio en casos muy graves de negligencia, excluyendo el adulterio. La nueva ley entendió el derecho de las madres separadas a ver a sus hijos y les concedió un cierto control sobre su propiedad personal, sobre todo en casos de abandono, pero no sobre sus ganancias. Caroline pudo casarse por segunda vez en 1877, dos años después de la muerte de su marido y pocos meses antes de la propia, y sólo se benefició muy someramente de la extensión de la legislación que permitió a las mujeres mantener su propiedad y ganancias tras el matrimonio y, evidentemente, tras el divorcio. La primera versión de estas leyes, la *Married Women's Property Act* (1870) fijó en un máximo de £200 las ganancias propias de que la esposa podía disponer, lo que significa en el caso de Caroline que el dinero por encima de esta cuota iba a parar a manos de su infame ex-esposo. La versión de 1882, posterior ya al fallecimiento de la autora, le permitió a la esposa poseer y administrar bienes propios, lo cual chocaba con el hecho de que hasta 1884 no se consideró a las mujeres casadas personas autónomas respecto al esposo. Hasta 1925 no se aprobó la legislación que consideraba a marido y mujer personas totalmente autónomas respecto a sus bienes y su administración, y su existencia jurídica.

No hay que confundir, en todo caso, la postura de Caroline con el feminismo, ya que ella se limitó a apelar a la caballerosidad del Parlamento compuesto exclusivamente por hombres para que cumpliera con el deber masculino de proteger al más débil, es decir, a la mujer. Caroline distingue, pues, entre los "divalrous-hearted men" (*Letter to the Queen*, 97), asumiendo que todos los parlamentarios lo son, y los egoístas, del mismo modo que distingue entre mujeres de conducta reprochable y las irreprochables. Según Caroline, las leyes deben actuar a favor de quien merece su protección, sea hombre o mujer, y negar su ayuda a quien no la merece, especialmente al esposo que opine con su crueldad a su esposa inocente. Los panfletos de la década de 1850 fueron firmados por Caroline con su propio nombre, ya que habiendo vivido bajo la sombra del escándalo durante más de veinte años poco tenía que perder. *English Laws for English Women*, que contiene el repaso más exhaustivo de los horrores del matrimonio Norton, plantea una pregunta de puro sentido común: después de las grandes reformas legales de la primera etapa victoriana, ¿cómo puede entenderse que los derechos de las mujeres sigan sin recibir la menor atención? Hasta la causa abolicionista americana, defendida por mujeres como Harriet Beecher Stowe, estaba tomando la delantera respecto a la defensa de los derechos de la mujer. Caroline llama "protesque anomaly" (*Letter*, 4) al hecho de que las mujeres casadas no existieran legalmente en una monarquía encabezada por una mujer. En su carta a la reina de 1855 Caroline le recordaba a Victoria que, pese a no poder legislar, la reina sí tenía el poder de dar su aprobación a las leyes de la nación, y señalaba, además, que las mujeres inglesas estraban en manifiesta inferioridad respecto a sus compatriotas escoceses, protegidas por una legislación matrimonial más cabal. ¿Será el caso, se pregunta una amargada Caroline, que los maridos ingleses no les quieran dar derechos a sus esposas por miedo a que "two Englishmen out of three would immediately be discarded by their

helpmates" (21)? La huella de las batallas de Caroline Norton es visible no sólo en sus propios textos políticos, sino también en los personajes de ficción que imitan sus desventuras. Diana of the Crossways, protagonista de la novela homónima de George Meredith, está directamente basada en Caroline, si bien es la heroína de Anne Brontë en *The Tenant of Wildfell Hall*, Helen Huntingdon, la que más respeta el espíritu de la ardiente y necesaria protesta de Caroline. El profundo rechazo de Charlotte Brontë a esta obra señala, en todo caso, las importantes contradicciones entre las mujeres victorianas y el conservadurismo de las aparentemente más rebeldes.

#### Mitos y mística femenina victoriana: Charlotte, Emily y Anne Brontë

La leyenda romántica de Charlotte, Emily y Anne Brontë (1816-1855; 1818-1848 y 1820-1849) las presenta como jóvenes aisladas del mundo, criadas en medio de la naturaleza ascética de su Yorkshire natal, que florecieron de repente como novelistas y poetas sólo para morir poco más tarde. El mito es falso en tanto que su aislamiento de las corrientes literarias y de pensamiento de época no fue absoluto: las tres tuvieron acceso a publicaciones periódicas y a la biblioteca del padre. Sí es cierto, sin embargo, que construyeron un mundo imaginativo propio, debido en parte a su incapacidad para llevar una vida social convencional dentro de su entorno más inmediato. Las Brontë son simultáneamente un producto típico de las limitaciones de la vida femenina en el reino de Victoria y, como señalan sus biógrafos Chitham y Wainwright (1989:118), mujeres muy poco victorianas en sus ideas sobre la sociedad y la sexualidad. Los pilares sobre los que descansaba su ficción.

Las hermanas eran hijas del reverendo anglicano Patrick Brontë, un irlandés hijo de granjero que se ganó con su propio esfuerzo una educación universitaria en Cambridge, y de Maria Branwell, quien murió de cáncer dejando seis pequeños huérfanos: cinco hijas y un hijo, Branwell. Los hermanos fueron criados con una cierta indiferencia por el reverendo y la tía materna, llevando una modesta vida rural en la parroquia paterna, Haworth, al noroeste de Inglaterra. La educación de las niñas se realizó en parte en casa, siguiendo su libre albedrío, y en parte en internados. Las cuatro mayores —María, Elizabeth, Charlotte y Emily— pasaron un tiempo en Cowan's Bridge School, una escuela para hijas de clérigos donde las dos mayores murieron a causa de los cuestionables métodos que Charlotte denunciaba en *Jane Eyre*. Las tres supervivientes, prosiguieron su educación en Roe Head School, donde Charlotte también enseñó. En 1842, Charlotte y Emily viajaron juntas a Bruselas con el propósito de aprender francés y así mejorar sus perspectivas laborales. Emily abandonó pronto Bélgica para hacerse cargo de la casa a la muerte de su tía, mientras que Charlotte permaneció en el Pensionat Héger unos meses más como estudiante y maestra, experiencia reflejada en sus novelas *Villette* y *The Professor*.

Emily enseñó durante un corto período de tiempo en la Law Hill School, antes de dedicarse a escribir y a las tareas domésticas. Anne y Charlotte trabajaron como institutrices: la primera con las familias Ingham de Blake Hall y Robinson de Thorp Green, ocupación que abandonó en 1845 para dedicarse a escribir precisamente una novela basada en sus experiencias, *Agnes Grey*. Charlotte trabajó también para dos familias antes de intentar fundar una escuela propia con sus hermanas en Haworth, algo

en lo que fracasaron por falta de alumnos. Las tres, en todo caso, se hallaban juntas en su hogar durante el período en que escribieron sus poemas y sus novelas, desentendidas ya de la docencia. Anne y Charlotte denunciaron en su ficción las peñas condiciones de trabajo que soportaban tutores, institutrices y maestros; sin embargo, casi nunca se cuestiona si las Brontë tenían dotes para ser buenas docentes. Elizabeth Gaskell sugiere en su afetuosa biografía de Charlotte que carecían de ellas, al haber sido niñas tímidas y faltas de afecto que preferían su mundo propio al contacto con otros niños. Gaskell llega a escribir que las Brontë "were ignorant of the very nature of infancy, or how to call out its engaging qualities" (*Life*, 210).

Ni Anne ni Emily llegaron a casarse, si bien se cree que Anne sintió amor por William Weightman, un clérigo ayudante del padre que murió de cólera en 1842. La vida sentimental de Emily se supone inexistente. Charlotte se casó, tras rechazar cuatro propuestas, con otro ayudante del padre, Arthur Bell Nichols, quien la impresionó con su constancia pese a la oposición paterna. La suya fue una unión feliz pero breve, que resarcía a Charlotte de las trágicas vidas entre 1848 y 1849: las muertes por culpa de la tuberculosis de Anne y Emily, quien rechazó tratamiento médico, y a causa de disfrutar del reconocimiento público, murió por causas aún no dilucidadas en 1855, a los nueve meses de su boda, estando embarazada. Pese a que su breve matrimonio fue feliz, Charlotte había declarado en una carta que era "an imbecility, which I reject with contempt, for women, who have neither fortune nor beauty, to make marriage the principal object of their wishes and hopes, and the aim of all their actions ..." (*Life*, 254), opinión que habría sorprendido a sus propias hermanas.

Las niñas Brontë y el pequeño Branwell jugaron desde su más temprana infancia a narrar historias mutuamente. Con el tiempo las historias cristalizaron en las sagas de Gondal (Anne y Emily) y Angria (Charlotte y Branwell), fantásticas historias sobre tierras remotas, llenas de pasión y aventura que alimentaron la afición a la poesía de las tres hermanas. Pese a los estrechos lazos, Emily mantuvo en secreto su actividad poética y cuando Charlotte accidentalmente descubrió sus poemas, sólo pudo conveniencia de publicarlos en un volumen conjunto con los propios y los de Anne con la promesa de usar seudónimos. Los nombres escogidos —Curren (Charlotte), Ellis (Emily) y Acton (Anne) Bell— son andrógimos porque, según explicó Charlotte en la nota biográfica que descubrió sus identidades reales al público en 1850, ellas no deseaban asumir nombres masculinos ni declarar su identidad femenina, sospechando que los críticos trataban a las autoras o con prejuicios o con condescendencia.

El libro *Poems of Currer, Ellis and Acton Bell* (1846), no tuvo repercusión alguna pero sirvió de presentación pública de los seudónimos. Aunque Charlotte fue la primera en completar una novela —*The Professor*, publicada póstumamente en 1857— Emily y Anne lograron publicar antes. *Wuthering Heights*, única novela de Emily, y *Agnes Grey*, primera de Anne, vieron la luz en un volumen conjunto, publicado en 1847, el mismo año en que apareció *Jane Eyre*, la famosísima novela de Charlotte. Al año siguiente, Anne publicó su segunda y última novela, *The Tenant of Wildfell Hall*. En los años siguientes, Charlotte publicó *Sirley* (1849) y *Villette* (1853), novelas que pese a ser bien recibidas no alcanzaron la celebridad de *Jane Eyre*.

El público victoriano creía que Currer, Ellis y Acton eran la misma persona, e incluso sospechaba que era una mujer. En el prólogo a la segunda edición de *The*

*Tenant*, Anne insistió en que eran tres personas distintas y también escribió, aún como Acton, que "in my own mind, I am satisfied that if a book is a good one, it is so whatever the sex of the author may be. All novels are or should be written for both men and women to read, and I am at a loss to conceive how a man should permit himself to write anything that would be really disagreeable to a woman, or why a woman should be censured for writing anything that would be proper and becoming for a man" (31). Una vez se descubrieron las verdaderas identidades, lo que más rechazo suscitó fue la heterodoxia sexual de la que hicieran gala estas tres novelistas, algo que los críticos posteriores han atribuido a su peculiar formación e incluso a su personal manera de entender la religión (Winnifrid, 1988: 33). Su heterodoxia religiosa o sexual es menos evidente hoy, cuando lo que desconcierta al lector es la falta de escenas eróticas explícitas en los tórridos romances de las Brontë. Aún así es evidente que las tres emplean, sobre todo Charlotte, una sensualidad manifiesta que los lectores originales consideraban excesiva en una autora. Curiosamente, la propia Charlotte tenía sus dudas sobre la moralidad de los trabajos de sus hermanas, pero no parece haberse planteado el trasfondo de los suyos.

Lectores y críticos suelen coincidir en que Anne es la menos interesante de las tres hermanas, valoración un tanto injusta, ya que a Anne le faltaron años para desarrollar su talento. Entre sus dos obras se puede apreciar, de hecho, un inmenso salto cualitativo que hacía presagiar un sólido futuro como novelista. No es sólo una cuestión del mérito literario de las novelas en sí, que es notable, sino, por así decirlo, de su mérito feminista. Comparando a Anne con Charlotte, la más apreciada de las tres, Beatrix Villacanas defiende el feminismo de Anne, ya que sus hermanas no buscan, como las de Charlotte, un amo "sino un compañero, sin depender en ningún caso psicológicamente de la aprobación masculina" (1994: 191).

*Agnes Grey* no es propiamente una novela, sino su esbozo, careciendo como carece de escenas dramáticas y siendo muy somera en su desarrollo. La trama, que reproduce con raba mal contenida las vivencias profesionales de Anne, traza las vicisitudes de la joven Agnes como institutriz —ocupación a la que se entrega para complementar los escasos ingresos de su familia de clase media— sobresaliendo, sobre todo, en el retrato de la anomia social de estas docentes. Tras el servicio un domingo cualquiera, Agnes pasa con sus pupilas y los amigos de ellas: "As none of the before-mentioned ladies and gentlemen ever noticed me, it was disagreeable to walk beside them, as if listening to what they said, or wishing to be thought one of them, while they talked over me or across, as if their eyes, in speaking, chanced to fall on me, it seemed as if they looked on vacancy — as if they either did not see me, or were very desirous to make it appear so" (105).

Anne usa su novela no sólo para denunciar esta invisibilidad sino también para vivir una fantasía de realización personal. Agnes consigue no sólo la independencia económica al fundar su propia escuela junto a su madre viuda sino también un marido ideal que le permitirá seguir trabajando, el cura protestante Arthur Weston, probablemente inspirado por Weighman. En la vida real, la carrera de Anne como institutriz acabó cuando Branwell, empleado como tutor junto a ella con los Robinson, inició una relación ilícita con la señora Robinson, quien le acabó rechazando. El escándalo, cuidadosamente excluido de *Agnes Grey*, parece haber precipitado la depresión que llevó a Branwell a la muerte.

Anne, sin embargo, sí parece haberse inspirado en la trágica y disoluta vida de Branwell para el personaje de Arthur Huntingdon, el execrable marido de la heroína Helen en *The Tenant of Wildfell Hall*. Elizabeth Langland indica que esta novela "rewrites the story of the Fallen Woman as a story of female excellence. In so doing, it takes on a radical feminist dimension" (1989: 119). En efecto, Anne defiende la decisión de Helen de abandonar al marido que la ha maltratado psicológicamente durante años y que amenaza con transformarse a su pequeño hijo en otro monstruo patriarcal como él. Ni para Anne, ni para el hombre que se enamora de la fugitiva —el narrador, Gilbert Markham— es Helen otra cosa que una víctima: jamás una mujer pecadora. La novela, en todo caso, causó escándalo no sólo por este motivo sino también por el retrato sin paliativos de Huntingdon.

"An English wife," escribió Caroline Norton, "may not leave her husband's house. Not only can he sue her for 'restitution of conjugal rights,' but he has a right to enter the house of any friend or relation with whom she may take refuge, and who may 'harbour her,' as it is termed, and carry her away by force, with or without the aid of the police" (*Letter*, 10). Anne describió en su novela el terror de esta situación, apelando al corazón del buen caballero inglés, representado por Gilbert, para subvertirla. El problema es que, finalmente, la trama no puede resolverse de otra manera que con una muy conveniente virudez, recurso que le resta credibilidad. Helen se gana su libertad personal y económica, además de darle a un compungido Gilbert toda una lección sobre los prejuicios en contra de las mujeres solas, pero Anne no sólo la hace padecer la larga agonía de su esposo sino que además subordina su versión de los hechos (su diario) a la sanción de Gilbert. Las palabras de Helen nos llegan empujadas por la narración de su enamorado, de manera que él asume finalmente la autoridad de la historia por encima de Helen. Pese a estar sobre aviso, Helen insiste en casarse con Arthur, creyendo que su amor le podrá regenerar. Hay en la enigmática novela de Emily, *Wuthering Heights*, ecos del mismo tema en el matrimonio entre Heathcliff e Isabella, con la salvedad de que Emily trata al maltratador como héroe y a la víctima como romántica insensata. La heroína, Catherine Earnshaw ama a Heathcliff con devoción, más allá de su condición de mujer casada e incluso de la muerte, pero ve con claridad diáfana que nada ni nadie puede hacer cambiar su naturaleza violenta. Cathy entiende, una vez pasados los años más salvajes de su infancia y adolescencia con Heathcliff —un niño de orígenes desconocidos adoptado por el padre de Cathy— que el matrimonio con ella la degradaría, por lo cual escoge como esposo al rico Edgar, un joven amable pero débil. Cuando Heathcliff retorna de su auto-impuesto exilio, enriquecido pero aún indomable, y decide casarse con Isabella —la hermana de Edgar— para vengarse de él, una nada celosa Cathy intenta proteger a su cuñada de las garras de su amigo. No sólo no lo consigue, sino que además enloquece y muere al ser incapaz de resolver el dilema que Edgar le plantea: o Heathcliff o él.

Terry Eagleton escribió que en las Brontë encontramos una pronunciada contraposición entre la creatividad pre-industrial basada en el mito, e incluso el melodrama, y las presiones de una sociedad sin espíritu en que la imaginación debe adaptarse o morir (1988: 12). Esto es más cierto de *Wuthering Heights* que de ninguna otra novela de las Brontë. Mientras la primera parte de la trama, resumida en el párrafo anterior, pertenece al mito del amor como unión más allá de la muerte y se alimenta de una atmósfera romántico-gótica, la segunda parte, marcada por un tono realista-victoriano,

narra la domesticación literar del mítico amor. La anunciada feliz unión entre la hija de Cathy y Edgar, Catherine, y su primo Hareton, a quien ella salva de la degradación en la que ha vivido hasta entonces, es, en apariencia, el ideal que debe recompensar las pasiones terminales de Cathy y Heathcliff. El mismo Heathcliff, quien malgasta veinte años de su vida en llevar a cabo una venganza fallida contra sus enemigos para acabar rogándole al fantasma de Cathy que lo lleve con ella, es también un personaje terminal, el último villano patriarcal, frente a los Hareton (y Gilberts) más jóvenes. Como observa Rafael Galán, pese a su éxito económico Heathcliff no puede ser una alternativa constructiva; de hecho, incluso "lo incontraído de su deseo, incluyendo el sexual, le inhabilita" como tal (1999: 95). No queda, claro, con todo, si Emily lamenta o celebra esta inhabilitación ni, dada la palidez de la pasión entre Catherine y Hareton en comparación con la de Cathy y Heathcliff, si Emily da por felizmente concluida la sumisión de la imaginación desbocada al victorianismo doméstico o si, por el contrario, su objetivo es que el lector desee con nostalgia la permanencia del mito sobre el realismo.

Pese a la obsolescencia que Galán detecta en la caracterización terminal de Heathcliff, todas las lectoras de la novela de Emily caen rendidas ante su magnetismo. Los héroes de Charlotte son leones domados en comparación con Heathcliff, al que ni siquiera Cathy puede domesticar. Probablemente, el atractivo de la fantasía sexual que Emily ofrece a sus lectoras consiste en, justamente, hacerles sentir convencidas de que ellas sí podrían dominar a Heathcliff. El caso de Isabella sugiere que Emily no creía, ni mucho menos, en un tipo de relación basado en la redención a través del amor, pese a la labor que Catherine ejerce respecto a Hareton, hombre mucho más domesticable que Heathcliff. La improbable lealtad canina que Heathcliff muestra hacia Cathy indica que Emily tenía en mente un tipo de relación entre hombre y mujer distinto del romántico convencional, sobre el cual se ha especulado constantemente. Jane Miller opina que la eterna pasión sin sexo entre ellos refleja la relación entre Emily y su hermano Branwell, quien es "both a part of herself, a reflection of herself and fierce even in his submission to her" (1986: 82). La propia Miller llega a sugerir riéndose de sus cábalas y las de otros que el modelo para Heathcliff fue, de hecho, el fiel mastín de Emily, Keeper. Algo de razón debe llevar, ya que cuando Charlotte retrató a Emily como la heroína de su novela *Shirley*, dotó al personaje de un inseparable compañero perruno, Tartar, muy sumiso ante ella pero brutal con quien no acepta.

El tratamiento del trabajo y el amor en la vida de las mujeres, los dos grandes temas de las novelas de Charlotte, ha recibido constantes elogios por su heterodoxia. Parece haber, sin embargo, una cierta discrepancia entre autora y heroínas: mientras ellas aman con pasión, Charlotte no creía, como ya se ha señalado, que el amor debía ser fuente principal de emoción en la vida femenina; en cuanto al trabajo, mientras que algunas de sus heroínas se entregan de por vida a la docencia, ella misma abandonó esta actividad profesional tan pronto como pudo para dedicarse a la literatura.

Las tramas de las novelas de Charlotte fluctúan entre el tema del docente como nueva Enciclopedia, sea hombre o mujer (Jane en *Jane Eyre*, Louis Moore en *Shirley*), y las fantasías de compañía en el amor y el trabajo centrado en la fundación de una escuela propia (*The Professor*, *Villette*), tema compartido por *Agnes Grey*. La crítica admira la independencia económica de Frances Henri, heroína de *The Professor*, y de Lucy Snowe de *Villette*, a través del trabajo, pero pasa de puntillas sobre la transformación en

rentistas de Jane, gracias a una oportuna herencia, y Louis, futuro esposo de Shirley y, como tal, amo de su fortuna. Escribe Patricia Johnson que el verdadero objeto de deseo de Jane, Lucy, Shirley y su amiga Caroline Helstone no es el amor sino la escritura ya que son sus voces las que conducen la narración, incluso en el caso de *Shirley*, que cuenta con un narrador omisciente (1993: 173). Es, sin embargo, Charlotte quien siente este deseo, usando la excusa narrativa del poder redentor del trabajo o del amor en la vida de sus heroínas, poderes (y vidas) en los que no cree, para celebrar el poder redentor de la escritura en su propia existencia.

En *Shirley*, Charlotte expone a través de Caroline su opinión sobre la necesidad de dar empleo a las mujeres educadas de clase media: el trabajo en sí mismo no da la felicidad, pero llena la vida y es especialmente beneficioso para las solteras. En un peculiar discurso privado, que no traspasa la barrera de los labios de Caroline, Charlotte apela a los hombres de Inglaterra para que cambien el destino de sus hijas y cultiven sus mentes, dándoles amplitud de miras y trabajo: "they will be your gayest companions in health; your tenderest nurses in sickness; your most faithful prop in age;" (294) palabras que se dirían escritas por la propia Sarah Ellis.

El trabajo no es, sin embargo, tratado de igual modo en las cuatro novelas de Charlotte. Frances, una humilde muchacha trabajadora, acepta la propuesta de matrimonio del protagonista de *The Professor*, el maestro William Crimsworth, a condición de poder seguir trabajando, ya que la soledad doméstica y la dependencia económica la horrorizan. Poco más tarde, Frances se queja de que su esposo gana mucho más que ella por su trabajo y le propone abrir juntos una escuela, siguiendo su máxima de que las parejas más sólidas son las que trabajan juntas. Los amigos de Caroline en *Shirley*, sin embargo, la hacen desistir de su empeño de emplearse como institutriz, ya que, en su caso, no es la falta de recursos económicos sino el tedio lo que la hace desear un empleo. La postura de Charlotte parece ser, por lo tanto, que el trabajo es imprescindible para mantener la independencia económica femenina incluso dentro del matrimonio, siempre que ambos miembros de la pareja vivan de su esfuerzo, pero es prescindible si esa independencia ya está garantizada por otros medios, tales como las rentas de Caroline, la fortuna de Shirley o la herencia de Jane. En estos otros casos las energías de las heroínas se centran en el matrimonio.

El idario amoroso de las heroínas de Charlotte se puede resumir en una frase de Shirley: "When I promise to obey, it shall be under the conviction that I can keep that promise." (409) Ni Shirley ni las demás desean un tirano, pero sí un amo: "One in whose presence I shall feel obliged and disposed to be good. One whose control my impatient temper must acknowledge. A man whose approbation can reward — whose displeasure punish me. A man I shall feel it impossible not to love, and very possible to fear" (410). Esta postura puede despertar recelos entre muchas lectoras modernas, pero lo cierto es que en su momento las heroínas de Charlotte fueron vistas como revolucionarias al rechazar la sumisión como deber femenino y defender en su lugar un proceso de negociación con el hombre amado, proceso que lleva a una especie de independencia dentro de una dependencia voluntariamente escogida y que quizás refleja, como argumenta Barbara Prentis, la resistencia subconsciente de la misma Charlotte "to assume the responsibility of an adult and equal male/female relationship" (1988: 94).

*Life of Charlotte Brontë* de Elizabeth Gaskell es, pese a su personalísima y un tanto eulcorada visión de la biografiada y el silencio sobre aspectos cruciales de sus

experiencias, un documento cautivador como estudio de la escritora victoriana en general y de Charlotte en particular. Según se deduce de esta obra, su método narrativo consistía en situar a personajes basados en familia, amigos, conocidos y ella misma en tramas románticas alejadas de sus vidas reales. Jane y Lucy son, sin duda, imágenes ficticias de Charlotte. Emily, como ya se ha dicho, fue retratada como Shirley Keeldar mientras que un idealizado Branwell parece haber inspirado a su amado Louis; Maria, la hermana mayor fallecida de niña, aparece como Helen Burns en *Jane Eyre*. La biografía describió también que *The Professor* y *Villette* reflejan el amor no correspondido que Charlotte sintió por M. Héger, un hombre casado, maestro y dueño con su esposa del pensionado de Bruselas donde Charlotte residió un tiempo. Tanto Zoraide Reuter y M. Pelet en *The Professor*, como Madame Beck y Paul Emmanuel en *Villette* son retratos de esta pareja.

Charlotte "gave a female voice to fiction, creating a new focus on woman as the central shaping consciousness" (Nesstor, 1987: 25). Su triunfo llegó, justamente, al abandonar la voz masculina narrativa de *The Professor*, una obra menor en su carrera, para cederle la palabra a Jane Eyre. Según Sandra Gilbert el fenomenal éxito de *Jane Eyre*, obra maestra de Charlotte, se debió a la "implicit reputation of sexual double standards" (1998: 365) en una novela en que heroína y héroe aceptan y articulan su mismo deseo. Otro importante factor es el subrayado por Shirley Foster al observar que el objetivo primario de las heroínas de Charlotte en las relaciones personales es la gratificación personal, incluida la sexual (1985: 79); por así decirlo, Charlotte ofrecía fantasías de egoísmo femenino en un momento en que, como predicaba Sarah Ellis, la mujer debía ser altruista. *Jane Eyre* concluye, además, con una aparentemente idílica imagen familiar que resalta la posición de Jane como domadora del macho victoriano representado por Rochester.

*Jane Eyre*, fantasía erótica sobre una improbable Cenicienta victoriana, es una novela seductora. Su heroína es atractiva pese a no ser hermosa, su sombrero héroe no tiene otro remedio que mentir para conseguir la felicidad, pero, pese a todo, el compañerismo y la complicidad reinan en su relación. El primer tercio narra la infancia de la rebelde Jane, incluyendo los dramáticos episodios escolares basados en la niñez de la autora. Ya adulta, Jane es contratada por el aristocrático Mr. Rochester para que cuide de una pequeña coqueta francesa, Adèle, probablemente su hija ilegítima. Instituir y amo se enamoran a lo largo de un proceso de gradual acercamiento, cargado de electrizantes diálogos de indudable contenido erótico, pero la boda se frustra cuando Jane descubre que Rochester está ya casado con una mujer demente, Bertha, que vive encerrada en el desván de su casa. La trama desvergonzadamente melodramática conduce a un final feliz pero no por ello exento de aspectos problemáticos. Sorprendentemente, la crítica no ha reparado en una posible lectura de *Jane Eyre* como fantasía—quizás subconsciente—sobre la frustrante relación entre Charlotte y Héger, de modo similar a *Villette*. Bertha, la esposa loca, sería un trasunto de Madame Héger quien, comprensiblemente, podía haber sido vista por Charlotte como compañera indigna de su amado y obstáculo insalvable en su relación. Las similitudes entre los diálogos de Paul Emmanuel y Lucy en *Villette*, y las extrañas, incluso crípticas, conversaciones entre Rochester y Jane son evidentes, lo cual lleva a sugerir que ambos hombres son representaciones ficticias de Héger. La muerte de Bertha en el incendio que ella misma desata y el castigo de Rochester, quien además

de perder su hogar queda ciego y tullido, serían parte de una fantasía, digamos sádica, según la cual quien se interpone entre los miembros de una pareja casada—la propia Charlotte—pasaría a ser la heroína Jane.

Ante el odio que Rochester siente por Bertha, Jane aduce brevemente que su esposa no es culpable de su demencia, pero pocos lectores, en vista de su retrato como virago enfurecida, pueden llegar a aceptar plenamente que Bertha es una víctima. [Ella parece ser, de hecho, poco más que la excusa para que Jane demuestre todo su esplendor moral al declarar su decisión de abandonar a Rochester. Cuando él le ofrece una unión sin papeles y una vida lejos de Inglaterra, preguntándole quien si no cuidará de ella, Jane se rebela: "I care for myself. The more solitary, the more friendless, the more unsustained I am, the more I will respect myself. I will keep the law given by God; sanctioned by man" (321). Esta firmeza moral puede resultar hoy menos encomiable que en la época victoriana y más si se le suman las condiciones finales bajo las que Jane accede a casarse con Rochester. Su terrible castigo físico y la atroz muerte de Bertha son, al fin y al cabo, los que hacen posible la felicidad de Jane, si bien en una situación de aislamiento social muy alejada del final tradicional del cuento de hadas "La Cenicienta."

Gilbert y Gubar dicen de *Villette* que es "perhaps the most moving and terrifying account of female deprivation ever written" (1979: 400), opinión típica de la tradición crítica feminista según la cual las heroínas de Charlotte son dignas de la simpatía y compasión del lector. Quizás es el momento de cuestionar esta tradición y aclarar que Lucy Snowe es una heroína sumamente antipática: es xenófoba en su desprecio a la nación en la que trabaja, intolerante de sus prácticas religiosas católicas, misógina respecto a sus alumnas y colegas. Su mezcla de orgullo y de humildad la hace socialmente inviable, sin mencionar el hecho de que tiene un gran ojo crítico a la hora de ver los defectos ajenos, pero considerable ceguera a la hora de retratar los propios. Su historia personal es, sin duda, interesante, recogiendo un peregrinaje vital que la lleva, por culpa de su pobreza, a trabajar como dama de compañía y, más tarde, como profesora de inglés en Bruselas. Charlotte le dio, además, un ambiguo final feliz, al cerrar *Villette* con la independencia laboral de su heroína pero una más que probable soledad personal. Con todo, ni Lucy ni su amado Paul Emmanuel, profesor en el mismo internado femenino, son simpáticos en el mismo sentido que lo pueden ser los personajes principales de Jane Austen. En una escena un celoso Emmanuel susurra al oído de Lucy hasta quedarse sin aliento una sarta de protestas, acusándola de ser una coqueta intratable, cosa que ella no es en absoluto. Tan extraordinaria conducta es descrita por Lucy como una mezcla de "the touching and the absurd" (419), justamente lo que *Villette* es.

*Shirley* es poco satisfactoria como novela social, pero debería quizás revalorizarse como novela romántica en la línea de Martineau, Gaskell y Elliot. El trasfondo de la trama son los graves disturbios causados por obreros que se sintieron arrojados por los avances tecnológicos en la época de hamburra que siguió a las guerras napoleónicas. El bloqueo mantenido por Napoleón durante la guerra causó la caída de los precios de las exportaciones inglesas, con lo que cayeron también los salarios. A ello se sumó el encarcelamiento de los precios por el efecto de la guerra y una serie de cosechas desastrosas. Entre 1811 y 1812 se multiplicaron los ataques contra la maquinaria en fábricas del norte de Inglaterra, su zona más industrializada, llevados a cabo por obreros inacundos que decían seguir a un líder al estilo Robin Hood, el General Ned Ludd, de



cuya existencia se duda pero que dio nombre a los llamados 'disruptivos ludditas.' Esta pequeña rebelión acabó con la intervención del ejército y una durísima legislación, la ley *Frame-Breaking Act* de 1812, que castigó con la muerte, la cárcel o la deportación a las colonias a los perpetradores de los ataques, a menudo sentenciados de modo más que dudoso.

El tema social e industrial no es, sin embargo, el centro de la historia en *Shirley*, sino las relaciones amorosas entre las amigas íntimas Shirley y Caroline, y los hermanos Robert y Louis Moore. Caroline valora tanto la amistad de Shirley que decide mantenerla pese a saber que Robert, a quien ella ama, aspira a casarse con Shirley para salvar con la fortuna de ella su tambaleante fábrica textil. Rechazado por una ofendida Shirley, Robert comprende al fin que se ha equivocado y busca en Caroline el amor que necesita. Shirley, por su parte, acaba reconociendo su pasión por Louis, antiguo tutor suyo. La resolución matrimonial no deja de ser convencional en una novela que hace una encendida defensa de la soltería femenina — hasta que Caroline ve vía libre para su boda — y cuya heroína, de nombre masculino, disfruta gracias a su riqueza de las ventajas de ser hombre: "Shirley Keeldar, Esquire, ought to be my style and title. They gave me a man's name; I hold a man's position: it is enough to inspire me with a touch of manhood" (153). El amor, finalmente, pone a Shirley en su lugar 'natural' como mujer, lo cual no deja de ser un tanto decepcionante. Pese a que *The Tenant of Wildfell Hall* no puede competir con la extraordinaria brillantez de *Jane Eyre* o *Wuthering Heights*, es finalmente Anne quien presenta un modelo más equilibrado de relación entre los sexos. Se podría concluir que mientras Emily y Jane escribieron las fantasías eróticas femeninas más electrizantes — y delirantes — de la época victoriana, Anne ofreció una fantasía de reconciliación, rechazando al mal hombre convertido en héroe por sus hermanas, y dotando a su heroína de un compañero muy cercano al nuevo hombre sensible del feminismo contemporáneo.

#### Mujer completa, autora feliz: Elizabeth Cleghorn Gaskell

La mayoría de críticos que han tratado de la obra de Elizabeth Gaskell (1810-1865), la gran amiga de Charlotte Brontë, "feel the need to apologize for Mrs Gaskell in one way or another" (Wright, 1995: xii). Su ficción atrae pero no satisface plenamente porque, sobre todo en sus novelas sociales, "there appears to be a contradiction between the radicalism underlying the verisimilitude of the novel's descriptive detail and the conservatism of those plot devices which Gaskell uses to resolve the social tensions she describes in conventionally fictional, rather than explicitly political terms" (Guy, 1996: 138). Pese a que Gaskell se sentía genuinamente atraída por los temas sociales, carecía de los recursos para adhierrse al realismo que su tratamiento necesita, usando tramas melodramáticas que restan seriedad a sus temas.

Elizabeth Cleghorn era hija de un funcionario de la Tesorería Nacional, quien se desentendió de ella al casarse en segundas nupcias tras la temprana muerte de la madre de la autora. La niña, nacida en Londres, pasó su infancia en Knutsford — pueblo representado por Cranford y Hollingsford en su ficción — a cargo de su tía y prima, etapa feliz ensombrecida al morir la segunda. Tras cuatro años de educación en un internado y estancias en las casas de diversos parientes, Elizabeth se casó con William

Gaskell, ministro de una importante capilla unitaria de Manchester. El suyo parece haber sido un hogar feliz, pese a la habitual tragedia sufrida por muchos matrimonios victorianos: la muerte de tres de sus siete hijos. William apoyó la carrera de su esposa y ella parece haber asumido el peso de sus densísimas dobles jornadas con optimismo.

La primera publicación de Gaskell, el poema "Sketches among the Poor" (1837), fue una colaboración con William. La primera novela, *Mary Barton*, llegaría once años más tarde, como fruto de la terapia aconsejada por él para superar la muerte de un hijo. Le seguirían *Ruth* (1853), *Cranford* (1853), *North and South* (1855), *Sylvia's Lovers* (1860) — su obra menos valorada — y *Wives and Daughters* (1866) además de la polémica *Life of Charlotte Brontë* (1857) y diversos relatos. Gaskell publicó muchos de sus trabajos serializados en la revistas de Charles Dickens, *Household Words* y *All the Year Round*, además de en la popular revista de George Smith, el editor de las Brontë, *Comhill Magazine*. La relación con Dickens fue muy fructífera, si bien un tanto problemática dada su tendencia a alterar los textos de Gaskell, potestad editorial que ella detestaba. "Gaskell was an author who understood the mechanics of book production, the business of publication, and the nature of reception. Thus she realized where the unclaimed spaces in the literary industry lay and knew how to use her own distinctive voice to reach certain audiences" (Hughes & Lund, 1999: 3), no por ello sin bordar el escándalo. El espacio del que Gaskell supo adueñarse estuvo determinado por la presencia y la voz femenina, centrándose en personajes en el ojo del huracán del conflicto social, especialmente en *Ruth*, *Mary Barton*, y *North and South* (las dos últimas, muestras de la llamada novela industrial victoriana) pero también en el corazón de la vida literaria, como demuestra la biografía de Charlotte Brontë. Gaskell se mostró sorprendida ante la gran hostilidad que tanto *Ruth* como la biografía despertaron entre algunos sectores del público victoriano, pero es difícil saber si este pretendido candor era auténtico, dada su perspectiva literaria. Si bien *Ruth* puede parecer hoy un tanto hipocrita, dado el sacrificio final de su heroína, en su momento la defensa que Gaskell hizo de la inocencia de la pobre muchacha embarazada por un seductor sin escrúpulos fue muy mal recibida, especialmente por los parroquianos de William. La crítica fue más benevola porque supo ver que la elección de temas de la autora nunca estuvo marcada por el sensacionalismo, sino por sus convicciones morales. Por su parte, el conflicto desatado cuando Elizabeth Gaskell hizo pública la relación entre Branwell Brontë y la señora Robinson en la biografía, quien estuvo a punto de demandar a la autora, la obligó a retractarse en la segunda edición. Lo cierto, con todo, es que la escritora se atrevió a publicar lo que, según su criterio, debía ser publicado.

*Mary Barton* y *North and South* son valoradas como novelas sociales, pero *Cranford* y *Wives and Daughters*, sin dejar de ser valiosas como retratos sociales, son más satisfactorias como literatura. Gaskell hizo un valioso esfuerzo al describir las relaciones de poder entre trabajadores y empresarios industriales en las dos primeras pero, dada su típica reticencia de clase media a la politización de la protesta obrera, propuso un modelo de reconciliación basado en la moralidad cristiana y la buena voluntad que, pese a su adecuación a los valores victorianos, parece hoy poco realista, especialmente si pensamos en que Engels y Marx escribieron sus obras fundamentales en Inglaterra y en las mismas décadas en que Gaskell publicó las suyas. La historia de Mary Barton, una humilde costurera que debe escoger entre salvar de la cárcel a su amado Jen, inocente de la muerte del hijo del magnate local, o a su padre, autor del crimen por instigación

de sinietros agitadores sindicales, es puro melodrama. Por otro lado, después de la escena de *North and South*, en que Margaret Hale se interpone entre un grupo de amenazadores obreros y su amo, Thornton, esta novela deja de lado el conflicto social para tratar de la moralidad sexual de la heroína, una muchacha educada de clase media. Las limitaciones temáticas son, como puede verse, palpables, pese a que Gaskell supo, sin duda, dibujar notables personajes femeninos.

Según la biógrafa Jenny Uglow en las obras de Gaskell se refleja la tradición intimista del cuento invernal (1993: ix), algo que no obsta para que la autora perfle con gran precisión las vidas de la Inglaterra real. Esta capacidad para sacar el máximo partido del detalle reina en *Cranford*, encantadora novela episódica que narra con fina ironía, capaz de ser paradójicamente caritativa con sus personajes, las aventuras y desventuras de las señoras de esta muy patriarcal localidad, incluyendo la ruina económica de una de ellas. *Wives and Daughters*, otra novela coral, está a la altura de Jane Austen y George Eliot, siendo superior a *Derbyshire* o *Sirley* en su tratamiento del tema de las dos heroínas casaderas en busca de marido en un entorno rural. Sus protagonistas son la candorosa Molly Gibson, hija del médico de Hollingford, y su hermanastra, la coqueta Cynthia, hija de la segunda esposa del Dr. Gibson, la manipuladora viuda Hyacinth Kirkpatrick. Los candidatos que se perfilan como posibles futuros maridos son los hermanos (y amigos) Osborne y Roger Hamley, el primero un poeta de delicada salud y el segundo un robusto científico. Como en *Sirley*, la heroína menos agraciada tiene que sufrir en silencio el enamoramiento entre la bella y su amado, si bien en este caso Cynthia está lejos de ser un parangón de honestidad, hasta el punto de que Molly tiene que comprometer su propia reputación para librarla de otro compromiso matrimonial adquirido en mal momento. La obra es interesante, especialmente por su análisis de la complicada convivencia familiar en casa de los Gibsons y de las presiones paternas que constriñen la vida de los hermanos Hamley. Última novela de Gaskell, *Wives and Daughters* revela que la autora murió en su momento de mayor plenitud literaria y que supo describir con gran energía y sensibilidad los recovecos del alma femenina y de la sociedad victoriana, algo que la sitúa en primera línea junto a las Brontë y a George Eliot.

### El coraje de la autora sabia: George Eliot (Mary Anne Evans)

La reputación de la ficción de George Eliot (1819-1880) disminuyó en las décadas posteriores a su muerte, cuando se la consideraba el paradigma de la solemnidad victoriana. Un espléndido artículo de Virginia Woolf (1919) fue el primer paso en su revalorización, consolidada en 1948, cuando F. R. Leavis afirmó en su estudio *The Great Tradition* que la mejor ficción inglesa se hallaba en la tradición iniciada por Eliot y seguida por Henry James y Joseph Conrad. Leavis la describió como novelista de amplitud rusa, similar a Tolstói, y explicó que Eliot "deals in the weakness and ordinariness of human nature, but doesn't find it contemptible, or show either animus or self-deceiving indulgence towards it; and, distinguished and noble as she is, we have in reading her the feeling that she is in and of the humanity she presents with so clear and disinterested vision" (1972: 145). No obstante el lector puede sentir demasiado a menudo que Eliot controla en exceso el impacto que su mensaje moral debe tener

sobre su público, de ahí la impresión de solemnidad. Si se ignora su biografía, se puede pensar, efectivamente, que Eliot era portavoz oficioso de los valores victorianos más tópicos, aunque "if George Eliot, the woman, was susceptible to the conventions and comforts of respectability, George Eliot, the writer built her art from a refusal of such conventions, in resistance to the very kind of moral complacency and didacticism of which she has often, in the years following her death, been accused" (Levine, 2001: 2). Precisamente, la aparente incompatibilidad entre su centralidad como escritora y su marginalidad como mujer dada su comprometida vida sentimental le hicieron desarrollar una solemne voz como narradora omnisciente, voz que aspiraba, sin duda, a ser *la voz* de la autoridad victoriana.

George Eliot era el seudónimo de Mary Anne Evans, hija del gestor de una gran finca cerca de Coventry. Mary Anne recibió una notable educación, incluyendo estancias en el internado Latham, una escuela de Nunceaton donde conoció a su querida maestra Maria Lewis —quien la introdujo en la fe evangélica; opuesta al anglicanismo oficial— y una escuela calvinista en Coventry, donde moduló el perfecto acento y la dulce voz que compensarían con creces su poco agraciado físico. La temprana pérdida de su madre significó el retorno al hogar paterno, del que se hizo cargo sin dejar de estudiar en la biblioteca paterna. Su profunda amistad con las familias Bray y Hennell la animó a abandonar sus creencias religiosas y a dar sus primeros pasos en su carrera con la traducción de la controvertida biografía *Life of Jesus* del alemán Strauss (1846). Tras la muerte del padre, Mary Anne se trasladó al hogar del editor John Chapman en Londres. Allí se enfrentó a un tenso triángulo doméstico, y pasó a ser la editora de facto y contribuyente habitual de la *Westminster Review*, importante publicación producida por Chapman. En esta etapa Mary Anne amó al filósofo Herbert Spencer sin ser correspondida, y conoció a su futuro compañero, el reputado hombre de letras George Lewes, un hombre casado que no podía divorciarse al haber perdonado las infidelidades de su esposa. Cuando Mary Anne se estableció con Lewes, la sociedad londinense y su propia familia la rechazaron ya que, pese a que la separación de Lewes precedió a la relación con ella, Mary Anne era, a ojos de los victorianos, la 'otra' usurpadora. La suya, en todo caso, fue una relación feliz, vivida en compañía de amigos tolerantes —la mayoría hombres— que sólo se interrumpió con la muerte de Lewes 25 años más tarde. La rebeldía personal de Mary Anne es palpable en su boda celebrada pocos meses antes de su muerte, a la edad de 60 años, con un admirador 20 años más joven, John Walter Cross.

Fue Lewes quien animó a Mary Anne a escribir ficción y quien convenció a su propio editor, John Blackwood, para que aceptara su primera historia "The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton," simulando que era obra de un amigo desecoso de permanecer en el anonimato. El seudónimo George Eliot fue entonces adoptado por Mary Anne, en parte como homenaje a George Lewes. Esta historia es la primera de tres recogidas en *Scenes of Clerical Life*, primera novela a la que seguirían *Adam Bede* (1859), *The Mill on the Floss* (1860), *Silas Marner* (1861), *Romola* (1863), *Felix Holt, the Radical* (1866), *Middlemarch* (1872) —su obra maestra— y *Daniel Deronda* (1876). Mary Anne mantuvo su identidad secreta hasta la publicación de *The Mill*, tras cuyo éxito se suavizó el rechazo de su situación personal. Eliot llegó a ser rica y famosa, además de admirada por su inteligencia y talento. Entre quienes amaban a la escritora pero rechazaban a la mujer 'pecadora' se encontraba Elizabeth Gaskell, lo cual es una clara



señal del posicionamiento de Eliot respecto a las otras escritoras, con las que mantenía poco contacto y mayormente epistolar: Pauline Nestor especifica que la "awesome professional stature" (1985: 206) de Eliot era otro factor importante en esta distancia y comenta que si bien Eliot estaba al tanto de los problemas de las mujeres tenía un compromiso más bien limitado con el feminismo. Para Christina Crosby, el problema esencial es que la ambición de Eliot de ser "the univocal voice to which philosophy aspires" contrastaba con su situación como autora, haciéndola asumir la posición de "Man manque" (1991: 142). La crítica masculina canónica, por su parte, trata a Eliot como hombre honorario: Leavis la compara con James y Conrad, pero no con otras autoras, y Harold Bloom con Freud, al escribir que como él, Eliot es "an inescapable moralist, precisely delineating our discomfort with culture, and remorselessly weighing the economics of the psyche's civil war" (1986: 3).

La obra de Eliot está marcada por una nostalgia de la Inglaterra rural cercana a los valores del poeta romántico William Wordsworth y por una cierta irregularidad que los críticos no aciertan a explicar. *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* y *Middlemarch* son consideradas obras superiores a *Scenes of Clerical Life* o *Adam Bede*, mientras que éstas se sitúan por encima de *Romola*—la menos apreciada—*Felix Holt*, *the Radical* y *Daniel Deronda*. No es que Eliot pasara por períodos creativos menos brillantes, sino que hay que juzgar su evidente brillantez respecto a cada obra en sí, pensando que la autora fue capaz de escribir su mejor novela, *Middlemarch* entre otras dos bastante inferiores.

*Scenes of Clerical Life* recoge las historias "The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton," "Mr. Gillfil's Love-Story" y "Janet's Repentance," narraciones que versan, respectivamente, la posición de un clérigo poco apreciado por su comunidad, la virtud de otro clérigo que ha contemplado impotente la desgraciada vida de su amada esposa, y la regeneración de una mujer alcohólica. *Adam Bede* repite el tema de la amada desgraciada, encarnada aquí por Hetty Sorrel, muchacha vanidosa que desprecia las atenciones del carpintero Adam para caer en las garras de un seductor aristócrata. Abandonada y embarazada, Hetty llega a cometer infanticidio, penado con el exilio forzado, mientras Adam encuentra el amor verdadero en brazos de la singular predicadora metodista Dinah Morris. Mezcla de humor dickensiano y tonos sensacionalistas, *Adam Bede* fue bien recibida pese a los horrores personales que reflejaba. *Romola*, en cambio, novela histórica sobre los amores de una joven florentina del siglo XV con intervención, entre otras figuras históricas, de Savonarola, le ha parecido a todos los admiradores de Eliot un ejercicio artificioso, pura erudición sin anclaje en la realidad tan bien retratada en sus otras novelas. *Felix Holt*, *the Radical* y *Daniel Deronda*, ambas novelas políticas, tampoco gozan de una aceptación unánime por culpa de defectos en sus tramas, pese a que, como es habitual en Eliot, la representación de, respectivamente, los conflictos en torno a la primera gran reforma electoral de 1832 y el proyecto sionista, está construida con gran rigor y solidez, lo mismo que las figuras de sus idealistas protagonistas masculinos.

*Silas Marner* y *The Mill on the Floss* ocupan el segundo puesto de honor en la ficción de Eliot por detrás de *Middlemarch*. La primera, la obra más wordsworthiana de Eliot, es una bonita fábula sobre un humilde tejedor, exiliado de su pueblo por una falsa acusación, que vive en soledad acumulando el oro fruto de su trabajo. El robo de este oro y la misteriosa desaparición del principal sospechoso coinciden con la no menos

misteriosa aparición de una pequeña de cabello dorado en la casa de Silas. Esta singular historia de regeneración espiritual es hoy especialmente interesante debido al discurso sobre la paternidad responsable implícito tanto en la inesperada carga que el solitario Silas asume al adoptar a la niña como en la identidad real de su padre, un aristócrata que no sabe afrontar sus deberes. *The Mill on the Floss* es mayormente apreciada por la figura de su heroína, la ingenua Maggie Tulliver—basada en la propia autora—pero también mayormente criticada por su sacrificio final. Eliot cedió a la tentación de mezclar cuestiones personales en la delincuencia de la relación entre Maggie y su amadísimo hermano Tom—retrato de Isaac, hermano querido de Eliot que rechazó su unión con Lewes—y llevó la trama hasta el punto en que Maggie se pone en entredicho por su romántica relación con el prometido de una prima. El foco de la novela no es este amor ilícito, sino que éste sirve de excusa para el abrazo final entre hermano y hermana, acto que trae reconciliación pero también muerte. Como muchos críticos han señalado, no es el desenlace en sí lo que chirría, sino la manifiesta interioridad de los hombres por cuyo bienestar Maggie se sacrifica.

*Middlemarch* es una rica novela coral sobre las frustraciones de la vida provinciana, centrada sobre todo en los amores de Dorothea Brooke y la carrera profesional del médico Tertius Lydgate, en la época anterior a la reforma de 1832. Ambos son idealistas que ponen su vida emocional al borde de la destrucción al elegir un cónyuge muy poco adecuado a sus aspiraciones y a los que Eliot trata con una cierta condescendencia. Dorothea, una joven de buena familia que desea ejercer algún tipo de tarea intelectual cree encontrar en el insufrible y pomposo clérigo Causabon al marido ideal, para descubrir tras una frígida luna de miel que ha cometido un grave error. Lydgate escoge a la coquera Rosamond Vinney, viendo cuando ya es demasiado tarde que la frivolidad de su esposa le va a costar la ruina económica y el abandono de sus aspiraciones como investigador médico. Dorothea acaba encontrando consuelo en el primo de su convenientemente difunto marido, Will Ladislaw, si bien tiene que superar un obstáculo testamentario y decidir entre el dinero o la felicidad. Will, no menos idealista que Dorothea, inicia con su apoyo una prometedora carrera política que le lleva al Parlamento. Estas historias se mezclan, además, con el romance entre la senesca Mary Garth y el hermano de Rosamond, Fred, y la caída en desgracia de su tío, el banquero Buströde, principal manipulador de la compleja vida económica y política de Middlemarch.

Eliot ofrece una perspectiva poco halagüeña sobre la vida provinciana inglesa. En Middlemarch la reputación de los individuos está a merced del rumor, y éste depende de las alianzas familiares, sociales y como colofón, políticas, que tienden al más absoluto conservadurismo. Las fuerzas vivas de Middlemarch no toleran el liberalismo de Ladislaw, ni los planes de reforma sanitaria soñados por Lydgate; las intrigas, envidias y cotilleos están a la orden del día, impidiendo el paso al progreso. Lydgate paga caro el precio de ser el único forastero, pero a través de su infeliz matrimonio con Rosamond, resultando de la suma total del egoísmo de ambos, Eliot sugiere que el buen doctor no está tampoco exento del materialismo y esnobismo que reinan en Middlemarch. Como las heroínas de Jane Austen, Dorothea Brooke pasa por un largo proceso de descubrimiento personal que la lleva a encontrar el amor en Will Ladislaw. La principal falta que Eliot encuentra en su heroína es su deficiente confianza en sus propias facultades: Dorothea quiere dejar huella en la vida, pero no comprende que tiene que

dejarla por sí misma, no a la sombra de Causabon, ni, por otra parte, de Ladislaw. Éste es un héroe atípico en sus dudas constantes sobre la carrera que más le conviene —lo mismo que Fred Vinny— pero quizás, por ello, más humano, más real. Eliot puso, en definitiva, con *Middlemarch* el listón en lo más alto de la literatura victoriana —en términos absolutos, y no sólo referidos a la ficción de las escritoras— creando un mosaico de situaciones y personajes que resumen de forma vívida e inteligente los grandes temas de la ficción del período y la realidad de la vida inglesa de principios del siglo XIX. Ella fue, junto a Jane Austen, el modelo en que muchas otras escritoras victorianas se fijaron y fue, por ello, amada y envidiada a partes iguales sobre todo por las que, como Margaret Oliphant, se estancaron en un nivel literario mucho menos brillante.

### La fertilidad de la pluma femenina: Margaret Oliphant

La excesiva productividad dañó la reputación de Margaret Oliphant (1828-1897). "Most of her novels," afirma una de sus biógrafas, "are entertaining stories, worth reading for addicts of Victorian fiction, but certainly not great works of art. A few are downright bad. There remains perhaps fifteen that are worth reprinting, which does not mean that all of them are perfect" (Williams, 1986: 52). La propia autora se muestra de acuerdo al escribir en su autobiografía que:

When people comment upon the number of books I have written, and I say that I am so far from being proud of that fact that I should like at least half of them forgotten, they stare—and yet it is quite true; and even here I could no more go solemnly into them, and tell why I had done this or that, than I could fly. They are my work, which I like in the doing, which is my natural way of occupying myself; which are never so good as I meant them to be. And when I have said that, I have said all that it is in me to say (15).

Sin duda alguna, Oliphant suscita hoy más interés por su vida que por sus libros, lo cual explica que su obra más admirada —junto a la saga de las Crónicas de Carlingford y sus relatos góticos— sea su desgarradora autobiografía. Esta autora escocesa se crió entre Glasgow y Liverpool, donde su padre fue oficial de aduanas. El Sr. Oliphant no parece haberse preocupado demasiado por Margaret, pero la madre ofreció suficiente compensación, educándola en casa y animándola a escribir. Con tres libros ya publicados, Margaret se casó con su primo Frank Oliphant, un diseñador de vitrales, entonces en gran demanda. El matrimonio no interrumpió la carrera de la autora, lo cual resultó ser una bendición cuando Frank murió de tuberculosis en 1859. En las décadas siguientes Margaret sumó a sus propias cargas familiares (tres hijos a los que sobrevivió) la manutención de su hermano Willie, un alcohólico, y de la familia de su arduo hermano Frank. Nunca se volvió a casar —de hecho, no tenía una imagen demasiado positiva del matrimonio— pero se dedicó con devoción a sus retoños, cuyas vidas la autora parece haber sido incapaz de encarrilar. Margaret no era consciente de hasta qué punto sus cuidados maternos eran opresivos ni de cómo se aprovechaban la gente de su entorno del fruto de su trabajo.

Oliphant "seems to have had difficulty in conceiving of any profession other than literature, and possibly art, which was compatible with the status and nature of middle-class womanhood" (Jay, 1995: 50). La autora se entregó con pasión a su oficio y a su posición de cabeza de familia, procurando el bienestar de los suyos a costa de un inmenso esfuerzo profesional. Las necesidades económicas legitimaron, por así decirlo, el placer que Margaret sentía al escribir, pero la popularidad le produjo simultáneamente una sensación de fracaso (Jay, 1990: xiii), y es que la facilidad con que escribía en medio de constantes demandas domésticas fue su mejor virtud y su peor defecto. Oliphant nunca escribió obras que generaran grandes ingresos, lo cual hacía necesaria su constante producción, círculo vicioso que la llevó a lamentarse en su autobiografía tanto de no haber ganado más dinero como de haber sido descuidada con sus personajes. Su inconsciencia sobre los propios métodos y necesidades literarias está a años luz del control ejercido por George Eliot, a quien Oliphant admiraba y envidiaba. Ella sólo aspiraba a que se le reconocieran su coraje y honestidad, si bien afirma en su autobiografía que cumplió sus deberes familiares y profesionales en constante rebelión. Según Oliphant, su esfuerzo carece de mérito al ser nada más que la suma del trabajo diario y de la expresión ocasional de "my own heart, almost always the work most pleasing to me." (1990: 10). Por carrera de Oliphant se entiende a lo largo de casi cincuenta años (1849-1897) y está intrínsecamente asociada a la famosa editorial escocesa Blackwood's, su constante apoyo. Los más de 100 volúmenes que Margaret publicó incluyen una historia de esta firma y tienen su punto culminante, como ya se ha señalado, en las Crónicas de Salvingford, publicadas anónimamente. Las crónicas incluyen *The Rector's Family* (1863), *Salern Chapel* (1863), *The Perpetual Curate* (1864), *Agnes* (1866) y *Miss Martynbanks* (1866) y son un retrato fresco, si bien no exento de asperezas, de una serie de personajes de clase media cuyos destinos se entrecruzan a lo largo de la saga en un pueblo cercano a Londres. Su tono recuerda al de Elizabeth Gaskell en *Cranford* y hay que decir en su favor que se dejan leer con agrado. Como era de esperar en una autora de origen escocés, otras novelas se centran en temas regionales: las más notables son *Passages in the Life of Mrs. Margaret Matiland* (1849), *Mertland* (1851), *Katie Stewart* (1853), y *Kirsteen* (1890). Las estupidas historias sobrenaturales de *A Belonged City* (1880) o *A Little Pilgrim in the Unseen* (1882), conocidas genéricamente como *Tales of the Seen and the Unseen*, están despertando hoy la curiosidad de los lectores y bien podrían convertirse en la base de su reputación moderna. La incansable Oliphant fue además de autora de ficción, articulista, biógrafa y crítica literaria, llegando a escribir un libro sobre las Brontë (1897) y una notable historia de la literatura victoriana (1892).

Oliphant nos lleva de regreso al punto inicial de este capítulo: sin ejercer como feminista, ella demostró con su ejemplo que una mujer podía ser una profesional de gran solidez, respaldada por el público victoriano. No obstante, apereamos lo que sobrevive de su prolífica obra no tanto por su interés literario, algo escaso, como por el interés en su vida y métodos profesionales. Mientras en el caso de las Brontë, Gaskell y Eliot la curiosidad por la vida de la autora se sigue del impacto de sus obras, imprecindibles aún hoy en día como Literatura y no sólo como escritura femenina o feminista, a la obra de Sarah Ellis, Caroline Norton, o Margaret Oliphant se llega por carreteras secundarias, a partir de las referencias a sus vidas y carreras, mayormente en estudios feministas de las escritoras del siglo XIX. Sin la atención específica prestadas por las

estudiosas académicas contemporáneas a las autoras menos favorecidas de este grupo, nos habrían quedado, sin embargo, con un retrato muy incompleto del período victoriano. La obra de las autoras analizadas aquí incide en aspectos muy diversos de la sociedad de su época lo cual demuestra que la escritura femenina del período victoriano no era en absoluto marginal, sino todo lo contrario. A falta de una voz en los foros políticos institucionales, las mujeres educadas de clase media se sirvieron de la prensa y las editoriales para hacer sentir su presencia y su opinión, e hicieron aportaciones que tuvieron un impacto real en la vida de sus congéneres desde el ensayo y la ficción. Ninguna de ellas tuvo un ideario feminista explícito, defendido por activistas bastante más marginales, pero desde la conservadora Sarah Ellis hasta la rompedora George Eliot, todas coincidieron en defender el impulso femenino de cumplir con el deber, noción en el corazón de la cultura victoriana. Para nuestras autoras, el deber pasaba por la domesticidad en sus diversas vertientes, no necesariamente matrimonial, pero, sobre todo, por la necesidad de ser fieles a su propia fuerza creativa. Todas escribieron porque no podían vivir sin poner la pluma sobre la página cada día, y no por otras razones ideológicas, materiales o ligadas a la vanidad. Su gran aportación a la historia de la literatura en inglés escrita por mujeres es, sin duda, la defensa acérrima de su derecho a la expresión a través de la palabra escrita, sin la cual no habrían podido profesionalizarse. Demostrando ser grandes profesionales, capaces de vivir de su pluma dieron el paso imprescindible para consolidar la presencia de la escritura femenina en los ámbitos públicos, centrales, de los círculos y el mercado literario.

## CAPÍTULO VI

### EL FIN DE SIGLO Y 'THE NEW WOMAN'

MARÍA DEL MAR PÉREZ GIL

La novela de finales del siglo XIX en Inglaterra fue un género pródigo en nombres femeninos. Las mujeres fueron grandes creadoras de ficción, así como origen de apasionados debates, y muchas de sus obras encontraron un gran seguimiento entre el público lector. Por citar unos ejemplos, *The Sorrows of Satan* (1895), de Marie Coralli, iba por las sesenta ediciones veintinueve años después de su fecha de aparición (Hapke, 1998: 125). De forma similar, numerosas obras incluídas en el género de la New Woman también gozaron de una enorme popularidad. *The Heavenly Twins* (1893), de Sarah Grand, vendió 36.000 copias en tan sólo un año, y de su éxito y el de otras novelas escritas en su misma línea da buena cuenta este significativo comentario de Edmund Gosse, que en su artículo "The Decay of Literary Taste" (1895) lamentó la excelente acogida comercial que estaba hallando este tipo de ficción:

Things have come to a pretty pass when the combined prestige of the best poets, historians, critics and philosophers of the country does not weigh in the balance against a single novel by the New Woman. Mr Swinburne and Mr Herbert Spencer, Mr Leslie Stephen and Professor Huxley - their combined 'sales' might be dropped into the ocean of 'The Heavenly Twins' and scarcely cause a splash in that enormous flood (Cid, en Ledger, 1997: 177-178)

El fenómeno literario más destacado de la narrativa femenina finisecular fue la aparición de los relatos breves y novelas protagonizados por la New Woman. Intentar definir en pocas palabras este personaje no es labor fácil, pues, como resulta ya tópico señalar en los estudios referidos a esta figura femenina, bajo la anterior denominación