



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE
LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA**

TESIS DOCTORAL

**LA MUJER EN LA NARRATIVA UTÓPICA
INGLESA, 1870-1890: E.G, BULWER-LYTTON,
SAMUEL BUTLER, W.H. HUDSON, RICHARD
JEFFERIES Y WILLIAN MORRIS**

**PRESENTADA POR:
DOLORES ALICIA NICOLÁS FERRER**

**DIRIGIDA POR:
DR. D. MIGUEL MARTÍNEZ LÓPEZ**

JAÉN, 22 DE JULIO DE 2003

ISBN 84-8439-275-9

Nombre y apellidos del autor

DOLORES ALICIA NICOLÁS FERRER

Título de la Tesis Doctoral

LA MUJER EN LA NARRATIVA UTÓPICA INGLESA, 1870-1890: E.G. BULWER-LYTTON,
SAMUEL BUTLER, W.H. HUDSON, RICHARD JEFFERIES Y WILLIAM MORRIS

I.S.B.N.

84-8439-275-9

Fecha de Lectura

22 DE JULIO DE 2003

Centro y Departamento en que fue realizada la lectura

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Filología Inglesa

Composición del Tribunal/Dirección de la Tesis

Dirección de la Tesis Dr. D. Miguel Martínez López

Presidente/a del Tribunal Dr. D. Fernando Serrano Valverde

Vocales Dra. Dña. Judith Anne Carine Martínez
Dra. Dña. Margarita Carretero González
Dra. Dña. María Manuela Merino García

Secretario/a Dra. Dña. Paula García Ramírez

Calificación Obtenida

SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD



UNIVERSIDAD DE JAÉN

tesis doctoral

Resumen

Este trabajo es un estudio profundo sobre el papel asignado a la mujer en las sociedades utópicas creadas por los autores en el siglo XIX como vía de escape y propuesta alternativa, o catastrófica, al angustioso presente que les tocó vivir. En él, se analiza la posición subalterna y de inferioridad de las mujeres que habitan estas nuevas sociedades, pero la novedad de esta tesis es que, además, trata de demostrar cómo en la amplia gama de sociedades utópicas propuestas por los distintos autores, la situación de la mujer no varía, sino que repite una y otra vez los clichés victorianos y de clase media impuestos por la sociedad tradicional y patriarcal de finales del siglo XIX, a través de un lenguaje ambiguo y una retórica de la ironía. La idea central es mostrar cómo las representaciones de la figura femenina que aparecen en las obras utópicas objeto de este estudio coinciden en proyectar, a través de diversas "voces" y "modulaciones", una forma de pensar y un modo de vida característicos de su época. En este aspecto, esta tesis sostiene que tales representaciones vienen modeladas y determinadas por dos controversias que marcaron profundamente el final del siglo XIX: el darwinismo y la cuestión de la mujer. Por un lado, las teorías evolutivas propugnadas por Charles Darwin contribuyeron a reforzar el papel tradicional de las mujeres como madres y esposas, al otorgar una "base científica" a la diferencia entre ambos sexos basándose en la división sexual del trabajo. Por otro lado, la "cuestión de la mujer" convulsionó todos los estratos sociales, ya que se originó cuando ésta racionalizó la injusticia del trato desigual que recibía frente al hombre en todos los ámbitos de la vida social, política, económica y educativa.

La razón fundamental por la que hemos elegido un grupo de obras para analizar la figura femenina frente a otras, tal vez más representativas de las muchas que abundan en este período, reside en el hecho de que éstas reflejan mejor los conflictos, controversias y problemas de la época. Esto nos permite, por un lado, entender la opinión de cada autor sobre la época en la que vivió, y, ver su respuesta, o propuesta, ante los conflictos y controversias de la misma, y, además, analizar el papel que estos autores otorgan a la figura femenina tanto en medio de todos estos acontecimientos históricos que dieron un nuevo rumbo a la historia de la humanidad, como en las sociedades alternativas propuestas para huir de esta realidad. Todas estas obras se hacen eco del peligro del avance del industrialismo, (de ahí que en todas ellas aparezcan sociedades en las que ha desaparecido todo rastro de industrialización o, como en *Erewhon*, ha sido prohibido cualquier objeto que signifique un avance tecnológico), de las teorías evolutivas (que cada uno de los autores utiliza de forma "interesada" para explicar los cambios producidos en las sociedades utópicas) y de la "cuestión de la mujer". Todas ellas son, además, una

mezcla ambigua de elementos positivos y elementos distópicos, señal muy característica del ambiente de incertidumbre de este final de siglo. Finalmente, cada una de ellas es una muestra de las distintas variables que podemos encontrar en los elementos formales de la utopía, especialmente los referentes al recurso del viaje y al lugar donde se desarrolla la utopía.

Abstract

This work constitutes a profound study of the role assigned to women in the utopian societies created by the XIXth-century authors, both as a means of escape and as an alternative or catastrophic proposal in front of the anguishing reality they had to face. We analyse the inferior and secondary position played by the women who inhabit these new societies, and the novelty of this work lies in the fact that it tries to demonstrate how, within the wide variety of utopian models imagined, women's position does not change but it repeats over and over the Victorian middle-class clichés imposed by the traditional and patriarchal end-of-XIXth-century society, all of this made through an ambiguous language and an ironic rhetoric. The central idea is to show that the representations of the female figures which are depicted in the utopian novels under study put across a way of thinking and understanding life characteristic of the time, through a varied range of "voices" and "modulations". In this respect, this work maintains that such representations are highlighted by the two controversies which marked the end of the XIXth century, that is, Darwinism and the Woman Question. On the one hand, the evolutive theories advocated by Charles Darwin contributed to reinforce women's traditional role as mothers and wives when he gave a "scientific base" to the difference between both sexes making emphasis on the sexual division of labour. On the other hand, the "woman question" revolted all the social strata as its origin was women's rationalization of the unjust treatment they received compared to men's within all the spheres of social, political, economical and educational life.

The main reason for the election of a group of novels to study and analyse the feminine figure compared to others, perhaps more representative, of the great amount which abound in this period, lies in the fact that they reflect the conflicts, controversies and problems of the time better than the rest. This allows us, on the one hand, to learn each author's opinion about his own time and understand his answer or proposal to it and, on the other hand, to analyse the role they assign to women both, within those historical moments which gave a new direction to world history, and within the alternative societies they imagined in order to escape that reality. These novels echo the dangers of industrialism (hence, all of them depict societies where any trace of technology has disappeared or even been banned, as in *Erewhon*), the evolutive theories (which each author uses in his own interest to explain the changes produced in their utopian societies) and the "woman question". In addition, all of them are an ambiguous mixture of positive and distopic elements, a clear indication of the uncertainty of this end of century. Finally, each of them is an example of the different variables we can find within the formal characteristics of the utopian genre, especially those referred to the way of travelling and the place where the utopia takes place.



UNIVERSIDAD DE JAÉN

LA MUJER EN LA NARRATIVA
UTÓPICA INGLESA, 1870-1890:
E.G. BULWER-LYTTON, SAMUEL BUTLER,
W.H. HUDSON, RICHARD JEFFERIES Y
WILLIAM MORRIS

DOLORES ALICIA NICOLÁS FERRER

tesis doctoral

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que han hecho posible la realización de esta Memoria.

Especialmente deseo agradecer a mi director, el profesor Dr. D. Miguel Martínez López, el que me introdujese en el fascinante y amplio mundo de los estudios utópicos. Sus valiosos consejos, su certera dirección y constante ayuda, fueron fundamentales para que esta Memoria se transformase de una utopía en una realidad.

Asimismo, expreso mi agradecimiento a los profesores Dr. D. Eugenio Olivares Merino y Dr. D. Luciano García García, del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Jaén, por la inestimable ayuda prestada y por haberme facilitado los medios materiales necesarios para realizar esta Memoria.

Por último, dedico esta Memoria a mi familia: mis padres y hermanos, pero sobre todo a mi marido Juan José y a mi hija Rocío, sin cuya ayuda, apoyo y comprensión hubiera sido imposible la realización de este trabajo.

*Para Juan José y Rocío,
mis dos amores.*

*Lo importante en la vida
es lo que se queda contigo
cuando al anochecer cierras la puerta
de tu casa.*

Índice

PRÓLOGO.....	6
I.INTRODUCCIÓN	15
1.1. Estado de la cuestión	16
1.2. Mujer y sociedad en la Inglaterra del siglo XIX	34
1.3. Imagen de la mujer en la literatura inglesa de finales del siglo XIX	50
II. EL MATRIARCADO EN UTOPIÍA.	
Estudio de <i>The Coming Race</i> de E.G. Bulwer-Lytton.....	58
III. SÁTIRA CONTRA EL PROGRESO.	
Estudio de <i>Erewhon</i> de Samuel Butler	92
IV. PARADOJA DISTÓPICA.	
Estudio de <i>After London</i> de Richard Jefferies	127
V. LA REINA MADRE.	
Estudio de <i>A Crystal Age</i> de W.H. Hudson	163
VI. LA EMANCIPACIÓN SOCIALISTA.	
Estudio de <i>News from Nowhere</i> de W. Morris	211
VII. CARACTERIZACIÓN DE LA HEROÍNA EN LA NOVELA UTÓPICA:	
<i>Zee, Arowhena, Yram, Aurora, Yoletta, Chastel, Ellen</i>	250

VIII. CONCLUSIONES: la mujer en la utopía inglesa entre 1870 y 1890	279
IX. BIBLIOGRAFÍA	302
X. BIBLIOGRAFÍA COMENTADA	321

Prólogo

En 1516 Thomas More inició formalmente el subgénero llamado «utópico», e inventó el término «utopía» (derivado de la antigua etimología griega eutopos = «buen lugar» y outopos = «ningún lugar») con la publicación de la obra *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae Statu, deque Nova Insula Utopia*¹. Esta obra de Thomas More contiene numerosos elementos de influencia cristiana, especialmente aquellos que reflejan instituciones y pautas de comportamiento monásticas, fruto, en parte, de su propia experiencia con los cartujos. De ahí que muchos de estos elementos sean copia patente de las normas y modo de vida de los monasterios: la visión de la isla como una fortaleza, el tipo de vestimenta, las autorizaciones de viaje, la preferencia por el trabajo escolástico frente al manual, etc. Sin embargo, la presencia de tales elementos no debe llevarnos a engaño y hacernos creer que en esta obra encontramos a un Thomas More uniforme, conservador y cristiano:

More's [...] personal election of marriage instead of becoming a member of the clergy and serving the King and God instead of God alone in a monastery – is to explore the possibilities of life in a secular society permeated by conventional features, the convenience of which can be glimpsed without revelation. In other words, he tried to make lay life compatible with an ideal community serving God. [...] Utopia, while religious in origin, soon found itself in conflict with religion. (Martínez López 1997: 86-88)

De hecho, no debemos olvidar que esta obra contiene numerosos elementos discordantes con respecto al cristianismo, probablemente producto, al menos en parte, de la intensa formación humanística y de la influencia que la Reforma tuvo

¹ Por cuestiones de economía, nos referiremos en adelante a esta obra como *Utopia*

en su autor. Entre ellos debemos mencionar la propia forma de entender la vida y la religión de los utopienses. En primer lugar, es interesante destacar su actitud - marcada por un cierto relativismo- hacia la religión: todos se adhieren a algún tipo de culto religioso, pero ninguno trata de imponer su creencia ni critica la de los demás. En segundo lugar, la búsqueda de la «buena» vida («*the good life*») por parte de los utopienses contrasta con la rígida forma de vida exigida a los cristianos. El tercer factor de ruptura con el cristianismo es el espíritu utilitario y alegre de estas gentes. Todos estos elementos, según Kumar, hacen de esta obra «*the product of a new age*» (Kumar 1988: 21), ya que supone el gran salto del mundo medieval al mundo renacentista y, con ello, el nacimiento de la utopía moderna. «*Sin embargo, aunque la palabra es un neologismo afortunado, la preocupación por dibujar un mundo en el que se compensasen, en la teoría, los desequilibrios y la praxis, había surgido ya antes de que Tomás Moro acertase con el nombre*» (Lledó 1981: 14). Sin embargo, es la obra de éste la que establece las constantes semánticas y formales del género: «*[...] from that point on utopian literature begins to have the formal characteristics by which we define this genre today*» (Sargent 1992: 190).

Las obras utópicas suelen tener en común tanto la temática, una propuesta fundamentalmente política que incluye la descripción de un sistema de organización social imaginario, como la estructura, en la que tiene un papel fundamental la descripción de un viaje imaginario a través del que el protagonista entra en contacto con una sociedad nueva con costumbres y usos totalmente diferentes a los que él conoce. Unas veces la descripción del nuevo sistema político y social sirve como elemento de crítica y de alternativa al existente en la sociedad de la que parte el protagonista, en cuyo caso éste se suele identificar con aquél. Otras veces, esa descripción encierra una advertencia sobre los peligros que acechan a la sociedad. Sin embargo, todas estas obras tienen algo en común, ya presente en la *Utopia* de Thomas More: el papel que la mujer juega en estas sociedades imaginarias. En el tratamiento del tema femenino, siguiendo a Vita Fortunati, podemos decir que hay en More una doble influencia: el mundo del Bajo Medioevo y el emergente Renacimiento:

L'énfasi data al lavoro più o meno egualitario delle donne in Utopia, come pure la comunanza dei beni fra marito e moglie sono aspetti che legano il More all'idea medioevale della famiglia come cellula produttiva [...]

D'altra parte, come è stato messo in evidenza, è senza dubbio dalla nascente epoca rinascimentale, che deriva l'importanza che More

attribuisce alla struttura patriarcale e la conseguente esclusione della donna dal potere. (Fortunati 1989: 156-157)

A partir del siglo XVIII asistimos a un renovado interés por el tema femenino. El género utópico sufre una serie de alteraciones y «contaminaciones», que lo acercarán a la novela, de la cual va tomando recursos literarios que la hacen cada vez más popular, entre ellos la introducción del personaje femenino como la guía que iniciará al viajero en el saber y en las costumbres de la nueva sociedad. Esto permitirá, además, la inclusión en estas obras del tema del romance, de la historia de amor que inevitablemente surgirá entre ésta y el protagonista. Sin embargo, estas mujeres sólo constituirán una galería de personajes de psicología difuminada y desenfocada, a los que los distintos autores seguirán representando bajo la autoridad y modelo de familia patriarcal. En todas estas obras, la figura femenina aparece como un personaje secundario y de difuminada caracterización, sometido a una férrea estructura patriarcal bajo la que subyace una constante de la mitología masculina, según la cual la mujer es el vicio, el mal que hay que controlar y someter. Ya en el siglo XIX, se aprecia una doble tendencia en el tratamiento de la mujer por parte de los utopistas: por un lado, la tendencia a la sátira y al ridículo, en parte para protegerse de lo que ya en esa época se denominó *the new woman* y, por otro lado, la tendencia contraria, la de tratar seriamente el problema femenino, pero que, sin embargo, no presenta soluciones novedosas:

By observing the canonical utopian novels, in fact, we can see that the lives and roles of women do not radically change in the new societies: women are still tied to bearing and raising children, to domestic chores, and they are still confined to passivity and silence.

Such a portrait extends to dystopia as well, where there is no explicit critique of this division into roles, but, rather, passivity and silence are more than ever the dominant features of these novels' female characters.
(Baccolini 1992: 138)

Hasta hace unas cuantas décadas, los estudiosos de la literatura utópica habían prestado atención a los aspectos sociales y políticos de los que las novelas utópicas pretendían ser reflejo crítico o propuesta alternativa. Sin embargo, no ha sido hasta hace poco tiempo, coincidiendo con el auge de los trabajos en temas relacionados

con la mujer, que el estudio de la figura femenina en la literatura utópica ha experimentado un gran empuje, favorecido, por ejemplo en Europa, por autoras como Vita Fortunati, Adriana Corrado, Giovanna Pezzuoli, Sylvia Strauss o Jan Marsh. Todas ellas coinciden en señalar la posición subalterna y de inferioridad en la que aparece la figura femenina en las obras utópicas como, en general, en el resto de la literatura de esta época. Nuestro estudio también coincide con esta posición, pero va más allá al analizar distintos tipos de obras utópicas (distopía, utopía socialista, etc) y demostrar cómo tanto en las pesadillas más aberrantes como en el mundo más feliz, la situación de la mujer no varía, sino que repite una y otra vez los clichés victorianos y de clase media impuestos por la sociedad tradicional y patriarcal de finales del siglo XIX, a través de un lenguaje ambiguo y una retórica de la ironía. La idea central será la de mostrar que las representaciones de la figura femenina que aparecen en las distintas obras utópicas objeto de este estudio coinciden en proyectar, a través de diversas «voces» y «modulaciones», una forma de pensar y un modo de vida característicos de su época. Además, estas representaciones aparecen matizadas por los temas más candentes de finales de siglo, temas que sirven a estos autores para reivindicar un modelo de mujer cuya existencia veían amenazada por las pretensiones de diversos colectivos que pedían el derecho de las mujeres a la educación y a la participación en los distintos ámbitos sociales y políticos. Así, partiendo de la revitalización que los estudios sobre la novela utópica inglesa han experimentado en los últimos años, este trabajo tratará de analizar las representaciones de la figura femenina que aparecen en la literatura utópica inglesa de finales del siglo XIX, representaciones que giran en torno a dos de las controversias más importantes de este final de siglo: por un lado, la teoría sobre el origen de las especies formulada por Charles Darwin tanto en *The Origin of Species* (1859) como, especialmente, en su obra posterior *The Descent of Man* (1871), en la que ponía de manifiesto las semejanzas entre el hombre y otras especies animales, y, por otro lado, los emergentes movimientos feministas que dieron lugar a lo que se denominó *The Woman Question*. Las teorías evolutivas de Darwin contribuyeron a reforzar el papel tradicional de las mujeres como madres y esposas, al basar 'científicamente' la diferencia entre hombres y mujeres en la división sexual del trabajo. En cuanto a la segunda controversia, su repercusión afectó a todos los estratos sociales y surgió cuando la mujer racionalizó la injusticia del trato desigual que recibía frente a los hombres en todos los ámbitos de la vida social, política, económica y educativa.

Nuestro primer objetivo será la revisión de varios conceptos fundamentales relativos al tema de la utopía. Intentaremos clarificar los límites de este género, sus semejanzas con la novela, sus relaciones con la ciencia ficción, el *romance*, el mito, la arcadia, etc, así como las distintas definiciones que se han dado a este término y a este género, en un intento de contextualizar adecuadamente nuestra investigación.

El siguiente paso consistirá en un estudio de la situación de la mujer en la sociedad inglesa de finales del siglo XIX, que nos permitirá entender mejor la imagen que de ella aparece en la literatura inglesa de este período. Una vez establecidos estos temas, analizaremos la imagen de la figura femenina a través de varias novelas utópicas, que abarcan el período entre 1870 y 1890, cada una de ellas representativa de las distintas tendencias que cohabitan dentro de este género durante el último tercio del siglo XIX. En primer lugar, analizaremos la obra de E.G. Bulwer-Lytton *The Coming Race* (1871), en la que veremos una sociedad regida aparentemente por un sistema matriarcal, pero que, en su estructura profunda, se revela como una sátira terrible contra la mujer. La segunda obra objeto de nuestro estudio será *Erewhon* de Samuel Butler (1872), que nos presenta una sociedad en la que toda máquina y toda tecnología han sido abolidas, y en la que se defiende un retorno al concepto y funciones más tradicionales y victorianos de mujer. En *After London* (1885) de Richard Jefferies, la figura femenina emerge, en medio de una sociedad pseudo-medieval dominada por las guerras y la violencia, como el reposo del guerrero y como la depositaria del saber y de las creencias antiguas. En *A Crystal Age* (1887), W.H. Hudson imagina una sociedad regida, a modo de gran colmena, por una reina madre, en la que todo deseo sexual y todo amor carnal han desaparecido. En este mundo tranquilo y natural, emerge una doble visión de la mujer: por un lado, la mujer como objeto de deseo y perdición de los hombres, encarnado en *Yoletta*, y, por otro lado, la mujer en su papel más sagrado, el de madre, encarnado en la figura de *Chastel*, la reina madre de esta colmena. Por último, en *News from Nowhere* (1890), William Morris describe una sociedad socialista surgida tras una revolución, en la que han sido abolidas tanto la propiedad privada como el concepto de familia, pero en la que las mujeres, más bellas e inteligentes que antaño, siguen realizando las tareas tradicionales. El estudio concluirá con un análisis de la caracterización de cada una de las heroínas que aparecen en estas obras y con las conclusiones extraídas de nuestro análisis.

Por otro lado, dentro de cada una de las obras estudiadas hemos realizado un análisis de ciertos textos que nos han parecido muy pertinentes para entender cómo a los contenidos de estas obras que reflejan esas actitudes masculinas se une también la forma en la que éstas se articulan y que contribuye a reforzar esas ideas:

El estudio de los rasgos lingüísticos (recurrencias léxicas, utilización de un tipo determinado de construcciones sintácticas ...) seleccionados por el productor del texto supone una primera pista para establecer los objetivos comunicativos de la obra literaria. La presencia de ciertos

indicadores lingüísticos no resulta arbitraria, sino que revela una intención del emisor del texto. (Somacarrera 1994: 11)

Los textos que hemos seleccionado para llevar a cabo el análisis del discurso femenino, nos parecen muy significativos dentro del estudio que estamos realizando porque tienen como característica común que reflejan las ideas y opiniones de los distintos autores sobre la mujer y su posición en la sociedad. En ellos aparece la concepción de la mujer como un ser inferior, en la que priman los sentimientos sobre la razón, y también se puede apreciar la actitud ambigua de los autores utópicos en el tratamiento del tema femenino, ya que todos soslayan, de una manera u otra, la descripción de las relaciones de los distintos protagonistas con las mujeres que encuentran en las sociedades utópicas. Así, nos parece que son muy interesantes como modelos para tratar de analizar los recursos morfológicos, sintácticos y estilísticos que sirven de vehículo para la transmisión de esos contenidos ideológicos.

El método que hemos utilizado tiene como objetivo mostrar cómo el propio lector trata de entender y recibir el texto literario y para ello hemos analizado esa recepción en tres niveles, siguiendo a Pilar Somacarrera (1994): el nivel de la cohesión, el de la coherencia y el nivel contextual, niveles que, por otro lado, no se analizan de forma independiente, sino como parte del proceso de interpretación de cada párrafo seleccionado para el análisis. De esta manera, al primer nivel corresponde el análisis de todas las expresiones lingüísticas y elementos sintácticos y morfológicos que permiten al autor comunicar un determinado mensaje al lector: el uso de un determinado tipo de letra, la puntuación, el uso de artículos, la repetición, las distintas figuras literarias, las estructuras (más o menos complejas) de las oraciones o la organización del texto en párrafos. En el nivel de la coherencia analizaremos la continuidad semántica de los textos estableciendo la relación de los párrafos seleccionados con la macroestructura, las macroproposiciones y la superestructura de las obras. Para ello será imprescindible analizar las inferencias y la activación de conceptos que éstas producen así como los marcos y guiones de los textos, que son las estructuras de conocimiento del mundo real prefijadas. En este nivel también tendremos en cuenta otros criterios no menos importantes para nuestros propósitos como la intertextualidad, la intencionalidad y la informatividad de los párrafos analizados. Por último, en el nivel contextual, tendremos en cuenta la fuerza ilocutiva de ciertas expresiones y las alusiones que los autores hacen a ciertos aspectos socio-culturales de su país y de su época.

Dado el vasto repertorio de obras utópicas que jalonan la historia literaria inglesa, se hace necesario hacer una breve justificación, tanto sobre las razones que nos

han llevado a elegir el período entre 1870 y 1890, como sobre las de la elección de las obras que se estudian en este trabajo. En primer lugar, cabe destacar que estas décadas corresponden a un período de fluctuación económica, social y política sin igual en la historia de Gran Bretaña. Es la época en la que se inicia lo que podríamos denominar 'decadencia' del Imperio Británico tras los gloriosos años cincuenta, coincidiendo, asimismo, con el final de los años de 'euforia' iniciados tras la Exposición Universal de 1851, inaugurada en el Palacio de Cristal. Por otra parte, es en este período cuando se publica *The Descent of Man* (1871) y cuando los movimientos feministas y la denominada *The Woman Question* estaban en plena efervescencia. Son también momentos de crisis social y económica, porque tras sucesivas malas cosechas en el campo, se produce una emigración masiva hacia la ciudad, lo que trae como consecuencia más inmediata el crecimiento incontrolado de las ciudades, en las que se crean grandes zonas marginales, y en el aumento de indigentes y desempleados, gentes que vagan por las calles en busca de sustento, creando un clima de inseguridad ciudadana. Por otro lado, también encontramos los movimientos obreros, con la creación de los grandes sindicatos que, agrupando a los obreros de las fábricas, buscan mejorar sus condiciones laborales y especialmente salariales. A todo ello se une el prodigioso avance tecnológico e industrial experimentado a lo largo del siglo y que empieza a dar sus frutos más importantes a finales del mismo, lo cual provoca nuevos miedos, especialmente por la posibilidad de la creación de nuevas armas de destrucción, tras las experiencias que se habían vivido durante la guerra de Crimea y en la guerra civil americana. Como se puede apreciar, es un período rico tanto en conflictos como en paradojas, que se verán reflejadas de una u otra manera en las obras utópicas del período. Una última razón que puede justificar la elección de estas dos décadas radica, por otro lado, en que es el momento en el que se produce un *revival* de la literatura utópica, tal vez influenciado por el hecho de que es un período de inestabilidad política, económica y social y la utopía surge, precisamente, en estos períodos conflictivos.

La razón, por otra parte, por la que hemos seleccionado las obras antes mencionadas es porque a través de cada una de ellas podemos ver la respuesta y la postura de los distintos autores, como representantes del hombre de su tiempo, ante los distintos avatares o momentos más o menos 'apocalípticos' que a cada autor le tocó vivir. Así, *The Coming Race* es una utopía que transcurre en el fondo de la tierra y es una especie de tratado sobre los pros y contras del uso de la razón como base para todas las actividades humanas. *Erewhon* es una clásica utopía satírica, que advierte sobre los peligros de aplicar principios científicos al desarrollo humano. *After London* es una crítica contra el excesivo industrialismo a través del retrato de una sociedad que ha vuelto a la barbarie y la violencia y con una gran metáfora que convierte a

Londres en un lago ponzoñoso en el que es imposible vivir. *A Crystal Age* es una utopía escapista que retrata una sociedad organizada, a modo de colmena, por grandes núcleos familiares que viven en un mundo arcádico de grandes bosques y en medio de una naturaleza con la que están en contacto permanente. Por último, *News from Nowhere* es la utopía socialista, que presenta un nuevo modelo de sociedad agraria en la que han desaparecido los conceptos capitalistas de 'matrimonio' y 'propiedad privada'.

1. Introducción

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal vez el primer y principal problema que nos encontramos a la hora de abordar el tema de la utopía sea, precisamente, el de su definición. Se ha tratado de delimitar el género utópico con frecuencia proporcionando muchas definiciones del mismo que son, a veces, poco clarificadoras o demasiado genéricas, porque, de hecho, resulta muy difícil definir un fenómeno como éste, que supone, en definitiva, una proyección del anhelo humano de realización y mejora: la abstracción del concepto desafía el encorsetamiento reduccionista del acto definidor. Hay, efectivamente, mucha confusión en torno al concepto de utopía o, más concretamente, a lo que se puede denominar utópico, pero también hay mucho y muy vehemente desacuerdo en torno a su delimitación y propósito:

Are all images of the good life utopian, or only those set in the future and intended to be implemented? Should the pursuit of spiritual perfection be included, or paradises beyond death, or does utopia refer only to transformed versions of the social world in which we live our lives before death? Are there lines to be drawn between utopia and religion, or utopia and 'real' politics? And what is utopia for? Does it help to change the world or to stabilise existing societies? Although we may initially think we know what utopia is, when we try to define it, its boundaries blur and it dissolves before our eyes. (Levitas 1990: 2)

Como San Agustín cuando era preguntado por el concepto de «tiempo»: «*Si no me lo preguntan lo sé, si me lo preguntan, no lo sé*», muchos autores se refieren en sus definiciones a la ambigüedad que este género conlleva. Así, Vita Fortunati habla de la oscilación de la utopía entre lo irreal y lo real, entre lo que propone el proyecto utópico y la realidad en la que ese proyecto se articula o explica, lo cual provoca, a

su vez, otra ambigüedad, entre la fortaleza y la debilidad de este género: «[...] *its strength in so much as utopia equals a tension towards the elsewhere, a capacity for imagining the other; its weakness because its paradigm is essentially but an abstraction of the real.*» (Fortunati 1992: 22). A esta misma característica se refiere Lyman Tower Sargent cuando rechaza y critica las distintas definiciones que se han adelantado sobre este género. Según su opinión, todos los enfoques que se han hecho hasta el momento sobre el tema resultan incompletos o poco clarificadores: «*The central problem with most approaches to utopia is the attempt to use a single dimension to explain a multi-dimensional phenomenon.*» (Sargent 1992: 186). A continuación, sin embargo, propone una definición para cada tipo de utopía y distingue entre *utopianism, utopia, eutopia or positive utopia, dystopia or negative utopia, utopian satire, anti-utopia* y *critical utopia*. También a esta dificultad de definir el concepto de utopía se refiere Miguel Martínez López: «*The very first problem we encounter when we try to define what we understand by 'utopia' is that it has always been used and is still used as too general a label for all forms of ideal society.*» (Martínez López 1997: 14). De hecho, encontramos muchas definiciones en las que la idea fundamental es, precisamente, la construcción de una sociedad ideal. J.C. Davies propone una definición de la utopía como «*man's dreams of a better world*» (Davies 1981: 12) mientras que Nell Eurich proporciona una definición demasiado general que puede aplicarse también a cualquier género «futurista», como la ciencia ficción: «*[utopias are] fictional, imaginative stories of ideal people living in better societies that exist only in the writer's mind, at least at the time of recording.*» (Eurich 1967: vii). Según Ruth Levitas, a la hora de definir este concepto hay que tener en cuenta tres aspectos diferentes: la forma, el contenido y la función. Sostiene, además, que los cuatro temas básicos en los que se basan los distintos autores para tratar de definir y delimitar el género utópico son la identificación del objeto utópico, la definición de la utopía, la cuestión de la existencia de una propensión a la utopía y la función de la misma. Así pues, abundan las controversias y diferencias entre los distintos estudiosos del tema, porque cada uno utiliza unos criterios distintos a la hora de definir el género y ello les lleva a considerar utópicas unas obras frente a otras. Todos los autores incluyen a Platón, More, Campanella y Cabet, mientras que Bacon no es considerado como autor utópico por algunos de estos estudiosos, basándose en lo incompleta que resulta su descripción de la riqueza común ideal. Según esta autora, lo único que es común a todos los estudiosos del tema es el acuerdo sobre la función de la utopía como «*an ideal which, while strictly speaking impossible to realise, nevertheless (in some unspecified way) helps history to unfold in a positive direction*» (Levitas 1990: 34).

Por otro lado, es también muy difícil determinar los límites de este género y diferenciarlo de otras formas literarias, como la ciencia ficción, la literatura de viajes,

el mito, el ideal arcádico, el *romance* («[...] *in cui prevale l'elemento estetico* [...]» Fortunati 1989: 30), la novela («[...] *mimesis del reale* [...]» Fortunati 1989: 31) o la fantasía literaria. Con respecto a la ciencia ficción, la principal diferencia está en la recepción de ambas: mientras que la utopía es una literatura minoritaria, la ciencia ficción arrastra a grandes masas de lectores. La dimensión política es otro elemento diferenciador, ya que en la utopía la idea central es la descripción de un sistema político distinto al de la sociedad del viajero y que, para bien o para mal, representa un contraste con el del protagonista, mientras que en la ciencia ficción se suele trasladar a la sociedad futurista el mismo sistema político de la sociedad en la que se mueve el autor. Por ello, en ésta no hay una descripción pormenorizada del sistema de gobierno de esa nueva civilización, sino que se suelen describir los detalles más fantásticos e increíbles que caracterizan a esa sociedad, y, sobre todo se hace mucho hincapié en la descripción de sus avances y logros tecnológicos. La creatividad lingüística e icónica característica de la utopía, está totalmente ausente de la ciencia ficción que, al contrario que la utopía, no tiene un mensaje subliminal que transmitir. La única semejanza entre la utopía y la ciencia ficción es la del recurso del viaje a una tierra extraña. Sin embargo, mientras que en la utopía ese viaje simboliza un rito purificador con el que el viajero se libera de todo el bagaje que trae de su propia civilización, para renacer en una nueva sociedad, en la ciencia ficción sólo será un medio de llegar al nuevo planeta, galaxia o dimensión, sin ninguna otra connotación. En cuanto a la relación entre el mito y la utopía, hay dos tendencias totalmente opuestas. Por un lado, Lyman Tower Sargent opina que las primeras utopías de las que se tiene conocimiento fueron los mitos, a los que considera el antecedente, el origen, del género:

They are peopled with our earliest ancestors, heroes and, very rarely, heroines, the virtuous dead, or, in some cases, contemporaneous but little known noble savages. All these eutopias have certain features in common – simplicity, unity, security, immortality or an easy death, unity with God or the gods, abundance without labor, and no enmity between homo sapiens and the other animals. [...] (Sargent 1992: 189)

Por otro lado, sin embargo, Frye considera que, aunque mito y utopía tienen el mismo origen, «*la utopía pertenece primariamente a la ficción. [...]. El mito preserva, cuando menos, el gesto de hacer afirmaciones que pueden ser definitivamente verificadas o refutadas*» (Frye 1966: 55). También conviene hacer una diferenciación entre el ideal arcádico y el ideal utópico, dado que algunas de

las utopías objeto de nuestro estudio presentan sociedades que han vuelto a un estadio natural que se suele asemejar al mundo arcádico. Hay, sin embargo, diferencias entre uno y otro, siendo la más importante la concepción de las relaciones entre ambos sexos. Mientras que en la utopía las relaciones sexuales suelen estar reglamentadas, prohibidas o anuladas, en el ideal arcádico se considera que hacer el amor es una parte integral de la vida pastoril, siendo incluso más importante que las propias ocupaciones económicas. Otro aspecto diferenciador es el modo en el que han surgido ambos tipos de sociedad. En la utopía, el tránsito de la sociedad antigua a la actual supone una ruptura, más o menos brusca, con todos los esquemas anteriores. Unas veces esa ruptura se produce mediante una revolución y otras veces es un cambio gradual. En la arcadia, sin embargo, no ha habido una transición desde una sociedad original hasta la actual, sino que la sociedad siempre ha sido igual, siendo, en este sentido, muy similar al mito. Una última diferencia es la concepción de la naturaleza en uno y otro ideal. En la arcadia el hombre está plenamente integrado en su entorno natural, mientras que en la utopía el hombre tiene relación con el campo, pero vive en sociedad, bien en ciudades, bien en pequeñas comunidades, en las que suele haber reglas que regulan la convivencia de todos los ciudadanos. En la utopía existe el concepto de ciudadanía en tanto que los hombres viven en comunidad; en la arcadia no existe tal concepto y los hombres son más libres. En cuanto a las semejanzas y diferencias entre la literatura fantástica y la literatura utópica, hay también diferentes opiniones. Vita Fortunati considera que los elementos que la utopía toma de esta literatura son la división del universo entre fuerzas del bien y del mal, los personajes estereotipados y algunos elementos naturales que en la utopía adquieren un carácter simbólico. Sin embargo, Margarita Carretero añade otro elemento más: el elemento de lo maravilloso, lo fantástico: «[...]. *In both cases 'the marvellous' or 'the fantastic' works as a vehicle to carry the reader to a secondary world*». (Carretero González 1997: 30). Pero este mismo elemento sirve, a su vez, de vehículo diferenciador entre ambas literaturas:

However, while in fantasy literature this fantastic secondary world is not intended to be contrasted with the reality of departure, in utopian literature the fantastic element serves the purpose of taking us to an alternative world which is presented as a model to imitate or to avoid if we want to live in a better society, the ultimate goal of utopian texts. Thus, the reformative intention, which is paramount in utopian literature, is usually absent in fantasy fiction- [...] (Carretero González 1997:30)

A modo de conclusión, nos parecen clarificadoras las palabras de Krisham Kumar al respecto:

[...] In any case, any attempt to define the boundaries of utopia by purely literary criteria speedily ends up in absurdity, and is best abandoned for a recognition of the diversity of literary forms that make up utopia. (Kumar 1988: 26)

Por otro lado, aparte de los distintos intentos por definir el género, hay también diferentes teorías sobre el significado y la finalidad de la utopía. Por un lado, la utopía es vista como un ingrediente esencial de la civilización, de la libertad y, más aún, como esencia del ser humano. Así, para Frederick L. Polack «[...] *utopia encourages efforts towards the development of human dignity* [...]» (Sargent 1992: 206) y para Ernst Bloch «[...] *far from being the road to totalitarianism, it is the road away from totalitarianism*» (Sargent 1992: 208). Sin embargo, existe también la teoría que considera a la utopía como el camino inevitable hacia la violencia y el totalitarismo. En este sentido se expresa Karl R. Popper que dice que «[...] *the utopia enterprise of creating an ideal state, according to a comprehensive blueprint, cannot go forward without a strong, centralized government of the few, which will likely become a dictatorship.*» (Sargent 1992: 206). Ambas tendencias forman también parte de la ambigüedad del género de la que habla Vita Fortunati:

[...] Now, to my mind, utopia and utopianism also share, with the concept of nation, the same form of ambiguity. This is because, if, on one hand, utopia, over the course of history has represented a radical and subversive form of thought in relation to the historical and political context, it is also true, however, that the utopian model, precisely because it is dominated by a totalising reason, willing to order and control everything, presents aspects of dangerous authoritarianism. (Fortunati 2001: 9)

Independientemente de lo que la utopía pretenda significar, lo cierto es que hay ciertas características formales comunes a todas las obras utópicas y que, como dijimos anteriormente, fueron establecidas por Thomas More en su magistral obra. Las obras utópicas suelen tener una estructura estereotipada, consistente en la

descripción de un viaje, la permanencia en un lugar lejano, extraño y misterioso, y la vuelta, tras la que el viajero narra sus experiencias. La descripción del viaje suele hacerse con mucho detalle, mezclando elementos reales y ficticios. De esta manera, encontramos detalles exactos de navegación, o descripciones de viajes a través de montañas y desfiladeros reales, mezcladas con la descripción de las emociones y sensaciones que tales experiencias producen en el viajero. Este recurso del viaje es un modo de lograr un efecto de extrañamiento, lo que permite al autor exponer, desde la distancia de una aparente subjetividad, los defectos y 'pecados' de su propia sociedad por contraste con los de la sociedad a la que llega el viajero. Mientras que en las utopías antiguas el lugar elegido por los autores para la realización de su sociedad utópica era la ciudad, dado que el sistema político se basaba en la preponderancia de las ciudades-estados, en las utopías modernas el lugar suele ser una isla. El final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, junto con la Reforma, supusieron un cambio radical en la actitud del hombre hacia el mundo. Ahora éste se daba cuenta de que el mundo era grande y no se circunscribía exclusivamente al campo y a las murallas de castillos y monasterios feudales. Los viajes de descubrimientos que los europeos iniciaron en esta época supusieron una ampliación de horizontes y de perspectivas. Por esta razón, Thomas More, hombre renacentista y abierto, imaginó su nueva sociedad en la isla de *Utopos*. A su vez, la isla proporcionaba la idea de aislamiento necesaria para producir tanto el efecto del extrañamiento como la posibilidad de realización de un modo de vida radicalmente distinto a los conocidos, es decir, un modo de vida aislado y 'no contaminado' por la civilización:

Since utopia is marked by difference in its very nature and is untainted by the evils of European culture, the island becomes the ideal place for any alternative, more advanced social model. This enhances the idea that each new world which intends to avoid any external contamination needs total isolation: for this very reason, even when utopia is not placed on an island, the utopian community is usually isolated by means of high mountains which prevent it from establishing any communication with other civilizations, thus avoiding any contamination which could spoil its utopian perfection. (Corrado 2001: 119)

Este recurso del viaje, en el que el protagonista deja atrás su vida anterior, no sólo significa un cambio físico, sino también, más importante, un cambio espiritual. El viajero que deja tras de sí un mundo pecaminoso y contaminado, encuentra una

sociedad nueva y pura en la que insertarse. Sin embargo, esta transición de uno a otro modo de vida no se realiza sin cierto sufrimiento. De ahí los peligros que el viajero suele afrontar en estos viajes, que realmente simbolizan ritos iniciáticos, ritos purificadores que libran y limpian al viajero de todas las 'impurezas' que trae de su sociedad de partida. También por esta razón, en la mayoría de estas obras los viajeros suelen naufragar o caer en profundos ríos, simbolizando el agua el baño purificador que les permite renacer a un nuevo mundo, a un nuevo modo de vida. Este recurso del viaje, en el sentido de movimiento físico, fue una constante en las obras utópicas hasta la segunda mitad del siglo XIX en el que la utopía «*took refuge in dreams*» (Corrado 1992: 91). Los descubrimientos científicos y las nuevas tecnologías abrieron nuevas expectativas. Las teorías de Freud, como en su momento las de Darwin, tuvieron una gran repercusión y los utopistas se apropiaron rápidamente de las posibilidades que se les ofrecían. Los nuevos viajeros ya no sufrían penalidades en los viajes, no se perdían, no naufragaban o caían en profundas simas. Ahora simplemente se dormían y despertaban en su misma ciudad, pero veinte, treinta o cien años después, para encontrarse con una sociedad nueva y perfecta viviendo en una ciudad ideal que ha superado y suprimido todos los defectos y vicios que la dominaban y corroían en épocas anteriores: «[...] *one only needs to sleep or dream, and this is the new utopia: Boston or London, the modern metropolis becomes the place of the new, perfect, non-existent utopias.*» (Corrado 1992: 91). En estas obras el sueño simboliza la purificación del 'viajero', lo que le permite entrar en esa nueva sociedad. Sin embargo, la posición de éste suele ser precaria, ya que siempre oscila entre su deseo de permanecer en este mundo y su angustia porque es consciente de que está viviendo un sueño del que tarde o temprano despertará. Otro rasgo común es que los relatos utópicos suelen estar narrados en primera persona, es decir, el propio viajero cuenta sus experiencias e impresiones sobre el viaje. Esto le permite aparecer simplemente como un testigo ocular de lo que narra, logrando, de esta manera, dos objetivos: por un lado, dotar a su historia de verosimilitud y, por otro, proporcionar una sensación de imparcialidad, distanciamiento y objetividad con respecto a lo narrado, permitiendo así que el lector se forme su propia opinión sobre los hechos. El recurso de la narración en primera persona fue iniciado también por Thomas More, y es una muestra más de su carácter innovador y aperturista:

Gli studiosi di Thomas More ben sanno che la complessità della sua Utopia si radica e si realizza qui, nel suo particolare uso della forma autobiografica, sul piano della fiction narrativa, dove è possibile misurare la qualità del suo spirito utopico, quale si determina nel rapporto tra eredità religiosa

medievale e classico-umanistica e il nuovo spirito <politico> e individualistico rinascimentale. (Battaglia 1997: 252)

Este recurso permite, además, la introducción de otro elemento muy importante en los relatos utópicos: el del guía, el personaje encargado de acompañar e iniciar al viajero en las costumbres y usos de la nueva sociedad. Esto hace que encontremos en las obras utópicas una dualidad y un contraste permanente entre los dos personajes principales: el personaje-viajero, por un lado, y el guía, por otro. Entre ambos se suele establecer un duelo dialéctico, a través del cual el autor contrasta dos modos de vida distintos, el de la sociedad del viajero, en definitiva la sociedad del autor, y la sociedad nueva a la que ha arribado. En ese duelo dialéctico, el guía va explicando al viajero todo lo relacionado con el modo de vida y, sobre todo, con el nuevo sistema político vigente, mientras que éste trata de rebatirle una y otra vez los argumentos expuestos por aquél. Por ello, normalmente, aunque el viajero queda fascinado por lo que ve, no se suele identificar del todo con ese nuevo mundo y siempre tratará de regresar a su propia sociedad. Una vez de regreso, cuenta al mundo lo que ha visto y oído para enseñar a sus conciudadanos que aún puede haber una esperanza de regeneración de su propia sociedad, en el caso de las utopías positivas, o bien, para prevenir a éstos de los peligros que acechan a la sociedad si sigue cometiendo una y otra vez los mismos errores, en el caso de las utopías negativas. En las utopías clásicas, y en las modernas hasta el siglo XVIII, el guía era siempre un hombre. A partir de este siglo se introduce una variante que será común a todas las obras utópicas posteriores: la figura femenina como guía, recurso éste tomado de la novela, y que encontrará su máxima expresión en las últimas décadas del siglo XIX, con la aparición de unos personajes femeninos, como Zee en *The Coming Race*, Aurora en *After London*, o Yoletta en *A Crystal Age*, por ejemplo, a través de los que los autores expresaban también sus opiniones acerca de la mujer. De esta manera no sólo se dotó a este género de valor literario, de «seriedad», sino que, además, se popularizó, ya que la introducción de esta guía femenina abrió la posibilidad de introducir una historia de amor, un romance, entre ambos protagonistas, de manera que a la tensión dialéctica que se establecía entre el viajero y el guía se unía ahora la tensión amorosa entre ambos, lo que contribuía a mantener el interés de la historia hasta el final. Un último elemento formal común a todas las obras utópicas es el uso de una nueva lengua. Para hacer más verosímil el relato del viaje a una tierra extraña, los autores se inventan todo un lenguaje nuevo, con una gramática y un vocabulario propios, cuyas reglas explican pormenorizadamente como si se tratase de un idioma real. La riqueza en los juegos de palabras, especialmente a través de la connotación y la paradoja etimológica, es

uno de los logros más importantes en estas obras. El propio nombre de la obra precursora, *Utopía*, es en sí un juego de palabras, «*an oxymoron, in the sense that its meaning is completely played out on the opposition between real and ideal, between being and not being*» (Fortunati 2001: 10).

Aparte de estas características formales, existen también ciertos contenidos temáticos que se repiten en las obras utópicas. El más importante de éstos, el fin último de la obra utópica, es la propuesta de un sistema político. Unas veces ese sistema será presentado como alternativa al existente y como el estado ideal para resolver los problemas sociales, políticos y económicos que atenazan a la sociedad en la habita el autor. Otras veces, sin embargo, esa propuesta política presentará un sistema de gobierno que es visto, no como una alternativa, sino como una advertencia de lo que puede suceder si la sociedad no enmienda sus errores. Otro de los temas comunes es el aprecio por el trabajo manual, exaltándose, sobre todo, el trabajo al aire libre, especialmente en labores agrícolas, que suelen realizar en común hombres y mujeres. Es, por otro lado, un tema que se justifica por razones históricas, ya que hasta el siglo XVIII el trabajo manual constituía la forma de vida para la mayoría de la población. Los terratenientes, que formaban la ociosa y rica clase acomodada, no trabajaban sino que vivían de las rentas que generaban las grandes extensiones de terreno, mientras que los trabajadores agrícolas vivían en condiciones deplorables. En abierto contraste, frente a esta injusta situación histórica y social, en estas obras utópicas se hace hincapié en las labores del campo, que se realizan en condiciones inmejorables y se suele describir a estos campesinos como personas sencillas, sanas y felices. En este caso, se exalta el trabajo como fuente de felicidad y bienestar y no como origen de miserias e injusticias sociales. En las utopías del siglo XIX, en plena revolución industrial, se exalta el trabajo manual y, especialmente las labores del campo, como repulsa y rechazo e, incluso, como alternativa, a la sociedad industrial, en una época en la que el trabajo en fábricas, industrias y minas agota a hombres, mujeres y niños, condenándoles a unas condiciones de vida míseras y a una constante inseguridad. Las innovadoras condiciones laborales propuestas en estas obras utópicas conseguirán que la felicidad y la armonía sean las características más comunes en las nuevas sociedades. Asimismo, otro factor que contribuye decisivamente a esa paz es el hecho de que en estas nuevas sociedades no existe la noción de propiedad privada. Los bienes son comunes y la gente los usa en función de sus necesidades básicas. Esto también contribuye a que los hombres sean más felices, ya que los escritores utópicos parten de la premisa de que la mayor fuente de infelicidad e insatisfacción para el hombre es el afán de conseguir riquezas y bienes que van más allá de sus necesidades. Por último, uno de los aspectos más controvertidos en estas obras es el referente a las relaciones hombre-mujer en las sociedades utópicas. En este

sentido, se pueden apreciar dos tendencias totalmente contrarias, a veces dentro de un mismo autor. Así, unos escritores imaginan comunidades en las que existe una rígida reglamentación de las relaciones sexuales, mientras que otros proponen sociedades con una libertad sexual completa, favoreciendo especialmente la abolición del matrimonio y de cualquier vínculo contractual entre las parejas.

Por otro lado, al igual que la utopía representa la esperanza de un futuro mejor o de unas perspectivas mejores para la sociedad, también existe la tendencia contraria, es decir, la de ver el futuro de la sociedad de manera catastrofista, y que encuentra expresión en lo que se denomina anti-utopía², un género que ha crecido paralelamente a la utopía y que representa su negación, aunque no son, sin embargo, conceptos opuestos, sino complementarios, como las dos caras de una misma moneda. De hecho, la anti-utopía comparte muchas de las características formales y temáticas de la utopía, si bien tiene también ciertos rasgos propios:

Although dystopia has not been viewed as a literary genre of its own but as the other side of utopia, it has some specific characteristics. [...]. As far as dystopia is concerned, there are some differences [...]: the element of the journey is often missing and the novel opens directly in the dystopic or future world. The element of estrangement, however, is maintained as the focus is frequently on a character who questions the totalitarian state, and the novel always ends with the victory of the state over the individual. [...]. (Baccolini 1992: 140)

En la anti-utopía el escritor se centra en los aspectos más negativos y oscuros del ser humano y predomina una idea determinista de la naturaleza humana, que le lleva a pensar que el hombre nunca podrá alcanzar la felicidad, negándole, además, a la raza humana toda posibilidad de regeneración. Sin embargo, aunque el espíritu de los autores de utopías y distopías es distinto, el propósito es el mismo: provocar a los lectores para que sean conscientes de que la situación en la que viven debe y puede cambiarse. En la utopía positiva este cambio es necesario porque puede llevar hacia una sociedad más igualitaria y mejor, y, en la anti-utopía, «[...] *se nos advierte sobre los peligros inscritos en la efectiva realización de algunas formas de vida que se podrían establecer en nombre de la perfección social*» (González Quirós

² En este estudio, utilizaremos los términos «anti-utopía» y «distopía» como sinónimos, sin hacer distinciones de matiz, a menudo irrelevantes o bizantinas.

1981: 98). En palabras de Ruth Levitas: «*Dystopia (or anti-utopia) represents the fear of what the future may hold if we do not act to avert catastrophe, whereas utopia encapsulates the hope of what might be*» (Levitas 1990: 165). La separación entre ambos géneros no fue, sin embargo, nunca total, siendo a veces, como sostiene Kumar, difícil distinguir entre ambos:

Utopia is countered by anti-utopia, which in turn becomes the basis for another utopia, often by the same anti-utopian turned utopian. (Kumar 1987: 130)

La razón de esta dificultad radica, sobre todo, en el hecho de que la anti-utopía suele camuflarse dentro de la utopía, con lo cual encontramos muchas obras utópicas difíciles de catalogar como uno u otro género, bien porque el autor no clarifica su propósito bien porque ambas actitudes, la visión positiva y negativa de la humanidad y de la sociedad, se dan en un mismo autor y a veces dentro de una misma obra, con lo cual la interpretación de ésta dependerá de los propios lectores. Éste es el caso de las obras objeto de nuestro estudio. En *The Coming Race* (1871), predominan los elementos distópicos y amenazantes, sugeridos ya en el título de la obra. Sin embargo, no estamos realmente seguros de si el autor-narrador-viajero admira o teme el poder y los prodigios de la raza que habita el mundo subterráneo. En *Erewhon* (1872), obra en la que Samuel Butler hace una crítica feroz a la sociedad victoriana, no queda claro si la sociedad que presenta es una alternativa buena o no a su sociedad actual, mostrando esa actitud ambigua tan característica del género. *After London* (1885) evoca un Londres devastado y sumergido en un pestilente lago, en un mundo gobernado por la violencia y la brutalidad. En este sentido, su contenido es claramente distópico. Sin embargo, la finalidad de Richard Jefferies no está del todo clara, ya que aunque presenta una imagen catastrofista de la sociedad, sin embargo, no propone realmente una alternativa: su creencia de que la sociedad se encamina hacia su destrucción, parece hacerle incapaz de concebir una alternativa. *A Crystal Age* (1887) se presenta como una sociedad idílica dominada por la naturaleza que, sin embargo, se vuelve distópica cuando entendemos que la intención de William Henry Hudson es la de advertir del peligro que corre una sociedad que olvida al hombre en favor de la máquina. Por último, hasta la más idílica y socialista de las utopías, *News from Nowhere* (1890), puede encerrar ambigüedad de propósito, ya que William Morris trata de hacer entender a sus contemporáneos las miserias y la decadencia en las que viven, a través del contraste entre las condiciones actuales y la sociedad y la ciudad que éste les propone en la obra:

Aislamiento, estratificación, fijación, regimentación, estandarización, militarización – en la concepción de la ciudad utópica entran uno o varios de estos atributos.. Y estos mismos rasgos se mantienen, en forma abierta o disfrazada, incluso en las utopías supuestamente más democráticas del siglo XIX, como Looking Backward [...] de Bellamy. Al final, la utopía se funde con la distopía del siglo XX, y de pronto nos damos cuenta de que la distancia entre el ideal positivo y el negativo no fue nunca tan grande como habían sostenido los defensores o los admiradores de la utopía. (Mumford 1966: 38)

Por otro lado, tanto en uno como en otro género, hay un aspecto que no varía y es el de la imagen que de la mujer y de su papel en la sociedad se ofrece en todas las obras utópicas. En tanto que, como hemos visto, la utopía presupone la esperanza de que la raza humana puede aspirar y conseguir una sociedad mejor y una mejor calidad de vida, esto parece sólo posible para el hombre, pero prácticamente nunca para la mujer. De hecho, podemos decir que la utopía no representa para el sexo femenino un lugar alternativo, y en el caso de la anti-utopía, la situación de la mujer es aún peor:

Women 's silence and passivity, and even the fact that women embody most of the negative values of the future society, are some of the traditional elements in male dystopias. [...] Gender, however, informs their notion of what an individual is: men, in fact, rationally question society, while women happily conform to it, or at most, question it instinctively. (Baccolini 1992: 137)

De hecho, Servier, en una interpretación psicológica de los símbolos de la utopía, considera que la visión de la ciudad única, y el aislamiento que suele caracterizar a estas sociedades, está relacionado con la intención final de todas las utopías, la voluntad de idealizar a la mujer en su papel de madre:

Todos estos elementos, pues, son símbolos femeninos que evidencian el carácter materno de la ciudad. El agua de los ríos y del mar, símbolo de nacimiento y de muerte, indica una voluntad de volver a encontrar la

edad infantil al amparo de las responsabilidades. Las casas, símbolos de la mujer, son idénticas entre sí, ya que la familia desaparece a favor de la ciudad. [...] Así, los habitantes de la utopía tienen la profunda impresión de pertenecer a una misma familia, de ser los hijos de la misma madre [...]. (Servier 1967: 237)

Las obras utópicas están pobladas de mujeres siempre sometidas a la concepción de la sexualidad del utopista. En este sentido podemos encontrar dos tendencias contradictorias, pero que siempre apuntan a una actitud tiránica por parte del utopista hacia el sexo femenino. Por un lado, encontramos sociedades en las que la mujer está sometida a un severo y rígido régimen, bajo el dominio del hombre y del estado. La otra tendencia consiste en presentar a una mujer liberada de sus ataduras sociales, pero siempre destinada al placer masculino. En las sociedades utópicas del primer caso, hay, además, una constante preocupación eugenésica, que se manifiesta a través de la regulación marcadamente «reglamentista» del acto de la procreación. A la mujer se la considera responsable de la continuidad de la especie y transmisora de los valores morales de la sociedad; así, para mantener intacta su moralidad, se la somete a una gran represión. En este tipo de utopías, se produce la sacralización de la mujer madre, como continuadora de la especie, lo cual conlleva, a su vez, el repudio de la mujer estéril, que acaba destinada a burdeles o a labores de servicio doméstico. Pero bajo esta represión subyace también una idea enraizada en la mitología masculina, y que presenta a la mujer como portadora del mal, un ser que trata de atraer al hombre y de hacerle caer una y otra vez en la tentación. De ahí que éste sienta la necesidad de someterla y subordinarla, para tratar de controlar y anular la poderosa fuerza vital y sexual que la tradición patriarcal atribuye al sexo femenino. Esta creencia ya la encontramos en Aristóteles, quien, en su *Política*, propone un severo régimen patriarcal que reprime cualquier forma de comportamiento licencioso, con una severa reglamentación que concibe la procreación como un acto de servicio al estado. Esta noción de la maternidad también aparece en la *República* de Platón, en la que el matrimonio es una parte más de las obligaciones de los ciudadanos hacia el estado. Sin embargo, dado que su sociedad es eminentemente guerrera, a los hombres se les permite en tiempos de guerra escoger a las mujeres más bellas como recompensa a sus esfuerzos bélicos.

Durante el Renacimiento, el nuevo orden racionalista favorece y refuerza la autoridad patriarcal. En este período se escribe la obra que, como ya sabemos, da uniformidad al género: *Utopía* de Thomas More. En su isla gobernada por el rey *Utopos* existe una estructura familiar rígidamente patriarcal y monogámica. La familia se convierte en un elemento de cohesión social, y funciona como una pequeña recreación o reflejo

de la estructura del estado. La moral rígida y represiva de More se pone de manifiesto en la actitud de los utopienses en temas como el adulterio, calificado como el peor de los delitos, o el divorcio, que sólo se produce en contadas ocasiones, aunque éste se alcance «por mutuo acuerdo» («*on mutual consent*»). Sólo hay una extraña peculiaridad en este esquema: los esposos tienen la posibilidad de verse desnudos antes del matrimonio. El propósito de tal costumbre parece ser que las parejas se aseguren de que ninguno de los dos tiene defectos, consiguiendo así mantener la pureza de la especie, a la vez que favorecer la estabilidad de la institución matrimonial.

Las utopías escritas durante el siglo XVII presentan el mismo estado de cosas, siendo tan sólo un reflejo del pensar de la época, en la que la mujer seguía siendo excluida de toda actividad fuera del hogar y apartada de toda posibilidad de formación. Durante este período encontramos obras como *The City of the Sun* (1602) de Campanella, que propone un comunismo riguroso de los bienes y de la mujer, así como una rígida reglamentación del acto de la procreación encaminado al bien de la especie, en una propuesta de carácter claramente eugenésico. Por ello, en esta sociedad aparecen dos tipos de mujer: la procreadora, admirada y respetada como tal, y la mujer estéril, o «de poco valor», destinada exclusivamente al goce masculino. Bacon en *New Atlantis* (1629) presenta una sociedad que margina a la mujer de las esferas política y religiosa, considera indestructible el voto matrimonial y reprime severamente la poligamia, la homosexualidad y la prostitución, buscando un ideal de castidad perfecto, «*in netto contrasto se si fa fede a quello che dicono alcuni suoi biografi, con le sue esperienze personali*» (Fortunati 1989: 158). En la misma línea, Fénelon en *Les Aventures de Télémaque, Fils d'Ulysse* (1699) propone un modelo de mujer modesta, hacendosa, que gobierna la casa y consuela al marido.

En el siglo XVIII, sin embargo, el tema de la mujer deja de ser algo secundario y se convierte en una cuestión de primer orden, ya que se empiezan a gestar en esta época los primeros movimientos feministas y los primeros intentos teóricos para demostrar la igualdad entre ambos sexos. Esto también dejó su impronta en el movimiento utópico, en cuyas obras se aprecia a veces una suerte de misoginia, motivada en parte por la necesidad de mostrar el dominio masculino en un momento en el que éste empezaba a ser cuestionado. La actitud de los utopistas en torno a la mujer será, sobre todo, de ironía y ridiculización. A finales de este siglo empieza a emerger el ideal de mujer que será característico de la mujer burguesa del siglo XIX: la mujer como la educadora y la portadora de los valores morales que hay que transmitir a los hijos.

Ya en el siglo XIX, las propuestas de las obras utópicas en torno a la mujer alternan entre una visión liberal de ésta como un ciudadano con todos los

derechos, y la visión misógina y patriarcal que sigue subordinándola y recluyéndola en el hogar. Entre los socialistas utópicos, Saint-Simon, Fourier y Owen reivindican la libertad absoluta de la mujer y su derecho a desarrollar sus instintos naturales y sus pasiones de la misma manera que el hombre. Todos ellos abogan por la desaparición del vínculo matrimonial y de la propiedad privada como base para alcanzar la felicidad y la libertad. Estos utopistas – de doctrina a menudo próxima al anarquismo– pensaban que la mujer era la más oprimida por el sistema y que, a su vez, resultaría la más beneficiada por la abolición de todas las ataduras sociales, económicas y morales impuestas por la sociedad. Sin embargo, el modelo de comunidad propuesta por Fourier, el falansterio, parece dar rienda suelta a sus instintos más perversos y reflejar nuevamente la idea de que la mujer está destinada a servir al hombre, al proponer un sistema comunal en el que las mujeres también estarán destinadas a satisfacer las necesidades sexuales de los varones.

Marx y Engels coincidían en el tema de la igualdad entre la mujer y el hombre y en la libre relación sexual entre ambos. Marx situó el tema de las relaciones sexuales en el mismo nivel que el trabajo, es decir, como algo fundamental en las relaciones humanas. También Engels consideraba que la igualdad de la mujer traería consigo unas relaciones más estables en las parejas porque la elección sería libre. Sin embargo, la noción de familia, de núcleo familiar, era distinta en ambos. Marx nunca trató abiertamente el tema de la abolición de la familia y, de hecho, no formaba parte integral de su proyecto, mientras que Engels abogaba abiertamente por la necesidad de su desaparición.

Comte, el máximo representante del positivismo, sin embargo, considera la familia como el eje central de la sociedad. En su *Catéchisme Positiviste* (1852) realiza una sublimación machista del destino de la mujer, a la que presenta como el centro de la vida familiar y aparta radicalmente de la vida pública. En su sociedad ideal, en la que Comte aboga por la desaparición total del sexo, la mujer tiene como misión la perfección moral y espiritual de la sociedad y se han atenuado los instintos naturales hacia la pasión y el sexo, con lo que ésta, además, ya no se considera una mala influencia para el hombre.

Más radical se muestra el anarquista Proudhon en *La Pornocrate* (1875), en la que propone una selección genética que permita la eliminación de las mujeres indeseables, es decir, las inteligentes, las locas o las licenciosas, promoviendo así la creación de una raza de mujeres buenas, obedientes y disciplinadas. Demuestra, además, en términos matemáticos la inferioridad de la mujer:

La dimostrazione 'scientifica' procede in questo modo: la forza dell'uomo ha un coefficiente 3, mentre quella donna ha un coefficiente 2; dato che l'intelligenza è funzionale alla forza, le capacità cerebrali della donna sono inferiori a quelle dell'uomo secondo identiche proporzioni, 3 per l'uno e 2 per l'altra. La stessa cosa accade sul piano morale, dove le donne hanno una forza spirituale minore per accedere al concetto di giustizia, collegato alla nozione di castità; quindi anche in morale 2 alla donna e 3 all'uomo. Se moltiplichiamo i fattori, ricaviamo la relazione finale: nella donna $2 \times 2 \times 2 = 8$; mentre nell'uomo $3 \times 3 \times 3 = 27$. (Pezzuoli 1978: 60)

A partir de mediados del siglo XIX, se produce una revitalización del concepto de familia, otorgándose una importancia capital a la institución del matrimonio. Es la época del dominio burgués en la que predominan los valores de esta clase social, que se erige en la guía moral y económica de la sociedad inglesa. Asistimos, además, a un renacimiento de la utopía, aunque en verdad se trata de una utopía que nada tiene que ver con la anterior:

The thornier problems of man's affective and psychic relationships, expressly his sexuality, which had absorbed Saint-Simonians and Fourierists, and the apocalyptic prologue that was bound up with the Marxist utopia were bypassed in the Victorian utopia, as the novelists set about fashioning pleasant state socialist or free socialist or state capitalist utopias. No blood was shed in the storybook transition from anarchic industrialism to the agreeable planned society. The Victorian family was preserved intact, with all its saccharine-sweet male-female relationships and its prudery. [...] Idleness was prohibited and the leisure classes abolished, as the utopias offered equal opportunity to the industrious and basic equality among all men. Hunger, want, unemployment, and disease were quickly eliminated. Security was provided for the sick, the aged, and the very young. (Manuel and Manuel 1979: 760-761)

Pero también a finales de este siglo asistimos al auge de dos de los temas que más han afectado y cambiado a la sociedad en su historia: los movimientos feministas y el darwinismo, que supusieron una ruptura y un enfrentamiento con los rígidos patrones religiosos y patriarcales de la burguesía. En primer lugar, se produce por

primera vez un movimiento generalizado, no sólo entre las mujeres, sino también apoyado por los hombres, especialmente intelectuales y por algunos políticos, de crítica hacia el estado de dependencia y subordinación en el que se hallaban éstas. En un momento de grandes avances y logros tecnológicos y científicos, las mujeres seguían marginadas de todos los beneficios que estos avances traían consigo. Por ello decidieron que era hora de reivindicar unos derechos que tradicionalmente les habían sido negados por la sociedad patriarcal. El más importante de éstos fue el derecho a recibir una educación similar a la del hombre que las capacitara para poder ejercer una profesión y ser económicamente independientes. El modo más eficaz para conseguirlo fue reclamar su derecho al voto, de ahí que a las primeras feministas se las denominase sufragistas. Este movimiento favoreció, además, que las mujeres fuesen incorporándose tanto a los estudios universitarios como a puestos de trabajo tradicionalmente ocupados por hombres. Éstas formaron una nueva 'especie' de seres independientes que vivían su vida al margen de la rígida estructura patriarcal que dominaba la sociedad, dando lugar a una profunda controversia que se denominó *The Woman Question*. Por otro lado, otro de los temas candentes del momento fue el darwinismo, las teorías de Charles Darwin sobre el origen del hombre y de las especies, que entró en inmediato conflicto con el concepto religioso de «filiación divina». La rápida popularidad de estas teorías se reflejó en algunas de las obras utópicas de finales de siglo, que se llenan de seres humanos que aparecen en un estadio muy avanzado de su evolución o, por el contrario, han degenerado en seres inferiores. «*In general the transformed beings had moved toward omnipotence and a diminution of human affect*» (Manuel and Manuel 1979: 774). Ambas controversias tuvieron su reflejo en las obras utópicas de finales de siglo y son las responsables en cierta manera de la forma en la que estos autores articulan su sociedad utópica. Las obras que forman el eje central de este trabajo son una clara muestra de ello.

En *The Coming Race* (1871), Edward Bulwer-Lytton se hace eco de ambos temas. Por un lado, el viajero se encuentra con una raza de hombres y mujeres que vive en las profundidades de la tierra y que ha evolucionado de manera diferente a la raza humana que habita en la superficie, siendo el resultado de esa evolución unos seres con una inteligencia y una fuerza corporal muy superiores a lo normal. Esa inteligencia les ha permitido, además, dominar una fuerza misteriosa llamada *vrii* que los dota de grandes poderes tanto curativos como destructivos. De esta manera, Bulwer-Lytton logra generar una cierta sensación de amenaza con respecto a las posibilidades y consecuencias de la evolución de una raza humana dominada por los nuevos avances tecnológicos. Por otro lado, el dominio prodigioso de esa fuerza misteriosa por parte del sexo femenino, casi siempre en labores destructivas, contribuye a crear una imagen amenazadora de las mujeres. De hecho, el matriarcado

que rige en esta sociedad no supone en modo alguno un canto a la liberación de la mujer, sino todo lo contrario: al privilegio de las mujeres de cortejar y elegir a los hombres, se le contraponen toda una serie de ventajas para éstos, que exigen y explotan a voluntad, entre otras la posibilidad de repudiar a la esposa al cabo de diez años y quedar libres para ser 'elegidos' por otra. Esto hace que las *Gy-ei*, dotadas supuestamente de mayor inteligencia que los *Ana* (los hombres), realicen una serie de concesiones a sus maridos que les suponen la renuncia a todos sus privilegios, lo que se simboliza cuando ellas cuelgan sus alas sobre la cama matrimonial la misma noche de bodas para no volver a usarlas mientras sigan casadas, en un claro gesto de sometimiento al marido y, por tanto, de voluntaria subordinación. Así, en esta obra la inversión de los roles masculino-femenino sirve para parodiar y ridiculizar los intentos de las mujeres por tener acceso a derechos y funciones consideradas en la época como exclusivamente masculinas, a la vez que presenta al género femenino como emocionalmente dependiente y, por tanto, como inferior al masculino: las *Gy-ei* son intelectualmente superiores a los *Ana*, y gozan de unas cotas de libertad inimaginables para una mujer de aquella época, y, sin embargo, prefieren dejarlo todo para tener un marido, de manera que su dependencia emocional se impone a su inteligencia.

En *Erewhon* (1872), Samuel Butler también se hace eco de estas dos controversias. En el capítulo de la novela llamado «*The Book of Machines*», recurre a las teorías evolutivas para realizar una peregrina argumentación sobre la interdependencia entre el hombre y la máquina, que, sin embargo, lleva a la conclusión de que el progreso y la industrialización pueden resultar una amenaza para la humanidad, si el hombre permite que las máquinas dominen su vida. En cuanto a los personajes femeninos, la respuesta de Butler ante los emergentes movimientos feministas de la época es presentar una mujer pura, bella, inocente y sumisa, que encarna acriticamente el ideal burgués de la mujer.

En *After London* (1885), Richard Jefferies nos presenta una sociedad que ha retrocedido a una época de violencia y barbarie por no saber detener y controlar un avance tecnológico que ha llevado a la destrucción de la civilización. En este contexto, la representación que hace de la figura femenina es la de la calma en medio de la vorágine guerrera de los hombres. Ella es la serenidad, la amiga y la trasmisora y portadora de los valores tradicionales y de la moral que la guerra y la brutalidad de la época casi han hecho olvidar.

W. H. Hudson nos presenta en *A Crystal Age* (1887) un paisaje natural idílico sin rastro alguno de industrialización ni progreso, resaltando así la necesidad de una vuelta a lo natural, a los orígenes del hombre frente a la mecanización de su propio mundo, que él consideraba un elemento destructor de todo lo humano. Su respuesta

ante la controversia originada por *The Woman Question*, fue la de presentar a la mujer en sus dos facetas más importantes: la mujer como encarnación inalcanzable de la sexualidad, y la mujer en su faceta de madre, adorada y venerada por todos los que la rodean.

Por último, William Morris nos presenta en *News from Nowhere* (1890) un Londres idílico, una ciudad llena de belleza y elegancia que ha eliminado todo rastro de la degradación humana y de la suciedad que sobre ella ha traído la industrialización. Londres es ahora una ciudad limpia, que ya no tiene fronteras ni límites con el campo, al que todos los ciudadanos acuden para realizar tareas de siembra o recogida de cosechas, según la tradición moreana. En este contexto, Morris nos presenta a unas mujeres liberadas del yugo de la familia y del matrimonio, en clara consonancia con los movimientos reformistas que pedían mayor libertad para la mujer. Sin embargo, la mentalidad de Morris no le permitió ir más allá, y las mujeres que retrata en esta obra, sin bien liberadas y con los mismos derechos que los hombres, siguen realizando las tareas domésticas y dedicándose al cuidado del marido y de los hijos, aunque su actitud hacia estas labores es de alegría y agrado, porque estas nuevas mujeres han entendido que ésa es su principal función y esta sociedad se lo agradece dignificando el trabajo femenino en el hogar y otorgándoles mayores cotas de libertad.

Pero, para entender mejor por qué los incipientes movimientos feministas y las peticiones de una parte minoritaria de la sociedad en favor del derecho al voto femenino y de la igualdad causaron tanto revuelo y respuestas tan airadas en los distintos autores, tendremos que analizar previamente – siquiera de modo somero- cuál era la situación socio-política, económica y educativa de la mujer en el siglo XIX.

1.2. MUJER Y SOCIEDAD EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XIX

La historia de Inglaterra a lo largo del siglo XIX se identifica con las tres fases del reinado de la Reina Victoria. En la primera fase, tras la subida al trono de la soberana, encontramos una nación en los inicios de la industrialización, un país aún eminentemente agrícola, con una rancia aristocracia enraizada en la tierra y con fuertes sentimientos y valores de clase. Es, a su vez, un período cambiante, en el que las sucesivas crisis agrícolas despueblan el campo y trasladan ingentes masas humanas hacia las ciudades en busca de un futuro mejor. Estas ciudades que se van superpoblando se crean alrededor de los centros industriales o de las minas de carbón, y, lejos de proporcionar una mejora en las condiciones de vida de estas

masas de inmigrantes, les condenan a una vida de penuria, enfermedad y miseria, con agotadoras jornadas laborales y sueldos absolutamente insuficientes. Esta marea humana dará lugar, además, a la creación de barrios marginales en los que se hacían los recién llegados y en los que no hay ninguna medida higiénica ni de salubridad, lo que se traduce en altas tasas de mortandad:

En 1850 las condiciones de vida en Inglaterra son unas de las más difíciles de Europa. [...] La construcción se ha llevado a cabo sin preocupación por la higiene; los barrios obreros no tienen aire, ni luz, ni agua, ni alcantarillado; hay que abrirse paso por ellos a través de cloacas y montones de inmundicias. (Palmade 1980: 136-137)

Este flujo de la población del campo hacia las ciudades provocó la despoblación de unas zonas y la superpoblación de otras y dio lugar a cambios en el sistema electoral, ya que lugares que ahora tenían una gran cantidad de población no poseían, sin embargo, representación parlamentaria, dado el arcaico sistema electoral entonces vigente. Esta reforma también supuso la ampliación del derecho al voto, que se extendió a todos los varones que poseyesen unos ingresos de diez libras anuales o más. Esto permitió a la incipiente clase burguesa, que se empezaba a enriquecer con la explotación industrial y minera, conseguir ese derecho al voto y, por lo tanto, le permitió el acceso a la escena política, social y económica. Sin embargo, siguió marginando a las clases obreras, que amenazaban con sublevarse debido tanto a la sobre-explotación como al desempleo periódico. Por ello se conoce a esta época como «período de las turbulencias».

La segunda fase de este siglo XIX coincide con el apogeo del reinado de Victoria y tiene su punto inicial en el año 1851, con la inauguración de la Exposición Universal de Londres, en cuyo símbolo más visible, el Palacio de Cristal, se exhibieron los grandes logros científicos y tecnológicos del momento. En *The Times* aparecía la siguiente descripción de la «efemérides»:

There was yesterday witnessed a sight the like of which has never happened before, and which, in the nature of things, can never be repeated ... In a building that could easily have accommodated twice as many, twenty-five thousand persons, so it is computed, were arranged in order round the throne of our SOVEREIGN. Around them, amidst them, and

over their heads was displayed all what is beautiful in nature or in art. [...] there was so much that seemed accidental and yet had a meaning, that no one could be content with simply what he saw ... all contributed to an effect so grand and yet so natural, that it hardly seemed to be put together by design, or to be the work of human artificers. (Thomson 1950: 99)

Tal como esta noticia indica, el ambiente de esta época se caracteriza por el optimismo. Si bien proseguían algunos de los problemas de épocas anteriores, era, sin embargo, un período de prosperidad y estabilidad económica y social, en el que Inglaterra se iba a convertir en una gran potencia en el exterior, caracterizada por la colonización de nuevas tierras, la base de lo que posteriormente se denominaría la *Commonwealth*. En esta expansión exterior también influyó la floreciente industria inglesa, con la fabricación de nuevos y más potentes barcos, que le permitieron el dominio del mar y la preeminencia en las exportaciones. En este ambiente de «*comfortable complacency*» (Thomson 1950: 101), incluso la clase obrera había experimentado una mejora progresiva en tres aspectos fundamentales: en el trabajo, con la regulación y restricción de éste para mujeres y niños en minas y fábricas, por un lado, y la reducción de la jornada laboral para todos los obreros, por otro; en los salarios, aumentando el poder adquisitivo de los obreros especializados principalmente; y, por último, en las condiciones de vida, con mejoras parciales en viviendas y calles, si bien persistían focos de absoluta miseria y marginación. Esta mejora en las condiciones de vida de los obreros acallaron los posibles focos de protesta y permitieron el florecimiento de las industrias, y con ello el mayor enriquecimiento de la clase burguesa, que pasa a primer término de la vida social, política y económica. No es de extrañar, pues, que sus preceptos y su modo de entender la vida se tornasen punto de referencia de las normas que iban a regir la vida social y la moral inglesa en lo que restaba de siglo. Dada su importancia económica, incluso la aristocracia se vio obligada a contar con ella y se vio en la necesidad de adoptar también su estricto esquema moral, basado en el ahorro, la autodisciplina, el trabajo, el sacrificio, el evangelismo y el puritanismo:

Unidos entre sí por su conciencia de vivir en una comunidad de destino, sentían que de ellos dependía la prosperidad nacional y se enfrentaban al futuro con la confianza de los que consideran que tienen de su parte a la historia y a la moral. (De la Torre del Río 1997: 26)

Otro de los elementos claves de esta segunda fase, junto con el optimismo, es una fe infinita en el progreso humano y en las posibilidades de la ciencia y la técnica. *«Los años del victorianismo medio estuvieron dominados por la ciencia y la técnica y el espíritu victoriano se forjó en contacto con los nuevos conocimientos y desarrolló el orgullo que se derivaba de la percepción de una sociedad convencida de que el ser humano podía dominar la naturaleza»* (De la Torre del Río 1997: 24). Sin embargo, algo se agitaba ya bajo la aparente superficie de paz y benevolencia que caracterizan a este período: los nuevos descubrimientos científicos y, muy especialmente, los relacionados con la biología, a los que contribuyó de manera muy especial Darwin, parecían socavar los cimientos de las creencias religiosas y poner al hombre al borde del abismo, abocado a reescribir su origen así como el sentido de su existencia y de su historia.

La tercera fase de este siglo corresponde a los últimos años del reinado de la Reina Victoria, entre 1870 y 1901, precisamente el período en el que se escribieron las novelas que forman parte de esta investigación. Es la época en la que la democracia se afianza en Inglaterra con la extensión del derecho al voto a todos los varones, que, además, adquiere la forma de votación secreta. Se inicia también el ascenso de la prensa popular, que se abarata por la eliminación de las tasas e impuestos que pesaban sobre revistas y periódicos en épocas anteriores, lo cual contribuyó a su popularización entre las clases medias que ya tenían acceso a la educación. El gobierno se moderniza, creándose los ministerios de Interior, de Agricultura y Pesca y el de Educación. Sin embargo, es también un período de agitación en el que el ambiente de euforia y seguridad de la época anterior se va diluyendo. Por un lado, en el plano político, surge la Cuestión de Irlanda, que divide a la opinión pública y al Parlamento y que convierte a Londres en objetivo terrorista por parte de los independentistas irlandeses. Por otro lado, la riqueza procedente de las exportaciones agrícolas se vio amenazada ante la creciente competencia de otros países como los Estados Unidos, Australia o Nueva Zelanda, lo cual provocó una nueva emigración masiva de población del campo a las ciudades, dando lugar, por un lado, a la despoblación del mismo y al progresivo abandono de la agricultura, y, por otro lado, a la superpoblación y el desempleo en las ciudades, que se veían incapaces de dar trabajo y alimentar a tal cantidad de gente. Así, se produjo de nuevo una situación similar a la de principios de siglo, con barrios miserables, población desempleada y agitación social. Sin embargo, esta vez los obreros no se conformaron con su situación y se agruparon formando los primeros sindicatos, *Trade Unions*, para defender sus derechos frente a los patronos, con la organización de numerosas huelgas y manifestaciones, que alteraron notablemente el paisaje social inglés. *«Here again, as in France of the same years, elements of violence played an increasing part in social life»* (Thomson 1950: 187):

La amenazadora aparición de los pobres en la parte 'equivocada' de la ciudad, con las manifestaciones, organizadas por los socialistas, de los parados del East End en el aristocrático West End, exacerbó los miedos al 'Londres marginado'. [...]. La tensión llegó a su cima el 18 de noviembre de 1887, el 'domingo sangriento', cuando las clases trabajadoras de Londres intentaron entrar en la plaza de Trafalgar y fueron reprimidas por la policía. (Walkowitz 1995: 68)

Esta situación, junto con la pérdida de la supremacía comercial y marítima de Inglaterra en el exterior, por la competencia comercial y política de Alemania y de los Estados Unidos, contribuyeron a crear un clima de desasosiego y profundo malestar, nítidamente plasmado en las descripciones que se hacen del Londres de la época, en las que la decadencia de la ciudad simboliza la decadencia del imperio. Henry James, por ejemplo, hizo la siguiente descripción de la ciudad en una carta a un amigo en 1885:

Dinamiteros irlandeses medio destruyen Westminster Hall y la Torre hace dos días; se avecina una catástrofe para el pequeño ejército británico en Sudán ... y hay una sensación general de que se van a encontrar escollos en las relaciones externas del país ... Las posibles desgracias, los contratiempos, peligros, las dificultades, la 'decadencia', en una palabra, de la vieja Inglaterra, me llegan al corazón (Walkowitz 1995: 63-64)

Estos son, a grandes rasgos, los hechos más sobresalientes de este siglo XIX, en el que Inglaterra se afianza como nación democrática y extiende sus fronteras más allá del pequeño territorio insular. Pero ¿qué papel histórico, social, político, juegan las mujeres en este siglo de profundas transformaciones? Ante todo, para entender este papel, y las posteriores consecuencias que trajo consigo, es preciso entender, por un lado, que la visión de la mujer que prevalece a lo largo del siglo es la que la clase burguesa se encargó de imponer, a la vez que imponía su rígido código patriarcal, moral y social, y, que, por otro lado, éste no afectaba por igual a todas las mujeres, ya que las mujeres de las clases obreras vivían ajenas a él, aunque eran juzgadas a través de éste:

[...] the middle classes came to identify femininity with domesticity for all women. However, they differentiated between women in different social

classes by upholding class-specific ideals of femininity. Thus what was considered appropriate, relevant and attainable for their own womenfolk was often considered inappropriate, irrelevant and unattainable for working-class women. (Purvis 1990: 49)

La característica fundamental de este siglo con respecto a la relación hombre-mujer, es la separación de los sexos en dos esferas o mundos bien diferenciados: el ámbito de lo público, reservado al hombre, y el ámbito de lo privado, en el que se confina a la mujer. Esta separación se produjo de forma gradual y se había iniciado ya en el siglo anterior. En las ciudades los artesanos tenían su taller en los bajos de su propia vivienda y en su trabajo solían ayudarle, aparte de algún aprendiz, las personas de su familia, incluidas la esposa y las hijas. Incluso se daba el caso de que cuando fallecía el marido, la esposa solía hacerse cargo del taller. Sin embargo, cuando los artesanos se agruparon en gremios, la situación empezó a cambiar y se prohibió a las mujeres tanto ponerse al frente del taller como trabajar en el mismo. Conforme aumentaba el número de talleres, con el crecimiento de las ciudades, los artesanos se vieron obligados a montar éstos fuera del hogar, con lo cual se inició la costumbre de que el hombre marchara a trabajar fuera de la casa, mientras que la mujer se quedaba en ella para atender a los hijos y las labores del hogar. Esta costumbre se afianzó con la llegada de la industrialización, porque las grandes industrias estaban fuera de la ciudad. De esta manera, los propietarios de las fábricas tenían sus hogares en la ciudad y su trabajo en las afueras. Es de esta tradición en parte de donde surge la separación de ámbitos entre lo masculino y lo femenino, entre lo público y lo privado. A esta separación le acompañarán toda una serie de convencionalismos que contribuirán a convencer a la mujer de que su lugar está en esa esfera de lo privado, en el hogar, y que identificará lo masculino con la competitividad, la fuerza y el dominio, y la femineidad con la domesticidad, el sacrificio, el servicio a los demás, la subordinación y la debilidad:

Many of the changes commonly taken to typify processes of industrialization embodied powerful messages of gender ideology. Technological developments became metaphors for masculine and feminine values. An increasing split between 'culture' and 'nature' symbolised a division not only between science and intuition, town and country, the intellect and the spirit, but also between work and home, the public and the private, man and woman. (Lown 1990: 172-173)

En la base de esta distinción está la noción de la inferioridad biológica, intelectual y física de la mujer, a la que las teorías de Charles Darwin parecían otorgar validez científica. En *The Descent of Man* (1871) incluyó un capítulo titulado «*Sexual Selection in Relation to Man*», en el que, tras haber analizado las diferencias físicas y psicológicas entre el hombre y la mujer, concluía que éste era superior en ambos aspectos. El hombre es más alto, pesado y corpulento, y su capacidad craneal es también mayor. También sostiene que éste es más valiente, potente y tiene mayor capacidad de inventiva. La mujer, en cambio, es de menor complexión y corpulencia que el hombre y, como todas las hembras del mundo animal, es más proclive a la domesticidad y a los instintos maternales, que despliega entre los que la rodean. Por ello ésta es más tierna y menos egoísta que el hombre:

Woman seems to differ from man in mental disposition, chiefly in her great tenderness and less selfishness; [...]. Woman, owing to her maternal instincts, displays these qualities towards her infants in an eminent degree; therefore it is likely that she would often extend them towards her fellow-creatures. Man is the rival of other men; he delights in competition, and this leads to ambition which passes too easily into selfishness. (Darwin 1871: 566)

En cuanto a la capacidad intelectual, no cabe duda de que el mayor tamaño del cráneo demuestra que el hombre es el más inteligente de los dos sexos. Esto se aprecia en la capacidad de éste para hacer razonamientos, deducciones y abstracciones e incluso en el uso de los sentidos y de las manos. La razón de esto, argumenta Darwin, es que el hombre en sus estadios primitivos era el encargado del mantenimiento y salvaguarda de la familia. Para ello tenía que cazar a los animales salvajes e incluso pelear contra otras tribus. Por esta razón se vio obligado a usar la inventiva, la razón y la observación, que le permitieron fabricarse las armas y utensilios necesarios para estos propósitos. Estas facultades son las que se han ido transmitiendo de hombre a hombre a lo largo de las generaciones, a través de una ley que él denominó la ley de la desviación de la media, y por ello la mujer carece de ellas:

But to avoid enemies or to attack them with success, to capture wild animals, and to fashion weapons, requires the aid of the higher mental faculties, namely observation, reason, invention, or imagination. [...].

Consequently in accordance with the principle often alluded to, we might expect that they would at least tend to be transmitted chiefly to the male offspring at the corresponding period of manhood. (Darwin 1871: 566)

La mujer es incapaz de realizar razonamiento alguno y mucho menos de tener imaginación. Posee, en cambio, capacidad de imitación, intuición y percepción, pero «*some, at least, of these faculties are characteristic of the lower races, and therefore of a past and lower state of civilization*» (Darwin 1871: 566). Para dar mayor validez científica a su argumentación elabora una lista con los hombres y mujeres que a lo largo de la historia han sobresalido en la pintura, la escultura, la música, la poesía, la historia, la ciencia o la filosofía. Lógicamente, el número de hombres sobrepasa con creces al de mujeres y ello le lleva a concluir que esto se debe a la incapacidad intelectual de la mujer. No se le ocurrió, sin embargo, que hasta ese momento a la mujer nunca se le había dado oportunidad alguna para demostrar sus dotes artísticas e intelectuales, y que por esta razón no podía haber muchas en su famosa lista. No es, sin embargo, Darwin contrario a permitir el acceso de la mujer a la educación, pero también dice que ésta es incapaz de adquirir los mismos conocimientos que el hombre porque la capacidad de aprendizaje se debe aún hoy en día a la lucha constante que éste realiza para mantener a su familia, mientras que esa lucha, que aviva las capacidades intelectuales, no se da en la mujer. Con esta afirmación se asentó definitivamente una de las ideas más arraigadas en la tradición burguesa de este siglo: el que la educación que la mujer debe recibir es la que le sirva para desenvolverse en el que es su medio más natural, el hogar:

In order that woman should reach the same standard as man, she ought, when nearly adult, to be trained to energy and perseverance, and to have her reason and imagination exercised to the highest point; and then she would probably transmit these qualities chiefly to her adult daughters. All women, however, could not thus be raised, unless during many generations those who excelled in the above robust virtues were married, and produced offspring in larger numbers than other women. As before remarked of bodily strength, although men do not now fight for their wives, and this form of selection has passed away, yet, during manhood, they generally undergo a severe struggle in order to maintain themselves and their families; and this will tend to keep up or even increase their mental powers, and, as a consequence, the present inequality between the sexes. (Darwin 1871: 566)

En general, se establecieron en este siglo una serie de afirmaciones con respecto al hombre y a la mujer que podemos resumir en las palabras de Simon Dentith: «*Men and women have different aptitudes and capacities, which fit them for different spheres of activity. Men are best suited to the active, public world, whether this be the world of work or the market, political institutions, or the various institutions of civil society. Women, by contrast, are better suited for the domestic sphere, where their talents for loving care and self-sacrificing management especially qualify them to act as the guardians of the home.*» (Dentith 1998: 129). También los trabajos de Darwin y sus discípulos sirvieron para asentar otra afirmación que se tornaría general y básica en la relación hombre-mujer en este siglo: las diferencias fisiológicas entre los dos sexos. En este sentido, concluyeron que, dado que la emotividad se generaba en el abdomen y no en el cerebro, la mujer, cuyo abdomen es más grande que el del hombre, tiende más a dejarse llevar por las emociones que por la razón. Los estudios médicos de la época, partiendo de estas suposiciones, presentarían una imagen de la mujer como frágil e inestable, siendo los ovarios y el sistema reproductivo los mayores causantes de la inestabilidad emocional de la mujer, muy dada a crisis de histeria, según los diversos estudios de la época, especialmente durante la menstruación. El desequilibrio mental fue una de las enfermedades más comunes en las mujeres de la época, por lo que se concluyó que éstas eran más propensas a esta enfermedad que los hombres, porque en los hombres primaba el cerebro sobre las emociones y las pasiones.

Sentadas las bases científicas que postulaban la inferioridad de la mujer y, por tanto, su necesaria subordinación al hombre, era fácil deducir que ésta era una propiedad más de aquél. De hecho, a la mujer se la consideraba como una propiedad a la que se transfería: el padre la transfería a su marido, que en ese momento la tomaba como propiedad. Las mujeres eran, en este sentido, no sólo ciudadanos de segundo orden, sino también seres relativos, es decir, que siempre dependían de otra persona, de un hombre, padre, hermano o marido, para tener un estatus que por sí solas, como seres autónomos, no podían adquirir, porque se consideraba que no tenían capacidad de acción ni de decisión. De aquí surge también otra noción básica de la ideología patriarcal victoriana, la de que la mujer no podía ser económicamente independiente. Por ello, una vez casada, la mujer dejaba de tener bienes y propiedades, que pasaban íntegramente al marido, que podía disponer de ellos a su antojo. En la base de esta situación se hallaba la idea de que la mujer no necesitaba posesiones o pertenencias, porque mientras era soltera vivía a expensas del padre o del hermano y tras el matrimonio era mantenida por su marido. Sin embargo, los distintos abusos cometidos en este sentido, la indefensión en la que quedaban estas mujeres, bien tras el fallecimiento del esposo, bien porque éste hubiese dilapidado su fortuna, hizo que este aspecto cambiase y se promulgase en

1882 el acta de propiedad de las mujeres casadas, que les reconocía el derecho a disponer de sus fortunas y herencias de manera independiente al marido:

Expulsadas del universo masculino, privadas de los derechos cívicos y políticos, negada cualquier posibilidad de independizarse económicamente, las llamadas mujeres burguesas, en el siglo en que se afianza la dominación de clase de sus padres y maridos, son las más desposeídas de la tierra. (Falcón 1992: 50)

Esto, por supuesto, sólo se aplicaba a las mujeres burguesas que disponían de herencia y medios económicos, porque para las mujeres de las clases obreras la miseria y la pobreza eran prácticamente las mismas con o sin un esposo. Por otro lado, esta idea de dependencia económica del hombre daba por sentado la exclusión de la mujer de todo tipo de trabajo remunerado. En este caso, incluso las mujeres obreras aspiraban a dejar de trabajar y ser mantenidas por el marido como símbolo de ascenso en su estatus social. En la raíz de esta separación de la mujer del ámbito del trabajo está la noción aludida antes de la separación de ámbitos entre los dos sexos, «*just as masculinity was being equated with economic primacy and familial authority so femininity was defined in terms of domesticity and subservience to husbands and fathers*» (Lown 1990: 176). En el aspecto laboral, se daba, sin embargo, una profunda contradicción. Por un lado, la ideología patriarcal burguesa dominante había establecido que el oficio de la mujer era el de esposa y madre y quedaba restringido al ámbito del hogar en el que su influencia moral servía de guía y consuelo al esposo y a los hijos. Pero, por otro lado, nos encontramos una realidad muy distinta en el caso de las clases obreras, en las que todos los miembros de la familia se ven obligados a trabajar para subsistir, siendo especialmente penoso y lamentable el trabajo en fábricas y minas de mujeres y niños, tanto por sus condiciones laborales e higiénicas, como por los míseros sueldos que recibían por ello. Conforme los trabajos requeridos en las industrias y en la minería se fueron haciendo más especializados, las mujeres, a las que se negaba el acceso a la educación y, por ello, a la posibilidad de especialización, fueron ocupándose de los trabajos más ínfimos y peor remunerados. Al final, sin embargo, los reformistas abogaron por la exclusión total de mujeres y niños del trabajo, aludiendo a su mayor fragilidad. Aunque no se llegó a este extremo, se promulgaron unas leyes que regularon el horario laboral de éstos:

Eventually instead of abolishing the right of women to work in the factories the English Parliament turned to regulating the conditions under which they worked. This suited the notion that women, even lower-class women, were made of finer material than men, but also recognized the economic realities of female employment. (Bullough 1973: 281)

La idea predominante fue, sin embargo, la de la clase burguesa, que sostenía que el lugar de la mujer es el hogar, una idea apoyada científicamente por estudios médicos que sostenían, por ejemplo, que las mujeres que trabajaban morían más jóvenes, o analistas sociales que proclamaban que las mujeres que trabajaban eran una aberración de la naturaleza o incluso afirmaban que éstas limitaban la autoridad de sus maridos y les robaban parte de su hombría al «impedirles» que llevaran la responsabilidad de la manutención familiar ellos solos. Poco a poco a la mujer se la fue apartando de la vida pública y la imagen del «ángel en la casa» pasó a ser su mejor descripción. El hogar era el lugar más seguro para la mujer, donde estaba a salvo de los peligros y la dureza de la vida social a los que sus maridos, más fuertes y mejor preparados para ello, tenían que enfrentarse a diario. Aquí reinaban y extendían su influencia moral, a salvo de cualquier contaminación del exterior. «*As Mayhew, an influential journalist and social investigator, proclaimed in 1852: the dwelling of the family has ever been considered in this country as a kind of social sanctuary – a spot sacred to peace and goodwill, where love alone is to rule, and harmony to prevail ... and where the gracious trustfulness and honied consolation of woman, makes ample atonement for the petty suspicious and heartlessness of strangers*» (Purvis 1991: 5). Según se extendió esta idea de la mujer en el hogar y apartada del trabajo remunerado, también surgieron una serie de mitos en torno al modelo de virtud que ésta debía encarnar, como ejemplo de moral y guía espiritual de la familia. La castidad se tornó en la virtud máspreciada y, por supuesto, ello implicaba que una mujer no sólo debía ser casta sino, más importante aún, parecerlo y ello la obligaba a estar confinada en el hogar bajo la vigilancia de padres o hermanos. Esta virtud contrastaba con la de las clases bajas en las que la promiscuidad era la nota predominante y en las que la única forma de subsistencia para muchas mujeres era la prostitución. Miles de mujeres recorrían los barrios pobres, pero también se acercaban a los más ricos con la esperanza de atraer clientela. Era frecuente verlas a la salida de los teatros, en los parques públicos y hasta en las cercanías de las iglesias. Son mujeres que proceden de los más bajos estratos sociales, hijas de familias humildes, o hijas de granjeros que emigran a la ciudad en busca de un sustento que sólo esta «profesión» les puede brindar. Las

condiciones lamentables en las que ejercen su profesión, la falta de cuidados médicos, e higiene, causan estragos entre ellas y llenan las salas de los hospitales de mujeres que quieren abortar. La escasez de trabajo femenino, los míseros salarios y la imposibilidad de acceder a una educación superior, impedía a las mujeres que no procedían de familias acomodadas ganarse la vida dignamente y, antes de perecer, se dedicaban a la prostitución. Este submundo, que a menudo coexistía con la delincuencia y el crimen, se desarrollaba de forma paralela al estricto modo de vida burgués, que, lejos de buscar soluciones para paliar la situación, prefería volver la espalda e ignorar el problema: «*a fuerza de no querer mirar lo que no conviene ver, se lo hace realmente menos visible*» (Chastenet 1961: 149). La dura vida de estas mujeres contrasta con el lujo y la ociosidad que serán las enseñanzas de la prosperidad del hogar burgués: cuantos más criados y menos ocupaciones tenga la dueña de la casa significará mayor cantidad de prosperidad. Dado que la mujer no tenía que realizar ningún esfuerzo físico en estas familias acomodadas, se suponía que su apariencia debía ofrecer un aspecto de fragilidad a la vez que de elegancia. Todo en ella, desde sus gestos a su vestido debía mostrar su feminidad, su disposición gentil, su fragilidad, y, en definitiva, la aceptación de su papel subordinado y sumiso. Se crearon toda una serie de normas que constreñían cada vez más a la mujer y la separaban del hombre, todo un universo de normas y conductas que le dictaban qué hacer y qué no hacer en todas y cada una de las facetas de la vida y de las relaciones sociales.

Podemos decir, pues, que encontramos en esta época diferentes ideas de femineidad que se aplican según las clases sociales. La separación más clara aparece entre las mujeres 'decentes' y las prostitutas. Pero dentro del primer grupo, no se les exige lo mismo a unas mujeres que a otras. Las de las clases más acomodadas deben seguir unas estrictas normas de etiqueta, protocolo y comportamiento. En primer lugar, deben saber manejar la casa, pero no hacen ellas el trabajo sino que dirigen a un servicio de criados. En segundo lugar, nunca realizarán, bajo ninguna circunstancia, un trabajo remunerado. En contraste con ellas, el ideal que la clase burguesa tiene de las mujeres de las clases obreras, a las que no les atañe el rígido ritual de etiqueta y comportamiento, es distinto: deben ser unas mujeres honestas que no sólo dirigen la casa, sino que se ocupan personalmente de las labores domésticas, lavado, planchado, limpieza, comidas, etc, todo ello realizado con orden y pulcritud. Es la mujer obrera que trabaja fuera de casa, descuidando sus verdaderas labores en el hogar y con los hijos, la que es despreciable, porque pone en peligro la unidad familiar y es, en última instancia, la causante de los males que aquejan a las clases obreras, como el alcoholismo o la delincuencia, al no estar en casa y no ejercer su influencia moralizadora sobre su familia:

The ideal of the good woman was seen as a solution to many of the problems accompanying industrialization and urbanization, especially the 'problems' of working-class life, e.g. alcoholism, crime, the high infant mortality rate. It was a means of civilising the working classes and creating, in a diluted form, that mode of family life considered 'respectable', i.e. a wage earning husband and a full time wife and mother. In particular, it was the working-class woman engaged in paid work outside the home, especially in the mill or factory, who was seen as a degraded being whose condition needed to be 'raised' for the good of society. (Purvis 1991: 8)

Vemos, pues, que en la virtud hipócrita de la burguesía no entraba la posibilidad de mejorar las condiciones de vida de las clases obreras, sino que era mucho más fácil dictar normas de conducta y esperar que estas clases, y muy especialmente las mujeres, se adhirieran a ellas de forma natural, porque eran el ideal establecido.

Por otro lado, dado que a la mujer se la excluyó de la esfera pública, ocupada únicamente por el hombre trabajador, también la educación se restringió para ella. Las chicas pertenecientes a las clases acomodadas recibían su educación dentro del hogar, para controlar mejor lo que debían aprender. Se las excluyó de las clases de gramática, de la enseñanza del latín y del griego, y, por supuesto, de cualquier tipo de enseñanza científica o tecnológica. Incluso la botánica fue reescrita para enseñar a estas chicas de una manera trivializada, e impedir que afectase a su sensibilidad o que aprendiesen cosas que sus espíritus no estaban preparados para asumir. La educación se completaba con clases de música, canto y piano, en las que era tan importante afinar como la postura a la hora de sentarse al piano. Asimismo, también se las preparaba para que supiesen ejercer su futuro papel de anfitrionas de los amigos y socios del esposo, aprendiendo todas las normas de etiqueta social exigidas en estos actos sociales. En definitiva, se las preparaba para ejercer de esposas y ayudar a sus maridos en los ámbitos de lo público y lo privado:

The aim of education is to fit children for the position in life which they are thereafter to occupy. Boys are to be sent into the world to buffet with its temptations, to mingle with bad and good, to govern and direct. The school is the type of the life they are hereafter to lead. Girls are to dwell in quiet homes, amongst a few friends; to exercise a noiseless influence, to be submissive and retiring. There is no connection between the bustling mill-wheel life of a large school and that for which they are supposed to

be preparing. This alone is a sufficient reason for supposing, even on a cursory glance, that to educate girls in crowds is to educate them wrongly.
(Elizabeth Sewell, 1869, quoted in Purvis 1991: 65)

Sin embargo, en el caso de las clases medias bajas, las chicas no solían recibir educación en casa, sino que alternaban, en muchos casos, su horario laboral con la asistencia a escuelas públicas. Estas escuelas eran de varios tipos, las *Dame Schools*, las *Sunday Schools* y las *Weekday Schools*. En todas ellas se enseñaba a las chicas a leer y a escribir y alguna que otra habilidad 'doméstica', especialmente a coser y a tejer, como parte de sus futuras ocupaciones en el hogar. Se les enseñaba, en definitiva, a ser buenas mujeres y buenas amas de casa y se ponía mucho énfasis en los mensajes que hablaban sobre las distintas posiciones y funciones en la sociedad de hombres y mujeres. Aunque estas escuelas eran mixtas se hacía hincapié en la separación de las enseñanzas para chicos y para chicas y se les enseñaban contenidos diferentes, siguiendo la idea de que unos y otros ocuparían esferas distintas en la sociedad. A ellos se les preparaba para ser buenos trabajadores y a ellas, como ya hemos dicho, para ser buenas esposas y madres. Esta división y distinción en la enseñanza entre ambos sexos se hacía más evidente en el acceso de ambos a la enseñanza secundaria, a la que muy pocas chicas podían acceder, bien porque su familia carecía de medios para pagar las tasas de esta educación, bien porque la familia no veía con buenos ojos que una chica siguiese estudiando. Pero hacia mediados de siglo, empezaron a surgir voces, especialmente de las propias mujeres, criticando la precariedad y pobreza de la educación dada a estas chicas de clase media baja, que, en definitiva, tenían que labrarse su futuro trabajando fuera de casa y también porque, por razones diversas, empezaba a haber un gran número de mujeres de clase media que no se casaban y que también tenían que ganarse la vida. En 1867-68 apareció un informe que señalaba que las principales deficiencias de este sistema de enseñanza eran las siguientes: «*Want of thoroughness and foundation; want of system; slovenliness and showy superficiality; unattention to rudiments; undue time given to accomplishments, and those not taught intelligently or in any scientific manner; want of organization*» (Purvis 1991: 74). A partir de este momento, se crearon otro tipo de escuelas en las que se amplió el currículum y se preparó a estas mujeres con una enseñanza más completa, si bien siempre se mantuvo la idea de que la mujer sólo debía trabajar en circunstancias muy especiales y que el mejor lugar para ella era el hogar y su mejor ocupación la de ama de casa y madre. Sin embargo, el acceso a la universidad aún les era negado. Sólo se permitía a las mujeres asistir a ciertas conferencias pero se les negaba el derecho a examinarse

y a conseguir una licenciatura en igualdad con los hombres. Sólo a partir de la instauración de colegios para mujeres, facultades paralelas a las de los hombres, se les permitió a éstas acercarse a la universidad. Sin embargo, estas mujeres debían mantener unas correctas reglas de comportamiento y etiqueta tanto para no llamar excesivamente la atención, como para no distraer a sus compañeros masculinos y desviarlos de sus ocupaciones. No sería sino hasta el siglo XX cuando a la mujer se le permitiría entrar en las más prestigiosas universidades inglesas, Oxford y Cambridge. Todo el asunto del acercamiento de la mujer a la enseñanza superior provocó una agria polémica en las últimas décadas del siglo, entre partidarios y opositores de esta nueva tendencia. Por un lado, los críticos seguían recurriendo a las viejas teorías de la inferioridad mental de la mujer y de su tendencia a la locura para negarse a admitir que debían recibir una mejor educación. A estos argumentos tradicionales añadían uno nuevo, con el que pretendían asustar a la mujer: solían prevenirlas diciendo que un hombre nunca se casaría con una mujer con estudios y conocimientos, con lo cual incidían una vez más en la idea de que el destino final de la mujer es el matrimonio. «... *profoundly educated women rarely make good wives or mothers. The pride of knowledge does not amalgamate well with the every-day matter of fact rearing of children, and women who have stored their minds with Latin and Greek seldom have much knowledge of pies and puddings, nor do they enjoy the hard and uninteresting work of attending to the wants of little children*» (Sarah Sewell 1868, Purvis 1991: 111-112). Por otro lado, los partidarios del acceso de la mujer a una educación superior más amplia y en igualdad con los hombres también eran muchos y argumentaban para ello el derecho de toda mujer a conseguir un empleo bien remunerado que le permitiese vivir sin depender de un hombre, de forma autónoma. En definitiva, este grupo defendía el surgimiento de un nuevo tipo de mujer, la que se denominó *the new woman*, una mujer más independiente, que empezaba a ocupar puestos de trabajo hasta entonces restringidos a los hombres, que, en cierta medida, pretendían salir de su ámbito y ocupar el masculino, la esfera de lo social hasta entonces patrimonio exclusivo de los hombres:

The 'new woman' challenged custom in many ways by engaging in a wide range of activities outside the sphere of the home; she could be found in paid work and especially in jobs that were the preserve of men [...], seeking education, fighting for legal and political rights, challenging the subjection of women to men, even riding bicycles in 'rational' dress like knickerbockers rather than the traditional skirts, and smoking. (Purvis 1990: 62)

Estas mujeres, ampliamente caricaturizadas, ridiculizadas y criticadas en su momento, son el resultado de una larga lucha por parte del sexo femenino a lo largo de este siglo por conseguir mayores derechos, especialmente en las clases medias. Ante todo, hay que decir que iniciaron sus reivindicaciones por cuestiones de necesidad personal. En principio, lucharon contra el derecho que esta sociedad patriarcal otorgaba a los varones de ser los 'dueños' de los hijos del matrimonio, lo cual se consiguió en 1839. Posteriormente, reivindicaron su derecho a retener sus herencias y ganancias, durante y tras el matrimonio, lo que se consiguió en 1882. Pero, seguían sometidas a la autoridad masculina en la educación, el trabajo y la política. Como ya hemos visto, el acceso a la educación se consiguió de manera muy lenta y con muchas dificultades. Entonces las mujeres se dieron cuenta de que la clave para conseguir el reconocimiento de sus derechos radicaba en conseguir uno fundamental, el derecho al voto. Ésta será la reivindicación más importante del movimiento feminista inglés, pero no la única. La lucha de las feministas se centró en varias áreas, siempre desafiando el poder masculino: igualdad de derechos, matrimonio como opción y no como único recurso para la mujer, derecho al trabajo y, por último, reivindicaciones en el terreno sexual. En primer lugar, consideraban que mujeres y hombres son iguales porque Dios los había creado iguales, y que habían sido las leyes de los hombres las que habían creado las diferencias. Por ello pedían su derecho a ser tratadas como seres humanos, en igualdad de condiciones que sus padres, maridos y hermanos, y no como ciudadanos de segunda. En cuanto al matrimonio, no lo consideraban como la única opción para la mujer, sino que reivindicaban su derecho a vivir de forma autónoma e independiente, sin subordinación a un hombre. Sin embargo, sus críticas en este sentido van dirigidas a la estructura matrimonial, porque las feministas no renuncian a su papel fundamental de madres y esposas. De hecho, *«hacen continuamente hincapié en que sus solicitudes de derechos e igualdades con el hombre no pondrán en peligro ni la existencia de la familia, ni el amor conyugal, ni la fidelidad y lealtad que deben al marido, ni la producción y el cuidado de los hijos.»* (Evans 1992: 104). En el terreno laboral, pedían el libre acceso a todo tipo de trabajo remunerado, en parte para que el matrimonio no fuese la única opción de una mujer para sobrevivir y en parte para evitar la dependencia económica del marido. Por último, la reivindicación más controvertida estuvo relacionada con la sexualidad y la moral burguesa de finales de siglo. En este sentido, las feministas criticaron primeramente la doble moral burguesa, que reprimía y encerraba en casa a las mujeres 'de bien' y favorecía, a su vez, la existencia de las prostitutas, a las que numerosos burgueses recurrían, pero de las que nadie hablaba. La prostitución fue otro de los temas que las feministas atacaron, argumentando que su existencia venía favorecida precisamente porque era para muchas mujeres el único modo de supervivencia dado que se les negaba

el acceso al mundo laboral. Junto con estas críticas surgía la demanda de las mujeres de que los hombres se rigiesen por los mismos cánones de moralidad que se les exigían a ellas. La forma de aproximación a cada uno de estos temas fue, sin embargo, distinta según qué grupo feminista los tratase, pero, en definitiva, lo importante es destacar que la base común a todos ellos es el desafío al dominio patriarcal y masculino en todos los ámbitos de la vida cotidiana y, sobre todo, sobre la mente y el cuerpo de las mujeres, un desafío que en su momento supuso una revolución total y una convulsión social que marcó el inicio de una etapa en la que la mujer consiguió unos derechos que el poder patriarcal y la historia les habían negado.

1.3. IMAGEN DE LA MUJER EN LA LITERATURA INGLESA DE FINALES DEL SIGLO XIX

Para entender la imagen que de la mujer se ha dado en la literatura de la época, tomaremos como punto de partida la teoría de Edward Said, que ha demostrado cómo el propio término «*author*» es una metáfora en la que se engloban las nociones de escritor, creador, deidad y *pater familias*:

Taken together these meanings are all grounded in the following notions: (1) that of the power of an individual to initiate, institute, establish – in short, to begin; (2) that this power and its product are an increase over what had been there previously; (3) that the individual wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; (4) that authority maintains the continuity of its course. (Said 1975: 83)

La conclusión extraída de este razonamiento es la que subyace en la representación que de las heroínas se hace en la literatura a lo largo de la historia: «*underneath all these is the imagery of succession, of paternity, or hierarchy*» (Gilbert and Gubar 2000: 5). No nos ha de extrañar, pues, que la imagen de la mujer que se ha reflejado en la literatura de cualquier época no sea sino el reflejo de las ideas masculinas en torno ésta, y por esta razón solemos encontrar, por un lado, una imagen angelical, virginal y virtuosa, reflejando las ideas más conservadoras y tradicionales en torno a cómo debe ser una mujer, siempre, por supuesto, desde el

punto de vista masculino. Por otro lado, la otra imagen que suele aparecer en la literatura es la de la mujer-demonio, la perversa, la devoradora de hombres, la heredera de Eva que, con su desliz, trajo la maldición a la raza humana. En definitiva, encontramos personajes femeninos moldeados según la ideología de cada escritor, que los aprisiona en el texto y, siguiendo la tradición patriarcal, los priva de toda autonomía tanto física como lingüística.

En el siglo XIX, como hemos visto, la tradición patriarcal burguesa y victoriana va a ser desafiada por un grupo de mujeres que consideran que tienen derecho a gozar de los mismos privilegios que la otra mitad de la raza humana, los hombres. De esta manera surgirá un nuevo tipo de mujer que se caracteriza especialmente por su deseo de independencia tanto económica como emocional del hombre, y que para ello reclama mejores puestos de trabajo, mejores salarios y acceso a la enseñanza superior. Esta revolución social provocó, a su vez, un cambio en el mundo literario al aparecer numerosas escritoras, de mayor o menor reconocimiento artístico, que por primera vez se hicieron eco de los pensamientos y actitudes femeninas, escribiendo para las mujeres. Sin embargo, esta tendencia fue también respondida por diversos escritores, de mucho mayor prestigio en su momento que aquéllas, y que produjeron una serie de obras en las que criticaban y/o exponían los riesgos a los que se enfrentaban estas nuevas mujeres.

Desde mediados de siglo, los movimientos feministas teorizan en torno a las posibilidades de realización de las mujeres que deciden no escoger el matrimonio y, por tanto, evitan la dependencia económica del hombre. Por un lado, una parte de las escritoras que podríamos denominar feministas sostienen que la mujer también tiene instintos sexuales y pasión y que, por tanto, debe satisfacerlos dentro o fuera de la institución matrimonial. Otra parte, sin embargo, sostiene que la mujer puede vivir sin pasión y sin intercambio sexual. Esta doble tendencia se aprecia también en las novelistas más importantes de mediados de siglo, como Jane Austen y Charlotte Brontë, que presentan a sus heroínas como mujeres que reclaman tanto el derecho a elegir su amor como el derecho a renunciar a él y vivir sin un hombre. La renuncia al matrimonio, sin embargo, viene determinada en la mayoría de estas heroínas, especialmente a partir de mediados de siglo, por su desprecio hacia el sexo y el intercambio sexual. Así, por ejemplo, *Gwendolen Harleth*, la protagonista de *Daniel Deronda* (George Eliot, 1876) e *Isabel Archer*, protagonista de la obra de Henry James *Portrait of a Lady* (1876), tratan de mantener su libertad e independencia renunciando al matrimonio y rechazando todas las propuestas matrimoniales que reciben. Pero al final ambas se casan, *Gwendolen* por dinero, para mantener su casa y a sus hermanas e *Isabel* porque considera que su fortuna es una carga y quiere librarse de ella transfiriéndosela a su marido. Sin embargo,

en ambos casos las dos mujeres se casan con hombres que no son sexualmente atractivos ni activos, con lo cual ellas mantienen su independencia a través de la negación del sexo en el matrimonio. Igual renuncia al sexo se aprecia en la heroína de la obra de Bernard Shaw *Mrs Warren's Profession* (1898), en la que *Vivie Warren* prefiere fumarse un buen puro, sus estudios matemáticos en Cambridge y una novela antes que a su marido *Frank*, siendo muy patente su repugnancia por el sexo, cuya ausencia da sentido a su independencia.

Por otro lado, hacia finales de siglo, cuando ya es un hecho el acceso de la mujer a ámbitos que hasta entonces habían sido exclusivamente masculinos, surgen toda una serie de novelas, escritas tanto por hombres como por mujeres, en las que expresan sus opiniones y actitudes ante esta nueva mujer. Sin embargo, hay que destacar un hecho llamativo en esta última década del siglo y es la desaparición temporal de las mujeres escritoras de la escena literaria, especialmente patente tras la muerte de George Eliot en 1880. Los éxitos literarios de las escritoras a mediados de siglo, junto con su dominio del mundo editorial habían levantado los celos y la ira de los escritores, que criticaban ese predominio y el poder castrante de la mujer en la literatura, y que lograron hacia finales de siglo que la mujer novelista fuese considerada como una intrusa en un género eminentemente masculino. La crítica, la sátira y la burla van dirigidas contra el nuevo tipo de mujer de esta época. Walter Bessant, en *The Revolt of Man* (1882), plantea la posibilidad de una sociedad dominada por mujeres en la que, por una inversión de roles, los hombres están sometidos a la misma subordinación que las mujeres de su época. Sin embargo, al final éstos se rebelan y consiguen recuperar sus derechos y colocar a las mujeres en su lugar. Pero, lejos de ser una crítica sobre la situación de la mujer en la sociedad, es un alegato contra el creciente acceso de la mujer a la esfera pública y un aviso para los hombres del peligro que se cierne sobre ellos, por la progresiva infiltración de la mujer en todos los ámbitos masculinos. Lo que muestra Bessant en esta obra es su ansiedad, compartida por la mayoría de su sexo, sobre la posibilidad de que las mujeres acaben dominando la sociedad. En *The Odd Women* (1891), George Robert Gissing ataca directamente a la nueva mujer que ha decidido renunciar al matrimonio y mantener su soltería junto con su independencia. *Rhoda Nunn*, cuyo apellido es una clara referencia a su condición de soltería y a su pretendido deseo de celibato, es una mujer que ha decidido permanecer soltera porque piensa que lo que pierde a las mujeres es el amor romántico, que al final acaba en traición, celos y desesperación. Sin embargo, al enamorarse de *Everard Barfoot* su pasión se desborda y le será muy difícil reprimir sus sentimientos de ira, rabia y celos. Al final, sin embargo, no se casa con él, renuncia al matrimonio para mantener su libertad, pero se da cuenta de que nada será como antes, porque esa renuncia constituye también una dolorosa

negación de todo apasionamiento, así como de la atracción sexual. De esta manera, Gissing deja patente que la mujer que decide renunciar al matrimonio es una mujer que ha decidido renunciar al sexo y a la pasión. Este mismo sentido de frustración en la mujer soltera se aprecia en la protagonista de la novela «*Mildred Lawson*», que George Moore publicó como parte de la colección *Celibates* en 1895. En este caso, la protagonista ha decidido renunciar al matrimonio y se incorpora al movimiento feminista porque su naturaleza es poco apasionada y no siente atracción alguna por el sexo. Así, Moore hace hincapié en la idea de que las feministas lo son y han renunciado al matrimonio porque su naturaleza poco apasionada no les atrae hacia el sexo. Thomas Hardy también critica a la mujer soltera en *Jude The Obscure* (1896) y su protagonista *Sue Bridehead* aparece como el prototipo de la nueva mujer de la época, «*the woman of the feminist movement – the slight, pale ‘bachelor’ girl – the intellectualised, emancipated bundle of nerves that modern conditions were producing, mainly in cities*» (Showalter 1990: 40). En esta obra, la protagonista *Hermione* decide irse a vivir con su enamorado y se niega a casarse con él incluso cuando se da cuenta de que está embarazada, porque quiere ser fiel a sus ideales de mujer independiente. Sin embargo, su posición será muy delicada cuando su pareja muere y su familia política no quiere saber nada de ella ni de su bebé. *Hermione* trata de sobrevivir y pone sus esperanzas de crear una nueva mujer en su hija *Dolores*, que, sin embargo, resulta ser una mujer convencional que se avergüenza de su madre y de su origen ilegítimo. Al final de la obra, cuando *Hermione* comprende que es un obstáculo vergonzoso en la vida de su hija, se suicida. Esta obra, que cabría calificar de convencional, es un alegato con el que Hardy pretende mostrar la difícil y precaria situación en la que se hallan aquellas mujeres que pretenden vivir según sus ideales feministas de independencia, y lo peligroso que resulta la unión con un hombre fuera del matrimonio ya que no por ello dejarán de ser ajenas a los sentimientos de traición y celos que ellas creen propios del estado de subordinación emocional que consideran se deriva de este vínculo. También los autores que más cerca estaban del marxismo escribieron sobre la nueva mujer. Así, Grant Allen trata el tema de la unión de parejas sin que medie el contrato del matrimonio, que fue uno de los caballos de batalla de algunas feministas, si bien pocas se atrevieron a llevarlo a cabo. Por otro lado, junto a estos autores que exponen sus dudas y críticas acerca de la nueva mujer, surge un movimiento reaccionario en el que el celibato masculino y la ausencia casi total de mujeres, junto con la misoginia, serán las características fundamentales. Se trata del resurgir del *romance*, que en la década de los ochenta es una reacción contra la presencia y ocupación del ámbito literario por parte de la mujer y que, a su vez, trata de recuperar este espacio, escribiendo para hombres desde un punto de vista totalmente masculino. Estas obras describen a un hombre nuevo, libre de las

ataduras morales de su tierra, que viaja por países exóticos y que se enfrenta a numerosos peligros; se trata de un intento por responder a los temores del hombre ante la preponderancia femenina en la literatura y de un modo de enfrentarse a su miedo a perder su masculinidad ante el avance del poder femenino en la sociedad. La novela de H. Rider Haggard *She*, publicada en 1886, es una de las muestras más notables de misoginia y antifeminismo, junto con la exaltación del hombre solitario y aventurero, símbolo del imperialismo británico. Es la búsqueda por parte de dos hombres de una diosa de gran belleza física e innegable poder de atracción sexual, que gobierna en una lejana tierra africana. La finalidad de estos aventureros es, sin embargo, eliminar a esta mujer-diosa, lo cual convierte a la obra en un exponente de la necesidad del hombre por escapar al creciente dominio de la mujer y de sus miedos ante el poder sexual de ésta. Además, esta obra es también una muestra de cómo el hombre puede pervivir y reproducirse sin necesidad de una mujer, ya que el protagonista se convierte en padre al adoptar al hijo de su mejor amigo, muerto en uno de sus viajes. De esta manera, se crea un ambiente totalmente masculino, en el que los protagonistas se mueven en el mundo cerrado de la universidad y los clubs exclusivos y en el que el problema de la paternidad y la continuidad del apellido se resuelve de manera muy conveniente, siempre excluyendo a la mujer de su mundo. Por otro lado, no es una coincidencia que el año en el que comienza la acción de la novela sea 1881, justo el mismo en el que se permitió el acceso de la mujer a los exámenes de Cambridge, y con ello el acceso a las regiones más privadas de la masculinidad. Otro *romance* en el que se exalta el mundo masculino es la obra de Rudyard Kipling *The Man Who Would Be King*, de 1888. Es una historia de amistad y de unión entre hombres, de la que las mujeres están claramente excluidas, ya que la primera condición en el contrato de amistad entre los dos protagonistas es que se mantendrán alejados de éstas. De hecho, es una mujer la que provoca la caída y muerte de los protagonistas. La idea que subyace en la obra es la de que la mujer provoca la división entre los hombres, amenazando la amistad y los lazos de unión entre ellos y que puede convertirse en un elemento mortal. Como vemos, se trata de un género eminentemente masculino del que se excluye a las mujeres, y en el que la relación hombre-mujer, muy inestable y causa de aflicción para los hombres, se sustituye por una relación hombre-hombre, que se considera más fiable y duradera. A su vez, los escenarios en los que se suelen desarrollar las obras de este género son África o Asia, que son los dos continentes ignotos que en aquellos momentos estaban siendo descubiertos por los europeos. Podríamos decir que estos continentes simbolizan a la mujer, oscura, tenebrosa y misteriosa e, incluso, mortal, y que la conquista de estas tierras por parte de hombres aventureros e indómitos, podría ser el símbolo del deseo del hombre por volver a dominar a la mujer, una

mujer que en aquellos momentos se estaba desvinculando de la estructura patriarcal.

Por otro lado, es también interesante ver qué respuesta dan las mujeres escritoras de finales de siglo ante los avances conseguidos por su género y cómo responden a través de las protagonistas de sus obras a las dos tendencias de la época: por un lado, las nuevas mujeres, que tratan de vivir según sus ideales, lo cual les lleva a veces al borde del abismo social y espiritual; por otro lado, la actitud del hombre ante esta nueva mujer, que se refleja en los propios escritores quienes, como hemos visto, o bien escriben obras en las que describen el fracaso y la inutilidad de las vidas de estas mujeres, o bien las ignoran totalmente y destacan la amistad entre hombres como modo de obviarlas.

No todas las escritoras de finales de siglo, sin embargo, comulgan con los ideales feministas o con las actitudes de la nueva mujer. Así, por ejemplo, es frecuente la crítica y la ridiculización de la mujer que se sube a un estrado para hablar en público. Rhoda Broughton en *Dear Faustina*, escrita en 1897, o Eliza Lynn Linton en *The Rebel of The Family*, de 1880, nos presentan un retrato mordaz de la mujer feminista y liberal, a la que describen con rasgos y ropas claramente masculinos, dejando patente la idea de que tales mujeres carecen de feminidad y que esa carencia les hace tener tendencias masculinas. También surgen las críticas contra las propias escritoras, contra aquellas que pretenden usurpar el puesto de los hombres en la literatura. La protagonista de la obra de Elizabeth Robins *George Mandeville's Husband*, de 1894, está caracterizada por la ambigüedad sexual, lo cual le lleva a presumir de su gran capacidad intelectual y de su gran ingenio literario. A través de esta protagonista, Robins realiza una sátira contra la mujer novelista que pretende entrar en el ámbito literario ocupado hasta ese momento por el hombre, en vez de limitarse a escribir obras más adecuadas a su capacidad mental y artística. Por otro lado, dentro de la amplia literatura feminista de finales de siglo, también hay que distinguir varias tendencias: aquellas escritoras más moderadas que aspiran a la igualdad sexual y laboral con el hombre, aquellas que consideran que el sexo no es una parte importante en la vida de una mujer y, por último, aquellas escritoras que tratan la problemática real a la que se enfrentaban las nuevas mujeres cuando pretendían vivir según sus ideales.

En el primer caso, nos encontramos a las escritoras de utopías feministas, que no plantean una revolución radical para la mujer, sino que se limitan a considerar un futuro mejor para ésta, consistente en la supresión de la prostitución y en la igualdad laboral y sexual con el hombre, pero sin sacar a la mujer de su papel social más usual, el de ama de casa, y sin plantear la posibilidad de su acceso a las esferas del poder.

El segundo grupo de escritoras consideraban que, tal y como la tradición victoriana dictaba, no debían dar rienda suelta a su pasión y por ello se consideraban avanzadilla de una nueva raza de mujeres para las que el sexo no tenía cabida. Por esta razón, en sus obras, las protagonistas sólo se dedican al activismo político como manera de encauzar su sexualidad.

En el tercer caso, encontramos a las escritoras más comprometidas con su tiempo y con la problemática de la mujer. George Egerton vuelve a insistir en el derecho de sus protagonistas tanto a disfrutar del placer carnal como a rechazarlo. Sin embargo, todas tienen en común su desprecio por el matrimonio y su idea de que el amor no lo es todo para una mujer. Sarah Grand presenta unas heroínas que también rechazan el matrimonio, pero que se ven divididas entre su renuncia al sexo para no depender emocionalmente de ningún hombre, y el sufrimiento que esa renuncia les causa.

Olive Schreiner, aunque sudafricana, también escribe sobre la problemática de la nueva mujer británica. La conclusión a la que llega en su obra *The Buddhist Priest's Wife*, escrita en 1892, es, en definitiva, la realidad a la que se enfrentaban estas nuevas mujeres: que mientras que los hombres tienen muchas opciones, la nueva mujer tiene realmente muy pocas, siendo la renuncia al sexo para mantener su independencia una de ellas. Por último, también historias de fracaso, decepción y desdicha nos muestran Mona Caird en 1894 con *The Daughters of Danaus* y Mary Cholmondeley en 1899 con *Red Pottage*. En la primera, se nos describe la problemática de una mujer que tiene que escoger entre su creatividad y sus hijos. La protagonista accede a casarse bajo la promesa de que su marido la dejará desarrollar su arte. Durante un tiempo ella se marcha a París a estudiar arte y su marido se queda cuidando a los niños. Sin embargo, al final se impone el carácter maternal de la protagonista, y los remordimientos hacen que renuncie a su arte y vuelva a casa a cuidar de su familia y de sus hijos. Es el reflejo de la problemática a la que se enfrentaba la nueva mujer de finales de siglo: renunciar al sexo, a la familia y a los hijos para poder realizarse profesionalmente en otras dimensiones de su existencia, porque ambas cosas eran en esos momentos incompatibles. En la segunda obra, se hace una descripción de cómo los celos masculinos por la creatividad femenina pueden llevar a la mujer a la locura y al fracaso. En este caso, la protagonista, que vive con su hermano clérigo, ha escrito una novela que alcanza cierta fama. Sin embargo, cuando se dispone a publicar su segunda obra, su hermano, celoso de su éxito, la destruye alegando que es inmoral. Ante la imposibilidad de recuperar el manuscrito o de volverlo a escribir, la protagonista enloquece, mostrando así la autora que la creatividad femenina está condenada al fracaso ante la hostilidad y los celos de los hombres.

Como podemos apreciar, la imagen de la mujer en la literatura de finales de siglo depende realmente de la ideología del autor y lo que refleja es toda la problemática y la lucha de sexos que se dio en esta época. Por un lado, los escritores presentan una imagen apocalíptica de la nueva mujer, a través de protagonistas que fracasan en todos sus intentos por sobresalir y desenvolverse en un mundo de hombres cuyo final es la muerte, la soledad y el desprecio de la sociedad, o, en las novelas más piadosas, la vuelta a su ámbito tradicional, el seno de la familia y el hogar. Otras veces, el desprecio y el rechazo hacia la nueva mujer se manifiestan a través de obras en las que ésta se halla totalmente ausente o es tan secundaria que ni siquiera tiene nombre y en las que la imagen de tierras lejanas y misteriosas actúa como metáfora del deseo del hombre por volver a controlar y dominar a una mujer que escapa de todo control y que amenaza su propio universo masculino. En el caso de las mujeres, como hemos visto, hay diversas respuestas. Por un lado, tenemos a aquellas mujeres que rechazan las nuevas actitudes feministas, presentan retratos mordaces y satíricos de mujeres con características masculinas usurpando el lugar del hombre tanto en la esfera pública como en el ámbito literario. Otras escritoras se limitan a presentar mujeres que han alcanzado cierta estabilidad y seguridad en la sociedad porque han conseguido la igualdad sexual y laboral con el hombre, como muestra a la sociedad de que esto es lo que las mujeres quieren en realidad. Por último, encontramos a las feministas más convencidas del nuevo papel que la mujer puede ocupar en la sociedad de los hombres, pero que son, a su vez, conscientes de las dificultades y los problemas éticos y morales que ello supone para la mujer, que debe enfrentarse tanto a su propia conciencia, que la divide entre su capacidad artística y sus deberes familiares, como a los propios hombres que tratan constantemente de destruir y obscurecer sus capacidades artísticas e intelectuales.

2. El matriarcado en utopía

Estudio de *The Coming Race*,
E.G. Bulwer-Lytton, 1871

The Coming Race es una obra bastante tardía en la larga carrera artística de Edward Bulwer-Lytton, ya que fue publicada en 1871, tan sólo dos años antes de su muerte. Su prolífica carrera literaria abarca géneros muy diversos, desde el *romance* a novelas políticas, sátira social, novela histórica o, como en la obra de la que nos ocupamos, utopía. Sin embargo, a pesar de la vasta gama de su repertorio literario, y aunque gozó de gran prestigio en su momento, es uno de los autores victorianos más olvidados hoy en día, y ello probablemente sea debido al hecho de que levantó grandes antipatías entre los escritores más famosos de la época, como Thackeray o Carlyle, que le satirizaron y caricaturizaron sin piedad, tanto en algunas de sus obras, como a través de los periódicos y revistas más relevantes del momento. Estas antipatías probablemente se debieran, por un lado, al hecho de que fue capaz de vivir de la literatura «*at a time when literature, although it might be a gentleman's hobby, was not regarded as a gentleman's livelihood*» (Sadlier 1933: 354). El otro motivo fue, sin duda, su manera afectada de moverse y hablar, acompañada de una exagerada forma de vestir y comportarse, que conformaban una imagen de 'dandy' que en más de una ocasión llegó hasta el ridículo. Las críticas negativas y el rechazo de parte de la sociedad hacia su persona le llevaron a ser un hombre solitario y tímido, en el que se daba una curiosa paradoja: «*His name on a title-page draw thousands; but his presence in a crowded room laid a restraint on others or even set them whispering*» (Sadlier 1933: 353). No obstante, contó también con grandes y valiosos amigos, entre ellos al propio Disraeli, que admiraba su capacidad de conversación y su ágil intelecto, o Charles Dickens, cuya amistad era tan fuerte que incluso Bulwer-Lytton convenció a éste para que cambiase el trágico final de *Great Expectations*. Fue también un escritor de reconocida fama mundial, siendo especialmente importante su influencia en Alemania, Francia y en Estados Unidos, países en los que incluso se recurría a la reproducción ilegal de sus obras. Por todo ello, resulta un tanto paradójico el hecho de que un autor de esta talla, considerado en su momento como el escritor británico más popular dentro y fuera de Gran Bretaña, tras la muerte de Scott, y que fue, además, una importante figura política y social, sea hoy en día un escritor tan ignorado; tales son los inescrutables designios de la fortuna literaria, que nos llevan a preguntarnos por qué unas obras triunfan donde y cuando otras fracasan.

Como hemos mencionado, a su éxito como escritor se une también una exitosa carrera política, que osciló entre sus inicios como miembro del partido *Whig* (desde 1831 hasta 1842), en una época en la que se muestra como un hombre vital, liberal y progresista, y su última etapa política como miembro del partido *Tory* (desde 1843 hasta 1858), en la que Bulwer-Lytton, propietario de tierras y con un título nobiliario, se muestra más conservador. El final de esta segunda etapa como político, en la que cosechó sus mayores triunfos, se precipitó debido al acoso al que tanto él como sus amigos se vieron sometidos por parte de su ex-esposa, Rosina Wheeler, que trataba de expulsarlo de la carrera política y evitar que alcanzase puestos de responsabilidad. Durante uno de sus mítines, cuando estaba dirigiéndose a los votantes, Rosina le humilló públicamente, lo cual le provocó un colapso mental y físico y le hizo renunciar a su puesto en el gobierno en 1858.

Por otro lado, la dilatada carrera literaria de Bulwer-Lytton nos permite conocer la cambiante historia del siglo XIX, ya que se inicia durante el reinado de Jorge IV y se prolonga hasta la época victoriana. En sus obras siempre se refleja su actitud y sus opiniones ante los acontecimientos sociales, políticos y económicos que ocurren en cada momento. Por esta razón, podemos observar un cambio entre sus primeras obras, donde se centra en la crítica al racionalismo, y el final de su carrera, en el que se decanta hacia una crítica contra el racionalismo científico, el marxismo y el darwinismo, que adquiere su forma más elaborada en *The Coming Race* (1871). Esta obra se inicia cuando un ingeniero de minas se adentra con un amigo en una profunda sima que han encontrado en una mina. Cuando ambos están descendiendo por una cuerda hacia las profundidades de la tierra, ésta se rompe y su amigo muere en la caída. De esta manera, el protagonista se encuentra de pronto sólo y perdido en un mundo subterráneo, lleno de galerías, en el que se va a encontrar con una nueva civilización, más sana, más poderosa y más inteligente que la raza humana, pero también mucho más peligrosa y amenazadora. Se trata de una raza de hombres y mujeres muy altos, bien formados y sanos, que viven en permanente armonía y que han conseguido crear una civilización en la que han desaparecido las guerras y las luchas de clase, ya que no existen diferencias sociales entre los ciudadanos. Pero, a su vez, esta armonía, y con ella la ausencia de las pasiones humanas más características, han convertido a esta raza en unos seres anodinos, que viven rodeados de prodigios tecnológicos, que les permiten incluso viajar en aparatos voladores, pero que les ha despojado de parte de su humanidad, haciéndoles incapaces de toda creatividad artística:

[...] and was fond of reading the ancient literature, which contained something of romance and adventure not to be found in the writings of recent ages, and presented pictures of a life unfamiliar to her experience

and interesting to her imagination; pictures, indeed, of a life more resembling that which we lead every day above-ground, coloured by our sorrows, sins, and passions, [...] (Bulwer-Lytton 1871: 83)

Esta utopía, que muchos consideran la primera de las utopías que anticipan el futuro, se presenta, pues, como una seria advertencia por parte de su autor contra los peligros que las nuevas tecnologías pueden suponer para la raza humana. «*In this novel he tries to show what the results for mankind will be when the doctrine of perfectibility is allied with scientific technology and evolutionism*» (Garrett 1968: 30). Es muy interesante reseñar el contraste entre este tipo de utopías, características de finales del siglo XIX, en las que los avances tecnológicos son prácticamente los culpables de la deshumanización del hombre y de todas las catástrofes que le sobrevienen, y las utopías anteriores en las que la ciencia era considerada como la salvadora de la humanidad. Esta tendencia se inició con Francis Bacon quien, en *New Atlantis* (1627), supo sintetizar las creencias cristiano-ortodoxas del pecado original con una visión más práctica, en la que sostenía que era labor del propio hombre utilizar sus conocimientos y lo que la ciencia ponía a su alcance para redimirse de ese pecado original. A partir de su obra, ninguna utopía se consideró como tal si no incorporaba los elementos más novedosos de lo que se denominó la 'revolución científica'. La novedad de este tipo de utopías era el hecho de que la incorporación de los avances de la nueva ciencia confería a las sociedades utópicas la apariencia de su posibilidad de realización en un futuro más o menos lejano:

Bacon extracted from the magical-chemical tradition the novel idea that men could help themselves – mankind, not merely favoured individuals. This together with the dramatic events of the English Revolution helped to transform the backward look to a golden age, a Paradise Lost, into a hope for a better life here on earth, attainable by human effort. (Hill 1972: 131-132)

La razón de la superioridad tecnológica de la raza subterránea que el protagonista encuentra en *The Coming Race*, así como de su peligrosidad, reside en el dominio que tiene de un fluido prodigioso llamado *vril*, que posee en igual medida las facultades de curar y de destruir. Como tributo a Faraday, que con sus descubrimientos y trabajos en el campo del electromagnetismo y la electricidad, abrió el camino para muchos de los inventos tecnológicos posteriores, Bulwer-

Lytton imagina una nueva fuente de poder y energía que, al igual que el electromagnetismo y la electricidad, tiene su origen en la propia naturaleza. Gracias a su descubrimiento, esta raza ha podido alcanzar un gran desarrollo tecnológico, con la creación de máquinas y aparatos increíbles a los ojos del protagonista, que se queda atónito, y sobre todo atemorizado, ante lo que ve: aparatos voladores, autómatas, máquinas elevadoras con las que evitan subir escaleras y, sobre todo, un ingenioso aparato en forma de alas que les permiten volar libremente y a su entera voluntad:

I turned my gaze on my host in a feverish wonder. I ventured to place my hand on the large wings that lay folded on his breast, and in doing so a slight shock as of electricity passed through me. [...]. The arms seemed to slide into the wings, and in another moment he had launched himself into the luminous atmosphere, and hovered there, still, and with outspread wings, as an eagle that basks the sun. [...] (Bulwer-Lytton 1871: 14)

El *vri* es también la fuerza que les permitió alcanzar la paz y la estabilidad social de la que gozan, según le relata al protagonista su anfitrión. Al principio, según cuentan las crónicas, esta raza vivía en la superficie, pero fue obligada a refugiarse en sus profundidades debido a varios cataclismos naturales que cambiaron por completo la faz de la tierra. Estos hombres llevaron consigo sus formas artísticas, su ciencia y sus sistemas políticos. Pronto se dividieron en diversos pueblos que establecieron sus propias formas de gobierno. Estos hombres 'primitivos' estaban sujetos a los mismos sentimientos de odio, pasión, celos, ira, etc, que los hombres corrientes, y esto les hacía entrar en constante conflicto con los pueblos circundantes. Pero esta situación cambió a partir del momento en el que descubrieron los poderes del *vri* y entendieron que su posesión equilibraba las fuerzas entre todos los pueblos. Así, en un adelanto de lo que en el siglo XX se conocería durante el período de la denominada «guerra fría» como el equilibrio entre las potencias, estas razas cesaron de guerrear porque todas poseían la misma capacidad destructora, lo que aseguró la paz eterna entre los pueblos. Pero, además: «*Man was so completely at the mercy of man, each whom he encountered being able, if so willing, to slay him on the instant, that all notions of government by force gradually vanished from political systems and forms of law*» (Bulwer-Lytton 1871: 25). El único símbolo político que permanece es la figura del *Tur*, que es el jefe supremo encargado de supervisar las instituciones científicas y cuyo cargo es vitalicio. Se le describe como una especie de benevolente caudillo absoluto que tiene la última palabra en todos los asuntos

decisivos de la comunidad, hasta el punto de que el protagonista se ve obligado a huir de este mundo cuando éste decide que debe ser destruido porque es una amenaza para la comunidad. Esta imagen del gobernante absoluto rigiendo los destinos de una raza superior, llevó a algunos a malinterpretar esta obra y a convertirla en el ideal de grupos racistas y xenófobos, siendo especialmente llamativo el hecho de que Hitler la considerase como una de sus favoritas. Por supuesto, nada de esto formaba parte de la intención de Bulwer-Lytton, gran demócrata y amante de los derechos y libertades individuales.

Por otra parte, en esta historia sobre el origen de esta raza subterránea, encontramos unas notables connotaciones con la teoría de la evolución de Darwin, del que en un principio Bulwer-Lytton fue un gran admirador, pero al que acabó odiando y ridiculizando. En un principio, la evolución de esta raza a partir del momento en el que se refugia bajo tierra sigue los cánones evolutivos establecidos por Charles Darwin: «*Isolation, also, is an important element in the modification of species through natural selection*» (Darwin 1859: 50), hasta el punto de que ha sufrido alteraciones en la forma de las manos para adaptarse mejor al uso del *vrii*:

More remarkable than all this, is a visible nerve, perceptible under the skin, which starts from the wrist skirting the ball of the thumb, and branching, fork-like, at the roots of the fore and middle fingers. (Bulwer-Lytton 1871: 55)

A la hora de explicar los orígenes de los *Ana* cuando habitaban sobre la tierra, antes del gran cataclismo que los obligó a refugiarse en las profundidades de la misma, Bulwer-Lytton aprovecha para ridiculizar las teorías evolutivas de Darwin. Si según éste el hombre procede del mono, puede ser igualmente válido, como sostienen los *Ana*, que sus orígenes estén en los batracios, es decir, en las ranas y los sapos. Para sustentar esta teoría hay una serie de estudios realizados por «*a very distinguished naturalist, who proved to the satisfaction of numerous disciples such analogical and anatomical agreements in structure between an An and a Frog, as to show that out of the one must have developed the other*» (Bulwer-Lytton 1871: 57). Este naturalista demostró que ambos eran susceptibles de padecer algunas enfermedades similares, propensos a tener los mismos parásitos intestinales e, incluso, que los *Ana* poseían en su anatomía una rudimentaria vejiga natatoria, atrofiada por el desuso, que probaba sin lugar a dudas la descendencia de éstos a partir de los batracios. No es muy difícil vislumbrar en ese `ilustre científico´ a Darwin y en esta absurda

explicación sobre el origen de esta raza un deseo de ridiculizar y sembrar dudas acerca de la teoría de la evolución y de expresar su desagrado e incredulidad respecto a los orígenes del hombre como descendiente de los primates.

Como corresponde a una raza evolucionada, todo lo referente a ella es magnífico, desde la belleza de hombres y mujeres a la prosperidad y bienestar de los que disfrutan. Sin embargo, el protagonista no se siente a gusto entre ellos, llegando incluso a veces a sentir una sensación de terror por la perfección que le rodea:

The beauty of their countenances is not only in symmetry of feature, but in a smoothness of surface, which continues without line or wrinkle to the extreme of old age, and a serene sweetness of expression, combined with that majesty which seems to come from consciousness of power and the freedom of all terror, physical or moral. It is that very sweetness, combined with that majesty, which inspired in a beholder like myself, accustomed to strive with the passions of mankind, a sentiment of humiliation, of awe, of dread. (Bulwer-Lytton 1871: 50)

Pero, además, esta raza no es tan pacífica como aparenta, ya que aplican la máxima de la supervivencia de los más fuertes y por ello no tienen inconveniente en usar la poderosa fuerza del *vrii* para destruir tanto lo que consideran como una amenaza contra su modo de vida, como para destruir a las razas inferiores. Por ello el protagonista está convencido de que son una auténtica amenaza para la supervivencia de nuestra propia civilización, lanzando al final de la obra una advertencia al respecto:

Only, the more I think of a people calmly developing, in regions excluded from our sight and deemed uninhabitable by our sages, powers surpassing our most disciplined modes of force, and virtues to which our life, social and political, becomes antagonistic in proportion as our civilisation advances, - the more devoutly I pray that ages may yet elapse before there emerge into sunlight our inevitable destroyers. (Bulwer-Lytton 1871: 120)

Por otro lado, el sistema social que rige esta comunidad es especialmente llamativo, ya que es una sociedad matriarcal en la que las mujeres (denominadas *Gy-ei*)

gozan de los mismos derechos y privilegios que los hombres (los *Ana*). Así, reciben la misma educación y realizan las mismas labores que sus compañeros, pueden formar parte de la más alta institución científica del país, *The College of Sages*, e, incluso, viajan solas a otras comunidades para buscar esposo. Sin embargo, tras esta aparente liberación de la mujer subyace una de las sátiras más refinadas en contra de todos los movimientos feministas de la época que reclamaban igualdad para las mujeres en los campos hasta entonces exclusivamente masculinos, como la universidad, la medicina o la política. En principio, aunque hombres y mujeres son bellos y gozan de excelente salud, éstas se diferencian de aquéllos en su aspecto físico que es, a su vez, bastante diferente al de las mujeres de la época: «*They attain to loftier stature, and amid their rounder proportions are embedded sinews and muscles as hard as those of the other sex*» (Bulwer-Lytton 1871: 30). La razón de esta diferencia de tamaño entre hombres y mujeres la explican basándose en la propia Naturaleza ya que, según las leyes naturales, las hembras de muchas especies son mayores que los machos, como ocurre en los insectos y en algunos vertebrados primitivos, como los peces, de manera que, recurriendo a las teorías evolutivas, Bulwer-Lytton establece sutilmente la inferioridad de la mujer, cuya constitución no ha evolucionado, como la del hombre, desde los estadios más primitivos de la creación:

With insects of all kinds the males are commonly smaller than the females; and this difference can be detected even in the larval state. (Darwin 1871: 405)

Las inusuales características físicas de estas mujeres vienen acompañadas de unos rasgos faciales «*devoid of the softness and timidity of expression [...]*» (Bulwer-Lytton 1871: 13), muy distintos a los cánones de belleza victorianos, que imponían la dulzura y la timidez como las características más loables en una mujer, imprescindibles para atraer a un hombre, porque demostraban la apariencia dulce y sumisa que se suponía y exigía a toda mujer como símbolos de su subordinación al hombre:

One of the chief beauties in a female character, is that modest reserve, that retiring delicacy, which avoids the public eye and is disconcerted even at the gaze of admiration ... (quoted in Bullough 1973: 286)

En definitiva, la descripción de los rasgos físicos y psíquicos de las *Gy-ei* no es sino el retrato de unas mujeres que han adquirido rasgos varoniles porque a lo largo de muchas generaciones han copado todos los ámbitos que en el mundo del protagonista son exclusivos del sexo masculino y por ello la naturaleza las ha transformado siguiendo un proceso evolutivo, dotándolas de los mismos rasgos que tienen los hombres para poder, de esta manera, adaptarse al mundo fuera del hogar. Así, la argumentación de Darwin acerca de la superioridad del hombre sobre la mujer basándose en que éste había desarrollado más fuerza y más inteligencia para poder enfrentar los peligros y mantener a su familia, la utiliza Bulwer-Lytton para mostrar lo que puede ocurrirle a las mujeres si siguen insistiendo en entrar en los ámbitos que no les corresponden. Si las leyes evolutivas son ciertas, no cabe la menor duda de que perderán su atractivo femenino y se masculinizarán. Esta transformación del sexo femenino se aprecia incluso en la pronunciación de su nombre: «(*pronounced hard, as in Guy*)» (Bulwer-Lytton 1871: 30), en la que la comparación con la palabra *Guy* transmite una connotación negativa, puesto que, entre otros conceptos, significa «mamarracho», con lo que el autor, por un lado, remarca la masculinización de estas mujeres y, por otro lado, emite su propio juicio acerca de ellas, que no es otro que su propia opinión acerca de la *nueva mujer*. A esta idea de «masculinización» contribuye también el hecho mencionado por el protagonista de que los *Ana* son enteramente imberbes, mientras que las *Gy-ei* desarrollan en la edad adulta un pequeño bigote, lo que nos lleva a concluir que verdaderamente éstas han adquirido cualidades que las asemejan a los hombres al ejercer durante generaciones comportamientos considerados eminentemente masculinos:

Man differs conspicuously from all the other primates in being almost naked. But a few short straggling hairs are found over the greater part of the body in the man, and fine down on that of woman. (Darwin 1871: 262)

Bulwer-Lytton, como hombre de su tiempo, refleja unas ideas acerca de la *nueva mujer* muy en consonancia con las múltiples voces y estudios 'científicos' de la época que trataban de limitar el acceso de la mujer al mundo de la educación y del trabajo con conclusiones tan notables como que la mujer que trabajaba moría más joven o que tenía menos posibilidades de engendrar una familia ya que al no permanecer en el hogar perdía su instinto maternal, con lo que este «tipo» de mujeres ponía en peligro tanto la supervivencia de la institución familiar como la propia masculinidad del hombre al que privaba del derecho a mantener por sí solo a su prole:

«The reproductive organs are frequently the seat of disease or abnormal function», commented one standard Victorian manual on psychological medicine in 1874. It went on to suggest that «androgynous character is often accompanied by mental imbecility» and asked rhetorically: «is not this a cogent reason why the woman who have invaded the sphere of man´s work and duty have as a rule proved such miserable failures?» To prevent more women advancing into traditional male territory, including that of medicine, and thus undercutting this type of argument by force of empirical evidence, some members of the medical profession participated in a sustained campaign to obstruct improvements in female secondary and higher education. (Digby 1989: 208)

Aparte de realizar una ridiculización de la nueva mujer de su época, nuestro autor aprovecha para advertir a ésta de las consecuencias que sus intentos por acceder a las esferas masculinas pueden acarrearles, entre ellas, la más importante según el punto de vista de la ideología patriarcal, la pérdida de toda posibilidad de atraer a un hombre ya que éste nunca se enamorará de una mujer que pierda sus rasgos femeninos o que sea superior a él en cualquier aspecto de la vida. Esta es, precisamente, una de las razones por las que el protagonista rechaza el amor de Zee, que es una de las jóvenes más guapas y apreciadas de la comunidad. Es inteligente, pertenece a *The College of Sages* y es la persona a la que todos recurren en busca de consejo, consuelo o ayuda. A través de su descripción podemos entender cómo son las mujeres en este mundo :

This young Gy was a magnificent specimen of the muscular force to which the females of her country attain. Her features were beautiful, like those of all her race: never in the upper world have I seen a face so grand and so faultless, but her devotion to the severer studies had given to her countenance an expression of abstract thought which rendered it somewhat stern when in repose; and such sternness became formidable when observed in connection with her ample shoulders and lofty stature. (Bulwer-Lytton 1871: 54)

A pesar de todos estos rasgos positivos, el protagonista es consciente de que no podrá amarla nunca y las razones para este rechazo son muchas. En primer lugar,

las proporciones inmensas de *Zee* y su gran fortaleza física, en comparación con las de una mujer de la época, le aterrorizan. En segundo lugar, sus rasgos severos y duros, propios de una persona que ha dedicado su vida a los estudios, no le atraen porque se apartan de los cánones de belleza de la época, especialmente porque carece del aspecto tímido y sumiso que se consideraba imprescindible en una mujer. Por último, tampoco le resulta grato el hecho de que sea ella la que domine las situaciones de la obra en todo momento, demostrando así su carácter independiente y resuelto. Así, por ejemplo, es *Zee* la que le interroga cuando llega a esta comunidad, aunque el término que el protagonista utiliza para definir este interrogatorio es «*accosted*» (Bulwer-Lytton 1871: 16), un vocablo que solía utilizarse también para referirse al modo en el que las prostitutas abordaban a sus posibles clientes. También es ella la que decide en qué habitación se debe instalar al huésped, que casualmente es la suya. El protagonista siente rechazo hacia una mujer que está en posesión de tantos privilegios y derechos, porque esta situación puede ir en detrimento de su propio bienestar, ya que una mujer de estas características nunca estará dispuesta a someterse a la subordinación a un hombre, sino que, por el contrario, tratará de someterlo a él. En definitiva, *Zee* es una figura femenina muy alejada de la tradicional noción victoriana de femineidad que consideraba a la mujer como un ser desvalido al que había que cuidar y apartar de todo mal, y que el único deseo que provocaba en el hombre era el de protección. En abierto contraste con esta idea tradicional, sin embargo, el mayor signo del poder femenino en esta sociedad lo constituye el magistral dominio que las mujeres poseen del poderoso fluido llamado *vril*, en cuya grafía se adivina la abreviatura de la palabra *virility*. De esta manera, Bulwer-Lytton cumple un doble objetivo. Por un lado, refleja una burla terrible contra la *nueva mujer* de la época, ya que la presenta como una especie de ser anormal, como un 'hombre incompleto' en el sentido aristoteliano del término, «*a developmental anomaly*» (Eagle Russett 1989: 74), que pretende alcanzar la perfección física de la que la naturaleza ha dotado al hombre de una manera artificial, sustituyendo el pene y el fluido seminal, máximos exponentes de la masculinidad, por una especie de tubo alargado por el que sale el fluido vital que es tan importante para la supervivencia y continuación de esta raza. Por otro lado, a su vez, también se puede leer una advertencia del autor hacia los hombres respecto al peligro que estas mujeres pueden suponer, ya que les pueden despojar de su valor más apreciado, aquél por el que se distingue al macho y que significa dominio y privilegios, la virilidad. En este sentido, además, el autor vuelve a expresar uno de los mitos de la literatura científica de la época, que se refiere al riesgo de que la mujer deje de ser capaz de procrear si su cuerpo se adapta como el del hombre al mundo laboral, lejos de su ámbito natural que es el hogar:

The most important effect of all I cannot very well enter on in detail, for it relates to woman's highest function, that of motherhood. But that this is affected, and most seriously, by over-education in bad methods and under bad conditions, no physician will deny. If the end of mind-culture is to be that its victim ... is to have fewer offspring, and those she has are to be of a puny kind, the risk will be recognised by all thoughtful persons as too severe to be deliberately run for our daughters. (Clouston 1882, quoted in Digby 1989: 210-211)

La superioridad de las *Gy-ei* sobre los *Ana* en el uso del *vrii* se manifiesta, tanto en su faceta curativa como en su faceta destructora, desde la niñez en la que, aunque reciben la misma educación y realizan los mismos trabajos que los niños, se las prefiere para exterminar a las bestias que amenazan su civilización dado su carácter más agresivo y despiadado, un comportamiento que las asemeja al resto de hembras del mundo natural, donde éstas son más agresivas que los machos y luchan hasta la muerte para defender a su prole. De esta manera, Bulwer-Lytton transforma lo que podría ser un ejemplo de superación femenina en un episodio que demuestra que la mujer es un ser inferior, con comportamientos muy parecidos a los del mundo animal, al dejarse guiar y dominar por el instinto, mientras que el hombre se guía por la razón:

In childhood they perform the offices of work and labour impartially with boys; and, indeed, in the earlier age appropriated to the destruction of animals irreclaimably hostile, the girls are frequently preferred, as being by constitution more ruthless under the influence of fear or hate. (Bulwer-Lytton 1871: 30)

Este dominio del *vrii*, unido a su superioridad física e intelectual, les ha permitido alcanzar la plena igualdad con los hombres y disfrutar de unos derechos con los que ni siquiera sueñan aún las mujeres de la época. En este mundo subterráneo son las mujeres las que dominan la sociedad porque poseen la facultad de destruir a quien se oponga a ellas. Pero, lejos de considerar este hecho como algo natural, igual que en su mundo el narrador considera lógico y natural que los hombres posean y utilicen todas las 'armas' a su alcance y que, según las teorías evolutivas, la propia naturaleza les ha otorgado para subordinar a todos los seres inferiores, entre ellos a la mujer, no considera esta supremacía femenina como algo natural,

sino como una aberración y por ello no dejará escapar ninguna oportunidad para demostrar su teoría y, de paso, tratar de ridiculizar a este nuevo 'engendro femenino' que no es sino el retrato satírico de la *nueva mujer*. Por ello, lo primero que destaca en éstas es su apariencia fuera de lo normal, con rasgos marcadamente varoniles y una descomunal fuerza, debida al ejercicio físico, que ha llenado sus cuerpos de músculos y tendones. Al igual que los hombres del mundo del que procede el narrador, las *Gy-ei* poseen un arma destructora gracias a la cual los *Ana* no pueden discutir ni oponerse a su supremacía. Sin embargo, mientras que en el hombre la posesión de esas armas es también algo natural, el dominio del *viril* por parte de estas mujeres permite a Bulwer-Lytton realizar uno de los retratos más feroces y despiadados en contra de la mujer al presentarla, como hemos visto, como un ser anormal que pretende usurpar la naturaleza masculina de forma artificial, convirtiéndose, de esta manera, en lo que Vita Fortunati denomina «*virago arrendevoli*» (Fortunati 1989: 161). En el aspecto intelectual, el autor concede a las *Gy-ei*, en principio, el beneficio de la duda. Éstas no sólo forman parte de la más alta institución científica del país, *The College of Sages*, sino que, además, son sus miembros más notables. Sin embargo, el sutil comentario del protagonista acerca del desconocimiento que tiene esta sociedad de lo que es el reconocimiento público o la fama tal y como se entiende en el mundo de la superficie, cobra una importancia capital, ya que resta mérito al hecho de que las mujeres puedan entrar en este tipo de instituciones superiores, y da a entender que el acceso femenino a las instituciones 'masculinas' hará que éstas pierdan su importancia y prestigio. De hecho, son las mujeres solteras y los hombres viudos y sin hijos los que conforman este *College*, de manera que se deja entrever que es una especie de entretenimiento para personas con pocas ocupaciones y ninguna carga familiar. De esta manera expresa sutilmente la idea tan extendida en su época de que la mujer que se dedicaba a trabajar fuera del hogar no sólo arrebatava el trabajo a un hombre, sino que, peor aún, descuidaba su casa y su familia, con lo cual se ponía, además, en peligro la continuidad de la especie. De hecho, se pensaba que las mujeres que pretendían hacerse un hueco en el mundo laboral y educativo de la época, simplemente querían acceder a ese mundo como un mero capricho, a modo de pasatiempo, pero sin contemplar la posibilidad de que para ellas fuese algo serio, una oportunidad de coger las riendas de sus propias vidas, ya que la estricta sociedad victoriana consideraba incompatible el trabajo y el cuidado de la familia:

The Saturday Review complained that the urgent need was to prepare the female sex for their matronly role within the home rather than press for a collegiate university life for women. Women needed to be taught, it

was argued, how to manage young children, rule the economy of a home, treat servants as human beings, sympathize with and supplement «a man's mind and heart», above all else, win the confidence and elevate the instincts of those young women and men who were their daughters and sons. (Purvis 1991: 112)

En una sociedad en la que todo está descubierto y que puede solucionar cualquier problema mediante el uso del *vril*, esa supuesta supremacía intelectual es simplemente un argumento más que Bulwer-Lytton utiliza para criticar a las mujeres, ya que no es realmente de ninguna utilidad. De hecho, dedican sus esfuerzos intelectuales a cosas que nada tienen que ver con la vida cotidiana y práctica, como la filosofía especulativa, la historia antigua o a ciencias como la «*entomology, conchology & c-[...]*» (Bulwer-Lytton 1871: 28), de manera que establece una diferencia abismal entre el intelecto de estas mujeres y el de los hombres de su propio mundo. La misma *Zee*, el miembro más destacado de *The College of sages*, ha realizado un estudio muy interesante sobre «*the parasite insect that dwells amid the hairs of a tiger's paw [...]*» (Bulwer-Lytton 1871: 28), con lo que el narrador ejemplifica la inutilidad de los estudios de estas mujeres tan supuestamente inteligentes. Así, mientras que las *Gy-ei* se dedican a la especulación y a asuntos místicos y abstractos, los hombres del mundo del protagonista dedican sus esfuerzos a cosas prácticas que les permiten desenvolverse en el mundo real. Por ello estas *Gy-ei* no son muy diferentes a las mujeres de la época, ya que se ocupan de asuntos livianos o espirituales como corresponde a su naturaleza:

[...] just as young ladies in our own world constitute themselves authorities in the subtlest points of theological doctrine, for which few men, actively engaged in worldly business, have sufficient learning or refinement or intellect. (Bulwer-Lytton 1871: 30)

Esta diferencia entre raciocinio e intuición, una de las diferencias fundamentales que la ciencia evolutiva estableció para distinguir a hombres y mujeres, queda patente en una conversación en la que *Zee* y su padre interrogan al protagonista sobre su lugar de origen y su raza, que para ellos es totalmente desconocida. Mientras que para ésta, la historia del protagonista es la confirmación de sus creencias en las viejas tradiciones que hablan de la existencia de una raza sobre la superficie de la tierra, de la que ellos proceden, su padre prefiere actuar con cautela y no

creer sino en lo que él mismo puede comprobar. Es la diferencia entre lo empírico, lo que se cree como un acto de fe y lo práctico, lo que constituye la verdadera esencia del hombre: comprobar la naturaleza, la existencia y el origen de todas las cosas antes de darles crédito:

«Zee», said my host mildly, «you belong to the College of Sages, and ought to be wiser than I am but, as chief of the Light-preserving Council, it is my duty to take nothing for granted till it is proved to the evidence of my own senses». (Bulwer-Lytton 1871: 18)

Las *Gy-ei* son, además, las que se dedican a la enseñanza, a la medicina e, incluso, a la literatura. Sin embargo, dado que es una sociedad donde no hay metas que cubrir y que desconoce el valor de la fama, estas ocupaciones quedan reducidas a meros pasatiempos. En el caso de la medicina, sabemos, en primer lugar, que es una raza que goza de excelente salud y de una esperanza de vida prodigiosa, y, en segundo lugar, que lo único que han de hacer para sanar a alguien es utilizar los poderes curativos del *vril*, con lo cual se reduce esta ocupación a un entretenimiento que no necesita una especial habilidad o esfuerzo, cosa que no ocurre en la vida real con esta profesión. Con ello, Bulwer-Lytton se unía a la gran corriente de opinión en contra del acceso del sexo femenino a esta profesión, que consideraban impropia de una dama, por un lado, porque ésta debía estar apartada de todo lo desagradable, y, por otro lado, porque dada la escasa inteligencia y habilidad características del sexo femenino, no podrían alcanzar los conocimientos necesarios para ejercerla. En cuanto a la literatura, el protagonista la califica como de escaso valor y mérito, propia de unas mentes infantiles y fantasiosas, en la que las mujeres vuelcan sus sentimientos amorosos o sus miedos. Esta es la manera en la que nuestro autor critica y rechaza la entrada de la mujer en el mundo literario, en consonancia con lo que opinaban la mayoría de sus colegas, que no la consideraban capaz de grandes logros literarios y que, sobre todo, temían verse relegados a un segundo plano por las autoras que empezaban a dominar el panorama literario:

In the 1870s and 1880s, at large English publishing houses like Bentley's, more than 40 per cent of the authors were women. In the United States, three-quarters of the novels published during this period were written by women. Irritation with the fecundity of the successful woman novelist,

churning out ill-digested but best-selling trash, surfaces in private journals, as well as in critical essays and stories of the period written by men.
(Showalter 1999: 76-77)

Toda la crítica de Bulwer-Lytton en contra de la *nueva mujer*, y su afán por «devolverla» a su verdadero lugar, no es sino el reflejo del victoriano pensamiento patriarcal del momento, que incide una y otra vez en la separación de esferas o ámbitos entre los dos sexos, en una palabra, entre «*mujer doméstica y hombre económico*» (Armstrong 1987: 80) y que se empeña, por un lado, en subordinar a ésta apartándola del ámbito social y, por otro, en mantener su supuesta inferioridad intelectual basada en unos argumentos evolutivos hechos a la medida del sexo masculino.

Frente a esta mujer aparentemente emancipada y libre, con rasgos y comportamientos marcadamente masculinos, el autor nos retrata a unos hombres, los *Ana*, que han perdido todo apetito por la vida, «*an indolent set of beings after the active age of childhood*» (Bulwer-Lytton 1871: 48) y que consideran el reposo como la mayor bendición. En la sociedad patriarcal que el autor describe, hay un aspecto que destaca sobre los demás y es la inversión de los roles masculino y femenino en lo concerniente a las relaciones amorosas y que una vez más le sirve para ridiculizar a las mujeres que pretendían usurpar el papel del hombre. En esta sociedad las mujeres se arrogan un derecho sin el cual cualquier otro de los que disfrutaban carecería de importancia: el de elegir y cortejar a su esposo:

[...] but there is one privilege the Gy-ei carefully retain, and the desire for it perhaps forms the secret motive of most lady asserters of woman rights above ground. They claim the privilege, here usurped by men, of proclaiming their love and urging their suit; in other words, of being the wooing party rather than the wooed. (Bulwer-Lytton 1871: 32)

La razón, sin embargo, de este privilegio es bastante paradójica, ya que se basa en la idea de que es lógico que las mujeres tengan ese derecho al cortejo porque tienen una disposición natural para el amor y éste es, además, indispensable para su felicidad, mientras que para el hombre el amor es secundario. En esta actitud podemos ver cómo Bulwer-Lytton ha utilizado argumentos tradicionales para justificar un hecho que a primera vista parece inaudito, como es el que las mujeres cortejen a los

hombres, demostrando que éstas son inferiores porque su naturaleza es más sentimental y emocional que la de éstos. La paradoja se acentúa cuando hace notar dos hechos: primero, que ese derecho al cortejo es algo «usurpado» por los hombres en su propia sociedad, y, segundo, que éste es realmente el derecho que buscan las feministas al pedir igualdad con el hombre. De esta manera, Bulwer-Lytton logra un efecto satírico demoledor, ya que, por un lado, minimiza la importancia de las peticiones de igualdad por parte de las feministas, porque deja claro lo que se pensaba en ese momento sobre ellas: que eran sólo mujeres frustradas porque no habían podido realizarse como esposas y madres al no encontrar marido, y que por ello canalizaban esa frustración hacia peticiones de libertad y derechos. Por esta razón, Bulwer-Lytton, con una mordaz ironía, concluye que si estas mujeres tuviesen el privilegio de poder cortejar a los hombres, se acabarían todos sus alborotos. Por otro lado, hace hincapié en otra de las creencias de la mitología masculina, convertida en 'ley' gracias a las teorías evolutivas, el que la mujer es espiritualidad y sensibilidad, es decir, un ser natural, inferior, mientras que el hombre es un ser racional, y, por lo tanto, superior:

Turning to men and women, Darwin recited a familiar Victorian litany. Men excelled in courage, pugnacity, energy, and preeminently in the higher intellectual faculties of abstraction, reason, and imagination. Women's powers of intuition, of rapid perception, and perhaps of imitation were more strongly marked than the comparable powers of men. (Eagle Russell 1989: 40-41)

Para dejar claro que este derecho al cortejo se podría conceder a las mujeres simplemente porque se ajusta a la naturaleza femenina, el autor hace una descripción mordaz y terrible de lo que podría suceder si a éstas se les permitiera ejercer papeles masculinos más allá de lo que es propio de la naturaleza femenina. El protagonista de la obra es invitado a una fiesta. En ella se da realmente cuenta de que las *Gy-ei* llevan la voz cantante en el asunto del cortejo y que los *Ana* se dejan cortejar. Pero lo que resulta ridículo es la actitud que éstos adoptan en esta situación, ya que en una inversión total de roles, las mujeres abordan a éstos, les piropean, les sacan a bailar, mientras que los hombres se hacen los reticentes y los tímidos, en una actitud que «*would have done honour to the most accomplished coquette*» (Bulwer-Lytton 1871: 97). En otro momento de la fiesta, el protagonista entabla amistad con otro *Ana* que aparece muy triste porque no puede atraer la atención de la *Gy* que le interesa. Cuando el protagonista le anima a acercarse a ella, como haría cualquier hombre, la respuesta de éste no puede ser más reveladora:

«I can't say that no An has ever done so, but if he ever does, he is disgraced in the eyes of the Ana, and secretly despised by the Gy-ei. No Gy, well brought up, would listen to him; she would consider that he audaciously infringed on the rights of her sex, while outraging the modesty which dignifies his own. It is very provoking», [...] (Bulwer-Lytton 1871: 98)

Con estas palabras puestas en boca de un hombre, el autor consigue un doble objetivo: por un lado, presenta una situación ridícula para prevenir a los hombres de lo que puede llegar a suceder si a las mujeres se les conceden privilegios que no corresponden a su naturaleza, y, por otro lado, establece las verdaderas normas de comportamiento que, según la ideología victoriana, toda mujer debía observar, tratando de mostrar, a su vez, que ésta ya no se comporta como debiera. Sin embargo, la actitud de las *Gy-ei* a la hora de cortejar o de dirigirse a un hombre es siempre muy correcta, como si, dentro del rol masculino que ha adoptado, todavía permanecieran los rasgos de suavidad y buen tono que son propios de la naturaleza femenina, muy distintos, según Bulwer-Lytton, de las maneras que en este momento observan las jóvenes inglesas y americanas. De esta forma aprovecha para criticar nuevamente los comportamientos que muchas mujeres de la época, tanto en Inglaterra como en América, empezaban a manifestar, en el momento en el que los movimientos feministas estaban en auge y las *nuevas mujeres* empezaban a incorporarse al mundo laboral. Bulwer-Lytton critica este aspecto y subraya el comportamiento comedido de las *Gy-ei* porque en esta época los que se oponían a que la mujer accediese al mundo educativo y laboral exponían como una de las razones para ello el que se debía evitar que éstas entrasen en contacto con la vulgaridad, los peligros y la grosería del mundo para preservar su dulzura y su delicadeza naturales: *«because she was pure she was also weak and had to be safeguarded at all costs from the corrupting effects of the man-made world beyond the domestic circle»* (Bullough 1973: 288). Este comportamiento educado también lo exhiben cuando abordan al protagonista en la calle y le piropean, alabando su ropa, su aspecto y su compostura, ante lo cual éste, siguiendo la costumbre de decoro masculino que ha visto en esta comunidad, *«could but smile and try to look pretty in bashfully disclaiming the compliments showered upon me»* (Bulwer-Lytton 1871: 114). Como podemos observar, los roles están claramente intercambiados y con ello el narrador quiere demostrar tanto lo ridículo de la situación como lo humillante que fue para él y que, por tanto, sería para cualquier hombre. Así es como probablemente se sentía el autor ante el avance de la *nueva mujer*, pisando fuerte e invadiendo el territorio masculino, una humillación sobre todo porque él,

como muchos de sus contemporáneos, sentía que ellas le estaban despojando de su masculinidad al penetrar en sus ámbitos más exclusivos. El ejemplo más mordaz y satírico de la inversión de roles lo personaliza el autor en el amor que *Zee* siente por el protagonista. Ésta le declara abiertamente su amor delante de su propio padre, lo cual deja perplejo al protagonista, que no deja de señalar lo extraño y distinto que es esta situación de la que se da en su mundo, en el que cualquier padre reprobaría tales señales de afecto y de amor en una joven. Sin embargo, en esta sociedad el cambio de roles está tan asumido que ya ni siquiera los hombres tienen la capacidad de mandar y disponer sobre sus propias hijas, que son libres de ir y venir y de hablar abiertamente con el hombre que ellas deseen. Ésta es otra de las advertencias que Bulwer-Lytton pretende hacer a los hombres: la posibilidad de que también pierdan su papel como señor de la casa y dueño de las vidas de todos los que en ella habitan. El amor de *Zee* llega hasta tal extremo que durante la fiesta a la que asiste el protagonista, ésta, celosa por las insinuaciones que otra *Gy* le está haciendo a su amado, le rapta de la misma llevándoselo en brazos por el aire. Una vez en casa *Zee*, arrodillada ante él, le hace una declaración de amor que nada tiene que envidiar a las de los mejores romances de la época:

«[...] *We will fly together to some region and where thou shalt be safe. I am strong enough to bear thee on my wings across the deserts that intervene. I am skilled enough to cleave open, amid the rocks, valleys in which to build our home. Solitude and a hut with thee would be to me society and the universe.* [...]» (Bulwer-Lytton 1871: 105)

Como podemos ver en esta declaración de amor y de intenciones, *Zee* aparece retratada en una clara actitud masculina, con la que el autor quiere presentar una imagen ridícula de aquellas *nuevas mujeres* que pretendían y pensaban que podían comportarse como los hombres. Visto desde la perspectiva de la época, era imposible para una mujer realizar esta propuesta y mucho menos cumplirla, ya que esto implicaría la necesidad de tener una fuerza superior a la del hombre, tener iniciativa propia y medios para llevar a cabo la empresa, lo cual era impensable. Por ello la imagen que Bulwer-Lytton pretende mostrar es la de una anormalidad, una mujer a la que se le ha permitido ser igual al hombre en iniciativa, fuerza y capacidad emprendedora, y que con ello ha desplazado a éste de su lugar de privilegio en la sociedad, una conclusión bastante reveladora y alarmista. En definitiva, Bulwer-Lytton trata de expresar su desagrado y rechazo ante la irrupción en el panorama social de un grupo de mujeres que pedían y exigían sus derechos más fundamentales,

entre ellos el acceso a la educación y al trabajo, que se consideraban exclusivos del sexo masculino y que se negaban al femenino, al que se consideraba inferior y subordinado. Para ello el autor presenta una sociedad matriarcal en la que las mujeres han asumido los roles masculinos y han reducido a los hombres a «*esseri graziosi, fragili e ipersensibili; simili ad efebi di un qualche impero orientale in declino*» (Fortunati 1989: 161), unos seres que han perdido dos de los rasgos propios de su sexo y de su naturaleza: la iniciativa, lo que podríamos llamar *worldliness*, y la masculinidad, de la que ellas se han apropiado de forma artificial. Incluso físicamente se ha producido una inversión, ya que los hombres son de menor complexión y estatura que ellas y, además, carecen por completo de vello facial en tanto que las mujeres desarrollan un pequeño bigote en la edad adulta. La idea del autor es la de presentar a un grupo de hombres afeminados que han asumido los papeles y comportamientos femeninos, como una advertencia a sus contemporáneos sobre lo que podría sucederles si se dejaba a las mujeres tener ideas e iniciativas propias, lo cual podrían conseguir si entraban en los ámbitos masculinos.

Sin embargo, hay un punto crucial en esta sociedad en el que las mujeres vuelven a asumir su papel tradicional: es el momento en el que contraen matrimonio. Para ellas es tan importante este paso que no dudan en viajar a otras comunidades en busca de un esposo, como ya ha hecho *Zee* en tres ocasiones, porque el elemento básico para su felicidad y para su realización como mujeres lo constituye el amor, un aspecto que las asemeja a las mujeres del mundo del protagonista, y que recoge nuevamente otra de las creencias patriarcales más arraigadas en torno a la mujer, la de que ésta tiene inclinación natural al amor y que sin éste no es un ser completo:

[...] *unless a Gy can secure the An of her choice, and whom she would not select out of the whole world becomes her mate, she is not only less happy than she otherwise would be, but she is not so good a being, that her qualities of heart are not sufficiently developed* [...] . (Bulwer-Lytton 1871: 32)

Esta inclinación al amor las convierte, además, en seres impulsivos e irreflexivos, ya que una vez que fijan su atención en un *An* no paran hasta conseguirlo, pero si éste se niega a corresponder a su amor, las *Gy-ei* pueden resultar incluso peligrosas porque «*she allows no counsel to come between her and her affections*»

(Bulwer-Lytton 1871: 93). En este aspecto, el autor demuestra una vez más que las *Gy-ei* son seres inferiores porque se conducen guiadas por la búsqueda del amor, lo que en el mundo animal sería equivalente a la búsqueda de una pareja, con lo cual las sitúa nuevamente en el mismo plano que los animales, que buscan instintivamente pareja para la procreación y continuidad de la especie. Esta necesidad natural de emparejarse lleva a las *Gy-ei* a una renuncia absoluta de sus privilegios, simbolizada en el hecho de que la noche de bodas cuelgan sus alas encima del lecho nupcial «*never to be resumed unless the marriage tie be severed by divorce or death*» (Bulwer-Lytton 1871: 78). Mientras son solteras, *virgin* como las denomina el narrador, las *Gy-ei* pueden de ir y venir libremente y relacionarse con el género masculino sin ningún tipo de restricción, pero tras el matrimonio renuncian a esta libertad colgando las alas, el maravilloso artefacto que en esta comunidad utilizan para trasladarse de un lugar a otro, y que es, además, el más tradicional símbolo de libertad para el hombre. De esta manera, tras el matrimonio, se transforman de mujeres independientes y libres a ejemplares y sumisas esposas y madres:

In fact, notwithstanding all their abstract rights and powers, the Gy-ei are the most amiable, conciliatory, and submissive wives I have ever seen even in the happiest households above ground. (Bulwer-Lytton 1871: 33)

Esta transformación también se simboliza en el hecho de que la fuerza destructiva del *vril*, en cuyo manejo exceden a los *Ana*, se transforma en poder curativo, reflejando con ello la ancestral idea de que tras el matrimonio toda la fuerza sexual de la mujer, su 'lado salvaje', se apacigua totalmente, lo cual podría relacionarse, a su vez, con la idea mitológica de ésta como un ser insaciable sexualmente, y con una teoría extendida en el siglo XIX entre los 'expertos médicos' que sostenía que la mujer atenuaba sus impulsos sexuales tras el matrimonio:

«It is a delusion, under which many a previously incontinent man suffers», writes Acton, «to suppose that in newly married life he will be required to treat his wife as he used to treat his mistresses. It is not so in the case of any modest English woman. He need not fear that his wife will require the excitement, or in any respect imitate the ways of a courtesan». (Marcus 1974: 29)

La razón de este cambio tan sorprendente se encuentra en un desgraciado episodio ocurrido dos mil años atrás, cuando una *Gy*, en un ataque de celos, mató a su marido, provocando con ello la huida de todos los *Ana* de la comunidad. Como venganza por haberse quedado solas, el resto de las *Gy-ei* asesinaron a ésta mientras dormía y juraron no volver a utilizar el poder destructivo del *vrii* contra los *Ana*, comprometiéndose a transmitir este juramento a sus hijas. Este suceso tuvo dos consecuencias fundamentales: por un lado, el que las *Gy-ei* hayan perdido su potencial superioridad física y su agresividad contra los *Ana*, debido a la falta de uso de su fuerza destructora a lo largo de muchas generaciones «*just as in the inferior animals above the earth many peculiarities in their original formation, intended by nature for their protection, gradually fade or become inoperative when not needed under altered circumstances*» (Bulwer-Lytton 1871: 31), y por otro lado, los cambios en las costumbres matrimoniales porque las *Gy-ei* cedieron a todas las peticiones y exigencias que los *Ana* habían puesto como condición para regresar con ellas. De esta manera se acordó que el lazo conyugal podría anularse a los tres años de matrimonio, siendo libres tanto el hombre como la mujer para casarse nuevamente. Los *Ana* tienen además el privilegio de poder escoger una segunda esposa a los diez años de matrimonio, pudiendo la primera retirarse si así lo desea. Como podemos apreciar, éstos se aprovecharon de la situación para imponer sus condiciones, las cuales les aseguran una felicidad total y la obediencia y sumisión de sus esposas:

[...] – *the Gy-ei, notwithstanding their boastful superiority in physical strength and intellectual abilities, being much curbed into gentle manners by the dread of separation or a second wife [...]* (Bulwer-Lytton 1871: 31-32)

En el relato de este episodio hay claramente una inversión de papeles, en la huida solidaria de los hombres, cargada de tintes de homosexualidad, y en la actitud sádica y cobarde de las *Gy-ei* al lanzarse contra la asesina mientras ésta dormía, demostrando de esta manera la falta de solidaridad que hay entre el sexo femenino, que las lleva a considerarse rivales unas de otras. Con una gran ironía, el autor supedita la superioridad física e intelectual de estas mujeres a la dependencia emocional que tienen del hombre, la cual les lleva a renunciar a todo su poder y todos sus privilegios ante el temor de que el esposo pueda divorciarse de ellas o traer a casa a una segunda esposa. Sigue estando presente la idea de la mujer como ser inferior, capaz de renunciar a todo por un hombre, lo cual demuestra que

su subordinación a éste no es algo impuesto sino una situación hacia la que tienden por naturaleza:

La satira che Lytton muove alla donna è dunque feroce e provocatoria: perfino queste donne superiori sia físicamente che intellettualmente all'uomo, si sottomettono perché dipendono emotivamente e sentimentalmente da lui. Lytton in questo modo dimostra la completa disfatta del sesso femminile: la sua è la rivincita non sulla donna debole, indifesa, ignorante, ma sulla donna intelligente, emancipata, in grado di autogestirsi. (Fortunati 1989: 163)

Pese a su debilidad de carácter, los *Ana* han sabido sacar provecho de la dependencia emocional de las *Gy-ei*, obteniendo unos privilegios que serían la envidia de cualquier hombre en el mundo del protagonista, especialmente la promesa por parte de la *Gy* de que ésta respetará sus aficiones y predilecciones y que le concederá todo lo que le pida o demande de ella. La situación es claramente paradójica, ya que un privilegio inusitado, el de cortejar a los hombres, es, a su vez, el símbolo de su debilidad porque para conseguir al hombre deseado sacrifican su libertad y ceden a todas sus demandas y caprichos. El ideal victoriano de la mujer casada está presente en el comportamiento de las *Gy-ei* tras el matrimonio, como perfectas y sumisas esposas y madres. Como *Bra*, la esposa de *Aph-lin*, y madre de *Zee*, aconseja a la *Gy* que corteja a su hijo, toda esposa debe mantener contento a su marido cediendo a sus deseos y caprichos, aparentando estar interesada en sus asuntos, no contradiciéndole y, sobre todo, no tratando de ser superior a él:

« [...] *The An tacitly allows the pre-eminence of the Gy in all except his special pursuit. But if she either excels him in it, he will not love her very long, perhaps he may even divorce her. But where a Gy really loves, she soon learns to love all that the An does*». (Bulwer-Lytton 1871: 99)

Por otro lado, el autor nos describe también la vida de estas mujeres como amas de casa, en un fiel reflejo de las ideas victorianas más tradicionales en torno a este tema. En la descripción que realiza sobre la vida de *Bra* se aprecian todos los detalles de la vida de la mujer burguesa, a la que se consideraba como la piedra

angular que aseguraba la estabilidad espiritual y moral de la vida familiar. *Bra* se dedica a supervisar las tareas del hogar, vigilando el trabajo de los autómatas, la imagen futurista del servicio doméstico de la época, llevando las cuentas de la casa y ayudando a su esposo en sus labores de representación social, ya que *Aph-Lin* es un miembro destacado de la comunidad:

As wives and mothers, women were also seen as the pivot of family existence, the persons upon whom the quality of family life depended. It was upon woman's shoulders that responsibility lay for providing a well-organized, stable, supportive environment for husband and children.
(Purvis 1990: 54)

Con este cambio de actitud de las *Gy-ei* tras el matrimonio, Bulwer-Lytton persigue un doble objetivo: por un lado, expone sus ideas tradicionales en torno al papel de la mujer casada frente a la *nueva mujer* y, por otro lado, también pretende mostrar a las mujeres la futilidad de pedir más derechos de los que tienen porque su situación es privilegiada si la comparamos con la situación de las mujeres casadas en esta sociedad subterránea, ya que ellas son las verdaderas dueñas y señoras del hogar, en el que están protegidas frente a todo peligro y en donde se las miman y consiente, al contrario que ocurre con las *Gy-ei*, que abusan tanto de su poder antes del matrimonio, que después deben someterse a la voluntad y a los caprichos de los *Ana* para mantenerlos a su lado, siempre con la posibilidad de un divorcio o, peor, la amenaza de una segunda esposa bajo el mismo techo. Las propias *Gy-ei* son conscientes de esta renuncia, si bien no pueden resistirse a ella, porque su dependencia emocional, y con ella su subordinación, es total:

« [...] *for after all, there must come one day when Zee and myself must resign our wings for ever. Perhaps when that day comes we might be glad if the An we chose was also without wings.*» (Bulwer-Lytton 1871: 100)

La inferioridad de las *Gy-ei* queda patente en su renuncia, y su destino es, al final, el mismo que el de cualquier mujer del mundo del que procede el narrador: casa, marido e hijos. Como se puede apreciar, Bulwer-Lytton es contrario a dar a las

mujeres cabida en el mundo laboral y educativo, porque piensa que son seres inferiores, incapaces de aprovechar las oportunidades que se les concedan, como les ocurre a las *Gy-ei*, que no son capaces de sacar partido a su superioridad física e intelectual. Por otro lado, tampoco les concede el autor a estas mujeres mucha capacidad de acción, ya que la edad casadera para ellas está en los dieciséis años y en veinte para los *Ana*, con lo cual queda claro que disfrutaban durante muy poco tiempo de sus privilegios y que son, además, demasiado jóvenes para darse cuenta de lo que sus poderes significan realmente, así como del alcance de su propio potencial.

En definitiva, esta obra es un compendio de las ideas que la tradición victoriana mantenía en torno a la mujer y a su papel en la sociedad, junto con una crítica contra los primeros intentos por parte de algunas de ellas por salir del ámbito de marginación y opresión a los que tal tradición las tenía sometidas. El autor conjuga magistralmente estos dos aspectos. La actitud y libertad de las *Gy-ei* mientras son solteras es el vehículo perfecto para satirizar, ridiculizar y parodiar a la *nueva mujer* de la época, ya que éstas simbolizan todo lo que estas mujeres pretendían: independencia, igualdad con el hombre y acceso a todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo, según el autor, nada es gratuito y esos logros de las *Gy-ei* les han supuesto la pérdida de su aspecto femenino y con ello la dificultad de atraer a los *Ana*, lo que se traduce en el hecho de que tienen que ceder a todas las peticiones y exigencias de éstos para conseguir casarse con ellos y mantenerlos a su lado. Pero, además, aprovechando el cambio de roles sociales, Bulwer-Lytton coloca a las mujeres en situaciones ridículas y, vistas desde la perspectiva del hombre del siglo XIX, *contra naturam*: una mujer acosando a un hombre, raptándolo, piropeándolo o haciéndole proposiciones matrimoniales. Asimismo, aprovecha esta coyuntura para crear el efecto contrario: el de presentar a unos hombres que han perdido el gusto por la vida y su afán de lucha y progreso, porque las mujeres se lo han arrebatado, como un aviso a éstos del peligro que corren si éstas entran en su mundo masculino. En este sentido, la imagen que presenta de las mujeres es la de unas depredadoras que pretenden usurpar el lugar del hombre desplazándolo y anulándolo. Sin embargo, la actitud del narrador cambia cuando aborda el tema del matrimonio en esta civilización. En este aspecto utiliza la técnica contraria: alaba la docilidad y sumisión de las *Gy-ei* en el matrimonio, como crítica a la actitud de la mujer de su época, que ya empezaba a rechazar la opción de un marido y un hogar, para mantenerse a sí misma y ser independiente. En este punto Bulwer-Lytton hace una recopilación de todas las ideas más tradicionales en torno al matrimonio e incluso, en la total sumisión de las esposas *Gy-ei*, pretende transmitir una especie de aviso a las mujeres y es el de que ellas no deben quejarse por su situación de dependencia en el matrimonio porque son el centro del hogar y es el hombre el que

suele ceder a sus caprichos, es decir, el hombre domina con la fuerza y la mujer domina al hombre con el amor y la bondad. De hecho, al final de la obra el narrador, un tanto decepcionado con su vida conyugal, se acuerda con nostalgia de *Zee*, lo que puede tener una doble intención: por un lado, puede ser una mención a su desastrosa vida conyugal con Rosina Wheeler, y, por otro lado, puede ser un consejo a las mujeres sobre cómo deben comportarse para ser unas buenas esposas y no decepcionar a sus maridos.

Por otro lado, también la forma en la que se articulan los contenidos de esta obra contribuye a reforzar las ideas expresadas por el autor a lo largo de la misma. Por esta razón, hemos realizado una selección de párrafos en los que Bulwer-Lytton habla de la mujer en general. En el primero de éstos, Bulwer-Lytton hace una comparación entre estas mujeres y las de su propia sociedad, creando un cuadro satírico y mordaz:

In childhood they perform the offices of work and labour impartially with boys; and, indeed, in the earlier age appropriated to the destruction of animals irreclaimably hostile, the girls are frequently preferred, as being by constitution more ruthless under the influence of fear or hate. In the interval between infancy and the marriageable age familiar intercourse between the sexes is suspended. At the marriageable age it is renewed, never with worse consequences than those which attend upon marriage. All arts and vocations allotted to the one sex are open to the other, and the Gy-ei arrogate to themselves a superiority in all those abstruse and mystical branches of reasoning for which they say the Ana are unfitted by a duller sobriety of understanding, or the routine of their matter-of-fact occupations, just as young ladies in our own world constitute themselves authorities in the subtlest points of theological doctrine, for which few men, actively engaged in worldly business, have sufficient learning or refinement of intellect. Whether owing to early training in gymnastic exercises or to their constitutional organization, the Gy-ei are usually superior to the Ana in physical strength (an important element in the consideration and maintenance of female rights). They attain to loftier stature, and amid their rounder proportions are embedded sinews and muscles as hardy as those of the other sex. Indeed they assert that, according to the original laws of nature, females were intended to be larger than males, and maintain this dogma by reference to the earliest formations of life in insects, and in the most ancient family of the vertebrata

– viz., fishes – in both of which the females are generally large enough to make a meal of their consorts if they so desire. [...] (Bulwer-Lytton 1871: 30-31)

Este párrafo tiene como rasgo más destacado la ironía con la que el autor 'ataca' el tema de la mujer, y se articula en dos partes bien diferenciadas. La primera parte habla de las relaciones y situación del sexo femenino en las distintas etapas del desarrollo humano. La segunda parte describe las diferencias, más que las semejanzas, entre los hombres y las mujeres de esta nueva y extraña civilización, y en la que aprovecha para explicar y ejemplificar su visión de la *nueva mujer* que iba surgiendo a finales del siglo XIX. Antes de comenzar el análisis, y para entender mejor este párrafo, resulta interesante conocer la oración con la que se cierra el párrafo anterior: «*The Gy-ei are in the fullest enjoyment of all the rights of equality with males, for which certain philosophers above ground contend.*». En la primera parte del párrafo, encontramos las distintas etapas de crecimiento: «*childhood*», «*earlier age*», «*the interval between infancy and marriageable age*» y «*marriageable age*», en las que aparentemente niños y niñas tienen los mismos deberes y ocupaciones. Sin embargo, ya observamos que hay diferencia entre ambos sexos en la infancia, en la que las niñas se ocupan de destruir a las bestias que amenazan su civilización. De esta manera, equipara ya desde la infancia a las mujeres con seres más primitivos, que actúan basándose en instintos y en sentimientos irracionales como el miedo o el odio. El hecho de que en la oración aparezca el complemento antes que el sujeto de la misma: «*[...], in the earlier age appropriated to the destruction of animals irreclaimably hostile, the girls are frequently preferred, [...]*», hace que la expresión «*animals irreclaimably hostile*» aparezca junto a «*the girls*», lo cual lleva a una sutil identificación entre las niñas, las futuras mujeres, y esas bestias hostiles que amenazan su mundo. Además, el complemento que sigue, que es una frase explicativa, pero también una aposición, termina de identificar a las niñas con esas bestias, al utilizar el adjetivo «*ruthless*» y los sustantivos «*fear or hate*». Esta aposición también podría haberse usado para calificar a esos «*animals irreclaimably hostile*». Así pues, ya desde el principio se inculca al lector la sutil idea de que estas mujeres amenazan a la civilización, es decir, al hombre.

Por otro lado, se hace una distinción entre «*work and labour*», cuando se refiere a la infancia, y «*arts and vocations*», cuando se refiere a la edad adulta. En ambos casos, niños y niñas, hombres y mujeres, tienen libre acceso a ellos. Pero, al igual que en la infancia había una pequeña diferencia (se usaba a las niñas para destruir), también en la edad adulta existe una sutil distinción a la hora de ejercer esas «*arts and vocations*»: «*[...] the Gy-ei arrogate to themselves a superiority in*

all those abstruse and mystical branches of reasoning, for which they say the Ana are unfitted [...]». El uso del verbo «arrogate» y del sustantivo «superiority» contribuyen a crear la imagen de unas mujeres orgullosas de sí mismas, y sabihondas, que, además, se vanaglorian de ello ante los hombres. A partir de este momento, con el uso de la proposición «[...] they say [...]», comienza una comparación irónica entre las *Gy-ei* y las mujeres de la sociedad de la que el autor procede, lo que él llama «*above ground*», y que comparte con el lector. Es una actitud de distanciamiento del enunciado que Jorge Lozano describe en los siguientes términos: «[...] se trata de que la interpretación del enunciado vehicule una atribución de actitud al sujeto, es decir, se interprete que éste, aparentando una apropiación de la literalidad de la expresión, pretende que se entienda que su opinión no es tal, o es la opuesta.» (Lozano 1982: 160). Esta comparación establece un doble paralelismo: por un lado, entre las *Gy-ei* y las «*young ladies in our own world*», y, por otro lado, entre los *Ana* y los hombres de la sociedad a la que pertenecen tanto autor como lector:

Gy-ei:

«[...] *arrogate to themselves a superiority in all those abstruse and mystical branches of reasoning [...]*»

Young ladies in our own world:

«[...] *constitute themselves authorities in the subtlest points of theological doctrine [...]*»

No sólo la comparación es idéntica, sino que prácticamente todos los términos utilizados para ambas caracterizaciones son sinónimos:

«*arrogate to themselves*»

«*constitute themselves*»

«*superiority*»

«*authorities*»

«*abstruse and mystical branches of reasoning*»

«*subtlest points of theological doctrine*»

de «altura» se aplica más a casas, habitaciones, etc, que a personas. Sin embargo, aplicado a las personas significa «altanero» o «altivo», con lo cual su uso tiene una doble intencionalidad: por un lado, ironiza sobre la estatura de estas mujeres y transmite la idea de que su aspecto tan alto resulta ridículo, y, por otro lado, con el segundo significado vuelve a hacer hincapié en el aspecto arrogante de las mujeres de esta comunidad, que ya puso de manifiesto con el uso de las expresiones «*arrogate to themselves*» y «*constitute themselves*». Así, la visión terrorífica y ridícula de las *Gy-ei* se completa en un cuadro monstruosamente intolerable para el lector de la época. Al mismo tiempo, con este retrato gradual advierte al lector, al hombre en definitiva, de lo que le espera en el futuro si no pone freno a las demandas y aspiraciones de las mujeres. Finalmente, el autor se hace eco de una teoría científica en la línea evolutiva de Darwin, y que expresa una total ironía y burla contra la mujer, además de rebajarla al estadio animal más inferior, los insectos. Esta ironía se manifiesta en el hecho de comenzar la oración con «*they assert that [...]*», en la que el pronombre «*they*» tiene su referente fuera del texto, y con la cual pretende expresar su «distanciamiento» de esa teoría que está comentando: «*Indeed they assert that, according to the original laws of nature, females were intended to be larger than males, and maintain this dogma by reference to the earliest formations of life in insects, and in the most ancient family of the vertebrata – viz., fishes – in both of which the females are generally large enough to make a meal of their consorts if they so desire*». Esta teoría, que coloca el relato en el nivel de la realidad social del lector, tiene la finalidad de hacerlo más creíble y, sobre todo, de manifestar la posibilidad de que esas mujeres amenazadoras para la supervivencia de los hombres puedan llegar a convertirse en una realidad. Al usar una teoría real, muy de moda en la época, el autor logra dar apariencia de verosimilitud a su relato y crear en el lector un rechazo hacia la figura de la *nueva mujer* que empezaba a surgir en esa época. La ironía también se pone de manifiesto, y con ello su rechazo a las teorías evolutivas, en otra expresión de esta teoría: «*[...] and maintain this dogma [...]*», en la que el término «dogma»¹ parece implicar la imposibilidad de evitar lo que esta teoría sugiere, y que es algo que ciertamente va a suceder, si las teorías evolutivas son ciertas. Este clima de rechazo que el autor ha ido creando culmina en la última parte del párrafo en la que hace un símil entre las hembras de los insectos y los peces, de mayor tamaño que los machos, y las *Gy-ei*, también de mayor corpulencia y con más instintos destructivos que los *Ana*, estableciendo de esta manera un paralelismo entre el peligro que estas hembras suponen para los machos y el posible peligro que para los hombres puede suponer el que las mujeres,

¹ 1. Proposición que se asienta por firme y cierta y como principio innegable de una ciencia. // 2. Doctrina de Dios revelada por Jesucristo a los hombres y testificada por la Iglesia. // 3. Fundamentos o puntos capitales de todo sistema, ciencia, doctrina o religión.

al salir de su ámbito natural, sufran ciertas alteraciones evolutivas y lleguen a ser una amenaza para la supremacía masculina.

En el párrafo siguiente el autor proporciona una base 'científica' que explica el dominio 'natural' del hombre sobre la mujer, a la vez que describe como 'antinatural' el cambio de roles en esta sociedad:

Now, it is allowed by jurisprudists that it is idle to talk of rights where there are no corresponding powers to enforce them; and above ground, for some reason or other, man, in his physical force, in the use of weapons offensive and defensive, when it comes to positive personal contest, can, as a rule of general application, master women. But among this people there can be no doubt about the rights of women, because, as I have said before, the Gy, physically speaking, is bigger and stronger than the An, and her will being also more resolute than his, and will being essential to the direction of the vril force, she can bear upon him, more potently than he on herself, the mystical agency which art can extract from the occult properties of nature. Therefore all that our female philosophers above ground contend for as to the rights of women, is conceded as a matter of course in this happy commonwealth. [...] (Bulwer-Lytton 1871: 109-110)

El inicio del párrafo con el deíctico temporal «*now*» permite la conexión entre lo que está relatando el autor y el presente inmediato del lector. La primera oración constituye realmente la idea central del párrafo y será la razón que sustente todas las demás que aparecen en él. Sin embargo, el uso de la pasiva impersonal permite al narrador distanciarse de lo que cuenta y atribuirlo a algún otro. En este caso, además, el hecho de que le atribuya este razonamiento a los expertos en Derecho da validez legal y legitimidad al mismo: «*Now, it is allowed by jurisprudists that it is idle to talk about rights where there are no corresponding powers to enforce them; [...]*». Este razonamiento está, a su vez, lleno de palabras contradictorias, como es el uso del sustantivo «*rights*» frente a «*powers*» y «*enforce*», ya que los derechos se reconocen o no, pero no se imponen. Este razonamiento, que pretende justificar el dominio de unos hombres sobre otros, es el que usa el narrador para tratar de justificar el predominio del hombre sobre la mujer, basando esta supremacía no sólo en la superioridad física de éste, sino, más importante aún, en el derecho, y, por lo tanto, en la tradición. Por otro lado, ésta será también, como veremos, la

razón de la superioridad de las *Gy-ei* sobre los *Ana*. Lo que viene en el resto del párrafo es un constante paralelismo entre los hombres del mundo terrestre y las *Gy-ei*, lo cual permite al autor dibujar una imagen masculina de las mismas. Así, tras la primera oración, el autor expone las razones por las que, según este principio, los hombres son superiores a las mujeres en nuestro mundo: «[...] *in his physical force, in the use of weapons offensive and defensive* [...]». Son más fuertes que las mujeres, y el uso de las expresiones «*for some reason or other*» y «*as a rule of general application*» sugieren que este dominio, esta supremacía, es una cuestión de tradición y de evolución, conectando esta teoría con la tradicional visión patriarcal de la mujer y la familia. Además, esta fuerza permite al hombre no sólo ser superior, sino también controlar a la mujer, o, como parece sugerir el uso del verbo «*master*», dominarla, domesticarla, volviendo así a situar a ésta en un plano inferior. Esta imagen del dominio `natural´ del hombre sobre la mujer en nuestro mundo es paralela a la imagen de dominio de las *Gy-ei* sobre los *Ana* en este mundo subterráneo: «*But among this people there can be no doubt about the rights of women, [...]*». Sin embargo, mientras que para explicar o justificar la fuerza superior del hombre y su supremacía sobre la mujer se basa en la tradición y la ley natural, basa la superioridad de las *Gy-ei* sobre los *Ana* en una cuestión de terror: los *Ana* temen el poder de sus mujeres. El primer indicio que se encuentra de esta situación es el uso del modal «*can*» en la oración introductoria: «[...] *there can be no doubt* [...]», en la que el uso de este modal con sentido negativo indica imposibilidad, es decir, que a los *Ana* no les es posible rebelarse, con lo cual también podemos pensar que la ausencia de este verbo cuando se refiere al dominio de los hombres de nuestro mundo, puede significar que ese dominio es algo aceptado por las mujeres, las cuales no sienten necesidad de rebelarse porque saben cuál es su lugar. También parece sugerir que en su supremacía los hombres son más benévolos que las mujeres y por eso éstas se conforman. Es también una oración que anticipa lo que viene a continuación: la descripción de la fortaleza física de las *Gy-ei*, por un lado, y su ferocidad en el uso de la fuerza misteriosa que esta comunidad denomina *vrii*, por otro. En primer lugar, es significativo el hecho de que hable de ellas en singular en vez de en plural, activando con ello el conocimiento que el lector ya ha adquirido de la obra y que nos remonta a un párrafo anterior: «*The word for woman is Gy (pronounced hard, as in Guy); it forms itself into Gy-ei for the plural, but the G becomes soft in the plural, like Jy-ei. They have a proverb to the effect that this difference in pronunciation is symbolical, for that the female sex is soft collectively, but hard to deal with in the individual*» (Bulwer-Lytton 1871: 30). La descripción de las *Gy-ei*, como ya hemos dicho, es paralela a la de los hombres de nuestro mundo, pero mientras en el caso de los hombres simplemente habla de «*his physical force*», en las *Gy-ei* siente la necesidad de describir esa fortaleza física: «[...] *the Gy-ei*,

physically speaking, is bigger and stronger than the Ana, [...]». Esta matización que hace el autor indicando que está hablando del aspecto físico, es decir, externo, puede ser también una reiteración de lo que ya dejó patente en el párrafo anteriormente analizado, en el que presentaba a las *Gy-ei* como intelectualmente inferiores a los *Ana*. Pero, además de la superioridad física, un argumento de por sí convincente, las *Gy-ei* poseen el dominio de la fuerza misteriosa llamada *vril*, que es el argumento más importante para justificar su dominio sobre los *Ana*: «[...], *and her will being also more resolute than his, and will being essential to the direction of the vril force [...]*». El uso repetitivo del sustantivo «*will*» y el adjetivo «*essential*» demuestran que esta circunstancia es la que realmente impide a los *Ana* contrarrestar el poder de sus mujeres. Esta alusión al uso del *vril* también tiene su estructura paralela en la descripción de los hombres, pero mientras que en el caso de éstos el autor habla de «*weapons offensive and defensive*», en el caso de las *Gy-ei* permite al lector inferir que el uso del *vril* es más ofensivo que defensivo. La última parte de la descripción de éstas no era realmente necesaria para entender y comprender la amenaza que ellas suponen para los *Ana*, pero, precisamente por esta razón, resulta muy significativa: «[...], *she can bear upon him, more potently than he on herself, the mysterious agency which art can extract from the occult properties of nature*». Esta larga definición del *vril* podría entenderse como una metáfora en la que ese agente extraído de los poderes ocultos de la naturaleza sería el semen masculino, reforzada esta idea por el uso innecesario y redundante de la expresión «*more potently than he on herself*», puesto que había quedado patente la mayor fortaleza de estas mujeres. Con ello el autor pretende crear en el lector la imagen de una mujer no sólo más fuerte y agresiva que el hombre, sino también la imagen de una mujer «masculina» que posee el dominio del poder oculto de la naturaleza que da la vida y que hasta este momento había sido patrimonio exclusivo del sexo masculino y el origen del predominio del hombre sobre la mujer. Lo terrorífico de esta situación es, además, que mientras el semen masculino es fuente de vida, ese semen «femenino» significa destrucción. Es, pues, una gran metáfora con la que el autor quiere advertir y prevenir del peligro que una mujer así puede suponer, ya que no sólo priva al hombre de su supremacía física, sino también de su poder como generador de nueva vida. Como podemos ver, continúa la sensación de amenaza y peligro que el autor pretendió crear en el párrafo anterior, que, además, se refuerza en éste con el abundante uso de estructuras superlativas junto con adjetivos que indican potencia y fortaleza: «*bigger and stronger*», «*more resolute*», «*essential*» o «*more potently*».

Esta descripción termina con una conclusión que es, a su vez, la conclusión de la oración inicial del párrafo, de manera que éste adquiere una estructura circular:

«[...] *it is idle to talk of rights where there are no corresponding powers to enforce them; [...]*»

«*Therefore all that our female philosophers above ground contend for as to the rights of women, is conceded as a matter of course in this happy commonwealth*»

Así, éstas se convierten en las dos ideas principales del párrafo, las ideas que más impresionan al lector y que pretenden provocar en él una reacción de rechazo ante lo que puede suponer el hecho de que ciertas mujeres, «*our female philosophers*», aspiren a conseguir derechos e igualdad frente a los hombres.

3. Sátira contra el progreso

Estudio de *Erewhon*,
Samuel Butler, 1872

Erewhon es una obra que combina los elementos propios de la tradición utópica con los del viaje imaginario. Por un lado, la obra se inicia cuando *Higgs*, un colono llevado por la ambición de hacer fortuna, decide explorar nuevos territorios en busca de oro. Cuando su guía, *Chowbok*, le abandona, él decide continuar solo. El relato de los peligros que afronta, así como el de sus miedos y su soledad constituyen la parte aventurera de esta obra. Tras muchas peripecias, llega al país de *Erewhon* y es aquí donde se inicia el relato utópico, ya que éste es el escenario que Samuel Butler utiliza para exponer y discutir las ideas que más le preocupan, ideas que llevan la expresión de la inequívoca impronta de los conflictos de su propia época y reflejan su respuesta personal ante los mismos. Sin embargo, *Erewhon* es una obra de difícil catalogación. Autores como J.C. Garrett, ni siquiera la consideran una obra de género utópico, ya que, en su opinión, Samuel Butler no se presenta como un reformista social, porque, aunque en su obra satiriza ciertos aspectos de la sociedad victoriana, no expone, sin embargo, cómo podría cambiarse esa situación. La mayoría de los estudiosos del tema coinciden, sin embargo, en la dificultad que entraña la clasificación de esta novela, si bien todos los investigadores se inclinan a considerarla como una obra distópica. Así, M. Keith Booker piensa que es más distópica que utópica «*as the main target of Butler's satire would seem to be the Victorian faith in the utopian promise of technological progress*» (Booker 1994: 104). De igual manera, Krisham Kumar considera que la obra tiene muchos elementos distópicos: «*Erewhon is anti-utopia in so far as Butler has represented in it, to a fantastic degree, beliefs and practices of his own society which he finds ridiculous and repugnant. It shows the diseases of Victorian society in advanced form: to that extent, it is an image of England's future, seen in an unflattering light.*» (Kumar 1987: 106). Pero también opina que no carece de elementos positivos, puesto que *Higgs* encuentra muchos aspectos de este desconocido país dignos de admiración. Pero, ante todo, *Erewhon* es una sátira contra la Inglaterra industrializada y mercantilista de la época, y por ello la clasificación de esta obra no está exenta de dificultad:

Satire holds together both negative (anti-utopian) and positive (utopian) elements. It criticizes, through ridicule and invective, its own times, while

pointing – usually implicitly but sometimes explicitly – to alternative and better ways of living. (Kumar 1987: 104)

Efectivamente, la novela contiene muchos elementos positivos propios de la utopía: un viajero que, tras muchas peripecias, descubre un país lejano y oculto donde hay muchos elementos nuevos que le fascinan, como el bienestar y la belleza física de sus habitantes o el paisaje; pero también contiene elementos que la acercan a la anti-utopía y de los que el viajero se va percatando poco a poco: el tratamiento dado a la enfermedad en este país, que se castiga como si fuese un crimen, la superficialidad de la sociedad o la oposición tajante a todo tipo de progreso, que Butler refleja utilizando la técnica del espejo invertido, «*il procedimento del mondo alla rovescia*» (Trousson 1992: 164). En este 'mundo al revés', donde el delito es tratado como si fuese una enfermedad, «*illness of any sort was considered [...] to be highly criminal and immoral*» (Butler 1872: 90), donde todos los habitantes son guapos y felices y el paisaje es idílico, el aspecto más desconcertante es la radical oposición a todo tipo de progreso y tecnología. No conocen ni siquiera la pólvora, e incluso el protagonista, *Higgs*, se ve en serias dificultades cuando descubren que posee un reloj. La sátira y la ambigüedad alcanzan su punto culminante cuando *Higgs* describe la actitud de los ciudadanos de *Erewhon* hacia las máquinas en un capítulo de la novela titulado «*The Book of The Machines*». Según la historia de este país, unos quinientos años antes de la llegada de *Higgs* a esta tierra, se produjo una encendida polémica en torno al uso de las máquinas y la tecnología de las que se servía esta sociedad para su progreso y bienestar, lideradas por dos eminentes filósofos. El primero de ellos consideraba que las máquinas debían ser destruidas porque podían desarrollar conciencia y con ello adquirir inteligencia, y dado que tenían más capacidades que el hombre, podría llegar el momento en el que éstas le dominasen, esclavizándolo para que les sirvieran y las mantuvieran en funcionamiento. Esta argumentación es una distorsión de la teoría de la evolución de Darwin, de quien en un principio Samuel Butler fue un ferviente admirador, pero al que acabó no sólo rechazando, sino ridiculizando, considerándole un farsante, que había copiado sus ideas evolucionistas de Lamarck:

This evolutionary argument is obviously based on a faulty understanding of Darwin [...] such spurious arguments can also be read as parodies of certain misapplications among the Victorians and particularly of the Victorian tendency to see Darwin's theory of evolution as a verification of their faith in the possibility (and even inevitability) of virtually limitless social and technological progress in England. (Booker 1994: 104-105)

El segundo filósofo, por el contrario, pensaba que las máquinas eran un complemento más del hombre que le ayudaban en aquellos aspectos en los que éste no era capaz de desarrollar su actividad. Opinaba que la máquina podía convertirse en un apéndice más del hombre y ponía como ejemplo el uso del paraguas, que según él podía considerarse un miembro adicional, como una prolongación de la mano que permitía protegerse de la lluvia. Esta teoría, que aparentemente es una declaración a favor de las máquinas y la tecnología, encierra una gran ambigüedad, ya que puede entenderse también como una advertencia en contra del maquinismo, «*functioning symbolically as a reminder of the possibility that an excessive reliance on machinery might ultimately be dehumanizing*» (Booker 1994: 105). La exposición de ambas teorías fue tan extrema que llevó a los partidarios de una y otra a enfrascarse en una guerra civil de la que salieron vencedores los partidarios del primer filósofo:

The parties were styled the machinists and the anti-machinists, and in the end, [...], the latter got the victory, treating their opponents with such unparalleled severity that they extirpated every trace of opposition.
(Butler 1872: 196)

Con la exposición de ambas argumentaciones, Samuel Butler declaraba su enemistad manifiesta contra Darwin y sus seguidores, y, además, expresaba el horror que, como otros muchos autores y pensadores de la época, sentía ante los terribles efectos de la creciente industrialización, lo que convierte a esta obra en una distopía:

In this bizarre vision of humans as humble nurses and servants to animate machines, Butler totally reverses the customary relationship between man and machine. In doing so he powerfully realized one of the fundamental themes of the anti-utopia: the progressive dehumanization and mechanization of man. (Kumar 1987: 108)

Casi todos los aspectos de la vida en el país de *Erewhon* sirven a Butler como punto de partida para una crítica feroz contra las instituciones y contra la industrialización de su propio país, y para poner de relieve los peligros y los defectos de su propia sociedad y de su propio mundo. A través del espejo deformante con el que describe este nuevo país, Butler critica y ataca el excesivo maquinismo y la dramática

industrialización; critica también algunos aspectos sociales que le disgustan, como el régimen carcelario y el trato dado a los presos, algo bastante innovador para su tiempo. En el país de *Erewhon* la enfermedad es algo inmoral que hay que esconder y a los enfermos crónicos se les juzga y condena sin posibilidad de remisión. Éste es el veredicto dictado por un juez contra un enfermo crónico:

«[...] it pains me much to see one who is yet so young, and whose prospects in life were otherwise so excellent, brought to this distressing condition by a constitution which I can only regard as radically vicious; but yours is no case for compassion: this is not your first offence: you have led a career of crime, and have only profited by the leniency shown you upon past occasions, to offend yet more seriously against the laws and institutions of your country [...].»

«[...] I do not hesitate therefore to sentence you to imprisonment, with hard labour, for the rest of your miserable existence. During that period I would earnestly entreat you to repent of the wrongs you have done already, and to entirely reform the constitution of your whole body. I entertain but little hope that you will pay attention to my advice; [...].»
(Butler 1872: 115-117)

Difícilmente puede una persona recuperar la salud siendo condenada a trabajos forzados. Así, a través de esta paradoja, Butler también critica el sistema penitenciario inglés, extremadamente severo en aquella época: al igual que es absurdo y horrible condenar a una persona por estar enferma en vez de sanarla, es también inhumano no conceder ninguna oportunidad a los delincuentes para reinsertarse en la sociedad. En la época en la que Samuel Butler escribió esta obra, en Gran Bretaña el sistema penal no estaba unificado y convivían dos sistemas penitenciarios: *«the separate system»*, en el que cada preso era confinado en una celda individual donde no tenía contacto con el resto de reclusos y, salvo la visita del guardián o del capellán, permanecía solo durante la mayor parte de su tiempo. Este sistema tenía la `particularidad´ de que a menudo llevaba a los presos a la locura y al suicidio. El otro sistema se denominaba *«the silent system»*, y consistía en evitar que los prisioneros se corrompieran unos a otros prohibiéndoles hablar entre ellos y haciendo que la vida en la cárcel fuese tan dura que evitaran delinquir para no volver a ella nunca más. La idea básica de este sistema era que los delincuentes debían realizar trabajos pesados y desagradables:

Nothing but the treadmill or the capstan, or some species of labour where the labourer could not see the results of his toil – where it is as monotonous, irksome and dull as possible. There should be no tea and sugar, no assemblage of female felons round the washing tubs – nothing but beating hemp, pulling oakum and pounding bricks. (Webb 1922: 105)

Sin embargo, bajo esta crítica subyace una gran ambigüedad, porque tras ella también se oculta un sentimiento de clase, una convicción profunda, muy arraigada en la conciencia burguesa, según la cual un hombre es pobre, desgraciado o miserable por su propia culpa, y que fue popularizada por Samuel Smiles a través de su obra más emblemática *Self-Help* (1859), conocida también como el «evangelio del trabajo» (*The Gospel of Work*):

Smiles was writing for a more dynamic society, which was searching for social and economic levers and trusting in material progress. The poor's man remedy lay in his own hands. If he were only hard-working, thrifty, and determined, he could do anything. 'God helps those who help themselves. Go thou and do likewise'. (Briggs 1955: 126)

Otra parte de su crítica va dirigida contra su propia sociedad, a la que considera inmovilista y adoradora de un dios material, el dinero, mientras que, por otro lado, rinde culto y simula actuar siguiendo los preceptos de la Iglesia de Inglaterra. Con la imagen de los *Musical Banks*, Butler no sólo se enfrenta a la falsedad de los que usan la religión para parecer respetables, sino que también critica la deificación del dinero, considerado lo más sagrado de su época. Los Erewhonianos visitan estos 'bancos' con religiosa puntualidad, pero, a su vez, depositan y confían sus asuntos económicos a otro tipo de instituciones:

Mr. Nosnibor used to go these banks, or rather to the great mother bank of the city, sometimes but not very often. He was a pillar of one of the other kinds of banks, though he appeared to hold some minor office also in the musical ones. (Butler 1872: 138)

Hay, sin embargo, una deidad a la que todos los Erewhonianos rinden tributo, si bien lo hacen en privado y bajo un cierto secreto: se trata de la diosa *Ydgrun*. Este nombre, al igual que otros muchos de la obra, es una transcripción al revés del nombre de la protagonista de una novela titulada *Speed the Plough*, escrita en 1798 por T. Morton y cuyo nombre es *Mrs. Grundy*, y que se convirtió en el siglo XIX en una palabra con connotaciones negativas que designaba todos los convencionalismos victorianos, y, sobre todo, la obsesión victoriana por aparentar respetabilidad. Así, a través del culto a esta diosa, Butler critica esa obsesión por 'el qué dirán', por hacer lo que se supone que es el deber y la obligación, por no salirse de lo socialmente correcto. En definitiva, critica y parodia la mojigatería de la clase burguesa victoriana:

El modelo de la filosofía victoriana de la vida estaba constituido por lo que Gladstone, [...], bautizó, en el encabezamiento del vigésimo noveno volumen de su notable Diary, [...], como 'la regla del deber':

Ni hablé palabra, ni pensó en nada

más que en su firme 'regla del deber'. (Briggs 1994: 342)

Como se puede apreciar, Samuel Butler trata en su obra un gran número de temas que en su época estaban en plena efervescencia: el maquinismo y sus efectos, el impacto de las teorías evolutivas o el rígido código social y moral de la sociedad victoriana. Hay, sin embargo, un tema muy candente a finales del siglo XIX y que éste soslaya: lo que se denominó *the Woman Question*, y que definía los primeros movimientos de emancipación femenina, los primeros intentos de las mujeres por ser algo más que meros adornos, y por acceder a ámbitos que hasta ese momento se habían considerado estrictamente masculinos:

The Woman Question had become a social problem of disturbing dimensions – one that cried out for some resolution and thus attracted the attention of reformers. (Strauss 1976: 116)

Pero Samuel Butler no era el tipo de reformista utópico que considerara que había que dar una respuesta a estos movimientos feministas en la línea, por ejemplo, de

William Morris o de Edward Bellamy, que trataron de buscar una solución en sus utopías a los complejos problemas planteados por la determinación de las mujeres a conseguir nuevas metas y abrirse nuevos horizontes, si bien sus soluciones no fueron más allá de entender que las mujeres necesitaban obtener una mejor calidad de vida, sin reconocer que podían llegar a ser iguales a los hombres:

La risposta e l'atteggiamento che gli scrittori utopici dell'Ottocento mostrano nei confronti della questione femminile è duplice: da un lato vi è tendenza di ridicolizzarla, attraverso l'arma della satira e della parodia, dall'altra di affrontarla seriamente prospettando, anche nel caso degli scrittori più avanzati, riforme e soluzioni che non rappresentano mai un totale capovolgimento dei ruoli, ma soltanto dei palliativi per il presente: palliativi e riforme che talvolta, come nel caso di Morris nascondono una profonda ambiguità. (Fortunati 1989: 160-161)

Samuel Butler ni siquiera se planteó el hecho de que las mujeres necesitaran un cambio, que pedían los mismos derechos que los hombres porque no se consideraban inferiores a ellos. Por ello, en *Erewhon* la mujer es uno de los pocos elementos que no aparecen satirizados con la técnica del espejo invertido. Encontramos en este sentido al típico utopista misógino, cuyo desconocimiento y miedo a la mujer impregnan la imagen que de ella aparece en la obra:

Nella maggior parte dei costrutti utopici il sesso femminile, angariato da ogni sorta di imposizioni, sottoposto a infinite suddivisioni, classi, sottoclassi, categorie, rimane, nonostante eventuali camuffamenti o sublimazioni, il bersaglio preferito delle attitudini tiranniche dell'utopista. (Pezzuoli 1978: 12)

En la visión tradicional de la mujer que Butler ofrece en su novela, ésta es un compendio de todas las virtudes que la mitología masculina atribuye al sexo femenino, por un lado, pero, a su vez, es portadora de todos los defectos que desde tiempos inmemoriales se han asociado al mismo. Entre los rasgos positivos se encuentra el de la belleza, la característica que todas las obras utópicas comparten y en la que todos los autores despliegan un gran número de detalles:

The cult of beauty is fostered by these writers to the point where it becomes an injunction. They devote some time to describing the youthful looks and attractive bodies of their females, [...] (Strauss 1976: 128)

La belleza de la mujer de *Erewhon*, que también perdura en la madurez, otorgando a ésta un aire de majestuosidad y dignidad, es muy idealizada, «*equal to that of the finest Italian paintings*» (Butler 1872: 79), en consonancia con la inclinación de los autores de la época hacia Italia y el romanticismo, como ocurrirá también, por ejemplo, en William Morris. Sin embargo, las descripciones de Samuel Butler son muy comedidas, mientras que las de Morris son bastante sensuales, lo cual demuestra la diferente actitud que uno y otro tuvieron ante el sexo femenino:

The women were vigorous, and had a most majestic gait, their heads being set upon their shoulders with a grace beyond all power of expression. Each feature was finished, eyelids, eyelashes, and ears being almost invariably perfect. (Butler 1872: 79)

En cuanto a su papel dentro de la sociedad, las mujeres siempre aparecen en ambientes considerados propiamente femeninos, como el hogar, realizando actividades sociales o visitando los *Musical Banks*. Así, es una mujer, *Yram*, la hija del carcelero, la que atiende al protagonista durante su cautiverio y es ella también la que le cuida con cariño casi maternal cuando cae enfermo, a pesar de que la enfermedad está considerada en este país un grave delito:

[...] Incredibilmente la donne, sottoposte a coerciviti legami familiari, svolgono anche a Erewhon le loro funzioni tradizionali, dedicandosi alla casa e vivendo in una posizioni subalterna. (Pezzuoli 1978: 57)

La maternidad es el otro gran asunto del que la literatura utópica se ocupa cuando trata el tema de la situación de la mujer en estas sociedades imaginarias. En la mayor parte de los casos, las obras utópicas presentan una visión eugenésica, en la que se exalta el papel de la mujer como procreadora, dedicada a la crianza de hijos sanos y fuertes que mejoren la especie. En el resto, aunque ésta no aparece destinada

únicamente a la procreación por el bien común, se sigue exaltando el papel de la maternidad como uno de sus roles fundamentales, apareciendo prácticamente en todo momento caracterizada y determinada por esta función biológica:

[...] *alla fine del XVIII secolo, viene istituzionalizzato quello dell' amore materno, che comporta la dedizione assoluta alla protezione dell' infante, puro, innocente e segregato dal mondo insieme alla madre. Si sviluppa la nuova concezione della donna educatrice dei figli e divinità del focolare che andrà arricchendosi di connotazioni sentimentistiche nel corso del XIX secolo.* (Pezzuoli 1978: 25-26)

En el país de *Erewhon* la maternidad se equipara a cualquier otra enfermedad y, como tal, se oculta, se esconde «*until the necessity for signing the birth-formula (of which hereafter) renders further secrecy impossible*» (Butler 1872: 131). Las mujeres ocultan el embarazo incluso a sus esposos «*in anticipation of a severe scolding as soon as the misdemeanour is discovered*» (Butler 1872: 132). Es, precisamente, en este aspecto donde Samuel Butler vuelve a utilizar la técnica de presentar el mundo «al revés». Al igual que en el caso de la enfermedad, cuyo tratamiento, el castigo, provoca en el lector una reacción de indignación ante la falta de piedad y de humanidad, la consideración dada a los embarazos en este país está calculada para suscitar el mismo efecto. La idea es provocar al lector con una visión absurda del embarazo para así lograr el efecto contrario: lo más natural es que las mujeres sean madres y que la sociedad se alegre por ello. Esta es su respuesta al incipiente movimiento feminista que había surgido en la Inglaterra de su tiempo: las mujeres pedían acceso al mercado laboral y ello suponía también desprenderse de ciertas cargas familiares, como la crianza de los hijos. Es, pues, muy ilustrativo ver cómo Butler es capaz de expresar tanto en tan pocas líneas. Podemos incluso entender mejor la maestría con la que usa esta técnica del «*mondo alla rovescia*» para ironizar sobre este asunto cuando leemos la fórmula de nacimiento que hacen jurar a los recién nacidos:

He acknowledges that he is responsible for all physical blemishes and deficiencies which may render him answerable to the laws of his country; that his parents have nothing whatever to do with any of these things; and that they have a right to kill him at once if they be so minded, though he entreats them to show their marvellous goodness and clemency

by sparing his life. If they will do this, he promises to be their most obedient and abject creature during his earlier years, and indeed all his life, [...] (Butler 1872: 163-164)

Nuestra propia reacción al leer esta fórmula nos permite adivinar este mismo efecto en los lectores de la época, con lo cual Butler logra su propósito de llamar la atención sobre lo natural que es tener hijos, criarlos y quererlos, siendo ésta la labor principal de la mujer. Por otro lado, este aspecto de la ocultación de la maternidad podría también entenderse como una crítica hacia las clases altas victorianas y su forma de actuar con respecto a los embarazos, que solían ocultarse «*until it was too obvious to disguise*» (Jalland 1988: 142), si bien se hacía más por prudencia, para evitar murmuraciones si el embarazo no llegaba a buen término, que por la típica mojigatería victoriana. Este trato dado a los futuros hijos tiene continuación una vez que éstos han nacido. Las relaciones entre padres e hijos no son muy fluidas en esta sociedad y son raros los casos, nos cuenta el narrador, en los que exista verdadero afecto y cariño entre ellos: «*there is no talisman in the word 'parent' which can generate miracles of affection*» (Butler 1872: 176), y por esta razón no es de extrañar la alta tasa de infanticidios que se registran en las familias de este país. Esta referencia a la distancia que separaba a padres e hijos en *Erewhon* y a la falta de cariño familiar tiene una doble finalidad. Por un lado, es una clara referencia a la distancia que separaba a los mismos en las clases altas victorianas, en las que rara vez a los hijos se les criaba junto a los padres, sino que solían estar en manos de criadas e institutrices hasta que se les enviaba a caros internados:

Es un axioma que 'los niños pueden ser vistos pero jamás oídos'. Es incorrecto que hablen a una persona mayor sin haber sido interrogados previamente. Por consiguiente los adultos evitan estar mucho tiempo en su compañía. Dos veces al día la nurse los lleva, lavados, acicalados y rizados ante sus padres: un rápido beso, a veces una reprimenda, luego otra vez a la nursery. (Chastenet 1961: 143)

Por otro lado, es también una clara referencia a su propia situación personal, ya que las relaciones con su familia y especialmente con su padre nunca fueron buenas. Samuel Butler procedía de una familia con una larga tradición de ministerio eclesiástico, carrera que su padre esperaba que él siguiera. Pero, contraviniendo los deseos de éste, no se ordenó sacerdote y decidió poner distancia entre él y su familia marchándose a Nueva Zelanda donde estableció una granja para la cría de ovejas. La relación con sus padres, tanto por su negativa a tomar los hábitos, como

por su dependencia económica de ellos, fue tan tormentosa que ambos aparecen representados en dos de los personajes más odiosos de su novela *The Way of All Flesh* (iniciada en 1874, y publicada tras su muerte): ambos son los modelos en los que se basó para recrear al matrimonio formado por el vicioso matón *Theobald Pontifex* y su horrible esposa *Christina*.

Por otro lado, estas relaciones tan distantes entre padres e hijos en este país han llevado a una controversia tan inútil como ridícula: un debate sobre la superioridad de la juventud o de la edad madura, que Samuel Butler aprovecha, con su habitual maestría en el humor, para expresar su opinión acerca de los movimientos feministas de su época, al comparar la controversia feminista con este asunto que preocupa mucho a los más radicales de *Erewhon*:

They have another plan about which they are making a great noise and fuss, much as some are doing with women's rights in England. A party of extreme radicals have professed themselves unable to decide upon the superiority of age or youth. (Butler 1872: 180)

De esta manera, con una sutil comparación, Butler expresa su disconformidad con estos movimientos y con quienes los apoyan, a los que considera como unos extremistas que discuten asuntos triviales que nada tienen que ver con la vida real, a la vez que se ratifica en la idea de que la mujer no necesita tener derechos ni igualdad con el hombre, siguiendo así la misma línea del pensamiento tradicional que considera a la mujer como un ser necesariamente subordinado al hombre:

Men have been generals, kings, writers, composers, thinkers, and doers; women have been wives, mistresses, companions, friends and helpmates. The very word woman, in fact, emphasizes this passive anonymous position. It derives from the Anglo-Saxon wifman, literally 'wife man', and the implication seems to be that there is no such thing as a woman separate from wifhood. As individuals, with few exceptions, women did not count. They were mothers, wives, daughters, sisters, proper and forgotten. (Bullough 1973: 3)

Hay, sin embargo, un aspecto del siglo XIX que atañe a la mujer y con el que Butler no está de acuerdo: el matrimonio, aunque esto exige una matización, en el sentido

de que éste no propugnaba, como veremos en William Morris, por ejemplo, la abolición de esta institución y su sustitución por relaciones libres, sino que se oponía a él en la forma en la que estaba concebido por la sociedad victoriana, en el que éste era un convencionalismo social que, especialmente en el ambiente burgués, no implicaba amor, sino tan sólo un intercambio comercial entre familias, y en los que las mujeres eran tratadas como meros objetos de cambio. En este sentido, a través de la descripción de los contratos matrimoniales de *Erewhon*, Butler critica ese tipo de matrimonios y, a su vez, reconoce que la mujer debe ser libre para elegir con quién quiere casarse, si bien también determina cuál debe ser su papel dentro del matrimonio. En este país, las mujeres están sometidas a las decisiones paternas y no se pueden casar sin su consentimiento. Por ello, *Arowhena* nunca dará su amor a *Higgs*, a pesar de estar enamorada de él:

[...] *and I knew that Arowhena would not look at me (at any rate not yet) if her father and mother disapproved, [...].* (Butler 1872: 148)

La obediencia a los padres y los convencionalismos sociales hacen que las jóvenes no tengan capacidad para elegir su propio destino y acepten un matrimonio concertado porque es el único modo de vida que se les ha enseñado y para el que se las educa y prepara. De la misma manera se entendía el matrimonio en el seno de las clases altas y la burguesía de la época, porque a las mujeres no sólo no se les permitía elegir, sino que, además, el matrimonio era para la mayoría de ellas la única opción de futuro, dada, sobre todo, la inutilidad de la educación que recibían que sólo las capacitaba para encontrar un marido:

What they [women] are educated for is to come up to a certain conventional standard accepted in the class to which they belong, to adorn (if they can) the best parlour or the drawing-room, as it may be, to gratify a mother's vanity, to amuse a father's leisure hours, above all, to get married. (Maria Grey 1871, quoted in Purvis 1991: 64)

Las costumbres sociales son tan 'sagradas' que la hermana mayor de *Arowhena*, *Zulora*, está empeñada en casarse con *Higgs*, sin plantearse tan siquiera si está enamorada de él, porque «*it was considered a sacred and inviolable rule that whoever married into a family must marry the eldest daughter at that time unmarried*» (Butler

1872: 150). Como podemos apreciar en la cita, la ironía es muy clara: en *Erewhon* los hombres no se casan con una mujer, sino que se casan con la familia. Por ello son los padres los que deciden quién va a formar parte de su vida familiar. Pero esta costumbre de concertar los matrimonios sin dejar oportunidad a los futuros esposos para conocerse a fondo y enamorarse comporta evidentes riesgos: cuando dos personas no se conocen mucho, es muy fácil esconder o disimular los vicios y defectos, argumento típicamente moreano, lo cual ya no es posible tras la vida en común que el matrimonio supone. Esto ha dado lugar a muchos casamientos desastrosos en *Erewhon* porque, igual que son muy hábiles para maquillarse y disimular la edad, lo son para 'maquillar' los malos hábitos. Samuel Butler vuelve en este caso a utilizar la técnica de presentar el mundo al revés para ironizar sobre esta institución del matrimonio tal y como la concebían las clases altas victorianas: en este país se considera la enfermedad como el peor delito y por ello se disimula cualquier achaque. Lo ridículo que resulta ocultar algo tan humano como la enfermedad es el paralelismo que Butler utiliza para hacer comprender a sus lectores varios extremos: primero, que también resulta ridículo ocultar los defectos al futuro cónyuge porque la convivencia acabará por sacarlos a la luz; segundo, que los esposos deben conocerse y tratarse largo tiempo antes del matrimonio y, tercero, que la mujer debe tener libertad de elección, porque, de otra forma, las consecuencias pueden ser desastrosas:

[...] *and marriages were often contracted with most deplorable results, owing to the art with which infirmity had been concealed.* (Butler 1872: 137)

Ésta es la única concesión que otorga a las mujeres. En los demás aspectos de la vida, son los hombres los que deciden. Ellos son los dueños y directores del destino de éstas. Por ello *Arowhena* se deja arrastrar a un incierto viaje sin retorno cuando escapa con *Higgs* en el globo. Está tan acostumbrada a que su familia o la sociedad rijan su destino que ni siquiera le pregunta por la posibilidad de algún peligro. Se limita a dejarse llevar y a confiar plenamente en él, aun cuando este viaje la puede llevar a lo desconocido o incluso a la muerte:

Arowhena was sleeping quietly at the bottom of the car, and as I looked at her sweet and saintly beauty, I groaned, and cursed myself for the misery into which I had brought her; but there was nothing for it now. (Butler 1872: 250)

Él afronta los riesgos y la preocupación del viaje mientras ella duerme plácidamente ajena a todo peligro, porque, como ser inferior y débil, confía en el buen juicio del hombre, que está acostumbrado a vivir fuera del hogar y a afrontar todos los riesgos que la vida diaria supone. Esta escena es, además, una metáfora sobre la división patriarcal de la sociedad en dos ámbitos: la vida tranquila y sosegada del hogar, que el hombre ha creado para salvaguardar a la mujer de cualquier peligro, representada por *Arowhena* que duerme ajena a todo lo que sucede a su alrededor, y la lucha constante del hombre en el ámbito social, representada por los sufrimientos de *Higgs* durante este viaje y su lucha contra las inclemencias del tiempo:

The man, in his rough work in the open world, must encounter all peril and trial ... often he must be wounded, or subdued, often misled, and 'always' hardened. But he guards the woman from all this; within his home, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence. This is the true nature of home – it is the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt and division. (Ruskin 1865: 147-148)

Además, este retrato de la mujer frágil e indefensa necesitada de guía y apoyo, se corresponde exactamente con la imagen que se ha tenido de la mujer a lo largo de la historia, excusa de la que el hombre se ha servido para subordinarla:

También advierte [San Buenaventura] que la sujeción de la mujer al varón es por triple motivo: por dignidad de naturaleza (el varón es más digno naturalmente que la mujer), por el reato de culpa (la mujer tuvo más culpa en el pecado original), y por la mayor fortaleza del varón (el sexo femenino es más débil que el del varón y por ello, para protegerla, puesto que el varón es más agresivo y violento, debe facilitarse más el repudio de la esposa que el del esposo). (Saranyana 1997: 107)

La mujer a la que Butler hace referencia a lo largo de toda la obra y cuyo retrato nos ofrece es la mujer burguesa, ya que se supone que en este país no hay una clase obrera tal y como se concebía en el siglo XIX, lo cual implica, a su vez, que no hay mujeres trabajadoras, como en dicho siglo, a las que la creciente industrialización «arranca de las comunidades agrícolas y amontona en las naves industriales para

trabajar jornadas de doce, catorce y hasta dieciséis horas diarias en las condiciones más explotadas de toda la historia del capitalismo» (Falcón 1992: 91) y que, debido a las condiciones laborales en aquella época, se veían abocadas a la prostitución para sobrevivir. Michael Ryan, un estudioso de esta problemática, hacía en 1839 la siguiente lista de los oficios que proporcionaban el mayor contingente de `trabajadoras´ a este submundo del sexo:

Milliners, dress-makers, straw bonnet makers, furriers, hat-binders, silk-winders, tambour-workers, shoebinders, slopwomen, or those who work for cheap tailors, those in pastry-cook, fancy and cigar shops, bazars, servants to a great extent, [...]. (Ryan 1839: 174)

Butler retrata a una mujer más femenina, a la vez que una mujer biológicamente determinada y que no pretende usurpar el lugar de predominio al hombre. En este sentido, ha logrado mejorar su nivel de vida, ya que es más sana, más bella y no tiene que salir a trabajar en pésimas condiciones laborales o con salarios muy bajos. Al contrario, la mujer de *Erewhon* no trabaja, no tiene necesidad de buscar un empleo, sino que permanece en la seguridad de su hogar, mantenida por su esposo y al cuidado de los hijos y de la casa. Ésta es la mujer que Butler imagina como ideal y es un compendio de todos los tópicos que la tradición masculina le ha atribuido. Pero, a la vez que propone un modelo de mujer ideal, también la caracteriza con todos aquellos defectos y vicios que históricamente se han considerado inherentes al sexo femenino. Uno de estos defectos es la supuesta insaciabilidad sexual que, en el caso de *Yram*, la lleva a desobedecer la ley, recreando así una de las creencias más extendidas en la mitología masculina: la de que la mujer es un ser insaciable que el hombre debe controlar para impedir que le destruya:

Del resto la donna como fonte di pericolo, depositaria del male esteriorizzato, è una immagine che ricorre in tutta la storia patriarcale: numerodi sono i miti della cultura maschile che attribuiscono alla donna un appetito sessuale insaziabile e la capacità di evirare l´amante, prosciugandolo o castrandolo. (Fortunati 1989: 151)

Este mito de la insaciabilidad sexual, que se inició en la antigüedad y que la tradición cristiana se encargó de alentar para exorcizar sus propios temores ante su necesidad

y exigencia de castidad, lejos de ser una ventaja para la mujer, por la posibilidad de poder controlar al hombre a través del sexo, es, por el contrario, una desventaja ya que la coloca en una situación de dependencia de éste, y, por lo tanto, en un estadio inferior. En un principio, parece que *Yram*, contraviniendo la ley de este país que castiga la enfermedad con severas penas, cuida a *Higgs* en secreto cuando cae enfermo durante su estancia en la cárcel por un acto de piedad, guiada por el sentimiento maternal intrínseco al sexo femenino que lleva a la mujer a cuidar de todos los que hay a su alrededor:

Woman seems to differ from man in mental disposition, chiefly in her greater tenderness and less selfishness; [...]. Woman, owing to her maternal instincts, displays these qualities towards her infants to an eminent degree; therefore it is likely that she would often extend them towards her fellow-creatures. (Darwin 1871: 566)

Sin embargo, bajo esta aparente piedad, parece esconderse otra razón: la esperanza de *Yram* de verse 'recompensada' de una forma especial. Si bien el autor no lo cuenta expresamente, sus palabras no dejan lugar a dudas sobre cuál fue el 'premio' a su comportamiento, y cómo ésta respondió a esa recompensa: trayéndole más mantas y una bebida caliente:

[...] I propose, therefore, to make no mention of what passed between us on that occasion, save that we were reconciled, and that she brought me surreptitiously a hot glass of spirits and water before I went to bed, as also a pile of extra blankets, [...]. (Butler 1872: 90)

Sin embargo, Butler evita hablar de esa posible relación sexual entre *Higgs* y la hija del carcelero. Prevalece en esta escena, así como en la posterior descripción de sus encuentros nocturnos con *Arowhena*, la sensación de una sexualidad reprimida. En este sentido, Butler evita tratar un tema que le es desconocido y que le repele por su propia educación y por su desconocimiento de las mujeres. Su relato se limita a una mera insinuación, como si dejase una ventana abierta a la imaginación del público masculino que va a leer la obra. Se combinan, así, por un lado, la fantasía de un mundo utópico donde las mujeres son objetos eróticos y de deseo, y, por otro

lado, la represión y la oscuridad a la que el utopista somete a la mujer en su obra. Esa combinación hace que la maestría narradora de Butler se empobrezca cuando trata el tema de las relaciones entre hombres y mujeres:

The lack of sufficient artistry is unfortunately made more noticeably by the succeeding account of Higgs' affair with his jailer's daughter, Yram. Butler's writing is always especially impoverished when dealing with the relationships between men and women. His own fear of women caused perhaps an imaginative debility, and a distasteful attempt at titillation.
(Mumford 1970: 9)

Junto con la idea de que las mujeres son sexualmente voraces se plasma en esta obra otro de los grandes mitos negativos en torno a ellas: la idea de que la mujer es la portadora del mal, la causante de todos los desastres que aquejan a la humanidad, iniciados tras sucumbir a la tentación la Eva del paraíso. Esta idea de la mujer como origen y causa de muchos de los males que el hombre ha padecido, es muy antigua y es otra de las razones por las que éste ha tratado siempre de someterla y esclavizarla:

La mujer como fuente de peligro, como depósito de la calamidad exteriorizada, es una imagen que discurre a lo largo de la historia patriarcal. Es bruja, demonio, la mujer escarlata, conspiradora; y su poder sobre las mentes de los hombres normalmente aumenta en proporción inversa a su poder efectivo en el mundo real. (Figs 1970: 46)

Samuel Butler representa este mito en la figura de la reina de *Erewhon*. Ésta, como todas las damas ociosas del país, está ansiosa de novedades y cuando *Higgs* le habla de la existencia de un aparato prodigioso que permite al hombre volar, ella no lo piensa dos veces y olvidándose de todas las leyes de su país, (hay que recordar que en *Erewhon* está prohibido el uso de cualquier maquinaria), provoca por su excesiva curiosidad y por su inconsciencia una catástrofe, ya que la construcción del globo permite a *Higgs* escapar de este país, cuando están a punto de encarcelarlo nuevamente:

Her eagerness to see so strange a sight as the ascent of a human being into the sky overcame any scruples of conscience that she might have otherwise felt, and she set the antiquarians about showing her workmen how to make the gas, [...] even before she began to try and gain the king's permission; [...]. (Butler 1872: 243)

Por otro lado, en el episodio de la huida de *Higgs* aparece implícita una crítica a los hombres que se dejan dominar por las mujeres, ya que éste escapa debido a los caprichos de la reina, pero también es culpable el rey, «*a very uxurious husband*» (Butler 1872: 244), que ha cedido ante la insistencia de su esposa en vez de imponerse y hacer cumplir la ley. De aquí parece desprenderse que la idea de Butler es, como la de otros muchos hombres de su época, que la mujer puede dominar al hombre mediante su influencia moral, razón por lo cual no se debe dotar a ésta de más poder ni de más derechos, puesto que puede conseguir todo lo que quiera a través de su marido, una idea contra la que luchaban aquellos intelectuales y pensadores que pedían más derechos y libertades para la mujer, y que ya fue anticipado en el siglo anterior por Mary Wollstonecraft:

Women, deluded by these sentiments, sometimes boast of their weakness, cunningly obtaining power by playing on the weakness of men; [...]: but virtue is sacrificed to temporary gratifications, and the respectability of life to the triumph of an hour. (Wollstonecraft 1792: 40)

Dado que su mundo lo constituye el hogar y su único oficio es el cuidado de la casa y de los hijos, las mujeres en *Erewhon* tienen bastante tiempo libre que dedican a hacer visitas o a reuniones sociales. La ociosidad de la que disfrutaban, y con ella su aparente aburrimiento, queda patente en el hecho de que vayan a visitar a *Higgs* a la cárcel, un hecho calificado en la época como poco decoroso y que, sin embargo, en este país no está mal visto. Pero realizan estas visitas acompañadas siempre de algún hombre, para que su honor y su honra queden a salvo, ya que no es 'socialmente correcto' para una dama visitar sola a un hombre, aunque sea en la cárcel. En este aspecto Butler refleja un comportamiento social asumido por la burguesía victoriana:

Ninguna figura era más equívoca y, sin embargo, más importante para el paisaje urbano estructurado del paseante masculino, que la mujer en un lugar público. Se daba por supuesto que, al encontrarse en público, las mujeres estaban en peligro y, al mismo tiempo, eran una fuente de peligro para los hombres que se congregaban en las calles. (Walkowitz 1995: 55)

Sin embargo, a *Higgs* no le agradan mucho estas visitas porque no puede tener ninguna conversación coherente con ellas, mientras que agradece la visita de los hombres que las acompañan, porque, a su parecer, son más amenos y más inteligentes:

The men were far less inquisitive, and would not, I believe, have come near me of their accord; but the women made them come as escorts. I was delighted with their handsome mien, and pleasant genial manners. (Butler 1872: 88)

El contraste entre unos y otros queda patente en esta cita: las mujeres, por su educación, muy similar a la de la mujer burguesa del siglo XIX, no son capaces de mantener conversaciones interesantes desde el punto de vista masculino, porque sólo pueden referirse a trivialidades y a temas relacionados con su entorno. En cambio, *Higgs* tiene más en común con los hombres y éstos le parecen más amenos y más inteligentes porque su educación 'masculina' es muy similar. Con ello, Butler se limita a exponer una realidad de su época y que él, por su propia educación victoriana y tradicional, entiende que es la correcta: que los hombres y las mujeres reciben una educación distinta porque así se preparan para las facetas que a cada sexo le corresponden. De esta manera, además, Butler retrata el carácter femenino como curioso, vano, superficial e ignorante, dando por sentado que éstas son características innatas al sexo femenino y no el producto de un sistema educativo creado por una sociedad patriarcal que trata de someter a la mujer mediante una educación escasa y orientada exclusivamente a capacitarla para realizar las labores consideradas 'propias de su sexo':

This gender differentiation in the forms of education for middle-class girls and boys was justified in terms of the different futures expected of

women and men. While middle-class boys should be prepared for the professional and public world, their sisters should be educated for a home life. (Purvis 1991: 65)

Las reuniones sociales son, como hemos dicho, otra de las ocupaciones de las damas de *Erewhon*. Son las mujeres de la familia *Nosnibor* las que presentan a *Higgs* y le introducen en la vida social, puesto que el señor *Nosnibor*, como es usual en el sexo masculino, está muy ocupado con su trabajo fuera de casa, de manera que nos encontramos a las mujeres de las clases altas realizando otra de las 'tareas' básicas indispensable para todo acaudalado hombre de negocios burgués: la organización de la vida social de la familia. Con motivo de la presentación de su huésped, se organiza una pequeña reunión en casa de las anfitrionas, acontecimiento que Butler aprovecha para retratar el falso mundo de banalidad e hipocresía que rodea a estas mujeres, y, por similitud, a la sociedad burguesa de su tiempo. Cuando llega a la fiesta *Mahaina*, una de las invitadas, aparentemente muy apreciada por la familia, todas las señoras la saludan muy afectuosamente preguntándole por su salud y aconsejándole remedios caseros para sus 'dolencias'. Sin embargo, cuando *Mahaina* se marcha de la reunión, todas las presentes se dedican a criticarla argumentando no haber creído ni una sola de sus excusas:

«I don't believe a word of it. It's all indigestion. I remember staying in the house with her for a whole month last summer, and I am sure she never touched a drop of wine or spirits. The fact is, Mahaina is a very weakly girl, and she pretends to get tipsy in order to win a forbearance from her friends to which she is not entitled. She is not strong enough for her calisthenic exercises, and she knows she would be made to do them unless her inability was referred to moral causes». (Butler 1872: 134)

La hipocresía de estas mujeres es manifiesta: las buenas maneras y costumbres se mantienen o se fingen mientras *Mahaina* está presente, pero la situación cambia cuando se marcha. Entonces se lanzan a una crítica feroz contra una persona a la que momentos antes alababan y consolaban por su «*poor dipsomania*» (Butler 1872: 133). Especialmente llamativo es el hecho de que inicie las críticas una mujer que parece tener una estrecha relación de parentesco con *Mahaina*, ya que estuvo pasando un mes en su casa, y la recibe dando muestras de una gran familiaridad y cariño

hacia ella: se trata de *Zulora*, la hermana de *Arowhena*. Por otro lado, es patente la ironía en el hecho de que cuando preguntan a *Mahaina* por su salud, ésta se aflija y oculte una posible dolencia estomacal bajo la apariencia de una adicción al alcohol. Retrata de esta manera no sólo la hipocresía sino también la doble moral victoriana, aquella que enmascaraba los acontecimientos más sórdidos bajo una capa de respetabilidad. En este caso, el efecto es demoledor porque, por un lado, enmascara la enfermedad bajo la apariencia de un vicio, y, en segundo lugar, ese vicio, el alcoholismo, era uno de los problemas más graves en las clases bajas de la época, que se criticaba mucho entre las clases altas pero contra el que no se luchaba. Este vicio, además, según la estricta moral inglesa, era mucho peor en el caso de las mujeres porque hacía que desatendieran sus deberes hacia el esposo y los hijos, con lo cual todos resultaban perjudicados. En el caso de las clases altas, «*intoxication was doubly castigated on women, both in itself and as leading to uncontrolled, immodest behaviour*» (Davidoff and Hall 1987: 400). Esta actitud también se aprecia en el propio *Higgs*, que manifiesta una gran antipatía por esta mujer.

Por otro lado, durante la mencionada reunión en la que es presentado a la sociedad Erewhoniana, a la que sólo asisten mujeres, el protagonista se mantiene prácticamente al margen de todas las conversaciones que se desarrollan en la misma y el hecho de que Butler no reseñe ninguna de estas conversaciones (al contrario de lo que hace Bulwer-Lytton en *The Coming Race*, durante una de las fiestas a las que asiste el viajero, por ejemplo) es una muestra del escaso interés que les atribuye y de la suposición masculina de que todas las mujeres tienen los mismos temas de conversación, que no merece la pena destacar. En este caso, como solía suceder entre las mujeres de clases altas, el tema principal de conversación es la salud, de manera que las propias mujeres se hacen eco de uno de los mitos más extendidos y favorecidos por la literatura evolucionista, el que ésta es un ser débil y frágil al que el hombre debe proteger. Dado que a estas mujeres se las educaba en la convicción de que su única meta en la vida era conseguir un esposo, cabe suponer que esa fragilidad se consideraba como una más de las virtudes femeninas que los hombres apreciaban como otra muestra de su inferioridad:

One writer in 1868 described 'the real English Lady' as being a mixture of purity and refinement, gentleness, tenderness, and elegance ... [who might] faint at the sight of blood ... scream at a spider ... be unable to bear noise or exertion, to ride except at a gentle canter, or to dance anything quicker than a quadrille, while a minuet was more in accordance with dignity. (Purvis 1990: 60)

A la hipocresía se unen, además, otros dos defectos que la mitología masculina ha atribuido a la mujer y que Samuel Butler retrata a la perfección: mutabilidad y maldad, ya que en el transcurso de la conversación en la que se critica a *Mahaina*, sus supuestas «amigas» no sólo cambian varias veces de opinión con respecto a su mal, sino que no cesan hasta imputarle algún defecto en su salud. De esta manera, las mujeres se convierten en enemigas de su propio género, ya que con sus críticas arriesgan a *Mahaina* a una severa pena, puesto que está ocultando un `delito` grave como lo es su enfermedad:

Every now and then they would join in some charitable commonplace, and would pretend to be all of one mind that Mahaina was a person whose bodily health would be excellent if it were not for her unfortunate inability to refrain from excessive drinking; but as soon as this appeared to be fairly settled they began to be uncomfortable until they had undone their work and left some serious imputation upon her constitution. (Butler 1872: 135)

Aparte de la organización del hogar y de las reuniones sociales, la otra ocupación de la mujer burguesa consistía en ir a la Iglesia. Esta costumbre aparece satirizada en esta obra a través de las visitas que las damas de *Erewhon* realizan a los *Musical Banks*. Estos establecimientos son una metáfora que Butler utiliza para satirizar al mundo de la religión que demasiado frecuentemente va asociado a la riqueza y el poder. En este sentido se puede apreciar una doble crítica contra el sexo femenino: por un lado, critica el hecho de que las mujeres burguesas acudan todos los días a la iglesia y, por otro lado, al identificar los *Musical Banks* con el dinero, las acusa de tener excesivo afán por el lujo, el dinero y las cosas materiales. Sus anfitrionas acuden diariamente a estos «bancos», en los que se comportan con el recogimiento propio de una iglesia, y en los que efectúan ciertas transacciones monetarias sin valor alguno: «*the money given out at these banks was not that with which people bought their bread, meat and clothing*» (Butler 1872: 143). Con esta imagen Samuel Butler pretende dos objetivos: por un lado, critica la hipócrita costumbre de acudir a la iglesia cuando todo lo que se pretende es adquirir y mantener una especie de respetabilidad y, por otro lado, critica a la propia Iglesia, que ha dejado de tener contacto con la vida real. La expresión anterior es una crítica a la Iglesia de Inglaterra, muy interesada en lo material, y muy alejada de su esencia espiritual. De ahí también que la mayoría de la gente la haya abandonado y sólo queden los más preocupados por las apariencias, es decir, los burgueses, y dentro de ellos, las

mujeres, a las que, como sabemos, se les exigía mayor honorabilidad que a los hombres. La respetabilidad, el afán de lujo, la ostentación, las apariencias en definitiva, aparecen satirizados de manera magistral en estas visitas a los «bancos musicales», a los que sus anfitrionas acuden, además, mostrando a todo el mundo hacia dónde se dirigen, en otro intento, muy propio de estas clases sociales, por mostrar no sólo lo que se posee materialmente, sino también que todo lo que poseen es merecido por su ejemplar vida espiritual. Se trata nuevamente de la idea de clase extendida entre la burguesía de que cada persona tenía lo que se merecía en función de sus propios méritos, que los éxitos y los fracasos eran únicamente imputables a la persona que los sufría:

Foremost among those distinctive identities was the association between the middle class and a Christian way of life so that by mid century adherence to evangelical protestant forms had become an accepted part of respectability if not gentility. Attendance at church or chapel was a social necessity even when it was not a religious imperative. Respectability was coming to include church going, family worship, the observance of the Sabbath, an interest in religious literature. (Davidoff and Hall 1987: 76)

Frente a todas estas mujeres y a estos comportamientos femeninos surge, como contraste, la figura de *Arowhena*: «*Arowhena, however, was perfection*» (Butler 1872: 148) nos cuenta *Higgs*. Pero más que su belleza, lo que le atrajo en el primer momento fue su semblante, muy distinto al de su hermana *Zulora*, porque ésta mostraba una expresión de orgullo, casi desafiante, mientras que *Arowhena* «*had a very winning manner*» (Butler 1872: 100). De esta manera, encontramos nuevamente en Butler una visión tradicional y patriarcal de la mujer, ya que una de las características más importantes que tradicionalmente se había inculcado a ésta era la de que debía siempre mostrar un aspecto sumiso, como prueba de su sometimiento a la autoridad del varón:

En la sociedad patriarcal, que para nosotros se remonta a los orígenes de la historia, la agresividad femenina siempre ha sido mal considerada por los varones, puesto que implica insubordinación o competición; y como decía Boccaccio:

'Resulta molesto y odioso ver a un hombre soberbio, y no hablemos ya de soportarlo. Pero lo insoportable e imposible es aguantar a una mujer orgullosa, porque en general la Naturaleza ha dotado a los hombres de orgullo y de un espíritu elevado, pero en cambio hizo a la mujer humilde y sumisa, más apta para cosas delicadas que para dominar'. (Figes 1970: 24-25)

Arowhena es la mujer perfecta, ya que tiene todas las características que se consideraban indispensables en una mujer. No es una mujer orgullosa, sino que, por el contrario, nunca trata de mantener sus opiniones aunque esté convencida de llevar la razón. Es una mujer frágil, que confía plenamente en *Higgs* y que se lanza a la aventura del globo sin hacerle preguntas y sin titubear. Es, en resumen, todo lo que un hombre podría desear, la heroína romántica que solía protagonizar las novelas destinadas al público femenino burgués de la época. La joven bella y sumisa que conoce a un hombre y que, arriesgando hasta su propia vida, escapa con él hacia un futuro incierto, en una aventura que suele acabar siempre ratificada por la iglesia. Como podemos ver, la figura de *Arowhena* es un manual de primera mano que nos permite conocer todos los códigos de comportamiento requeridos a la mujer de la época y a través de los cuales se la trataba de dominar, convenciéndola de su subordinación y de su papel secundario en la sociedad:

«Una mujer puede hacer deliciosa la casa y con ello inclinar a su marido a mostrarse virtuoso y trabajador. Le concierne hacer reinar la calma en el espíritu de su marido, impedir que se atormente. Cuando una falta de perfecto entendimiento viene a alterar la felicidad conyugal, la culpa recae generalmente en la mujer, pues a ella le corresponde sacrificarse... Todos sus actos deben inspirarse en un sentimiento de dependencia, la ley de su sexo la coloca en una necesaria subordinación y no debe olvidar jamás que, si quiere ejercer una influencia, jamás debe ser reivindicándola. [...]» (quoted in Chastenet 1961: 139)

Frente a este tipo de educación victoriana, preparada para enseñar a las mujeres su 'verdadero' lugar en la sociedad, y que trataba de evitar cualquier intento de éstas por abrirse nuevos caminos, las mujeres empezaban a reclamar mayores oportunidades laborales y la admisión en las universidades, lo que les permitiría el acceso a puestos de trabajo más dignos. Como esto no fue posible simplemente

tratando de convencer a los hombres, y a muchas mujeres, para que olvidaran toda una tradición patriarcal que había dividido a la sociedad en dos ámbitos, el hogar y el mundo, y había colocado a cada sexo en uno de ellos, las mujeres se dieron cuenta de que lo primero que debían hacer era reclamar el derecho al voto para poder influir con él en un mundo eminentemente masculino:

El movimiento feminista surgió, pues, en primer lugar cuando las mujeres solteras de clase media comenzaron a movilizarse para conseguir su admisión en la vida profesional, lo que era la única garantía de unos ingresos y de una posición que correspondieran al nivel social de la familia en que habían nacido. La aparición de estos grupos de presión para la admisión de las mujeres en la vida profesional provocó una especie de reacción en cadena, a medida que estas mujeres se vieron en la necesidad de hacer campañas a favor de su admisión en la vida profesional, y luego comenzaron a hacer campañas a favor del voto a fin de adquirir el poder político necesario para forzar unos cambios legislativos que les permitieran entrar en la universidad. (Evans 1977: 23)

Por otro lado, la definición que hemos hecho de *Arowhena* como una heroína de novela romántica, nos permite plantear la cuestión de hasta qué punto la utopía es crítica y hasta qué punto es ficción y romance. En el estudio que hemos hecho de esta obra, vemos cómo el viaje a *Erewhon* sirve a Samuel Butler para criticar a través de la sátira muchos aspectos de la vida social, económica y religiosa de su propia época. En este sentido, el país de *Erewhon* es un espejo deformante que refleja de forma invertida la realidad inglesa de finales del siglo XIX. Pero bajo toda esta crítica también se vislumbra una aventura romántica entre un intrépido viajero y una bella muchacha. Es la clásica historia en la que una heroína forzada por sus padres a un matrimonio de conveniencia huye con su enamorado hacia lo desconocido. La historia de amor entre ambos protagonistas tiene todos los ingredientes del romance. El amor surge a primera vista: nada más conocer a *Arowhena* y a su hermana *Zulora, Higgs* se da cuenta de que ha encontrado a la mujer de su vida. Él se aloja en su casa como invitado, lo que le permite tenerla cerca, conocerla a fondo y enamorarla. Ella es una heroína romántica, ejemplo de educación victoriana, incapaz de responder con palabras a su declaración de amor, porque el pudor se lo impide. Es, además, un amor que se enfrenta a muchos obstáculos, empezando por la propia familia de *Arowhena* y por las costumbres

sociales que exigen que se case la primogénita de la familia antes de casar a las siguientes. Y así vemos cómo la madre y la hija mayor conspiran para lograr que *Higgs* se enamore de ella:

I had now been a visitor with the Nosnibors for some five or six months, and though I had frequently proposed to leave them and take apartments of my own, they would not hear a word of my doing so. I suppose they thought I should be more likely to fall in love with Zulora if I remained, but it was my affection for Arowhena that kept me. (Butler 1872: 181)

Una vez que *Higgs* abandona la casa, los enamorados acostumbran a verse en los *Musical Banks* por las mañanas. Igual que harían los amantes en las novelas románticas, ellos aprovechan la hora matutina de la misa para encontrarse; y se suceden, además, los encuentros furtivos de los amantes en el jardín, teniendo a la criada de *Arowhena* como confidente, unos encuentros que se caracterizan por una sexualidad reprimida, en el sentido de que, al igual que sucedió con *Yram*, se insinúa simplemente la posibilidad de algún rapto amoroso entre ambos a través de la advertencia de la criada:

So overjoyed were we that we knew not how to speak; indeed I do not know when we should have found words and come to our senses, if the maid had not gone off into a fit of hysterics, and awakened us to the necessity of self-control; [...]. (Butler 1872: 246)

Asimismo, el desenlace de la historia también es propio del romance. *Higgs* planea huir en globo y para ello debe convencer a la reina y al rey para que le dejen construirlo. A continuación, cuenta su plan a *Arowhena* que, lejos de preocuparse por el peligro que van a afrontar, está preocupada por saber si lo que hace al huir con él estará bien visto allá donde van, porque ante todo Butler sigue presentándonos a una heroína victoriana, a una mujer de principios morales sólidos. El día señalado para escapar, *Arowhena* sale de su casa con la excusa de ir a una representación en uno de los *Musical Banks* y se pone las ropas de la criada para que nadie la reconozca. La huida en globo en el último momento, con la familia de la novia a punto de atraparles es el clímax de esta aventura:

This happened at the very moment that the attention of the crowd was divided, the one half paying heed to the eager gestures of those coming from Mr. Nosnibor's house, and the other to the exclamations from myself. A minute more and Arowhena would doubtless have been discovered, but before that minute was over, I was at such a height above the city that nothing could harm me [...]. (Butler 1872: 248)

El desenlace es todo un clásico en este tipo de historias románticas. El viaje en el globo es, como hemos visto, una auténtica pesadilla para *Higgs*, que se lamenta de su inconsciencia al no haber calculado los riesgos del mismo y al poner la vida de su amada en peligro, mientras ella, ajena a todo lo que sucede a su alrededor, duerme plácidamente en el fondo de la cesta. El globo es arrastrado por las corrientes de aire hasta que cae al mar, donde los recoge un barco cuando están a punto de perecer. Una vez a bordo del barco, un clérigo que se encuentra entre el pasaje los une en matrimonio. Pero ésta es una boda que no se describe con mucho detalle y la ausencia de cualquier mención a los sentimientos de ambos durante la ceremonia nos lleva a pensar que ellos también han realizado un matrimonio casi forzado o de conveniencia, para regularizar su situación como pareja antes de llegar a Inglaterra, para, en definitiva, mantener las apariencias y la respetabilidad:

Among the passengers there was a most estimate clergyman, by whom Arowhena and I were married within a very few days of our coming on board. (Butler 1872: 254)

Podemos concluir que Samuel Butler era un hombre altamente contradictorio en lo que se refiere a sus convicciones. Por un lado, critica severamente el materialismo y la hipocresía de la burguesía victoriana, pero, a su vez, adopta algunos de sus principios, como la idea de que el fracaso personal es sólo achacable a la propia persona y no a factores externos; o su idea de que a veces es bueno adaptarse al mundo de las apariencias para aprender a hacer lo que la sociedad considera bueno y adecuado. Era un victoriano al que horrorizaban la pobreza y la degradación a las que el industrialismo había reducido a gran parte de la población, pero que seguía manteniendo ciertos conceptos de clase. En el tema de la mujer es donde de forma especial se aprecian sus puntos de vista tradicionales, aunque no podemos calificarlo de misógino, sino que era un hombre producto de su tiempo, convencido de que los clichés en torno a la figura femenina no debían cambiar. Así, las mujeres de *Erewhon*

son un retrato perfecto y, a la vez, mordaz, de todos los mitos positivos y negativos que desde la antigüedad, y afianzados en su propia época, circulaban en torno a la mujer. Son damas ociosas, que se dedican a la organización del hogar y a preparar reuniones sociales, con una visita diaria a los *Musical Banks*, para mantener la apariencia de respetabilidad. Sin embargo, Samuel Butler no transcribe ni una sola de las conversaciones que transcurren entre estas mujeres, porque son triviales e intrascendentes, muestra de su ignorancia en asuntos fuera del ámbito femenino, excepto aquella en la que critican a *Mahaina* sólo para demostrar su carácter hipócrita y falso. Mientras que ellas son la representación de todos los puntos negativos que el sexo masculino siempre ha atribuido al femenino, *Arowhena* es un compendio de todas las virtudes que se exigían a una buena joven de sociedad. Es hermosa, callada, obediente, sumisa y frágil. Su figura no aparece claramente definida en la obra, su función no es la de guiar al viajero e introducirle en este nuevo país, sino que su presencia sólo se explica por la necesidad de introducir en la obra un elemento atrayente para captar a un mayor número de lectores. *Arowhena* es la perfecta imagen de lo que en este siglo se denominó «*the angel in the house*», una terminología proveniente de un poema de Coventry Patmore titulado «*Angel in the House*» (1855-1856), con el que celebraba el amor conyugal:

[...] – *but according to literary convention, many did, making Patmore's title a convenient shorthand for the selfless paragon all women were exhorted to be, enveloped in family life and seeking no identity beyond the roles of daughter, wife and mother. 'Angel' and 'house' became virtual synonyms. The social corollary of this identification is an equally implacable association between womanhood and domestic purity, [...].*
(Auerbach 1982: 67-68)

Como hemos venido estudiando, esta obra se caracteriza porque el autor presenta una imagen tradicional a la vez que ideal de la mujer, como una típica heroína de novela romántica. Por esta razón, nos parece pertinente iniciar el análisis del discurso a través del que se articulan los contenidos con un párrafo en el que el autor nos presenta a la protagonista, *Arowhena*, y a su familia:

Mr Nosnibor took me through several spacious rooms till we reached a boudoir where were his wife and daughters, of whom I had heard from the interpreter. Mrs. Nosnibor was about forty years old, and still

handsome, but she had grown very stout: her daughters were in the prime of youth and exquisitely beautiful. I gave the preference almost at once to the younger, whose name was Arowhena; for the elder sister was haughty, while the younger had a very winning manner. [...] (Butler 1872: 100)

Lo más llamativo de este párrafo es que la descripción de la heroína, *Arowhena*, se realiza mediante contrastes continuos entre ella, su hermana mayor y su madre. El autor introduce a los miembros femeninos de la familia *Nosnibor* empezando por la mayor de ellas, la madre, «*still handsome*», a pesar de la edad que tiene. Es éste un detalle muy significativo que activa el conocimiento previo de los lectores, y la posterior expectativa sobre el aspecto físico de las hijas, dado que si la madre, con 40 años, es aún bella, se supone que las hijas, que según el autor están «*in the prime of youth and beauty*», lo serán aún más. Además, el uso de «*still*» activa el conocimiento que los lectores tienen de su propia época, cuando las mujeres envejecían prematuramente. Por otro lado, el uso del adjetivo «*handsome*» tiene una doble finalidad: por un lado, enfatiza la belleza de la dama, puesto que también podía haber usado otro adjetivo como «*nice*» (más adecuado para calificar a una mujer cuarentona y madre de familia), y, por otro lado, refuerza la expectativa del lector sobre la belleza de las hijas. Así, cuando dice que éstas eran «*exquisitely beautiful*», el lector ya se puede imaginar el resto. No hay ningún otro detalle en la obra sobre la belleza de estas mujeres, ni sobre *Arowhena*, con lo que el autor deja ese espacio a la imaginación de los lectores, de manera que cada uno puede crear su propia imagen de la heroína. Esto explica el uso del artículo definido «*the*» en la siguiente frase, donde dice «*I gave the preference*» en vez de «*I gave my preference*», porque el autor ya sabe que ha creado una fuerte expectativa en los lectores y que éstos han supuesto que se va a enamorar de una de las hijas, anticipando de esta manera la historia de amor que aparece en la obra y creando así una conexión con los siguientes apartados de la misma. La larga oración que sigue es la presentación definitiva de la belleza y la perfección de *Arowhena*, que se hace por contraste con su hermana, para resaltar aún más el valor de esta mujer. Así, la mayor es «*haughty*», la madre es «*stout*», mientras que *Arowhena* «*had a very winning manner*». Podemos apreciar todas las características físicas de ésta de a través de estos adjetivos que, por un lado, la comparan con su madre tanto en la estructura corporal como en el carácter, ya que el adjetivo «*stout*» hace referencia tanto a la corpulencia física como a la dureza de carácter, y, por otro lado, con su hermana mayor, Zulora, a la que describe como altanera. De esta manera, con el uso del contraste y nuestras propias inferencias deducimos que *Arowhena* era una

mujer muy joven, de bello y delgado cuerpo y de un aspecto agradable y simpático. Además, la estructura de esta última frase es muy peculiar ya que las razones por las que prefirió a *Arowhena* sobre su hermana aparecen al final de la misma, logrando así que el lector se fije más en las razones de esa preferencia, y tenga más tiempo de asimilarlas. De esta manera, introduce, además, una idea enraizada en la sociedad novecentista: la idea de que los hombres prefieren a un tipo determinado de mujer como esposa y madre de sus hijos y que, en este caso, se resumen en las últimas palabras de la oración: «*a very winning manner*». Es la intencionalidad del autor al querer introducir este marco la que permite la alteración de la estructura usual de la frase. Hay que señalar, además, la estructura paralela que aparece también en ella y que relaciona la edad con el carácter. Así, «*elder*» va emparejado con «*haughty*», mientras que «*younger*» va emparejado con la expresión «*winning manner*». Esto vuelve a remitirnos a la idea ya mencionada sobre el tipo de mujer que un hombre busca para formar una familia: la estructura paralela nos indica que la idea es que cuanto más joven sea una muchacha más agradable y más fácil de manejar será. En este apartado vemos que predomina el marco de la belleza y que las palabras que llevan todo el significado léxico y semántico son tres adjetivos que, como hemos visto, describen por contraste a *Arowhena*. El grado de información que este pequeño párrafo conlleva revela la cohesión de todos sus elementos.

En el siguiente párrafo que hemos seleccionado, *Arowhena* aparece como la bella, sufrida y dócil joven que sirve a una familia que se aprovecha de su bondad, anticipando así lo que será posteriormente una historia romántica dentro de la obra:

She it was who ran all the little errands for her mother and Mr. Nosnibor and Zulora, and gave those thousand proofs of sweetness and unselfishness which one member of a family is generally required to give. All day long it was Arowhena this, and Arowhena that; but she never seemed to know that she was being put upon, and was always bright and willing from morning till evening. Zulora certainly was very handsome, but Arowhena was infinitely the more graceful of the two and was the very ne plus ultra of youth and beauty. I will not attempt to describe her, for anything that I could say would fall so far short of the reality as only to mislead the reader. Let him think of the loveliest that he can imagine, and he will still be below the truth. Having said this much, I need hardly say that I had fallen in love with her. (Butler 1872: 148)

El texto se inicia con una oración en la que aparece una curiosa estructura de inversión: «*She it was who [...]*», en vez de la estructura impersonal «*it was she...*». Su intencionalidad podría ser doble. Primero, el autor enfatiza el interés que tiene en *Arowhena* al poner el pronombre personal en primer lugar, como una de las partes más prominentes de la oración, centrando en ella el inicio de lo que va a comunicar a continuación. Segundo, el hecho de poner el pronombre impersonal «*it*» tras el pronombre personal puede servir para indicar el poco aprecio, o, mejor, la poca valía en la que la tenía su familia, anticipando de esta manera la lista de abusos que ésta comete con ella. El énfasis en estos abusos se nos presenta con una frase en la que aparece una estructura repetitiva: «*All day long it was Arowhena this, and Arowhena that [...]*» y donde «*this*» y «*that*» tienen su referencia fuera del texto y se basan en el conocimiento que el lector tiene de su mundo. De esta manera, el énfasis en el abuso que su familia hace de ella se establece por omisión, dejando al lector que imagine. Sin embargo, el autor no critica abiertamente a la familia por ello, sino que deja que el lector saque sus propias conclusiones sobre ésta utilizando para ello una frase positiva, que ensalza y engrandece a *Arowhena* y permite, por defecto, aborrecer a su familia: «*[...] and gave those thousand proofs of sweetness and unselfishness which some one member of a family is generally required to give*». Al contrario que en párrafos anteriores, en éste utiliza la referencia directa para calificar a *Arowhena* y encontramos referencias léxicas positivas en una serie de términos que describen el carácter de la chica: «*sweetness*», «*unselfishness*», «*bright*» y «*willing*». Estas palabras hacen referencia a un nuevo marco, el de las virtudes femeninas, y conectan con la teoría del ideal de mujer para el matrimonio. Esta descripción `moral` de *Arowhena* cohesiona este párrafo con el analizado anteriormente, en el que se podía inferir su belleza física por medio del contraste con su madre y su hermana mayor. Lo que se aprecia es que para describir esa belleza el autor utiliza el contraste, nunca la describe directamente, mientras que usa referencias directas para describir su carácter y sus virtudes. Podríamos ver en ello una actitud muy común a los utopistas, que es el miedo a la mujer como cuerpo y carne. Por ello en este nuevo párrafo vuelve a utilizar el contraste y la referencia indirecta para referirse a la belleza física de la chica: «*Zulora certainly was very handsome, but Arowhena was infinitely the more graceful of the two and was the very ne plus ultra of youth and beauty*». Además del contraste que indica el uso de la conjunción «*but*», aparece una construcción comparativa que resulta muy interesante. Se inicia con una expresión en grado neutro para calificar a *Zulora*, «*very handsome*», modificada por un adverbio limitativo, «*certainly*», no intensificador. Esto indica que *Zulora* era bella de una manera muy particular, en un cierto estilo, pero no enfatiza esa belleza. Sin embargo, ese adverbio tiene un correlativo en «*infinitely*», un adverbio intensificador que, además, actúa

de modificador de un adjetivo en grado superlativo, «*the more graceful*», todo ello referido a *Arowhena* y que viene completado por un adjetivo en latín, que indica un grado sumo, enfatizado por el adverbio «*very*». Esta hipérbole en la descripción de la heroína se completa con la siguiente oración en la que el autor renuncia a describirla, dejando esta labor a la imaginación de los lectores, un sistema con el cual nunca defraudará a nadie, ya que cada cual pondrá en juego sus propios conocimientos y deseos para imaginarse a esa belleza que él renuncia a describir tras haberla resaltado hasta el infinito. Toda esta estructura hiperbólica tiene como objetivo marcar el impacto que la chica le causó, pero no es realmente de mucha informatividad porque no describe a *Arowhena* más allá de lo que sabíamos hasta este momento. Los términos léxicos que utiliza en la descripción son muy generales y deja a la imaginación del lector gran parte del trabajo descriptivo. Este uso recurrente de la estructura comparativa vuelve a repetirse en una de las frases que cierran este párrafo: «*Let him think of the very loveliest that he can imagine, and he will still be below the truth*», donde encontramos un contraste en la comparación: el superlativo «*the loveliest*» frente a la preposición «*below*». El pronombre «*him*» que aparece en esta oración tiene como referente la expresión «*the reader*», pero, a su vez, tiene otra referencia posterior, o catafórica, en el uso del pronombre personal «*he*», refiriéndose al anafórico «*reader*». Esto demuestra que el público al que iba dirigida esta obra era eminentemente masculino y, además, pone a prueba el conocimiento que el lector actual pueda tener sobre esa época, es decir, activa, hoy en día, el marco del contexto social del siglo XIX, si bien ésta no era, lógicamente, la intención del autor en el momento de escribir su obra. Esto también queda demostrado en la elipsis que se produce en el uso del adjetivo «*the loveliest*», donde se omite la palabra «*girl*» y que refuerza la teoría que mencionamos anteriormente sobre el carácter «tímido» o misógino del autor en el tema de la mujer, si bien, a su vez, esa elipsis podría referirse al sustantivo «*thing*», que encaja perfectamente en esa estructura, con lo cual estaría considerando a la mujer como un objeto. Por otro lado, también nos lleva a pensar en la idea anteriormente mencionada el hecho de que use de forma recurrente la estructura comparativa para describir la belleza de *Arowhena*, dejando todo el trabajo a la imaginación del lector, sin profundizar mucho en el asunto. Una muestra de ello es la siguiente oración: «*[...] I will not attempt to describe her [...]*», en la que expresa su intención de no describirla, si bien ya lo ha hecho de forma indirecta y por contraste a lo largo de estos dos párrafos. De esta manera, el autor, incapaz probablemente de expresar la belleza de una mujer, no sólo sale bien parado de la situación, sino que, a su vez, ha creado una hipérbole para describir la belleza de *Arowhena*: «*[...] for anything that I could say would probably fall so far short of reality as only to mislead the reader*». Es una auténtica paradoja, ya que sin decir prácticamente nada, ha

ensalzado hasta el máximo su belleza. Así, podemos decir que tanto éste como el párrafo anterior se articulan en torno a la descripción física y moral de la heroína, por referencia indirecta y directa respectivamente, para resaltar lo diferente que es ella del resto de su familia, creando de paso unas expectativas en los lectores con respecto a la relación entre el autor y la chica. La confirmación de tales expectativas se realiza en la última oración de este párrafo: «*Having said this much, I need hardly say that I had fallen in love with her*», una expectativa que tiene su referente anafórico en el primer párrafo analizado, en la frase «*I gave the preference [...]*», donde el uso del artículo definido había creado una expectativa respecto a su posible relación y que ahora se ve confirmada, y con la cual se logra la cohesión entre estos párrafos, pasando así de una cohesión a nivel local a una cohesión textual. El deíctico «*this*» en esta frase la cohesiona al resto del párrafo ya que hace referencia a todo lo que ha dicho hasta ahora sobre *Arowhena* y su familia.

El siguiente párrafo, si bien es muy poco extenso, ha sido seleccionado porque muestra el carácter dócil y sumiso de nuestra protagonista:

She made no resistance, not a sign or hint of doubt or hesitation. She would do all I told her, and come whenever I was ready; so I bade her send her maid to meet me nightly – told her that she must put a good face on, look as bright and happy as she could, so as to make her father and mother and Zulora think that she was forgetting me – and be ready at a moment's notice to come to the Queen's workshops, and be concealed among the ballast and under rugs of the balloon; and so we parted. (Butler 1882: 246)

La primera oración de este párrafo es muy significativa ya que está formada por una serie de grupos de sinónimos en una estructura paralela: «*She made no resistance, not a sign or hint of doubt or hesitation*». La estructura podía haberse reducido simplemente a una de las dos expresiones: «*a sign of doubt*» o «*a hint of hesitation*», por ejemplo. Sin embargo, el hecho de usar ambas expresiones sirve para resaltar el valor del gesto de *Arowhena* y complementa lo dicho al inicio de la oración: «*She made no resistance [...]*». Con esta estructura repetitiva vuelve el narrador a incidir en el tipo de mujer que es su enamorada, ya que destaca el hecho de que le va a seguir en su plan de huida sin poner ninguna objeción, haciendo con esto nuevamente referencia al tema central que caracteriza tanto a éste como al párrafo anterior: la descripción del tipo ideal de mujer. El resto del párrafo lo

constituye una sola oración compuesta de varias proposiciones subordinadas, en las que los verbos principales son «*bade*» y «*told*» y todas las formas verbales subordinadas aparecen determinadas por el modal «*must*». Así, «*bade*» y «*told*» llevan como sujeto al narrador y como objeto indirecto «*her*», refiriéndose a *Arowhena*, mientras que el modal tiene como sujeto «*she*». Esto quiere decir que «*I*», el protagonista, se presenta como el motor de la acción: él le dice a ella lo que tiene que hacer y utiliza el modal «*must*» en vez de «*have to*» porque el uso del primero indica que el que está hablando tiene autoridad sobre el que escucha. Una vez más, él propone y ella obedece. También es interesante analizar los sintagmas verbales que dependen del modal «*must*» en esta misma oración. Lo primero que le pide que haga es «*[...] put a good face [...]*» y en segundo lugar «*[...] look as bright and happy as she could [...]*». Todas ellas son expresiones que se refieren al mundo de las apariencias, con lo cual se hace referencia a otra de las ideas extendidas en la época: la de que las mujeres debían ocultar siempre sus sentimientos, es decir, ser maestras en el arte del disimulo. Las expresiones «*good face*», «*bright*» y «*happy*» hacen referencia al aspecto que se suponía que toda joven debía presentar o aparentar. Por otro lado, respecto a la extensa oración que compone el resto del párrafo, podemos pensar que el hecho de haberla utilizado, en vez de haber dividido éste en frases más breves separadas por un punto, sirve para dar la idea de que los acontecimientos se precipitan conforme se acerca el final de la historia. Mientras que las oraciones cortas permiten al lector un pequeño respiro, la aparición de varias proposiciones separadas sólo por una coma, hacen que el ritmo de la lectura, y, con él, el ritmo de la respiración, se aceleren al no permitir la puntuación y la longitud de la oración las pequeñas pausas que sí permiten los puntos. De esta manera, la idea de que los hechos se aceleran y del dramatismo del momento la proporcionan tanto los hechos que narra como la estructura oracional en la que se insertan. Incluso al final de esta oración no utiliza un punto, sino que usa un punto y coma para separar el final de sus instrucciones a *Arowhena* y el momento en que ambos se despiden. Esto puede deberse al hecho de que el narrador quiere que la oración final: «*[...]; and so we parted.*», forme también parte del relato de los hechos que está haciendo en este momento, pero, a su vez, no quiere cansar al lector con una lista interminable de detalles, con lo cual ese signo de puntuación le sirve para detener un poco el frenesí de la acción y también para añadir algo de dramatismo a la historia. Por otro lado, la cohesión textual de este párrafo se logra mediante el uso de dos expresiones: «*the balloon*» y «*her father and her mother and Zulora*», que conectan este párrafo a los otros en los que se menciona, por un lado, su plan para escapar en un globo y, por otro lado, la oposición de la familia de *Arowhena* a su amor.

4. Paradoja distópica

Estudio de *After London*,
Richard Jefferies, 1885

After London, or Wild England (1885) es una obra de difícil estudio y clasificación. De hecho, se la considera como la obra más extraña del vasto repertorio novelístico de Richard Jefferies, «*if not the strangest from any considerable writer of his period*» (Fowles 1980: vii). Esta dificultad se debe en gran parte a la ambigüedad que caracteriza a esta novela. Por una parte, «*the savagery and brutality of the world it depicted marked it out clearly as an anti-utopia*» (Kumar 1987: 127). Pero el propósito de la obra es un tanto oscuro, ya que, si bien Jefferies pretende expresar su horror ante los efectos de la sociedad industrial, no propone ninguna alternativa a la misma y nos devuelve a una Edad Media dominada por la violencia y la brutalidad. En definitiva, no señala ninguna dirección: «*He longs for the Great Purge, but he can also see the cost of it*» (Kumar 1987: 127). Ciertamente, es una novela bastante complicada de encuadrar. Su estructura narrativa, que comprende la descripción de una sociedad de partida, un viaje y una sociedad de llegada, la acercan al género utópico:

Nelle opere utopiche c'è una prevalenza non tanto della descrizione del viaggio quanto del luogo utopico. Lo schema del viaggio (scomponibile in andata, permanenza e ritorno) è quindi responsabile della struttura formale stereotipa che caratterizza le utopie letterarie. (Fortunati 1989: 29)

Su contenido, sin embargo, la descripción de un mundo violento y hostil, sacudido por guerras entre pequeños reinos y donde gobierna la ley del más fuerte, la aproxima a la anti-utopía. Pero, además, es precisamente esa atmósfera brutal y opresiva la que lleva a algunos autores a considerar esta obra como perteneciente a la nueva ola de novela neogótica que se originó con autores como Edgar Allan Poe y que tendría a finales de este siglo XIX a sus más señeros representantes en las figuras de Oscar Wilde, H.G. Wells o Robert Louis Stevenson, por ejemplo:

The 'literature of terror' and the formal anti-utopia shared the same sub-culture of concern with the prospects of industrial civilization. In the eyes of

both, late nineteenth-century industrial society seemed to have overreached itself and was preparing its own destruction. (Kumar 1987: 127-128)

Pero, a diferencia de la literatura de terror, en la anti-utopía ese horror es una mera herramienta para expresar la disconformidad con una situación determinada y proponer alternativas. Es aquí donde radica la singularidad de *After London*, porque «[...] *it is quintessentially a feeling about a situation, neither a clear analysis nor a clear prescription, [...]*» (Fowles 1980: viii). El final inconcluso de la obra contribuye, aún más, a la singularidad y ambivalencia de la misma: Jefferies no señala ninguna dirección; su héroe, *Felix Aquila*, sigue viajando, siempre hacia el oeste, siempre hacia delante: «*The search in man for greater self-knowledge is a dangerous voyage, but far better than not to voyage at all- and even though, of its nature, destination can never lie in one place or episode... or static Utopia. There are no happy ends in time, or evolution. The journey can never be an arrival, only an onwardness.*» (Fowles 1980: xx). Pero, no sólo el final, sino también el planteamiento y el desarrollo de la novela son originales e inusuales para la época. Después de una gran inundación, que sumerge a Londres y la convierte en un ponzoñoso y pestilente lago, la raza humana se ve abocada a sobrevivir en una nueva Edad Media, llena de terror y violencia, poblada de asesinos y bandidos, y donde la vida carece de valor. Es una sociedad preocupada por las guerras y el poder, con hombres duros y violentos. Es en este ámbito donde surge la figura del protagonista de esta novela, *Felix Aquila*, enfrentado a los hombres de su época y sabiéndose muy diferente a ellos. Él emprenderá un viaje hacia lo desconocido, buscando una mejor forma de vida, y tras pasar por innumerables dificultades (entre ellas un paseo por el lago pestilente de lo que una vez fue Londres y la civilización moderna) encuentra una nueva raza de hombres, los pastores, con una forma de vida muy diferente a la que él conoce y que, al contrario que sus propios contemporáneos, aprecian su sabiduría y sus conocimientos. La obra concluye cuando *Felix* abandona esta sociedad para marchar en busca de su amada *Aurora* y traerla a este lugar.

La vuelta de la sociedad a una especie de Edad Media es un recurso muy frecuente en la literatura utópica, como indicativo de la esperanza en un futuro mejor para la raza humana. Sin embargo, mientras que en la mayoría de los autores esta Edad Media es la promesa de una Edad Dorada, una vuelta de la humanidad a su infancia, a una época feliz, de abundancia e inocencia, en el caso de la novela que nos ocupa no hay un reencuentro con el paraíso, sino, más bien, una caída al infierno, al abismo de la oscuridad, representada por la ignorancia y la barbarie en la que vive la humanidad que ha sobrevivido al cataclismo. Encontramos aquí una Edad Media oscura y llena de conflictos, donde los hombres luchan por sobrevivir en un mundo que les es hostil y

que ellos ya no pueden dominar y controlar, muy distinta, pues, a la que podemos leer en William Morris, por ejemplo, para quien «[...] *fourteenth-century England reveals what would seem to be a permanent feature of human experience – the longing to return to the beginning, a chance for the human race to start again in a ‘new birth’, to regain, and this time to retain, paradise*» (Redmond 1970: xix). Sin embargo, a pesar de la diferencia de enfoque, hay un rasgo común entre esta novela y la de Morris *News from Nowhere*, que también comparte *Erewhon*, y es que las tres expresan un temor muy común en los autores de final de siglo: el temor al determinismo. Pero a Richard Jefferies esa visión de la Edad Media le sirve para criticar a la Gran Bretaña de su tiempo, a sus instituciones, su industrialización y la falta de sensibilidad de los gobernantes y de las clases dirigentes. Así, esa nueva civilización surgida tras la catástrofe, no es sino un reflejo de la sociedad de su propia época:

Particularly pertinent to ‘After London’ is what Jefferies called ‘villadom’ in the Notebooks: conformity, apathy, smug narrow-mindedness. It is associated with London there; yet it continues to infest survivors of the annihilation of London in the novel [...] (Fowles 1980: xvii)

En este mundo de barbarie, cualquier vestigio de la antigua civilización ha desaparecido, incluida la gran metrópolis que un día fue el símbolo del avance tecnológico e industrial, convertida ahora en un mortal y pestilente lago:

Thus the low-lying parts of the mighty city of London became swamps, and the higher grounds were clad with bushes. The very largest of the buildings fell in, and there was nothing visible but trees and hawthorns on the upper lands, and willows, flags, reeds, and rushes on the lower. These crumbling ruins still more choked the stream, and almost, if not quite, turned it back. If any water ooze past, it is not perceptible, and there is no channel through to the salt ocean. It is a vast stagnant swamp, which no man dare enter, since death would be his inevitable fate. (Jefferies 1885: 18)

Esta imagen de la nueva Londres es simbólicamente la misma que la que muchos escritores de la época tenían tanto de ésta como de la mayoría de las ciudades

industriales de Gran Bretaña. Las partes bajas de la ciudad se han transformado en ciénagas, en una imagen que alude directamente a la suciedad y pestilencia de los barrios bajos y miserables del Londres de su época, convertidos en auténticas cloacas por el crecimiento desmedido y la falta de previsión urbanística, que permitió que este tipo de barrios crecieran de manera incontrolada. Los restos de plantas y cañizos que se alzan por encima del lago ponzoñoso podrían, a su vez, ser el símbolo de las chimeneas industriales que poblaban la ciudad. En este sentido, es interesante ver cómo Tocqueville describía la ciudad de Manchester, de una manera que se parece mucho a la descripción que Jefferies ha realizado del 'nuevo' Londres:

«De este inmundo sumidero fluye la mayor corriente de industria humana para fertilizar el mundo entero; de esta alcantarilla repugnante mana oro puro; aquí alcanza la humanidad su más completo desarrollo y su degradación más total.» (quoted in Briggs 1994: 285)

En cuanto a la tecnología y el progreso, el tratamiento que Jefferies hace de ellos en esta obra, borrándolos del recuerdo de la humanidad y reduciéndolos a meras fábulas y mitos puede significar una respuesta ambigua por su parte hacia estos elementos. El hecho de que en esta nueva sociedad todo el desarrollo y los prodigios tecnológicos hayan sido reducidos a meras fábulas parece indicar que él, como muchos otros autores del momento, pensaba que la tecnología tenía gran parte de culpa en la situación social y económica de Inglaterra. Pero, por otra parte, el hecho de que esta nueva sociedad siga viviendo en la barbarie y la brutalidad, en vez de en un paraíso, como sucedía en *News from Nowhere*, por ejemplo, parece indicar que tal vez Jefferies pensaba que la tecnología y el progreso podían ser realmente útiles para el progreso humano, pero que no estaban adecuadamente utilizados y aplicados en su época. Es, por otro lado, una respuesta muy distinta a la de *Erewhon*, cuya sociedad ha prohibido y penalizado el uso de cualquier tecnología, como respuesta al creciente dominio que las máquinas tenían sobre el hombre. En el caso de Jefferies, su posición es aún más extrema ya que la condena al olvido. Por esta razón, el recuerdo de las grandes industrias, el ferrocarril, las carreteras, el teléfono, etc, se ha convertido en una simple leyenda, en cuentos fantásticos que nadie cree, tal vez para alumbrar la idea de que en esa fantasía de los avances tecnológicos podría estar la regeneración de la humanidad si ésta supiese usarlos debidamente. Es decir, parece que pretende dejar entreabierta una puerta a la esperanza de la humanidad a través del recuerdo de esos mitos de la tecnología:

These marvellous things are to us little more than fables of the giants of the old gods that walked upon the earth, which were fables even to those whom we call the ancients. (Jefferies 1885: 18)

Pero no sólo ha perdido el hombre su capacidad para crear ingenios tecnológicos, sino que también ha perdido su capacidad para dominar a la naturaleza. Por esta razón, dentro de este mundo salvaje, los animales domésticos, libres del dominio del hombre, han desaparecido o se han asilvestrado, de manera que lo que antes fue ganado doméstico es ahora más difícil de capturar que los propios venados. En este sentido, el anti-darwinismo de Jefferies no puede ser más radical: si los hombres han sido capaces de domesticar a los animales a través de las distintas generaciones hasta convertirlos en útiles 'herramientas' o en animales de compañía, por la misma razón, si los animales pierden el contacto con la raza humana, sufrirán el proceso inverso y volverán a su estado primitivo. Es, precisamente, todo lo contrario a lo que Darwin proponía en *The Origin of Species*:

Having alluded to the subject of reversion, I may here refer to a statement often made by naturalists – namely, that our domestic varieties, when run wild, gradually, but invariably revert in character to their aboriginal stocks. Hence it has been argued that no deductions can be drawn from domestic races to species in a state of nature. I have in vain endeavoured to discover on what decisive facts the above statement has so often and so boldly been made. There would be great difficulty in proving its truth: we may safely conclude that very many of the most strongly marked domestic varieties could not possibly live in a wild state. (Darwin 1859: 12)

Por otro lado, sin embargo, perduran, y se han radicalizado, los aspectos negativos de la sociedad británica de finales del siglo XIX. Así, la sociedad está rígidamente estratificada, formada por grupos muy separados entre sí y sin posibilidad de contacto ni, por supuesto, posibilidad de ascenso. No le es posible a un esclavo o a un siervo acceder a una clase superior. Tal como se nace, se vive y muere:

Communication between one place and another was difficult, the division of society into castes, and the iron tyranny of arms, prevented the

individual from making any progress in lifting himself out of the groove in which he was born, except by the rarest opportunity, unless specially favoured by fortune. As men were born so they lived; they could not advance, and when this is the case the idea of Fate is always predominant. (Jefferies 1885: 114)

La misma situación de inmovilidad social se producía en Gran Bretaña entre las distintas clases sociales y, muy especialmente, con los empleados de las fábricas, verdaderos esclavos del progreso industrial:

'El inglés tiene la religión de la desigualdad', afirmaba Gladstone. No cabe duda de que este país, modelo de desarrollo capitalista en la época liberal, no sólo conserva, sino que acentúa incluso las viejas distinciones jerárquicas. Una barrera separa a aquéllos considerados 'respetables' de los que no lo son. La gente respetable, de la pequeña burguesía a los Pares del reino, admite un código en el que se funden antiguos valores aristocráticos y nuevas virtudes burguesas. Los demás quedan excluidos y no participan en la vida en la que se reconocen las élites: son los trabajadores manuales. Dentro de esas dos grandes clases, mil signos distintivos, símbolos y comportamientos separan a los grupos secundarios. (Palmade 1980: 134-135)

Aparte de los esclavos y siervos, que, como en el siglo XIX, «*son impulsados al trabajo por una necesidad económica, siendo su fuerza de trabajo su única fortuna*» (Palmade 1980: 137), existen o subsisten otras razas inferiores, los gitanos y los hombres de los bosques, salteadores de caminos y bandidos que atacan las caravanas y viven de la rapiña y el asesinato. Éstos serían el equivalente a los pequeños delincuentes que poblaban las callejuelas de Londres y que vivían del robo y del crimen. En la escala superior, se sitúa la clase dirigente, los príncipes y los nobles. Es una clase ociosa y falta de sensibilidad, muy consciente de sus privilegios, que trata de mantener a toda costa, y que vive en la corte o en castillos rodeada de lujo y rituales cortesanos. La descripción del aspecto moral y espiritual de esta sociedad va paralela a la decadencia y degradación de la vida moral y espiritual de sus dirigentes, cuyas tropelías, locuras, vicios y crímenes son de dominio público, si bien a nadie parece importarle esta situación, de la misma manera que las clases

dominantes victorianas estaban caracterizadas por el lujo, la ociosidad y, sobre todo, por una mojigatería «*que es exactamente la negativa a llamar a las cosas por su nombre*» (Palmade 1980: 194) y por una `doble moral´, que permitía cometer los actos más abyectos, siempre que se conservara la respetabilidad:

Felix listened with amazement to the revelations (revelations to him) of the inner life of the camp and court. The king´s weakness, his inordinate gluttony and continual intoxication, his fits of temper, his follies and foibles, seemed as familiar to these grooms as if they had dwelt with him. As for the courtiers and barons, there was not one whose vices and secret crimes were not perfectly well known to them. (Jefferies 1885: 170)

La nobleza es un grupo intocable, que ha obtenido sus privilegios por la fuerza de las armas y los mantiene sólo por esa fuerza. Es una clase aparte sin ninguna relación con los estratos más bajos, que parecen aceptar esta situación con resignación. Sin embargo, *Felix* se dará cuenta de que éste no es un estado natural tras su contacto con estas clases en el campamento del rey *Isebald*. Es el único hombre que parece ser consciente de que las cosas pueden y deben cambiar:

As himself of noble birth, Felix had hitherto seen things only from the point of view of his own class. Now he associated with grooms, he began to see society from their point of view, and recognized how feebly it was held together by brute force, intrigue, cord and axe, and woman´s flattery. (Jefferies 1885: 171)

Tampoco la Iglesia y el culto religioso escapan a su crítica. Como en la Inglaterra decimonónica, la iglesia en esta época está dividida y fragmentada y muy poco atenta a las necesidades de los más desfavorecidos:

Cruelty reigned everywhere; mercy, except in the name of honour, there was none; humanity was unknown. A few, a very few only, had knowledge of or held to the leading tenets, which, in the time of the ancients, were assented to by everyone, such as the duty of humanity to all, the duty of

saving and protecting life, of kindness and gentleness. These few, with their pastors, simple and unassuming, had no power or influence; yet, they existed here and there, a living protest against the lawlessness and brutality of the time. (Jefferies 1885: 121-122)

Es una Iglesia más preocupada por sus luchas intestinas que por la situación de pobreza, miseria y abandono en la que vive la mayoría de la población. De la misma manera, la Iglesia e Inglaterra, según Jefferies, han perdido los valores tradicionales y han olvidado al hombre en favor del poder y del dinero:

[...] Este sistema acarrea la elección de individuos más calificados por sus relaciones o sus alianzas de familia que por su saber y su piedad. Agreguemos que el seminario es desconocido y que la preparación para la carrera eclesiástica se hace sólo en las aristocráticas universidades de Oxford y Cambridge. 'La Iglesia anglicana – pretenden algunos – es una institución que tiene por objeto dotar de un gentleman a cada parroquia del reino'. De hecho, al advenimiento de Victoria, la mayoría de las sedes episcopales, canonjías bien rentadas y curatos de importancia son ocupados por hombres pertenecientes a la clase dirigente y cuya vocación ha sido, al menos en parte, determinada por consideraciones de orden material. (Chastenet 1961: 126-127)

Por otro lado, la idea de Richard Jefferies de describir la destrucción de Londres a causa de una catástrofe natural, causó un gran revuelo en la época, ya que ello suponía que Londres, la gran metrópolis todopoderosa, podía ser vulnerable. Sin embargo, la idea de un cataclismo que destruye la ciudad no es nueva en este autor. Antes de *After London*, Richard Jefferies ya había publicado una novela corta bajo el título de *The Great Snow* y en 1876 apareció otro relato corto, «*Snowed Up: A Mistletoe Story*», ambas historias basadas en la gran nevada de 1874 y que pueden considerarse como dos antecedentes de la novela que estamos estudiando. Sin embargo, ninguna de las dos fue publicada en vida del autor, al ser rechazadas por los editores:

Although there are few notebook entries on Jefferies' part concerning After London, we can see that it is at least tangentially related to «Snowed

Up», with their shared themes of great natural phenomena and a vision of post-apocalyptic London. (Bloomfield 1996: 30)

En esta novela, sin embargo, no es una nevada la que destruye Londres, sino una gran inundación que convierte a la ciudad en un lago pestilente y que anega gran parte de Gran Bretaña. Sin embargo, el agua que destruye es, a su vez, un agua purificadora, que acaba con todos los vestigios de lo que una vez fue el poder tecnológico e industrial del hombre. Es un equivalente al gran diluvio universal que acabó con toda la maldad de los hombres en tiempos remotos. El lago es un lugar puro en el que pocos se arriesgan a navegar porque también significa lo desconocido. Es un lago limpio, excepto en la parte donde una vez estuvo la ciudad de Londres, que es un lugar lleno de vapores venenosos y de muerte, como en su día lo fue la ciudad:

He had penetrated into the midst of that dreadful place, of which he had heard many a tradition: how the earth was poison, the water poison, the air poison, the very light of heaven, falling through such an atmosphere, poison. [...]. Upon the surface of the water there was a greenish-yellow oil, to touch which was death to any creature; it was the very essence of corruption. [...]. (Jefferies 1885: 206)

Esta descripción de Londres es, por cierto, muy similar a la que Taine hace de la verdadera ciudad en la época en que él la visitó:

Me acuerdo de las callejuelas que desembocan en Oxford-street, de sus lanes sofocantes llenos de vapores humanos; [...]. (Taine 1920: 56)

El lago implica libertad, refugio contra la maldad que impera en tierra firme y es el medio que *Felix Aquila* utiliza para lanzarse a la aventura de buscar una nueva vida para él y su amada. Pero este lago tiene, además, una implicación personal para el propio Jefferies, ya que para él también significa la libertad, la huida de una realidad que se le hacía insoportable por varias razones. Una de ellas, una prolongada enfermedad que le había hecho someterse a cuatro dolorosas

operaciones para aliviarle una fístula. La otra razón era la no menos dolorosa situación en la que a su juicio se hallaba Gran Bretaña. El lago es para Jefferies una vuelta a su infancia feliz, a su vida en la granja de sus padres, donde se crió en contacto con la naturaleza y donde aprendió a amarla. De hecho, esta novela contiene muchas referencias a su infancia y al ambiente rural en el que creció, si bien la novela es más biográfica en cuanto a sentimientos y sensaciones que en el reflejo de situaciones reales. Richard Jefferies estaba inmerso en una época que él consideraba de gran decadencia para su país. Por un lado, el industrialismo estaba en su apogeo, con toda la miseria y degradación social que conllevaba. A ello hay que añadir las grandes crisis del campo, tan amado por él, y que lanzaban a oleadas de miserables a las ciudades, dejando los campos y las granjas abandonadas. Por último, para un conservador como él, las teorías de Darwin suponían una amenaza contra el orden establecido:

Jefferies is just one of the numbers of writers during the later part of the century who promulgates anti-Darwinian discourses and theories of social degeneration with dire consequences, and whose narratives serve as a conservative caveat in the face of technological advance and change in both social life and contemporary discourses such as Darwin's, which were taken as either implicit or explicit challenge to the established order.
(Bloomfield 1996: 35)

Todos estos factores, junto con la idea de que a ninguno de sus contemporáneos le importaba tal situación, hicieron de él un hombre huraño y apartado de sus compañeros escritores, de los que se sentía diferente porque creía que a ellos no les interesaba ni preocupaba como pensadores sociales la situación del país:

[...] These feelings had become grim in Jefferies by the early 1880's. His increasingly critical and despair-tinged view was partly caused by purely personal factors, by his illness (which began in 1881), his poverty and sense of failure, his sad isolation from the rest of the literary world; but it was more importantly due, [...], to a deep moral and emotional loathing of the self-blindness and stultifying economic and social systems of Late Victorian Britain. (Fowles 1980: xiv-xv)

Y es en este marco donde hay que analizar la figura del protagonista de esta novela, *Felix Aquila*, que se puede considerar como su reflejo espiritual. De hecho, el castillo donde vive, la lejana figura del padre, *Lord Aquila*, y la presencia del hermano, *Oliver*, tan distinto a *Felix* en todos los aspectos, son un fiel reflejo de la propia infancia de Jefferies en su granja de Coate Farm:

This country and its people was the subject of half his work, and the background, the source, or the inspiration, of all but the rest. He, in his turn, was the genius, the human expression, of this country, emerging from it, not to be detached from it any more than the curves of some statues from their maternal stone. (Thomas 1909: 1)

Felix pertenece a una familia noble venida a menos, que vive en un castillo que se va arruinando poco a poco. De igual manera, los padres de Jefferies eran unos granjeros que habían heredado la granja familiar y a los que las sucesivas crisis agrícolas de mediados de siglo habían ido arruinando. Además, la subsistencia en el castillo de *Felix Aquila*, cuya distribución es similar a la de una granja, se debe a la agricultura:

Much of the work of the farm, such as the carting of hay and corn in harvest-time, was done upon sleds; [...]. In the buildings round the granary yard there were stored not only the corn and flour required for the retainers (who might at any moment become a besieged garrison), but the most valuable products of the estate, the wool, hides, and tanned leather from the tan-pits, besides a great quantity of bacon and salt beef; indeed, every possible article that could be needed. (Jefferies 1885: 54)

La propia estructura familiar de Jefferies aparece reflejada en la familia de *Felix Aquila*. El *Baron Aquila* es un retrato de su propio padre, un hombre benévolo, pero lejano, dedicado a su granja y a su jardín, sin preocuparse por lo que ocurre a su alrededor, y ambos tienen un hermano con quien mantienen una extraña relación mezcla de amor y odio:

Between the brothers there was the strangest mixture of affection and repulsion. The elder smiled at the excitement and energy of the younger; the younger only despised the studious habits and solitary life of the elder. In time of real trouble and difficulty they would have been drawn together; as it was, there was little communion; the one went his way, and the other his. There was perhaps rather an inclination to detract from each other's achievements than to praise them, a species of jealousy or envy without personal dislike, if that can be understood. They were good friends, and yet kept apart. (Jefferies 1885: 56)

Jefferies incluso moldea el carácter resuelto e independiente de *Felix* a su propia imagen. Ambos son muy hábiles en el manejo de las herramientas de trabajo, (habilidad que Jefferies heredó de su padre), lo cual permite a *Felix* poder fabricar con sus propias manos la canoa a pesar de que «*he could easily have ordered half-a-dozen men to throw the tree, and they would have obeyed immediately [...]*» (Jefferies 1885: 66). Sin embargo, esto hubiese estropeado el placer que a éste le proporciona no sólo el trabajo físico, sino la individualidad que supone fabricar su propia canoa para escapar de ese mundo:

[...] Unless he did it himself its importance and value would have been diminished. (Jefferies 1885: 65)

Felix es, pues, un hombre decidido a hacerse a sí mismo, y a ser, por tanto, un hombre nuevo muy diferente a los de su época. También los sentimientos son muy parecidos en ambos. Al igual que Jefferies se siente aislado de sus contemporáneos por su diferente forma de pensar, *Felix* se sabe distinto a sus coetáneos porque frente a la brutalidad de las armas, él opone su intelecto y afán de conocimiento. El amor a los libros es un factor común a los dos que, a su vez, les distingue de los demás:

Slowly the iron entered into his soul. This hopelessness, helplessness, embittered every moment. His love increasing with the passage of time rendered his position hateful in the extreme. The feeling within that he had talent which only required opportunity stung him like a scorpion. The days went by, and everything remained the same. Continual brooding and bitterness of spirit went near to drive him mad. (Jefferies 1885: 75)

Al igual que *Felix* «*could not forgive the coarse jokes uttered upon his personal appearance by men of heavier build [...]*» (Jefferies 1885: 48), tampoco Jefferies pudo encontrar entre sus vecinos nadie que le comprendiera, y fue durante un período de su vida ridiculizado y despreciado por su extraña forma de vida, su indolencia y su vestimenta:

[...] This was but a transient softness towards the neighbours who had ridiculed and reviled him for his indolence, his unusual figure and careless dress, and his poor scrap of a march to Moscow. They were nothing to him: 'there was not a single one friendly to me'. (Thomas 1909: 65)

El refugio de ambos frente a la soledad a la que les condenan sus coetáneos se lo proporciona el bosque, en el que *Felix* se refugia para construir su canoa y en el que Jefferies se encuentra a sí mismo:

«Moving up the sweet, short turf, at every step my heart seemed to obtain a wider horizon of feeling; with every inhalation of rich, pure air a deeper desire. The very light of the sun was whiter and more brilliant here. By the time I had reached the summit I had entirely forgotten the petty circumstances and the annoyances of existence. I felt myself, myself. [...]» (Thomas 1909: 57)

Y como último medio de huida se perfila el lago, escape físico para *Felix*, y escape espiritual para Jefferies. Para el primero, significa escapar de un mundo que le es hostil, que le desprecia y donde no se siente valorado. «*It becomes a synonym now with flight, refuge, release, freedom, while all on Land is cruel, corrupt, imprisoning, fraught with fear and danger [...]*» (Fowles 1980: xvi):

He now felt that he was alone. He had parted from the shore, and from all the old associations; he was fast passing not only out upon the water, but out into the unknown future. But his spirit no longer vacillated; now that he was really in the beginning of his long contemplated enterprise his natural strength of mind returned. The weakness and irresolution,

the hesitation, left him. He became full of his adventure, and thought of nothing else. (Jefferies 1885: 134)

Así, Jefferies lanza a su héroe hacia una aventura incierta, como respuesta a la necesidad que le persiguió toda su vida de escapar del lazo de los convencionalismos y que en su héroe significa escapar de esa tierra llena de violencia y horror. Es, precisamente, esa necesidad la que llevó a Jefferies siendo niño a escaparse de casa dos veces, una con destino a Moscú, que acabó en Francia y la otra con destino a América y que terminó en Liverpool:

[...]; *so they crossed the Channel into France, with Moscow dimly desirable and accessible over the hills and rivers and plains. But the French he learned at Swindon did not take Jefferies far, and they returned in short time to England. Next they tried Liverpool, and spent all their money in tickets to America which did not cover their food. They had to return.* [...]. (Thomas 1909: 46-47)

Siguiendo, además, la estela de una de sus obras favoritas, *Felix* aparece caracterizado como un *Ulises* moderno, siempre en camino, en busca de algo incierto y, como el héroe favorito de Jefferies, permanentemente expuesto a peligros que su pericia le permitirá resolver. Es el espíritu de Richard Jefferies escapando de un cuerpo enfermo y recorriendo nuevamente los caminos tan añorados de su infancia. Por ello la novela concluye con el héroe puesto de nuevo en camino, sin conformarse con lo que ha encontrado, mostrando el espíritu de Jefferies, siempre inquieto, siempre buscando algo más:

[...] *Felix pushed on, absorbed in thought. The sun sank; still onward; and as the dusk fell he was still moving rapidly westwards.* (Jefferies 1885: 241)

Por otro lado, es en el país de los pastores donde a *Felix* se le reconoce su ingenio y su capacidad. Es aquí donde los hombres le estimarán e incluso adorarán por su inteligencia y saber, más que por su capacidad para la lucha. Para *Felix* es el lugar

que siempre ha soñado, donde es considerado como un líder natural, hasta el punto de ser nombrado rey por todas las tribus del país. A partir de ese momento, sin embargo, se aprecia un ligero cambio en la forma de ser y de pensar de *Felix*. Ahora tratará de construirse ese mundo utópico con el que siempre había soñado. Pero ese mundo, tal y como lo va imaginando, no es sino una réplica de la sociedad en la que él ha nacido. Así, lo primero que hace es enseñar a los pastores a construir empalizadas, a pesar de que «*they had always been secure without it, the rugged nature of the country not permitting horsemen to penetrate*» (Jefferies 1885: 227). Entonces cada tribu empezará a construirse la suya, lo que significa que empiezan a aislarse las unas de las otras, cuando su modelo social consistía, precisamente, en lo contrario: en la mutua ayuda y socorro en caso de necesidad. Por otro lado, todo esto produce en *Felix* una sensación de superioridad sobre estas tribus, lo que le lleva a pensar que puede gobernarlos, y en su mente va tomando forma su propia utopía: la fundación de una ciudad y un fuerte para controlar y dominar toda la zona. En definitiva, pretende recrear lo que ya conoce:

Felix was much taken with this spot; the beauty of the inland lake, the evident richness of the soil, the river communicating with the great Lake, the cliff commanding its entrance; never, in all his wanderings, had he seen a district so well suited for a settlement and the founding of a city. If he had but a thousand men! How soon he would bring Aurora there, and build a tower, and erect a palisade! (Jefferies 1885: 229)

Felix reproduce las pautas de comportamiento que ha conocido desde su infancia y se deja llevar por la ambición de poder y por las lisonjas, lo que tanto criticaba en la sociedad de su propio país. Su error es querer basar su nueva sociedad en el modelo que dejó atrás. Por un momento olvida su sueño de alcanzar un conocimiento profundo de las cosas, seducido por la tentación del poder. Pero este estado de ánimo dura poco en un hombre de su talante. Al final, *Felix* 'despierta' de su sueño de grandeza y recupera su espíritu habitual de aventura y, hasta podemos decir, de romanticismo:

[...] *Climbing over this, Felix saw the green line of the sea rise and extend itself on either hand; in the glory of the scene he forgot his anxieties and his hopes, they fell from him together, leaving the mind alone with itself and love. [...]. Standing where the foam came nearly to his feet, the*

resolution to pursue his aspirations took possession of him as strong as the sea. When he turned from it, he said to himself: «This is the first step homewards to her; this is the first step of my renewed labour». To fulfil his love and his ambition was one and the same thing. (Jefferies 1885: 238)

Encontramos de nuevo al *Felix* de siempre. La belleza del paisaje y la esperanza de futuros descubrimientos le devuelven a su verdadera forma de ser. Jefferies transforma nuevamente a *Felix* en uno de sus personajes favoritos, *Ulises*, que, despertando del sueño encantador al que le somete *Circe*, desprecia todo lo que ella y su isla le ofrecen para ponerse nuevamente en camino, en un viaje que es, a la vez, de búsqueda y de regreso al hogar y a la amada:

“Ὡς ἔφην, αὐτὰρ ἐμοί γ' ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγήνωρ.
ὣς τότε μὲν πρόπαν ἦ μαρ ἐς ἥλιον καταδύντα
ἡμεθα, δαινύμενοι κρέα τ' ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ.

[...]

Αὐτὰρ ἐγὼ Κίρκης ἐπιβάς περικαλλέος εὐνῆς
γούνων ἑλλιτάνευσα, θεὰ δέ μοι ἔκλυεν ἀύδης
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων

“ὦ Κίρκη, τέλεσόν μοι ὑπόσχεσιν ἦν περ ὑπέστης,
οἴκαδε πεμψέμεναι θυμὸς δέ μοι ἔσσυται ἤδη,
ἦδ' ἄλλων ἐτάρων, οἳ μευ φθινύθουσι φίλον κῆρ

ἀμφ' ἐμ' ὄδυρόμενοι, ὅτε που σύ γε νόσφι γένηται.”³ (Homero, libro 10, 475-486)

³ «Así dijeron, y mi valeroso ánimo se dejó persuadir. Estuvimos todo un día, hasta la puesta de sol, comiendo carne en abundancia y delicioso vino. [...]. Pero yo subí a la hermosa cama de Circe y, abrazándome a sus rodillas, le supliqué, y la diosa escuchó mi voz. Y hablándole, decía aladas palabras:»Circe, cúmpleme la promesa que me hiciste de enviarme a casa, que mi ánimo ya está impaciente y el de mis compañeros, quienes, cuando tú estás lejos, me consumen el corazón llorando a mi alrededor.»

¿Qué lugar ocupan las mujeres en este mundo medieval tan caótico y violento?. En su conjunto, el sexo femenino aparece en un total y absoluto segundo plano en esta sociedad. Sin embargo, su función y su consideración son diferentes según el estrato social al que pertenecen. Así, entre los gitanos, a los que el narrador coloca entre las razas inferiores y más salvajes que perviven en este mundo, las mujeres pueden llegar a comandar las tribus, pero, a su vez, son ellas las que realizan todo el trabajo de los campamentos, en tanto «*the men are always on horseback, or sleeping in their tents*» (Jefferies 1885: 22). En este caso, la clase social más ínfima está muy cerca del comportamiento de ciertos animales inferiores, donde las hembras tienen el poder de elegir al macho, pero también soportan la carga del hogar y la crianza de la prole. En el caso de las tribus nómadas de los pastores, encontramos una división sexual del trabajo: los hombres guían al ganado y defienden a la tribu de los ataques de los bandidos, mientras que las mujeres realizan las labores `domésticas´ dentro de los campamentos, donde «*the labour of women was considered and appraised like that of a horse*» (Jefferies 1885: 220). Con esta referencia al valor material de las mujeres, Jefferies lanza una crítica contra la consideración de la mujer como una parte más de las posesiones masculinas, «[...] *classified with his ox and his ass*» (Purvis 1990: 51) tan arraigada en la mentalidad burguesa y patriarcal del siglo XIX. Y a su vez realiza también una crítica contra la penosa situación de la mujer trabajadora en su época, situación que equipara con la que tenía en la Edad Media, a pesar del progreso que ha experimentado la sociedad en el S. XIX:

[...] *Under such conditions women were not only useful but also essential. A wife was not only a mother and a bed companion, but also an economic necessity, carrying out hundreds of tasks which assisted in bringing income to the family. Women usually had control of tasks such as spinning, weaving, making clothes, manufacturing beer, and so forth.* (Boullough 1973: 263)

Pero, por otro lado, encierra también una alabanza hacia ella, ya que para estas tribus nómadas los caballos son herramientas fundamentales, al igual que el trabajo de estas mujeres es fundamental para la supervivencia de la tribu. Encontramos entonces una alabanza al trabajo y a la contribución de la mujer dentro del hogar. En este sentido la mujer es bastante poderosa, ya que sin ella y sin su capacidad de gobierno de lo doméstico, el hombre no puede subsistir. Es la tradicional idea de que la mujer no necesita mayor libertad, porque al controlar la vida del hogar, base de la vida cotidiana, domina al hombre. Así, su dominio no es por la fuerza, sino por los sentimientos:

[...], *women could wield their moral influence and thus save not only themselves, but men as well, from the fall which they had brought about. In the domestic retreat and the seclusion of a pious family, women, like violets on a sheltered bank, could reveal their true nature. Women's 'natural' characteristics would contribute to the effectivity of their influence, which would work through the 'passive power of gentleness'.* (Davidoff and Hall 1987: 115-116)

Por ello, cuando *Felix* ayuda a estas mujeres en algunas de sus tareas más pesadas se gana el favor de uno de los bandos más poderosos del campamento. A esta visión tradicional de la mujer hay que añadir una concepción procedente de la mitología masculina más ancestral en la que se equipara el poder de la mujer con el de las mitológicas sirenas. En el caso de esta obra, los seres malignos que pueblan los bosques se asemejan mucho a ellas:

[...] *But none of these were, perhaps, so much to be dreaded as the sweetly-formed and graceful ladies of the fern. [...]. The harm they did was by fascinating the soul, so that it revolted from all religion and all the rites of the Church. Once resigned to the caress of the fern-woman, the unfortunate was lured farther and farther from the haunts of men, until at last he wandered into the unknown forest, and was never seen again. These creatures were usually found among the brake fern, nude, but the lower limbs and body hidden by the green fronds, their white arms and shoulders alone visible, and their golden hair aglow with the summer sunshine.* (Jefferies 1885: 112)

El mito de las sirenas, aquellos seres mitad pez mitad mujer, que embaucaban y perdían a los marinos, es una de las más antiguas idealizaciones sobre el poder de atracción y seducción de la mujer, que ejemplifica y resume todo lo que los hombres temían y, a su vez, deseaban de ella: su irresistible poder sexual. Es un mito que, lejos de perderse en el tiempo, fue afianzándose a lo largo de los siglos, y en el siglo XIX se convirtió en uno de los temas más populares:

The ramifications of the mermaid in the nineteenth-century are one manifestation of a mythology of womanhood without which our understanding of the age is truncated. (Auerbach 1982: 8)

No hay que olvidar que es, por ejemplo, la época en la que Hans Christian Andersen escribe su famosa fábula «*The Little Mermaid*», «*one allegory of a good woman's mutilated power*» (Auerbach 1982: 8). La sirena representa la doble naturaleza de la mujer, bella y atrayente, con un aspecto angelical, muy semejante a una deidad, pero, al mismo tiempo, es la fuerza sexual, la potencia, la fuerza irresistible que atrae a los barcos y a su tripulación hacia lo desconocido, y que irremediablemente lleva a la muerte, una idea que en el S. XIX sigue plenamente vigente:

[...] while Victorian man strove loudly to be good and a god, the mermaid exemplified the secrecy and spiritual ambiguity of woman's ascribed powers. Fathomless and changing, she was an awesome threat to her credulous culture. The social restrictions that crippled women's lives, the physical weaknesses wished on them, were fearful attempts to exorcise a mysterious strength. (Auerbach 1982: 8)

Se trata de una versión más idealizada y sensual del mito masculino que concibe a la mujer como una figura atrayente y seductora que aparta al hombre de su camino arrastrándolo a los abismos del mal y que, en definitiva, refleja el temor ancestral ante el poder de ésta para anularle. Este temor ya se remonta a los principios de la civilización y, así, encontramos en la mitología griega un antecedente de la Eva 'cristiana' en la figura de Pandora. Ésta fue creada por los dioses como regalo para el hombre y fue dotada por cada uno de ellos de una gracia especial, pero también fue dotada de la habilidad del engaño y del discurso fácil. Cuando Zeus la envió a la tierra le encargó que cuidara de una caja muy especial y le prohibió que la abriese. Sin embargo, Pandora no supo disfrutar de todas las comodidades a su alcance y su curiosidad e insatisfacción la llevaron a abrir la caja prohibida, con lo cual extendió por el mundo todos los males y calamidades que se hallaban encerrados en ella. En la mitología cristiana esta mujer fue la Eva del paraíso, lo que llevó a algunos autores medievales a calificar a la figura femenina como un ser maligno del que había que huir, creando un ambiente de misoginia que caló hondo en el Occidente cristiano:

Since the church fathers were male, and many of them became conscious of the physical desires of their bodies when in the presence of women, misogyny became engrained in Christianity. [...]. It was woman as virgin, as a sexless creature, who was most admired. (Bullough 1973: 118)

A lo largo de los siglos, esta idea fue afianzándose en la sociedad y ya en el siglo XIX, con el apogeo de la burguesía, que practicaba una moral conservadora y patriarcal, en la que las apariencias y la respetabilidad eran las características fundamentales, a la mujer, símbolo tradicional de lo temido, se le exigió aún mayor control y rigidez. Este conservadurismo moral, que restringía a la mujer al ámbito doméstico para retirarla y protegerla de los peligros del mundo, dio lugar al surgimiento de un nuevo tipo de mujer, casta, pura, inocente, frágil y sumisa, que fue el patrón adoptado por todas las mujeres que crecían en el seno de las clases dirigentes:

The genteel woman was to be a model of self-control, to attenuate sexual attraction as the mode of relation between the sexes, and to favour discreet withdrawal and even retreat in the face of vulgarity. (Bullough 1973: 286)

También a *Ulyses*, uno de los héroes favoritos de Jefferies, *Circe* le advierte del peligro que entraña el canto de las sirenas y su poder de atracción:

[...] Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἳ ῥά τε πάντας
 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφέας εἰσαφίκεται.
 ὅς τις αἰδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
 Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα
 οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται,
 ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῆ,
 ἤμεναι ἐν λειμῶνι □ πολὺς δ' ἀμφ' ὀστεόφιν θις
 ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥίνοι μινύθουσι. [...] ⁴ (Homero, libro 12, 39-46)

4 «Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acerquen a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan éstas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. [...]»

Subiendo en la escala social, el papel de las damas pertenecientes a las clases nobles es también secundario dentro de esta sociedad, pero su importancia 'estratégica' es notable. Ellas son las depositarias del saber y del conocimiento de la época, ya que los hombres están demasiado ocupados con la caza, la política y, en muchos casos, la guerra. Ellas llevan la labor burocrática de la corte: toda la documentación, la correspondencia y los asuntos que requieren constatación escrita son realizados por estas damas. Esto, a su vez, les permite estar enteradas de todo lo que ocurre en la corte, lo cual les otorga cierto poder sobre los hombres:

[...] but all the correspondence of kings and princes, and the diplomatic documents, and notices, and so forth, are one and all, almost without a single exception, drawn up by women. They know the secret and hidden motives of courts, and have this great advantage, that they can use this knowledge without personal fear, since women are never seriously interfered with, but are protected by all. (Jefferies 1885: 105)

A pesar de que podrían dominar a toda la corte merced a su acceso a información restringida sobre la misma, sin embargo, los hombres no las temen, y las dejan hacer lo que quieran. Ello demuestra el poco valor que se les otorga, ya que los hombres piensan que nunca serán un peligro para ellos. Las mujeres no saben usar ese poder que les confiere el estar enteradas de todo lo que ocurre a su alrededor para investirse de poder, sino que sólo lo utilizan para cotillear y alzarse con cierta posición social dentro de la corte. Es la vieja y tradicional idea de que las mujeres no están preparadas para gestionar asuntos políticos, ni siquiera cuestiones relevantes de la vida cotidiana, fuera del ámbito doméstico:

[...] Todos los psicólogos que han estudiado la inteligencia de la mujer, así como los poetas y novelistas, reconocen actualmente que la mujer representa la forma más inferior de la evolución humana y que se encuentra más cerca de los niños y de los salvajes que del hombre adulto y civilizado. Se destaca por sus veleidades, inconstancia, carencia de ideas y de lógica, así como por su incapacidad para razonar. [...] (Le Bon 1879, quoted in Bosch et al. 1999: 63)

Estas mujeres no son más que pequeñas y bonitas mascotas a las que se mima y se consiente, indispensables para la supervivencia de los rituales sociales. En este sentido, también se advierte una crítica a la 'buena' sociedad inglesa de su tiempo, cargada de rituales sociales que siempre mantenían y llevaban a cabo las mujeres. Las buenas maneras, su peculiar concepto de '*politeness*', resulta llamativo en una sociedad como ésta, dominada por la violencia y la inseguridad. Así, pervive tanto la costumbre de que las damas abandonen la mesa tras los postres para dejar a los hombres hablar más libremente, como la de las reuniones sociales a la hora del té:

Freed from the restraint of the ladies, the talk now became extremely noisy, the blue smoke from the long cigars filled the great apartment; [...] (Jefferies 1885: 103)

Esta sociedad ha olvidado todo lo bueno que los 'antiguos' habían conseguido y, sin embargo, ha preservado los rituales sociales tan característicos de las clases altas y que sólo servían para señalar su estatus:

Si se trata de una comida, los ritos se parecen mucho a los que se han descrito a propósito de la vida en el castillo. El mismo lujo en el servicio, la misma disposición de la mesa, el mismo esplendor de la platería y de la cristalería, la misma abundancia de platos, la misma costumbre para los hombres de permanecer bebiendo un momento después que las damas han pasado al salón, la misma tolerancia respecto a una leve ebriedad. (Chastenet 1961: 74)

Sin embargo, a pesar de que están protegidas y mimadas, estas damas de la corte están sometidas al arbitrio de padres o hermanos, que deciden sobre su futuro y que incluso las utilizan para conseguir alianzas militares o económicas. En esta situación se encuentra la protagonista, *Aurora*, que tiene que disimular su amor por *Felix* para no atraer sobre él las iras de su padre, *Baron Thyma*, que piensa casarla con un hombre de rango para así afianzar su posición en la corte:

[...] *It was clear that he [Lord Thyma] was set upon a wealthy and powerful alliance for her [Aurora]; that the Earl was either coming, or would send his son, he knew; and he knew that nothing so repels a possible suitor as the rumour that the lady has a previous engagement.*
 [...] (Jefferies 1885: 120)

Esta imagen de los estratos más altos de la sociedad divididos en dos esferas bien diferenciadas: por un lado, el castillo, en el que se recluye a las damas, dedicadas a labores que no implican esfuerzo, como pilares de la vida social y doméstica, cuidadas y protegidas, pero, a su vez, sometidas a la autoridad patriarcal, y, por otro lado, el mundo exterior en el que los hombres luchan para defender sus vidas y haciendas, es una imagen de la tradicional ideología doméstica victoriana, «*femininity became identified with domesticity, service to others, subordination and weakness, while masculinity was associated with life in the competitive world of paid work, strength and domination.*» (Purvis 1991: 4). De nuevo, Jefferies utiliza una metáfora para describir las características sociales de su época: en este caso, el ambiente bélico, la violencia y la brutalidad son las imágenes que utiliza para definir simbólicamente el mundo de los negocios a los que se dedicaban los burgueses victorianos, a sus ojos, un mundo cruel en el que, como en la guerra, no hay piedad con el vencido y sólo sobreviven los más fuertes.

Por otro lado, al igual que la estratificación de la sociedad en esta novela es un reflejo y una crítica hacia la sociedad inglesa de su tiempo, también la situación en la que presenta a la mujer es una crítica y una llamada de atención hacia su situación. Sin embargo, su postura en torno al tratamiento de la figura femenina en esta obra no está exenta de ambigüedad. Por un lado, encontramos la visión tradicional sobre el lugar de la mujer restringido al ámbito del hogar. Pero, por otro lado, es también una crítica y una defensa a favor de ésta, ya que muestra como su situación de indefensión no ha cambiado a pesar de los grandes avances sociales y tecnológicos producidos a lo largo de la historia de la humanidad. La mujer sigue estando sometida a las mismas normas sociales y convencionalismos que podían encontrarse en épocas mucho menos evolucionadas, como sucedía, por ejemplo, en la Edad Media:

Female chastity had property value and women were, to put it simply, the property of their menfolk. They were always under the protection of some male: father, brother, son, or some other near relative. Theoretically the justification for this was the physical inferiority of the female. Since

women were held constitutionally unable to bear arms it was itself essential she be protected by a relative who wore a sword and could draw it if necessary to defend her. (Bullough 1973: 154)

Esto es una muestra más de la ambigüedad con la que los escritores utópicos se acercan a la figura femenina en sus obras. Por un lado, los autores se hacen eco de las visiones y de los mitos más tradicionales en torno a la mujer, de manera que, aun en las utopías más avanzadas, éstas están determinadas por sus funciones biológicas, que las encaminan hacia el hogar y la maternidad. Otros autores son más restrictivos y muestran su miedo y desconocimiento hacia la mujer en actitudes claramente misóginas, en las que ésta aparece únicamente ensalzada en su papel de madre, en una tendencia eugenésica que coloca la maternidad al servicio del estado. En otras utopías, por el contrario, la mujer es objeto de desenfrenadas pasiones eróticas del escritor utópico:

Questa duplice immagine della donna frutto della schizofrenica mentalità maschile spiega la tendenza pure duplice dell'utopista nei confronti del sesso. Da una parte si ha l'utopia intesa come il luogo che vede la realizzazione delle più sfrenate aspirazioni erotiche dell'utopista, dall'altra un'utopia che esorcizza la paura del sesso e della donna, attraverso una rigida e severa regolamentazione. (Fortunati 1989: 151)

Encontramos asimismo una idea muy tradicional y 'medieval' en el tratamiento que hace del sexo femenino y que es, además, un rasgo común en las obras distópicas: una visión idealizada de la mujer como un ser protegido o cubierto por un alo casi mágico o sagrado, lo que despierta en el hombre la necesidad de protegerla en todo momento. Por ello *Felix* ayuda a las mujeres de los pastores en las labores más pesadas, porque «*it was his duty as a noble to see that no woman, not a slave, laboured*» (Jefferies 1885: 220).

Frente a estas mujeres destaca la figura de *Aurora*, la amada de *Felix Aquila*. Ella, al igual que sucede en otras novelas del género utópico, será la guía del protagonista. Pero *Aurora* se diferencia del resto de heroínas (*Zee, Arowhena, Yoletta y Ellen*) en el hecho de que no acompaña físicamente al héroe mostrándole la nueva sociedad, sino que actuará más bien como su guía espiritual. De hecho, a lo largo de la novela se siente la presencia de esta mujer que, sin embargo, sólo aparece en un capítulo

de la misma. Su imagen está constantemente presente en el pensamiento de *Felix* y es lo que le impulsa a vencer todas las dificultades que su arriesgado viaje entraña: «*The thought of Aurora, however, drew him on.*» (Jefferies 1885: 147). Ella es la única que comprende a *Felix Aquila*, y que le ama precisamente porque es diferente a los demás hombres. La talla intelectual de *Aurora* le permite entender que la diferencia de *Felix* con respecto a los demás hombres de su tiempo radica en su intelecto y eso es lo que ella más valora, porque es una mujer inteligente que antepone el saber a la fuerza o a la belleza. Ella es consciente de que sólo mediante la inteligencia se puede progresar y conseguir una vida mejor. El mejor nexo de unión entre ellos es su amor por los libros y el afán de conocimiento, lo que, contrariamente a lo que sucedía en el siglo XIX, constituye en esta nueva sociedad un signo de estatus y de categoría social para la mujer, mientras que ese afán de conocimiento ha desaparecido por completo en el hombre. Volvemos a encontrarnos en este aspecto con una cierta ambigüedad en cuanto al significado de este cambio de costumbres. Podemos deducir dos intenciones distintas: por un lado, la idea de que por hallarse el deseo de conocimiento en las mujeres en esta nueva época y haberse perdido en los hombres, la sociedad no ha salido del estado de barbarie en el que se encuentra, expresando nuevamente la tradicional visión de que las mujeres no tienen capacidad para operar en el mundo real por falta de capacidad intelectual. Pero, por otro lado, también puede indicar lo contrario: la necesidad de permitir a la mujer más acceso al mundo del conocimiento, de manera que estaría reconociendo su capacidad intelectual. Para entender cómo era la situación real en el siglo XIX, baste con ver las cifras de alfabetización de la época:

En Manchester, en 1840, en el registro de los matrimonios, la mitad de los nuevos cónyuges firman con una cruz. En 1840-1845 la tercera parte de los varones y casi la mitad de las mujeres son analfabetos; en 1870-1875 el 18 por ciento de los hombres y el 25 por ciento de las mujeres. [...] (Palmade 1980: 181)

Por esta misma razón *Felix* desprecia las riquezas que encuentra en el lugar que una vez fue Londres, porque es consciente de que con ellas no conseguirá a *Aurora*, sino que sólo el conocimiento y el saber la conquistarán. Sabe que a ella no le interesan las cosas materiales que otros valoran en demasía, como las joyas o las monedas de oro, y sabe que aunque fracase en su búsqueda, a *Aurora* no le importará porque por lo menos lo habrá intentado y es a eso a lo que ella da valor: «*If he succeeded in nothing else, that at least would be something to relate to Aurora.*»

(Jefferies 1885: 194). Al igual que encontrábamos ciertos rasgos autobiográficos en la expresión de los sentimientos de *Felix Aquila* con respecto al mundo que le rodeaba, el amor hacia *Aurora* provoca en éste una profundidad de sentimientos muy similar a la que provocaba en Richard Jefferies el amor hacia Miss Jessie Baden:

Love rounded his nature into a romantic fullness to be expressed much later in words, where Nature and human passion are as indissolubly intertwined as they have been before or since, and more exuberantly joyous in their union. Love reinforced his ambitions, his passionate eye, his dreams, his mystic moments of oneness with earth, stars and sea.
(Thomas 1909: 66)

Por otro lado, no es casualidad el hecho de que esta mujer se llame *Aurora*, ya que en la mitología griega esta diosa presenta una connotación que es inestimable para la comprensión del papel que esta heroína cumple en la novela. Para los griegos, la diosa *Eos* era la diosa de la mañana, que todos los días se elevaba del océano hacia los cielos en un gran carruaje tirado por cuatro caballos alados. Era, además, la madre de los vientos, de los astros y de la estrella matutina, por lo cual esta diosa era la guía de los viajeros, ya que ella anunciaba el comienzo del día y había dado la vida a los elementos por los cuales los marinos se guiaban en sus travesías. Además, en nuestra acepción moderna, la aurora, entre otros significados, es el comienzo o primeros tiempos de una cosa y también alude, en sentido figurado, a la hermosura del rostro. Por ello, aunque en la novela no aparece realmente una descripción física de *Aurora*, intuimos desde el principio que es una mujer hermosa. Realmente, tenemos de ella una caracterización intelectual y espiritual. Su descripción física no es importante para el desarrollo de la obra ni para entender los sentimientos del protagonista hacia ella. Con la ausencia de esa caracterización física, Jefferies logra el efecto deseado: hacer entender al lector que la verdadera belleza de *Aurora* reside en su fuerza interior, lo cual la convierte en el complemento espiritual perfecto para el carácter inquieto e inconformista de *Felix Aquila*:

The influence of her steadfast nature, of her clear, broad, straightforward view of things, the decision of her character, the high unselfish motives which animated her, all together supplied that which was wanting in

himself. His indecision, his too impressionable disposition, which checked and stayed the force of his talent, and counteracted the determination of a naturally iron will; these, as it were, were relieved; in a word, with her he became himself. (Jefferies 1885: 121)

Aurora aparece como la heroína fuerte e indomable, que no es ajena al mundo de barbarie y falta de valores que la rodea. Por esta razón, ella misma representará el papel de *Antígona* en la obra con la que se obsequia a los invitados en el castillo de su padre:

Aurora saw this and felt it deeply; ever anxious as she was for the good of all, she saw the sadness that reigned even in the midst of the fresh foliage of spring and among the flowers. It was Fate; it was Sophocles. (Jefferies 1885: 115)

Así, encarnando este papel, *Aurora* expresa la certeza de que existen leyes no escritas e inmutables que obligan al ser humano a doblegarse a ciertos deberes hacia sí mismo. Con ello, además, manda un mensaje de ánimo y apoyo a *Felix*, para que se enfrente a su destino y luche por lo que él considera valioso. Por este motivo, el viaje de *Felix* significa un viaje intelectual, de búsqueda de conocimiento. *Aurora* sabe que hay que obedecer ciertas leyes, pero también es consciente, como *Antígona*, de que la conciencia de una persona y la observancia de ciertas normas están por encima de cualquier ley humana. Así, al igual que *Antígona* en su momento, en este mundo violento y brutal, ella es la valedora de las antiguas tradiciones y de la antigua religión. Es el contrapunto de Jefferies frente a una sociedad que él consideraba que había olvidado los valores tradicionales en aras de un progreso tecnológico e industrial deshumanizante:

[...] *Among these the house of Thyma had in former days been conspicuous, but of late years the barons of Thyma had, more from policy than aught else, rather ignored their ancestral faith, leaning towards the League, which was then powerful in that kingdom. To have acted otherwise would have been to exclude himself from all appointment. But Aurora, learning the old faith at her mother's knee, had become too deeply*

imbued with its moral beauty to consent to this course; more than a faith, a passion; the object of her life. (Jefferies 1885: 122)

Oponiéndose incluso a la religión dominante, *Aurora* cree firmemente en la religión tradicional e incluso pone en práctica sus ritos y se preocupa por extender su fe a otras zonas remotas a través de manuscritos. Sin embargo, éste es, a su vez, el único punto en el que *Aurora* y *Felix* no concuerdan. Él es, como Richard Jefferies, un agnóstico, que sólo cree en su amor por *Aurora* y que, sin embargo, comprende que la fuerza interior de ésta emana de esa fe que profesa. Cuando *Felix* besa cada mañana la cruz que ella le regaló no lo hace como un acto de fe en lo que la cruz simboliza, sino porque esa cruz es el espíritu de *Aurora*, de su amada. En definitiva, *Aurora* representa a la mujer perfecta. Todas las características de belleza, pureza, inocencia, consideradas como propias del sexo femenino están representadas en ella. A su vez, todas estas características están arropadas por una mente despierta e inteligente, capaz de darse cuenta de lo que la rodea y de valorar por encima de todas las cosas lo bello y lo inteligente. De ahí surge su amor por *Felix Aquila*, un hombre extrañado de los demás, que vive en su propio mundo y que la tomará como guía espiritual en su viaje intelectual hacia nuevos conocimientos. Por esta razón, una vez encontrado su paraíso particular, *Felix* se pone nuevamente en camino para regresar junto a su amada y compartir con ella lo que ha aprendido, para mostrarle que finalmente sus cualidades han sido reconocidas y que se le ha elevado a la categoría que merece. Y en ese retorno hacia su amada encontramos nuevamente elementos de la obra de Homero, cuando *Felix Aquila*, al estilo de *Ulises*, deja la seguridad de esta nueva tierra y, guiado por el recuerdo de *Aurora*, se adentra en la inmensidad de un bosque desconocido, lleno de seres extraños y malignos, de la misma manera que *Ulises* se adentró en la inmensidad del mar para regresar a *Itaca*:

[...] *The sun was declining as he finally left the country of his friends, and entered the immense forest which lay between him and Aurora. Not only was there no track, but no one had ever traversed it, unless indeed it were Bushmen, who to all intents might be confused with the wild animals which it contained.* (Jefferies 1885: 241)

Siguiendo con esta simbología, también podemos encontrar en *Aurora* una representación de *Penélope*, la joven esposa de *Ulises*, que espera pacientemente su regreso asediada por los pretendientes que desean la fortuna y el trono de su

marido y a los que ella va logrando engañar año tras año. Así, durante una de las fiestas en el castillo de su padre, vemos a ésta soportar pacientemente los requerimientos de *Lord Durand* e ignorar a su amado *Felix*, acatando la prohibición de su padre de acercarse o hablar con éste. Por esta razón, podemos llegar a imaginar que durante la ausencia de *Felix* de su país, *Aurora* haya tenido algún que otro pretendiente, y si su espíritu y determinación son tan fuertes como parece desprenderse de la obra, probablemente le esté esperando. Sin embargo, dada la subordinación de las mujeres de esta época a sus padres, también es posible que *Aurora* se haya visto en la obligación de aceptar a algún pretendiente propuesto por su padre. Éste es uno de los muchos aspectos que el extraño final de la obra deja sin determinar, al igual que sucede con el viaje de regreso de *Felix*, ya que éste puede significar el inicio de otro viaje de búsqueda en vez de el final del primero.

Como conclusión, podemos decir que en *After London* Richard Jefferies crea una gran metáfora que asocia la ciudad de Londres con un lago pestilente y mortífero, y el mundo de la clasista sociedad victoriana con una sociedad medieval en la que se han perdido los valores tradicionales y sólo impera la guerra. Dentro de este marco, la figura femenina, como suele ocurrir en todas las utopías, tiene un tratamiento ambiguo. Por un lado, la situación de las mujeres, especialmente las de la aristocracia, sujetas al dominio patriarcal y utilizadas mediante el matrimonio para realizar pactos y alianzas entre familias, sirve a Jefferies para criticar la posición y situación de la mujer en su propia sociedad y para proclamar la necesidad de que tengan mayor libertad de movimientos y de decisión. «*A girl, indeed, can do but little in our iron days*» (Jefferies 1887: 122), es una frase que se usa en la obra para definir la posición de *Aurora*, pero que también podría aplicarse a la posición de la mujer en la sociedad victoriana. Además, estas mujeres son las depositarias del escaso conocimiento que aún queda en esta época: saben leer y escribir, por lo que se ocupan de las tareas burocráticas de los palacios, lo que las convierte en una herramienta fundamental para el funcionamiento del sistema. Sin embargo, su lugar en esta sociedad no ha cambiado, ya que las vemos en el ámbito del hogar, en el interior, protegidas del mundo violento, en el que los hombres dirimen sus diferencias. También encontramos algunas ideas y mitos tradicionales en torno a la mujer, como las representaciones de los seres malignos de los bosques que hacen enloquecer a los hombres, y que se corresponden con el mito de las sirenas, o la actitud galante de *Felix Aquila* al no permitir que las mujeres de los pastores lleven cargas pesadas. En definitiva, el espíritu inconformista de Jefferies y su oposición al tradicional sistema victoriano le llevan a criticar sus aspectos sociales más conservadores y destructivos, pero no alcanza a situar a la mujer en otra esfera que no sea la interior, el hogar.

Como ya sabemos, en esta obra no encontramos, como ocurre en el resto de las que constituyen el eje de nuestro estudio, una heroína que acompaña físicamente al protagonista, sino que su personaje se va perfilando progresivamente a lo largo de la misma. Aunque hay un capítulo dedicado a ella, no sabemos cómo es físicamente, y sólo conocemos de ella su talla moral e intelectual. La primera mención que se hace en la obra a *Aurora Thyma* se produce de una manera oblicua y muy emotiva en un momento en el que el autor está hablando del sentimiento de aislamiento y soledad que sufre el protagonista *Felix Aquila*:

But the most precious of the treasures in the chest were eight or ten small sheets of parchment, each daintly rolled and fastened with a ribbon, letters from Aurora Thyma, who had also given him the ivory cross on the wall. It was of ancient workmanship, a relic of the old world. A compass, a few small tools (valuable because preserved for so many years, and not now to be obtained for any consideration), and a magnifying glass, a relic also of the ancients, completed the contents of the chest. (Jefferies 1885: 49)

Tras enumerar todos los objetos valiosos que posee el protagonista, se inicia el párrafo con un superlativo: «*But the most precious of the treasures in the chest [...]*». Este superlativo nos permite deducir que no se trata tan sólo de simples cartas, sino que son para él un preciado tesoro. Esto crea ya en el lector unas ciertas expectativas sobre la chica y la relación que une a ambos. Es una oración aparentemente sin mucha importancia en el relato. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, ya que, tras haber relatado lo solo y despreciado que se siente *Felix* por sus contemporáneos, descubrimos que una mujer le escribe, con lo cual se incita al lector a querer saber más de ella. La descripción de las cartas nos lleva a pensar que ha puesto un especial esmero en éstas: el uso del adverbio «*daintly*» y del sustantivo «*ribbon*» sugieren la idea del esmero femenino. Además, teniendo en cuenta el público y la época en la que se escribió esta obra, se crea una fuerte expectativa en el lector, ya que a finales del siglo XIX no era usual que una mujer escribiese a un hombre, a no ser que entre ellos hubiese un fuerte lazo afectivo, en cuyo caso la mujer, rompiendo los convencionalismos sociales, mantenía correspondencia con su amado. El hecho de tener las cartas guardadas en el cofre junto a sus más preciados tesoros indica, por un lado, una relación especial entre ellos y, por otro lado, el secretismo con el que llevan esta relación.

El siguiente párrafo es muy revelador ya que describe el carácter fuerte e indomable de *Aurora* y lo contrasta con el de *Felix*, al que sirve de complemento:

Yet it was not so much the explanation itself, nor even the love she poured upon him, as the mere fact of her presence so near that brought him to himself. The influence of her steadfast nature, of her clear, broad, straightforward view of things, the decision of her character, the high unselfish motives which animated her, all together supplied that which was wanting in himself. His indecision, his too impresionable disposition, which checked and stayed the force of his talent, and counteracted the determination of a natural iron will; these, as it were, were relieved; in a word, with her he became himself. (Jefferies 1885: 121)

La oración inicial tiene una estructura muy compleja, ya que el concesivo «*yet*» afecta a la proposición que va en segundo lugar: «[...] *as the mere fact of her presence so near that brought him to himself*», expresando de esta manera un contraste con lo que se postula en la primera parte de la oración. El uso de una estructura comparativa correlativa con «*not so much ... as*» expresa dos hechos muy importantes: por un lado, la explicación que *Aurora* da a *Felix* sobre su comportamiento en la recepción, y, por otro lado, el amor que *Aurora* le demuestra, que el uso del verbo «*poured*» convierte en una hipérbole. Precisamente esa hipérbole hace que la conjunción «*yet*» vuelva a cobrar importancia, ya que, al afectar a la segunda proposición, permite inferir al lector que lo realmente importante para él no son las muestras de amor de *Aurora*, sino el sentir su presencia junto a él. Este hecho viene corroborado por el uso del adjetivo «*mere*» que, en este caso, lejos de tener un sentido despreciativo, sirve para realzar el valor de esa cercanía de *Aurora*. Lógicamente, también la estructura oracional contribuye a esta intencionalidad. A continuación, vamos a encontrar una descripción del carácter fuerte e indomable de la joven. Para dar más relevancia a las características de ésta recurre al uso de una sucesión de sintagmas en los que aparece un sustantivo calificado por varios adjetivos, que hacen referencia a la naturaleza y claridad de espíritu de *Aurora*: «[...] *her steadfast nature, her clear, broad, straightforward view of things, the decision of her character, the high unselfish motives which animated her, [...]*». De esta manera, el predominio de los adjetivos sobre los sustantivos nos permite hacernos una rápida idea de su carácter y formación. La proposición con la que acaba esta oración «[...] *all together supplied that which was wanting in himself*», nos demuestra que realmente ésta es el complemento espiritual de *Felix*. Además,

esta proposición constituye una especie de enlace entre lo que ha dicho sobre *Aurora*, referido ahora con la expresión «*all together*», y lo que va a decir sobre *Felix*, que aparece con la expresión catafórica «*that*», iniciando de esta manera una comparación entre los caracteres de ambos. Sin embargo, en la descripción referente a *Felix* no aparecen muchos adjetivos, sino que el autor ha recurrido a sustantivos y verbos: «*His indecision, his too impresionable disposition, which checked and stayed the force of his talent, and counteracted the determination of a naturally iron will; [...]*». Esto nos demuestra que la descripción de *Aurora* es estática, mientras que Jefferies caracteriza a *Felix* de forma más activa, con verbos y sustantivos que indican movilidad y fuerza: «*disposition*», «*force*», «*talent*», etc. Esto puede apreciarse de forma más precisa en el uso de dos expresiones que podríamos considerar sinónimas: en el caso de *Aurora*, habla de su «*steadfast nature*» y en el caso de *Felix*, de su «*iron will*», dos maneras diferentes de referirse a la voluntad. Esto es una muestra de una de las ideas más arraigadas en la mitología masculina: que las mujeres no tienen voluntad propia, ni capacidad de decisión. Con ello se vuelve a incidir en la naturaleza pasiva de la mujer y en el carácter más activo del hombre. Además, en el contexto medieval en el que se desarrolla la obra, parece sobresalir la imagen de la mujer como el reposo del guerrero, una idea que se reafirma en la última proposición del párrafo en la que, a modo de resumen y conclusión, «*in a word*», se dice: «*[...] with her he became himself*». Es decir, ella le da la suficiente fuerza y paz para recuperarse a sí mismo. Esta expresión, además, se inserta en la temática medieval del «*Courtly Love*», que expresaba la adoración del caballero guerrero hacia una dama, en nombre de la que realizaba sus hazañas, y a la que ofrecía sus homenajes. *Aurora* es, además, a diferencia de las damas retratadas en la literatura medieval, una mujer inteligente, dotada de una gran capacidad intelectual. Por otro lado, hasta la misma estructura de esta proposición sirve para resaltar el valor de la joven: la inversión del objeto y el sujeto sirve para dar mayor relevancia al primero, en este caso el pronombre «*her*», cuya referencia es, por supuesto, *Aurora*. A su vez, la complementariedad que se observa en el uso de los pronombres «*her*» y «*himself*» indica que también existe ese complemento entre *Aurora* y *Felix* que ya se intuía en la proposición analizada anteriormente: «*[...] all together supplied that which was wanting in himself; [...]*».

El párrafo que vamos a analizar a continuación es bastante interesante porque pone de manifiesto la influencia espiritual que *Aurora* tiene sobre *Felix*:

That evening, with her hope and love, with her message of trust, she almost persuaded him. He almost turned to what she had so long taught.

He almost repented of that hardness of heart, that unattractive distance, as it were, between him and other men, which lay at the bottom of his proposed expedition. He opened his lips to confess to her his purpose, and had he done so assuredly she would have persuaded him from it. But in the very act to speak, he hesitated. It was characteristic of him to do so. Whether she instinctively felt that there was something concealed from her, or guessed that the discontent she knew he had so long endured was coming to a point, or feared lest what she had told him might drive him to some ill-considered act, she begged him with all the power of her love to do nothing hasty or in despair, nothing that would separate them. He threw his arms around her, he pressed her closely to him, he trembled with the passion and the struggle with him. (Jefferies 1885: 123)

El cambio en el orden de la oración inicial tiene como propósito, una vez más, destacar los valores de *Aurora*. Al poner en primer lugar los complementos se les da mayor relevancia, ya que es lo primero en lo que se fija el lector. Además, en estos complementos destacan tres sustantivos que podríamos considerar como la definición perfecta de *Aurora*: «*hope*», «*love*» y «*trust*», que son, en definitiva, las características innatas que la tradición siempre ha atribuido al sexo femenino, y que, por tanto, se suponía que los hombres apreciaban y buscaban en la mujer. Todas estas cualidades hacen que *Aurora* «*almost persuaded him*». La presencia, sin embargo, del adverbio «*almost*», tanto en ésta como en la siguiente oración, indican que, aunque ésta posee todas esas cualidades, *Felix* decide seguir con sus planes, intentando de esta manera dejar claro que los hombres no deben dejarse arrastrar por las mujeres y han de buscar su propio camino. Aquí es donde adquiere relevancia este adverbio, ya que permite inferir al lector que realmente *Felix* iniciará ese viaje, con lo cual reaviva el interés por seguir leyendo la historia. También se vuelve a apreciar una imagen pasiva de *Aurora*, ya que el amor, la confianza y la esperanza son atributos innatos y por ello pasivos, frente a la posición activa de *Felix*, que casi se deja convencer, pero que al final, según hemos deducido, se lanza a su viaje. Por otro lado, el uso de «*persuade*» también puede ser una referencia a otro atributo femenino: el de la persuasión, un arma que según la mitología masculina las mujeres utilizaban para manejar a los hombres. La oración que viene a continuación, en la que se expresan los sentimientos de soledad y aislamiento de los demás que siente *Felix*, refuerzan esta idea: «*He almost repented of that hardness of heart, that unattractive distance, as it were, between him and other men, which lay at the bottom of his proposed expedition.*» Esta proposición que estamos analizando tiene su clímax en la siguiente: «*But in the very act to speak, he*

hesitated», que marca un punto de inflexión en el párrafo, una separación, por un lado, entre los sentimientos encontrados de *Felix*, sus dudas, y, por otro lado, su determinación de seguir con sus planes de viaje. Esta inflexión aparece resumida en la última expresión del párrafo: «[...] *the struggle within him*», con la que se definen esos sentimientos encontrados, esa indeterminación entre quedarse con ella y ser despreciado por los demás, o marcharse en busca de nuevos horizontes. A esta separación entre sentimientos y determinación contribuye también la estructura de la oración en la que el complemento temporal, modificado por «*very*», (que, como adverbio amplificador, indica el punto más alto o más extremo en una escala), precede al sujeto y al verbo, marcando el punto culminante en esa lucha de sentimientos que se libra en el interior de *Felix*, y que inicia el descenso cuando éste decide seguir con su proyecto, marcado por el sintagma verbal «[...] *he hesitated*». Es, pues, una lucha interna entre el amor y el deber y en la que queda patente la fortaleza de *Felix*. *Aurora* intuye la lucha que éste libra consigo mismo y por ello la siguiente oración está caracterizada por verbos que hacen referencia a actitudes que, según la tradición, son más propias de la sensibilidad femenina: «*feared*», «*instinctively felt*», «*guessed*». De esta manera, sin embargo, *Aurora*, y con ella el resto de las mujeres, aparece caracterizada por sentimientos y actitudes que también se observan en el mundo animal, con lo cual podemos pensar que nuevamente el sexo femenino aparece considerado en un estadio inferior al masculino, continuando la tradicional teoría que mantenía que las mujeres sólo tenían capacidad para la intuición y la percepción, pero carecían de dotes intelectuales. A esta idea contribuye, además, el uso del adverbio «*instinctively*», que también hace referencia a una cualidad más propia del mundo animal que de los humanos, pero que, sin embargo, solía considerarse como uno de los atributos más importantes de la mujer. Esta imagen de sentimentalismo viene completada en la proposición principal por el verbo «*begged*». *Aurora* le ruega que no actúe de forma precipitada. El uso de este verbo, en vez de cualquier otra forma verbal como «*ask*» o «*tell*», es muy significativo. Por un lado, muestra la poca influencia que una mujer podía ejercer sobre la voluntad de un hombre, y en este sentido *Felix* es un modelo a seguir para el lector, y, por otro lado, parece indicar, en ese sentido de insistencia que este verbo conlleva, que efectivamente *Aurora* ha intuido los propósitos de *Felix*, pero que ella misma es consciente de que no debe interponerse en su camino, de ahí que no use un verbo con un sentido ilocutivo más fuerte, más de mandato. Esto, a su vez, contrasta con lo dicho en una oración anterior en la que *Felix* pensaba que si le contaba a ella sus planes ésta le convencería de que no los llevase a cabo: «[...], *and had he done so assuredly she would have persuaded him from it*». De aquí podemos deducir que *Felix* no conoce a *Aurora* tanto como él creía, puesto que, como hemos visto, ella no quiere interponerse en su camino. Por ello le ruega que no cometa «*some ill-considered act*», algo que no

esté bien visto ante los demás y que pudiera separarlos. Pero, además, ya hemos intuido que la proposición «[...] *nothing that would separate them*» no expresa el temor de *Aurora* a una separación física, sino su temor a un distanciamiento afectivo e intelectual entre ambos, motivado por alguna locura de *Felix*. Por último, el dramatismo de esta escena concluye, al igual que en una novela romántica, con el momento de unión física entre ambos, el único que aparece en la obra, y en el que nuevamente observamos la actitud pasiva de *Aurora* y la posición más activa de *Felix*: «[...] *he pressed her closely to him* [...]».

5. La Reina Madre

Estudio de *A Crystal Age*,
W.H. Hudson, 1887

Guillermo Enrique Hudson fue, y es sin duda, uno de los más grandes y peculiares escritores que han dado las letras argentinas:

Este angloargentino, exiliado voluntariamente de una patria a la que nunca rechazó, y a la que contribuyó a dar estado literario fuera de sus límites geográficos, cumplió el ciclo de un intelectual cabal: miró hacia su país para inspirarse, y hacia el exterior para expresarlo; es decir, para darlo a conocer. En el primer caso, sus esfuerzos estuvieron dirigidos a dar su versión integral de la Argentina; en el segundo, la valorizó colocándola en la categoría de las naciones que, literariamente, existían. (Jofré Barroso 1972: 11)

Hijo de una familia de idealistas puritanos de origen norteamericano establecida en Quilmes, Argentina, tuvo pronto que emigrar a Inglaterra, donde inició su actividad literaria y donde posteriormente le llegaría el ansiado reconocimiento público. Su actividad literaria fue intensa y productiva. Sin embargo, llama la atención el hecho de que la obra objeto de nuestro estudio no gozara tan siquiera del aprecio de su propio autor, que la publicó anónimamente, primero, y, posteriormente, bajo el seudónimo de 'Henry Hartford'. En el prólogo escribe Hudson:

Romances of the future, however fantastic they may be, have for most of us a perennial if mild interest, since they are born of a very common feeling – a sense of dissatisfaction with the existing order of things, combined with a vague faith in or hope of a better one to come.

La propia ambigüedad de Hudson en el acercamiento a esta obra, hace que resulte difícil de clasificar dentro del género utópico. Por su contenido, la propuesta de una

sociedad mejor donde el hombre vive en armonía con la naturaleza, se puede considerar una utopía positiva. Sin embargo, la atmósfera opresiva que rodea al protagonista, así como su trágico final, la colocan entre las distopías:

C'è chi, sottolineando il suo carattere escapista, la classifica tra le 'utopie della fuga', per altri invece è una favola strana e irreali 'a romance of the future' ed infine c'è chi l'inserisce, assieme con After London di R. Jefferies, nel filone distopico di critica agli effetti dell'industrializzazione nell'Inghilterra del XIX. (Fortunati 1989: 164-165)

Para otros autores, como Krishan Kumar, es simplemente una utopía de vuelta a la naturaleza, «*back-to-nature utopia*» (Kumar 1987: 65), pero que lleva implícita una reflexión catastrofista (distópica) sobre los efectos de la revolución industrial en la sociedad moderna. Hans Ulrich Seeber también hace referencia a este aspecto ambiguo de la novela: «*A utopia which strikes terror and despair into the heart of the visitor can hardly be called a positive one. Hudson's message, however, is not quite clear. Does he want to suggest that humans have to pay too high a price for the peace and stability of a true utopia? Or does he want to suggest that Smith tragically fails to win the prize for happiness because he acts rashly and foolishly?*» (Seeber 1996: 55). El propio Hudson cuenta a su amigo Spencer sobre el esquema del libro, en lo que a caracterización de personajes se refiere, lo siguiente:

Yoletta deberá encarnar el espíritu de la naturaleza; Smith, hombre de hoy, debe representar al ser en proceso de purificación para sanear su alma y reencontrarse en la niña o en el destino; la 'Madre' será el privilegio, la posibilidad de ingreso a una comunidad ideal sostenida sobre bases también ideales. (Jofré Barroso 1972: 74).

La novela, escrita en 1887, comienza de manera similar a todas las obras de este género: el viaje de un hombre de la Inglaterra victoriana a una tierra nueva y lejana donde entra en contacto con un tipo de sociedad, aparentemente ideal, distinta a la suya y que se presenta como una alternativa al mundo presente. En este caso, ese viaje, esa entrada en el nuevo mundo, se produce a causa de una

abrupta caída que el protagonista, un tal *Smith*, sufre en el trascurso de una expedición botánica. Cuando recupera el conocimiento, se da cuenta que no sólo ha cambiado su aspecto físico, sino que, además, el paisaje que le rodea es muy diferente al que él conoce: «*a pretty primitive wilderness*» (Hudson 1887: 4). Pronto entra en contacto con los seres que habitan este mundo de belleza insólita y natural, que le acogen en la gran casa familiar y le introducen en su modo de vida y en sus costumbres. Es una sociedad donde no hay progreso ni tecnología, donde la naturaleza, el bosque, lo domina todo:

The sublimity of this utopia, the awe which it inspires in the English visitor Smith, is not due to technological or social marvels and innovations. It reflects the disturbance and the fascination of a modern mind suddenly confronted by an utterly traditional, religious society whose members reflect the holiness of god like a clear crystal [...] (Seeber 1996: 54)

Es, en cierto modo, una especie de utopía pastoral, donde los hombres y las mujeres viven en pleno contacto con la naturaleza:

[...] dove vige l'accordo tra i suoi membri nel rispetto delle vecchie tradizioni. In queste comunità non si conosce l'uso del denaro e l'unico mezzo di scambio è il prodotto del lavoro per la comunità, la quale in cambio offre la sua assistenza. Al centro di ogni comunità vi è la House: nucleo sociale dove i membri della comunità dormono in tante piccole celle, dove si consumano i pasti comuni, si legge, si canta e si passano i momenti di tempo libero». (Fortunati 1989: 166)

Sin embargo, no tardará en darse cuenta del alto precio que esta sociedad ha debido pagar por alcanzar este grado de perfección y comunión con la naturaleza, y que no es sino la eliminación de la libido, de la pasión sexual como fuerza motora de la vida y del amor, un descubrimiento que, en última instancia, llevará a *Smith* a la muerte:

For Hudson, frustrated desires are responsible for the unceasing unrest, aggression and dissatisfaction in society. Hudson believes that the process

of civilization imposes too many constraints on human beings as, for example, unsuitable marriage laws. Social controls of this sort do not, however, suffice to tame the demon of sexuality. Vaguely anticipating Freud, he considers sexual passion to be the real driving force of life, which constantly produces conflicts and problems, the problem of prostitution in particular. (Seeber 1996: 56)

El primer contacto de *Smith* con los miembros de esta comunidad se produce en unas circunstancias inusuales, ya que en su deambular por la zona se «tropieza» con una comitiva que va a enterrar a un compañero. Escondido tras unos arbustos observa al grupo de personas compuesto por hombres y mujeres que lloran amargamente al difunto. Lo primero que le llama la atención es su aspecto, ya que, al igual que ocurre en la mayoría de las obras utópicas que pretenden presentar una alternativa de vida mejor a la actual, éstos son de aspecto muy saludable y muy bien parecidos. Pero lo que más le extraña es el hecho de que tanto hombres como mujeres vistan de forma parecida y, además, se asemejen mucho en los rasgos físicos:

[...] but looking at the others I was at first puzzled to know whether the party was composed of men or women, or of both, so much did they resemble each other in height, in their smooth faces, and in the length of the hair. (Hudson 1887: 11)

Esta nueva sociedad ha conseguido unas mejoras realmente notables, ya que no sólo son agraciados físicamente, sino que, además, nadie aparenta la edad que tiene en realidad, uno de los sueños seculares del hombre:

*«And seriously, honestly, you are thirty-one years old?»
«Did I not tell you so? Yes, I am thirty-one years old.»
«[...] Will you kindly tell me Edra's age?»
«Edra? I forget. Oh yes; she is sixty-three.»
«[...] but do tell me how old your father is?»
«He is nearly two hundred years old – a hundred and ninety-eight, I think», she replied. (Hudson 1887: 122-123)*

El contraste con la sociedad de su época es inevitable, especialmente cuando *Smith* recuerda «*certain London types, especially among the 'criminal classes', and of the old women with withered, simian faces and wearing shawls, slinking in and out of public-houses at the street corners; [...]*» (Hudson 1887: 72). Lógicamente, en esta sociedad se ha erradicado la miseria y con ella la lacra de la prostitución, que llevaba a la mujer al deterioro prematuro y a la ruina:

Cuando los comentaristas detallaban la geografía social del vicio, que se extendía desde las cortesanas de St. John's Wood a las prostitutas callejeras elegantemente vestidas que se paseaban por los barrios comerciales de moda, a las mujeres empobrecidas – las de 'rodillas temblorosas', las 'vecinas de al lado' – que cometían 'actos indecentes' en oscuros callejones y patios de los barrios bajos de la ciudad, ponían de relieve la estructura de clases y el reparto social general de Londres. (Walkowitz 1992: 56)

Y, tal vez influido precisamente por la gravedad de este problema de la prostitución en Londres y porque incluso muchas niñas, llevadas por la necesidad, caían en sus redes, o bien porque le pareciera excesiva la libertad de la que gozaban las jóvenes en su época, se extraña mucho de que ni *Yoletta* ni *Edra* conocieran o hubieran conocido el amor. Es decir, se extraña, y a la vez se maravilla, del hecho de que, siendo tan bellas y deseables, su corazón y su cuerpo, hayan permanecido puros, ya que *Yoletta*, que a juicio de *Smith* sólo tiene catorce años, tiene, en realidad, treinta y cinco, y *Edra*, a la que atribuye veinticinco, tiene sesenta y tres. Por esta razón, la descripción que hace de *Yoletta* la primera vez que la ve tiene unas marcadas connotaciones sexuales y muestra ya el deseo y la pasión que consumirán a *Smith* a lo largo de la obra:

I was absorbed in admiration of her graceful figure, and – shall I be forgiven for mentioning such a detail? – her exquisitely rounded legs under her brief and beautiful garments. To my mind the garment was quite long enough. (Hudson 1887: 20)

Otro elemento que llama poderosamente la atención de *Smith* es que estas personas visten de forma muy parecida, aunque «*the women wore garments resembling*

those of the men, but the tight-fitting sleeves reached only half-way to the elbow, the rest of the arm being bare; and the outer garment was all in one piece, resembling a long sleeveless jacket, reaching below the hips [...]» (Hudson 1887: 11). Este tipo de vestimenta, de colores muy claros, casi pálidos contrasta notablemente con la del siglo XIX, especialmente en las mujeres:

La belleza y el lujo abundan; pero el gusto falta. Los colores escandalosamente crudos, y las formas, sin gracia; crinolinas demasiado hinchadas y mal ahuecadas en conos geométricos o semiesferas; volantes verdes, dorados, trajes rameados, gasas flotantes en profusión, masas de cabellos colgantes o rizados; [...]; las faldas, monstruosamente abultadas, y el conjunto, mal unido, mal dispuesto, abigarrado y recargado, ofrece un conjunto desagradable y chillón, con sus fuertes y sobrecargados colores. (Taine 1920: 39-40)

Si, además, tenemos en cuenta que los grandes vestidos, la ropa larga, la moda femenina en una palabra, estaban destinados a esconder la femineidad de la mujer para impedir que tentara al hombre, y teniendo en cuenta que «*dress and fashion are products of the human sexual instincts*» (Bloch 1938: 465), nos encontramos con que la descripción del tipo de ropa que llevaba esta gente encierra una gran ambigüedad. Por un lado, la ropa simple, sencilla que en el caso de las mujeres permite ver y adivinar sus formas, nos hace pensar, como le pasa a *Smith*, que es ésta una sociedad donde la relación y el intercambio sexual entre hombres y mujeres son más abiertos y libres o, por lo menos, que están sometidos a menos restricciones. Sin embargo, esta primera impresión quedará posteriormente «ridiculizada» cuando entendemos por medio del propio protagonista que esta sociedad desconoce todo lo relacionado con la pasión y el deseo sexual. Por otro lado, habla Servier de la carga simbólica de este tipo de ropa que «*subraya esta voluntad de vuelta al pasado, ese deseo profundo de re-nacimiento*» (Servier 1967: 231). Subrayando también esta idea, Vita Fortunati (1989: 127) sostiene que «*la loro purezza di cuore è simbolicamente sottolineata dalle ampie tuniche bianche di foggia grecizzante, segno visibile del desiderio di un ritorno ad uno stato di purezza, ad un passato glorioso, ad uno stadio di vita primordiale*».

A primera vista, parece que no hay muchas diferencias entre los sexos: se asemejan en aspecto físico y sus ropas son muy parecidas. Todo ello nos lleva a deducir que

la desaparición de la libido y de la pasión sexual les ha convertido en seres asexuados, física y espiritualmente. Tanto varones como mujeres carecen de carecen decaaccrasgos distintivos, porque no necesitan atraerse mutuamente y, al final, el desuso ha hecho desaparecer las características sexuales distintivas con las que estos comunican su deseo y atracción. Es una muestra más de la influencia que las doctrinas de Darwin tuvieron en la época y de cómo éstas abrieron el camino a muchas distopías, como fue el caso de *The Coming Race*:

Suddenly vulgarized Darwinism opened up a new prospect. If the anthropoid had been modified in the past, why should it not continue to evolve in the future? And who knew what direction the evolution of the various species might take? (Manuel 1979: 773)

Sin embargo, permanece una sutil diferencia entre ambos sexos, vestigio de épocas pasadas: los hombres tienen un poco de vello en el rostro y su expresión es más adusta, mientras que el rostro de la mujer denota más nobleza y humildad. Es decir, aún hay ciertas diferencias entre ambos sexos que denotan que el masculino es el sexo dominante:

Man differs from woman in size, bodily strength, hairiness, & c., as well as in mind, in the same manner as do the two sexes of many mammals. (Darwin 1871: 257)

Se siguen manteniendo, además, algunas pautas de comportamiento que implican ciertas diferencias entre ambos sexos, como, por ejemplo, la costumbre de los hombres de saludarse con un apretón de manos. Suponemos que con esta actitud, Hudson pretende matizar el hecho de que, a pesar de las semejanzas entre los sexos, los hombres no han perdido su identidad masculina, que no se ha producido una feminización de la raza humana. Para resaltar más este aspecto, hay algunas facetas donde sigue habiendo división de papeles: los hombres trabajan en el campo y en los bosques, mientras que las mujeres se ocupan de las labores domésticas, como coser la ropa y servir las comidas, tareas consideradas por la sociedad del siglo XIX inherentes a su sexo:

Women had traditionally organized the feeding of the household and care of young children, and they took most responsibility for either doing or overseeing enlarged domestic tasks. These were incorporated into general moral and religious duties, part of personal service to the master of the household as symbol of love and subservience, and ultimately a central part of feminine identity. (Davidoff and Hall 1987: 395)

«Average Weight of Man's Brain 31/2 lbs; Woman's 2 lbs, 11 ozs,» rezaba un dicho de la época que servía para justificar la dependencia y subordinación del sexo femenino al masculino. «Recordemos también, que éste es el momento en que la ciencia comienza a medir cráneos y a pesar cerebros con el propósito de clasificar las razas y las comunidades primitivas, lo que da origen a las teorías racistas y nacionalistas, y los resultados aparentemente obtenidos son utilizados inmediatamente en contra de las mujeres» (Falcón 1992: 96). Sin embargo, en una afirmación anti-darwinista y contra-corriente, aparentemente Hudson encuentra ciertas cualidades positivas en el cerebro femenino a pesar de su comúnmente reconocida inferioridad:

«It must be patent to everyone that women have far quicker, finer intellects than men, although their brains are smaller; but then quality is more important than mere quantity. [...]» (Hudson 1887: 75)

Pero, a su vez, y siguiendo el hilo de este razonamiento, hace *Smith* referencia al tema del derecho al voto femenino para dejar clara su postura, que no es otra que la del propio Hudson: «Not that I care two straws about the question myself, and I only hope they'll never get it» (Hudson 1887: 75). De esta manera deja Hudson zanjado uno de los asuntos más problemáticos y controvertidos de su época:

But the debate over sexual difference, the 'woman question' as it came to be called, occupied a central place in the hearts and minds of the English middle class. (Davidoff and Hall 1987: 75)

Encontramos en Hudson, pues, una extraña contradicción o paradoja, en su concepción sobre la igualdad de la mujer. Por un lado, está convencido de la igualdad

entre hombres y mujeres en el plano intelectual, siendo esta convicción fruto de su trato con escritores y escritoras de la época. Pero, a su vez, persiste la idea de que las mujeres no necesitan el derecho al voto, probablemente influido por la idealización que hace de la figura femenina, lo cual le lleva a situarla o imaginarla fuera del plano de los asuntos mundanos. Debemos recordar que una de las razones por las que las mujeres decidieron pedir el derecho al voto fue, precisamente, para poder acceder a ciertos ámbitos que los hombres les negaban, es decir, para poder entrar en el mundo real. Por lo tanto, esa entrada de la mujer en ese mundo, la apartaría del mundo ideal en el que Hudson la había colocado.

Por otro lado, la ausencia de deseo en esta comunidad supuestamente utópica, hace que las relaciones entre hombres y mujeres estén desprovistas de todo significado sexual. Por ello *Yoletta*, agotada tras pasar la noche cuidando a su madre, no tiene reparos en descansar en los brazos de *Smith*:

I placed myself on the low seat she led me to, and then, when she had coiled herself up on the cushions, with her arms still round my neck, and her head resting on my bosom, she breathed a long happy sigh, and dropped like a tired child to sleep. (Hudson 1887: 207)

La reacción del padre de *Yoletta* cuando los encuentra juntos en esta situación resulta incomprensible para una mentalidad del siglo XIX, ya que lejos de preocuparse por el 'honor' de la familia, de su apellido, se alegra porque al fin su hija ha conseguido descansar. Es decir, es necesario menos control sobre la mujer y sobre sus instintos porque ya no se la considera peligrosa en el aspecto sexual, ya no se la ve como un ser insaciable sexualmente, capaz de agotar e incluso matar al hombre. «*La donna quindi viene privata del suo corpo e non è più l'oggetto del desiderio dell'uomo*» (Fortunati 1989: 167). Esto se pone especialmente de manifiesto cuando, tras su primera noche en la casa familiar, nos relata que todos los miembros de la comunidad, hombres y mujeres, bajan al río para darse un baño antes del desayuno, y nos describe los trajes de baño de las mujeres: «*a slender clinging garment, which concealed no beauteous curve beneath*» (Hudson 1887: 85). Esta sugerente descripción es muy significativa. En primer lugar, demuestra que en esta sociedad en la que no existe la pasión y se desconoce el sexo, la mujer ya no es efectivamente una fuente de tentación para el hombre. Se puede permitir llevar un ceñido traje de baño porque el cuerpo femenino es ahora un elemento más de la naturaleza, desprovisto de todo poder de atracción sexual. En segundo

lugar, podemos imaginar el efecto y el contraste que la descripción de estas ropas de baño femeninas causarían en los lectores de la época y cómo esa reacción representaría precisamente la teoría que Hudson quiere demostrar con esta obra, la de que no merece la pena vivir en un mundo sin pasión y sin atracción sexual. En tercer lugar, descubrimos a un autor imaginativo, tímido con las mujeres, a las que idealizaba, y que encuentra en *Smith* el medio para dar rienda suelta a la capacidad imaginativa que le faltaba en su trato con las mujeres en la vida real, sin caer en lo grosero, ni tan siquiera en los tradicionales tópicos masculinos a la hora de describir a una mujer sexualmente atractiva. No hay, por lo tanto, separación de sexos en esta comunidad a la hora de realizar las actividades durante el tiempo libre y por ello no sólo nadan juntos, sino que también montan a caballo, de una manera que, en el caso de las mujeres, excede de toda norma social y de decoro en una dama, visto desde la perspectiva de la mentalidad victoriana:

Provincial middle-class culture at this time seemed as much concerned with strengthening family ties within the family and controlling women's independent behaviour as with sexuality. Growing constraints on the physical and social mobility of women, especially young girls, is a motif across a range of activities. [...]

Walking and riding as forms of transport were, however, beginning to segregate the sexes. (Davidoff and Hall 1987: 403)

Asimismo, el trato entre ellos es más abierto, menos sometido a restricciones sociales o morales. Son muy abundantes las muestras de afecto entre ambos sexos, desprovistas ahora de cualquier connotación sexual. Es costumbre, por ejemplo, en las mujeres saludar con un beso, en claro contraste con las estrictas costumbres del siglo XX:

[...] But, in modern time, and in this country, kissing between sexes has become a proof of special endearment, rather than a mode of ordinary salutation; and being as such, it is, strictly speaking, not proper except between husband and wife, brother and sister, father and daughter, lover and betrothed. («Behind Closed Doors», <http://www.victoriana.com>)

En este sentido, las mujeres son aún más libres en su trato con el sexo masculino que las que nos describe William Morris en *News from Nowhere*, por ejemplo. En la obra de Morris, las relaciones entre ambos sexos son muy distendidas porque, tras abolirse la institución del matrimonio, la relación entre las parejas es muy parecida a lo que hoy llamaríamos monogamia sucesiva. En la sociedad de Hudson, las relaciones entre hombres y mujeres son más libres aún porque en realidad entre ellos no existe más amor que el fraternal, ya que no conocen el poder de la atracción sexual. También es muy interesante ver cómo Hudson anticipa dos costumbres que en nuestra época son muy comunes: la del uso del traje de baño ceñido en las mujeres, y las formas de saludar con un beso, que es la forma social de saludo en la sociedad actual. El desconocimiento de lo que es el ardor y la pasión sexual hace que las relaciones entre los hombres y las mujeres sean más libres. Por ello también, a las mujeres se les permite más libertad de movimientos y de acción, una muestra más de que, realmente, los condicionamientos sociales y morales impuestos sobre ella son 'vetos' que el hombre ha creado para detener y controlar la incontenente sexualidad de ésta. Desde los inicios del Cristianismo, se consideraba que la mujer, descendiente directa de la Eva que provocó la caída del hombre, debía ser controlada y refrenada para evitar que siguiera contaminando al hombre:

A woman's salvation lay in her responsibilities as mother, wife, daughter or sister; through her services to the family she could suppress the dangerous parts of herself, associated with her sexuality, which linked her back to Eve. (Davidoff and Hall 1987: 114)

El propio Hudson define perfectamente cuál es su opinión al respecto en una carta a su amigo Spencer:

The sexual passion is the central thought in the Crystal Age: the idea that there is no millenium, no rest, no perpetual peace till that fury has burnt itself, and I gave unlimited time for the change. It is ... the social model of the beehive with the queen mother in its center. (Hudson 1925: 237)

Esta idea es la que va a dominar toda la obra y la que determinará el comportamiento de los personajes centrales de la misma, es decir, de *Smith*, hombre de su tiempo

dotado de un gran impulso sexual, de *Yoletta*, la joven de la que se enamora, y de *Chastel*, la gran Madre:

Tal vez por la observación y sus estudios científicos, el libro de Hudson exhibe una original concepción en la que expone sinceramente sus convicciones de que no podrá reinar la paz y la tranquilidad en el mundo, en la humana convivencia terrestre, hasta tanto se consiga aminorar el ímpetu sexual o hasta que este poderoso instinto no se haya consumido durante un largo período de años. (Velázquez 1963: 32)

Puede resultar de interés comentar brevemente, en este punto, la postura de Hudson con respecto a la mujer y al amor. Profesó a su madre un enorme cariño, y, según algunos de sus biógrafos, podría incluso hablarse de un complejo edípico, que le llevó a buscar la imagen de esa mujer en todas las demás:

Ella gustaba con delectación tanto de las flores de cultivo como de las silvestres, y el hijo la consultaba sobre los nombres que tenían, para cerrar un círculo más estrecho y mágico de afecto. [...]. Constituía un parentesco espiritual tan fuerte como el de madre e hijo, ese otro de sus afinidades íntimas. (Martínez Estrada 1951: 26)

De hecho, se casó con una mucho mayor que él, Emily, a la que nunca amó, pero en la que buscó la imagen materna y a la que profesó «*una gentil ternura y una amistad que reemplaza al amor*» (Jofré Barroso 1972: 140). Eso era para Hudson el amor: cariño y ternura. Le dio una gran importancia a ese sentimiento, probablemente influido por su educación puritana, por ello quizá, «*entre un amor realizado, y un amor idealizado, prefería esto último.*» (Jofré Barroso 1972: 142). Idealizaba a las mujeres probablemente porque en todas ellas veía la figura de su madre, o veía en ellas a una posible madre. Es decir, primó en él la visión de la mujer-madre por encima de la mujer-amante. Todo ello se reflejará en los retratos que en *A Crystal Age* hará de las dos mujeres centrales en la obra: por un lado el retrato de *Yoletta*, como mujer idealizada, y, por otro lado, el retrato de *Chastel* como la mujer-madre, centro espiritual de la vida en esta comunidad.

Yoletta es en esta obra la figura que guía e instruye a *Smith* en el conocimiento de este mundo. Es una chica aparentemente muy joven, «*a fine graceful girl about fourteen years old*» (Hudson 1887: 12) por la que se siente fascinado desde el primer momento y cuya descripción no deja lugar a dudas sobre su belleza y atractivo físico:

As to her features, the forehead was broader and lower, the nose larger, and the lips more slender, than in our most beautiful female types. The colour was also different, the delicate moulded mouth being purple-red instead of the approved cherry or coral hue; while the complexion was a clear dark, and the colour, which mantled the cheeks in moments of excitement, was a dim or dusky rather than a rosy red. (Hudson 1887: 12)

La belleza de *Yoletta* es más propia de la vida al aire libre y en contacto con la naturaleza, lo cual está muy en consonancia con los gustos de Hudson, gran amante de los paseos por la campiña inglesa, de los animales y, en especial, de los pájaros, como muestra el epitafio que sus amigos hicieron grabar en su tumba:

«Amó los pájaros, los lugares verdes, el viento en los matorrales, y vio el brillo de la aureola de Dios». (Jofré Barroso 1972: 46)

Observamos un gran contraste entre la belleza de *Yoletta*, bastante idealizada, y el canon de belleza imperante en la época. La de *Yoletta* responde a unas tonalidades más oscuras, fruto de la vida al aire libre y en contacto con la naturaleza, mientras que el canon estético del siglo XIX respondía al de una mujer pálida, con imagen de fragilidad:

[...] *Ayer estaba colocado al lado de una joven cuyo cuello y hombros parecían de nieve, o, mejor aún, de nácar; esta blancura extraordinaria es tan fuerte que a mis ojos no parecía propia de un ser viviente.* (Taine 1920: 112)

Sin embargo, hay un aspecto de *Yoletta* muy semejante al de las mujeres del siglo XIX, que la hace aún más atractiva a los ojos de *Smith*: algunas veces como castigo a su impaciencia, es recluida durante varios días y el hecho de estar alejada de la vida al aire libre que tanto le gusta le hace sufrir mucho:

«To tread on the grass, to feel the sun and wind on my face, to see the earth and sky and animals – this is life to me: and when I am shut up alone, every day seems – oh, a year at least!» She did not know how much dearer this confession of one little human weakness made her seem to me. (Hudson 1887: 107)

Encontramos dos ideas centrales de la mitología masculina con respecto a la mujer: belleza interior y exterior, y fragilidad, debilidad, lo que permite al hombre alzarse como ser superior para protegerla, colocándola para ello en un ámbito cerrado, como es el hogar, a salvo de cualquier peligro y de cualquier tentación:

The idea of a privatised home, separated from the world, had a powerful moral force and if women, with their special aptitude for faith, could be contained within the home, then a space would be created for true family religion. Women were more open to religious influence than men because of their greater separation from the temptations of the world and their 'natural' characteristics of gentleness and passivity. Home must therefore be the first and chief scene of their mission. (Davidoff and Hall 1987: 115)

El apetito sexual de *Smith* despierta inmediatamente ante la belleza de *Yoletta*, and «*her exquisitely rounded legs under her brief and beautiful garments*» (Hudson 1887: 20). A esta belleza física se une el equívoco comportamiento de la joven que le lleva a pensar que ella le corresponde con el mismo grado de deseo. Así, la primera vez que la ve durante el entierro que inicia la obra, ella llora desconsoladamente la muerte de un hombre que para ella debió de ser muy querido. A los ojos de *Smith*, *Yoletta* llora por la muerte de un amor perdido, tal y como se entiende en su mundo. Posteriormente, la confianza con que ésta le trata contribuye a reforzar el equívoco, porque le lleva a pensar que en su actitud hay algo más que amistad:

«Oh, how strange!» she exclaimed, flashing on me a glance from her green, mysterious eyes; and then, to increase my wonder and delight, she deliberately placed her hand in mine. (Hudson 1887: 24)

En el contexto cultural de la sociedad de partida del narrador utópico, parece que *Yoletta* está coqueteando con él al tomarse la confianza de tocarle la mano a pesar de que aún no se conocen bien. Posteriormente, todos sus encuentros representan verdaderas escenas amorosas. *Yoletta* le declara una y otra vez su amor e incluso toma la iniciativa :

« [...] ; but I will forgive you, Smith, because I love you. Do you not think I love you enough? You are very dear to me – dearer every day». And drawing down my face she kissed my lips. (Hudson 1887: 124)

A medida que la amistad y la unión entre *Yoletta* y *Smith* se hace más fuerte, las demostraciones de afecto por parte de ella son más efusivas y, por ende, más equívocas. Cuando tras salir de su encierro *Yoletta* se reencuentra con *Smith*, él le dice que ha estado presente en todos sus sueños, sin que resulte fácil obviar la connotación sexual que esta frase, dentro de su contexto, conlleva. Sin embargo, ella, lejos de mostrar ningún tipo de pudor ante esta declaración le dice: *«I had also dreams of you»* (Hudson 1887: 176). La descripción del sueño de *Yoletta* es una gran ironía porque describe una relación muy íntima entre ambos, muy cercana a una relación sexual:

«I dreamed that I was lying awake on my bed, with the moon shining on me; I was cold, and crying bitterly because I had been left so long alone. All at once I saw you standing at my side in the moonlight. «Poor Yoletta», you said, «your tears have chilled you like winter rain». Then you kissed them dry, and when you had put your arms about me, I drew your face against my bosom, and rested warm and happy in your love». (Hudson 1887: 176)

La narración del sueño necesita poco comentario: la situación de la pareja en el dormitorio de ella, la luna, los abrazos y el disfrute del amor. Todo ello lógicamente

produce un efecto devastador en *Smith*, cuyos labios y lengua, «*suddenly became dry as ashes with the fever in me*» (Hudson 1887: 176). La complicidad entre ambos llega a tal extremo que *Yoletta* sustituye sus palabras afectuosas por besos, como muestra de su amor:

«My love!» she said, laying her soft cheek against mine. «How sweet it was to fall asleep in your arms!» [...] After all, I should only finish by giving you a kiss, which is more eloquent than speech; so I shall kiss you at once, and save myself the trouble of talking too much!». (Hudson 1887: 215)

Smith está locamente enamorado de *Yoletta* y pasa de los primeros flirteos a los besos apasionados que hacen que ella le compare con «*some hungry animal that wanted to devour me*» (Hudson 1887: 119). Incluso llega a pensar en pedir su mano, aunque «*it was too early to speak yet, as I knew nothing about their matrimonial usages – not even whether or not the lady’s consent was necessary to a compact of the kind*» (Hudson 1887: 97). Las ideas de *Smith* en este caso están muy en consonancia con las ideas más conservadoras sobre el matrimonio de principios del siglo XIX. Éste se concertaba de común acuerdo entre los padres y el futuro esposo. La opinión de la mujer contaba poco en estos casos, ya que nunca se la consideraba mayor de edad. Siempre estaba bajo la tutela de un hombre: la del padre primero, y la del marido tras el matrimonio:

En la mayoría de los países las mujeres no eran 'personas legales', es decir, no podían hacer un contrato, y eran como menores o niños a los ojos de la ley. Hasta que se casaban estaban bajo el poder de su padre, y necesitaban su permiso para poder trabajar, casarse, cambiar de domicilio, etc. Esto también ocurría con las mujeres solteras de treinta o cuarenta años. A partir del matrimonio, estos poderes pasaban al marido, que disponía por completo de las propiedades, los ingresos y los hijos de su mujer. (Evans 1977: 20)

Es ésta una visión que contrasta notablemente con lo que, según Taine, ocurría en Inglaterra a finales del siglo XIX:

Cuando el joven está decidido, se dirige primero a la muchacha, y no pide el permiso a los padres, sino en segundo lugar [...]. (Taine 1920: 130)

Sin embargo, todo lo referente al cortejo y al matrimonio en esta comunidad supuestamente utópica aparece rodeado por un velo de misterio, como si se tratase de un 'oscuro' secreto de familia. Son temas superiores, como le dice *Chastel* (la Madre), «*which belong to the heads of the house- to the father and mother*» (Hudson 1887: 197). Encontramos así un concepto muy conservador de la familia, donde los temas sexuales son algo restringido al gran dormitorio de los padres y constituyen una esfera separada e independiente de la vida familiar. Sin embargo, este secretismo en materia sexual contrasta con la descripción de las imágenes mitológicas que adornan la gran mansión familiar. A la ausencia de pasión sexual en esta comunidad se contraponen las representaciones mitológicas, que muestran precisamente la pasión y la sexualidad, ya que los dioses siempre se han considerado como poderosas fuerzas engendradoras. Especialmente reveladora es una estatua en la que Smith reconoce la representación de *Europa*, «*a young woman seated on a white bull with golden horns*» (Hudson 1887: 34):

Según la tradición, Europa jugaba con sus compañeras a la orilla del mar cuando vio un toro blanco, cuyos cuernos tenían la forma de un creciente lunar. El animal era el propio Zeus, que enamorado de la muchacha, había tomado esta apariencia para poder raptarla. Europa, sorprendida por la mansedumbre de aquel toro, empezó a jugar con él y, finalmente, se sentó sobre su lomo. Entonces el animal salió huyendo hacia el mar y se llevó a la muchacha hasta Creta; allí, cerca de la ciudad de Gortina, se unió a ella al pie de un arroyo, en un bosquecillo de sauces [...]. (Falcón et al. 1980: 244)

Además, «*it was formally the custom of the house for the Mother to ride on a white bull at the harvest festival*» (Hudson 1887: 36), con lo cual el contraste es aún más patente, al indicar que antiguamente la figura de la Madre sí tenía para esta gente una connotación sexual, si bien ésta se fue perdiendo con el paso del tiempo hasta olvidarse por completo.

La pasión por *Yoletta* lleva a *Smith* a tratar de integrarse lo más posible en su mundo para atraerla y estar cerca de ella. Así, recibe con una alegría inusitada la

ropa nueva que le han hecho. Es una reacción muy llamativa, ya que el contacto con esta gente y, en especial, con *Yoletta* le están haciendo olvidar su propia civilización. *Smith* se da cuenta de que su amor le está debilitando, ya que le está haciendo olvidar su propio modo de vida y le está llevando a aceptar la reclusión que supone vivir en esta comunidad, sujeto a sus extrañas costumbres y leyes. Maldice ese amor, porque le hace ser débil y, en cierto modo, acomodarse o conformarse con lo que ella le puede ofrecer, lo cual le aleja de la imagen del hombre fuerte y protector propia del siglo XIX:

Then I remembered that if I carried out that insane threat I should indeed lose Yoletta, and the very thought of such a loss was more than I could endure; and for a moment I almost hated the love which made me so helpless and miserable – so powerless to oppose their stupid and barbarous practices. (Hudson 1887: 181)

Sin embargo, poco a poco *Smith* se va dando cuenta de que bajo la aparente pasión de *Yoletta* sólo se esconde un cariño fraternal, que su corazón no conoce el amor entendido como unión de almas y de cuerpos. Esto le lleva a preguntarse por el tipo de relaciones personales y familiares que se dan entre los miembros de esta comunidad. Aparentemente, es una gran familia compuesta de veintidós personas, todas ellas adultas, que se tratan como hermanos, con cariño y afecto, pero nada más:

And were these people all really brothers and sisters? So far, I had been unable, even with the most jealous watching, to detect anything like love-making or flirting; they all treated each other, as Yoletta treated me, with kindness and affection, and nothing more. (Hudson 1887: 129)

A *Yoletta* le resulta extraño y extravagante el modo que *Smith* tiene de referirse al amor como «*the strangest, sweetest thing in life. It comes once to the heart, and the one person loved is infinitely more than all others*» (Hudson 1887: 119). Los intentos de éste por hacerle comprender lo que significa el amor son vanos e inútiles porque *Yoletta*, como el resto de su comunidad, sólo conoce una clase de amor, el paterno-filial, el que se tiene a los miembros de la familia:

«*I love everyone in the house, some more than others. Those that are closely related to me I love most.*»

«*Oh, please say no more! You love your people with one kind of love, but me with a different love – is it not so?*»

«*There is only one kind of love,*» said she. (Hudson 1887: 120-121)

Igualmente, sus intentos por hacer comprender a *Edra* que ama a *Yoletta* «*with a different kind of love – not as a brother loves a sister.*» (Hudson 1887: 170), obtienen la misma respuesta y extrañeza. Ella le trata también como a un hermano y le habla del mismo tipo de amor que *Yoletta*. *Edra* sólo alcanza a comprender que el amor de éste por *Yoletta* es más fuerte que el que siente por los demás miembros de la familia, pero no se le ha ocurrido pensar que, probablemente, *Smith* no quiera a nadie más:

«*[...] Do you not know of more than one kind of love?*»

«*No,*» she answered, still gazing enquirely into my face. «*But I know that your love for her so greatly exceeds all others, that it is like a different feeling. [...]*». (Hudson 1887: 171)

Casi por accidente, *Smith* descubre en las paginas de un libro sobre normas de conducta y ceremonial lo que tanto había estado buscando, los secretos sobre la renovación de la familia. La idea principal es que sólo puede haber un Padre y una Madre, todos los demás son considerados hijos de una gran familia y entre ellos no hay relaciones. La nueva Madre es elegida por la anterior antes de morir, entre las hijas de la casa. La descripción que encuentra en el libro no sólo es una visión tradicional de la familia, sino que es la que se mantiene vigente hasta nuestro tiempo en todos los códigos civiles occidentales. La Madre y el Padre son el centro de la familia y alrededor de ellos gira toda la vida familiar. Es decir, ellos ostentan la *patria potestas*. Dentro de esta visión tradicional, Hudson repite uno de los viejos tópicos sobre la mujer: ésta sólo tiene cierto poder y autoridad cuando accede a la categoría de madre, ya que todas las mujeres de la casa son tratadas de igual manera, excepto la Madre, a la que se venera:

[...]; *it is fitting that she should rejoice for that brighter excellence which caused her to be raised to so high a state, and to have authority over all others, since in her, with the father, all the majesty and glory of the house is centred; [...].* (Hudson 1887: 241).

Una vez casada, la mujer debe abandonar la casa paterna para ir a la de su esposo. Ahora su mayor felicidad y gozo es alzarse por encima de las demás mujeres a través de la maternidad, función que la ennoblece y la convierte en una mujer, en el sentido biológico del término:

[...] *For now a changed body and soul shall separate her for ever from those who were one in nature with her; and with that superior happiness destined to be hers there shall be the pains and perils of childbirth, with new griefs and cares unknown to those of humbler condition.* (Hudson 1887: 241)

Además, igual que la futura Madre debe pasar un período de aprendizaje «*and for the space of one year she shall be without authority in the house, being one apart, instructing herself in the secret books which it is not lawful for another to read, and observing day by day the directions contained therein, until that new knowledge and practice shall ripen her for that estate she has been chosen to fill.*» (Hudson 1887: 241), parece que Hudson piensa, al igual que muchos otros hombres de su época, que la mujer debe recibir sólo el tipo de educación que la capacite para aprender todos los conocimientos destinados a agradar y servir a su marido y a sus hijos. Además, ese año de alejamiento y preparación, también contribuye a convertir a la Madre en una figura más distante y sagrada para los miembros de la casa.

El último paso en este proceso, el de la concepción, está totalmente oculto para los miembros de la comunidad, excepto para el Padre. El encuentro entre la novia y el Padre se produce muy lejos de la casa y, después de varias horas en las que ambos permanecen solos en la quietud del bosque, los miembros de la familia van a buscarla vestidos con sus mejores galas y la reciben llamándola Madre. Es ésta también una descripción de lo que el conservador Hudson debía considerar que era la consumación del matrimonio, algo que la pareja mantenía oculto, muy aparte de la vida familiar:

Here I read that the bride-elect, her year of preparation being over, rises before daylight, and goes out alone to an appointed place at a great distance from the house, there to pass several hours in solitude and silence, communing with her own heart. Meanwhile, in the house all the others array themselves in purple garments, and go out singing at sunrise to gather flowers to adorn their heads; then, proceeding to the appointed spot, they seek for their new mother, and finding her, lead her home with music and rejoicing. (Hudson 1887: 242-243)

Smith comprende entonces que la pasión, el deseo, han desaparecido en esta sociedad, que han sido sustituidos por una emoción más 'limpia', más segura y menos comprometedor. Descubre que los miembros de esta comunidad no se casan, que no hay entre ellos relaciones sexuales, que quedan restringidas al ámbito del Padre y de la Madre:

[...]; in body and soul they differed from me: they had no name for that feeling which I had so often and so vainly declared; therefore they had told me again and again that there was only one kind of love, for they, alas! could experience one kind only. (Hudson 1887: 235).

Este descubrimiento le hace comprender algo terrible, «*that Yoletta could never love me as I loved her – that she could never be mine, body and soul, in my way and not in hers.*» (Hudson 1887: 236). A pesar de todo, *Smith* está tan enamorado, que acepta el amor que ella le ofrece aun sabiendo que no será suficiente para llenar su corazón, su alma, porque le faltará algo que él considera muy importante, el contacto de los cuerpos, la relación sexual como culminación del amor:

«Mine for ever, without a doubt, darling?» I murmured, holding her against my breast; and in my rapture almost forgetting that this angelic affection she lavished on me would not long satisfy my heart. (Hudson 1887: 216)

El descubrimiento de la ausencia de relaciones sexuales, del desconocimiento del concepto de amor entre hombres y mujeres, del amor como entrega total, serán

fatales para *Smith*, porque lo llevarán a la muerte. Aquí aparece uno de los postulados centrales de la obra: el mundo sin pasión es muerte:

Endowed with a healthy sexual appetite, Smith discovers to his dismay that the Utopians are not interested in sex and do not, in fact, know what it is. Stability, harmony and quiet were achieved because the sexual drive, as the allegedly cause of unrest, activity and dissatisfaction, had been neutralized. [...]. Frustrated sexual desire drives Smith into a frenzy of work and finally illness from which he recovers only gradually. When Smith discovers the secret of reproduction in the community into which he has fallen, without really intending it, he commits suicide. (Seeber 1996: 54-55)

Precisamente, su muerte llega justo en el momento en el que decide que lo mejor es conformarse con el amor que *Yoletta* le ofrece. Al encontrar una botella con la etiqueta «*Drink and be cured*» (Hudson 1887: 238), piensa que el líquido que contiene le va a curar de la pasión que siente por *Yoletta* y que le está consumiendo. La ama tanto que bebe para estar siempre con ella, conformándose con amarla igual que ella le ama a él. Sin embargo, ese brebaje supone su muerte, porque para un hombre como él el deseo sexual, el sexo, es uno de los ejes principales que mueven al mundo y sin él no es posible la vida:

«But when this consuming fire has left me – this feeling which until now burns and palpitates in every drop of my blood, every fibre of my being – I know that you shall still be to me a sweet, sacred sister and immaculate bride, worshipped more of my soul than any mother in the house; that loving and being loved by you shall be my one great joy all my life long.» (Hudson 1887: 240)

Por otro lado, en este punto puede resultar interesante analizar ese 'libro' en el que *Smith* descubre los 'secretos' de la continuación de esta raza. Las referencias a dicho libro tienen dos partes: una, en la que *Smith* va contando con sus propias palabras, de alguna manera interpretando, el contenido, y otra en la que nos transcribe directamente el mismo, y que es un texto intercalado. Este texto intercalado que

Hudson introduce en la obra podría considerarse, en palabras de Mieke Bal (1985), como un «texto espejo», un 'subtexto' cuya función es sobre todo de intensificación del significado, de manera que se constituye en una señal para el lector, una sugerencia sobre cómo se debería leer el texto principal. Antes de introducirlo, *Smith* contaba con sus propias palabras, en estilo indirecto, el contenido del libro, de manera que iba anticipando lo que venía a continuación. El texto intercalado sirve realmente para dos funciones básicas: primero, contribuye a crear la sensación de verosimilitud al transcribirlo de manera literal, sin interpretación por parte del narrador, y, segundo, contribuye a dar un carácter más dramático a los descubrimientos que *Smith* va realizando sobre los ceremoniales de «apareamiento» de esta comunidad. De ahí el hecho de que lo transcriba literalmente en vez de seguir usando el estilo indirecto. Dentro de este texto hay dos partes bien diferenciadas: una, el tema principal, que consiste en la narración y descripción de los secretos del cortejo y la elección de la Madre, y otra parte, el subtema, en el que se describen de manera general los sentimientos albergados por la elegida para ser la Madre. En ella se realiza una iteración generalizadora, ya que la descripción de los sentimientos que alberga la futura Madre al ser elegida y separada de los suyos, son, en realidad, la descripción de unos sentimientos muy generales, puesto que son los mismos que sentiría cualquier persona al ser separada de sus seres queridos para siempre. También es muy interesante el hecho de que este párrafo esté en estilo directo, porque supone la presencia de un tercer narrador en la obra. De esta manera, encontramos, por un lado, al propio Hudson, autor verdadero de la narración; por otro lado, *Smith*, que es el narrador en cuanto a «sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto» (Bal 1985: 125); y, por último, el autor anónimo del párrafo que nos ocupa y que está conectado a los dos anteriores porque, en realidad, son uno solo. De esta manera se logra el efecto de extrañamiento típico de la narrativa utópica. En cuanto a la focalización, ésta es externa, ya que el foco se sitúa fuera del universo diegético elegido por el narrador, y es exterior a cualquier personaje de la obra. Sin embargo, dentro del texto intercalado la focalización es cero, ya que el narrador es omnisciente puesto que conoce y anticipa todas y cada una de las reacciones de los personajes a los que van dirigidas las instrucciones que contiene.

Por otro lado, retomando el análisis que nos ocupa, debemos fijar nuestra atención en otra figura femenina esencial en esta obra: *Chastel*, la Madre. Ella representa el segundo modelo de mujer para Hudson. Si *Yoletta* es la idealización de la mujer, *Chastel* representa la realización del papel femenino como madre. Hudson «había profesado a su madre un cariño que no repitió en ningún otro ser» (Jofré Barroso 1972: 141) y ese sentimiento, esa presencia constante de la imagen materna, es la que se filtra a través de la figura y el retrato de *Chastel*. Desde el inicio de su estancia

en la casa, *Smith* oye hablar de «*the august Mother of the House*», pero es incapaz de averiguar a quién se refieren exactamente con ese término. En la casa hay muchas mujeres, pero ninguna de ellas parece ejercer sobre los demás la autoridad que se le supone a una madre. Así que *Smith* llega a la conclusión de que «*that 'mother of the house' was merely a convenient fiction*» (Hudson 1887: 68). Es, pues, una figura invisible pero cuya presencia espiritual domina toda la vida familiar. Con esta figura, parece que Hudson expresa sus ideas sobre el lugar de la mujer: encerrada en casa, con una presencia física casi inapreciable, pero sin cuyo apoyo la casa y el hombre no podrían existir, y que es, en realidad, la idea de su propia madre:

En ausencia del marido, que solía ausentarse temporadas por negocios, manejaba ella la casa, y aún estando él tomaba decisiones firmes.
(Martínez Estrada 1951: 30)

Sin embargo, sí existe una Madre en esta casa y *Yoletta* se encarga de resolver las dudas de *Smith*. Su alegato sobre la figura materna es un homenaje más de Hudson a la mujer-madre:

«Oh, Smith, how could you be in the world and not know there is a mother in every house! How could you travel and not know that when you enter a house, after greeting the father, you first of all ask to be taken to the mother to worship her and feel her hand on your head? [...]»
(Hudson 1887: 131)

Chastel encarna todas las virtudes de la maternidad. Es el «*sacred womb*» (Hudson 1887: 67) del que surge la vida y la que da alegría y vida al hogar. En esta mujer refleja Hudson todas las ideas tradicionales de la maternidad, como dolor y alegría al mismo tiempo, como deber sagrado y aspiración máxima de toda mujer:

Alla grande Madre spetta il compito di mantenere l'integrità della razza e la sua sofferenza, il suo dolore costituiscono il prezzo per ottenere la selezione della razza, evitando con questa forma di regolamentazione, la catastrofe del sovrappopolamento. (Fortunati 1989: 168)

Así, Hudson no hace sino reflejar a través de la figura de la Gran Madre *Chastel* una doctrina y una creencia seculares sobre el deber sagrado de la maternidad, cuyos riesgos y sufrimientos se han considerado a lo largo de la historia un modo de 'purgar' los muchos pecados de la mujer y su tendencia hacia lo maligno:

The primary religious explanation for woman's subordination to man lay in the Fall. Eve had introduced transgression to the world and must suffer for it. Indeed, childbirth was seen by some religious thinkers as 'woman's hour of sorrow', [...]. But childbirth could also represent a woman's access to salvation since Mary, the mother of Jesus, had through her maternity raised women from despair. Christian notions of womanhood thus assumed a link between the godly woman and her family duties. (Davidoff and Hall 1987: 114)

Sólo puede haber un Padre y una Madre para todos, de esta manera la raza se asegura su pureza y perfección, a la vez que se asegura una cantidad controlada y controlable de individuos. «*This state of affairs was introduced by the founders of utopia who were haunted by Malthusian fears and decided to break away from modern society and its inevitable conflicts.*» (Seeber 1996: 54). De hecho, es una característica común a todas las utopías el hecho de que, a pesar del grado de bienestar y confort que alcanzan sus ciudadanos, ninguna de estas sociedades ideales esté amenazada por la superpoblación y, por consiguiente, por la futura carencia de elementos básicos para la supervivencia. Dentro de la mansión familiar, *Chastel* es una mujer confinada en sus dominios, lo que ellos llaman «*the Mother's Room*», desde donde rige la casa y donde sufre en silencio su enfermedad. Nuevamente, pues, Hudson ha colocado a la mujer-madre en su lugar natural, el hogar, lejos de la vida de la calle:

All'insurrezione femminista, che prende forma nei primi tentativi di organizzazione politica delle donne e nella promulgazione di leggi a favore dei loro diritti civili, viene contrapposta la teoria delle 'fere separate' contrabbandate come 'natura', e la proposizione di un stereotipo cavalleresco, dove le donne assurgono al ruolo di regine della casa, amate e onorate. (Pezzuoli 1978: 47)

Sin embargo, no por estar confinada en el hogar la mujer es menos feliz. Aquí es donde ella reina, y, a pesar del aislamiento, está al corriente de todo lo que pasa a su alrededor. Así, *Chastel* sabe todo lo que ocurre en la casa porque «*the only thing left to me is to listen to what others do or say, and to know all their comings and goings*» (Hudson 1887: 145). La alabanza de Hudson a la labor materna culmina en la descripción de una estatua que representa a una de las anteriores madres de la casa, *Isarte*, y con la que Hudson hace un homenaje a la madre como ser sufridor por excelencia. La descripción de *Isarte* corresponde, además, a una mujer madura y majestuosa, símbolo literario de todas las madres, y que, además, se corresponde con la imagen que él mismo transmite en sus obras sobre su propia madre «*una figura doliente y resignada, nunca a la luz viva sino en la crepuscular penumbra que destaca mejor su rústica belleza*» (Martínez Estrada 1951: 27):

It was of a woman of a majestic figure and proud, beautiful face, with an abundance of silvery-white hair. [...]. There was, I thought, a look of calm, unbending pride on the face, but on coming closer this expression disappeared, giving place to one so wistful and pleading, so charged with subtle pain, [...]. (Hudson 1887: 133)

Con *Chastel*, Hudson simboliza todos los afectos que se deben a una madre. Todos en la casa la adoran y la reverencian. Sus deseos y sus órdenes son inmediatamente cumplidos. Su voluntad es sagrada. Es «*una sorta di dea e sacerdotessa*» (Fortunati 1989: 130), a la que todos escuchan con devoción y profundo recogimiento. Cuando *Smith* conoce por fin a la gran Madre *Chastel*, queda muy impresionado, ya que lejos de encontrar «*a sick, feeble lady, in a dimly-lighted chamber*» (Hudson 1887: 135), encuentra «*a proud-looking, beautiful woman*» (Hudson 1887: 135). Es una figura tan imponente, aun en la enfermedad, que su presencia se erige sobre todo lo demás y *Smith* se siente inmediatamente atrapado por ella. A partir de este momento, no tendrá más deseo que agradarle y ser admitido como hijo por ella. Pero no sólo le gusta por ese aspecto de fortaleza, sino también por los rasgos de sufrimiento que muestra, que a los ojos de *Smith* la hacen más parecida a las mujeres, a las madres, de su propio mundo. *Smith* cree adivinar en esta mujer los sentimientos humanos de pasión y sufrimiento que su progenie desconoce. El hecho de conocer el sexo y los sufrimientos de la maternidad la acercan más al modelo humano que éste conoce:

[...]; *but dearer than all these things to my mind were the marks of passion it exhibited, the petulant, almost scornful mouth, and the half-eager, half-weary expression of the eyes, for these seemed to belong to that imperfect world from which I had been severed, and which was still dear to my unregenerate heart.* (Hudson 1887: 135)

Sin embargo, el recibimiento de *Chastel* no es lo cálido que él esperaba, lo cual le llena de infinito dolor, el dolor de sentirse rechazado por la madre:

[...]; *for it was plain that the woman I had so wished to see, and, since seeing her, so wished to be allowed to love, felt towards me nothing but contempt and aversion, and that from no fault of my own, she, whose friendship I most needed was become my enemy in the house.* (Hudson 1887: 137-138)

En estos pensamientos y sentimientos de *Smith* ante el rechazo de *Chastel*, observamos una reacción casi infantil, en la que él se comporta como un niño pequeño al que su madre ha cogido haciendo alguna travesura y él, sin admitir su culpa, es decir, no siendo consciente de que ha cometido una falta, siente rabia y dolor ante ese rechazo de su madre porque lo considera injusto y, a su vez, la aparta de su cariño. Esta parece ser la reacción del protagonista, en la que, además, parece vislumbrarse el deseo del propio Hudson por justificarse ante ella y de volver a sus brazos protectores, un deseo de retomar la infancia perdida y de ser, en cierto modo, perdonado por su madre, a la que dejó cuando, agobiado por las circunstancias, emigró a Gran Bretaña. Así pues, ese deseo de ser perdonado por *Chastel* puede ser interpretado, en definitiva, como el deseo de ser perdonado por su madre. Esta actitud nos da una imagen de *Smith* como un personaje psicológicamente débil, en el sentido de que necesita de la aprobación de la madre para sentirse bien, porque esa aprobación supone, a su vez, la aprobación de toda la comunidad en la que él pretende insertarse. El hecho de que intente quedarse a vivir en esta comunidad es un acontecimiento extraño en las obras utópicas, en las que los protagonistas suelen marcharse, bien con la intención de volver posteriormente, bien porque esa nueva sociedad les expulsa. Esto, a su vez, nos permite vislumbrar la figura de *Smith* como la de un personaje más complejo en su elaboración psicológica que otros protagonistas de utopías como, por ejemplo, *Lemuel*

Gulliver o *Raphael Hythloday*. Todos estos personajes son simplemente meros espectadores y narradores de los acontecimientos que han vivido y visto, y ninguno de ellos es dado a manifestaciones profundas de amor o de odio, y todo lo que muestran son sentimientos de terror, admiración o repulsión hacia lo que ven. Por otro lado, la ausencia casi total de manifestaciones sentimentales o de una descripción de su perfil psicológico, contrariamente al caso de *Smith*, hace que en estos personajes no exista la espontaneidad, sino que todos sus actos sean fruto de la reflexión. No hay realmente una identificación entre los personajes y sus autores: es muy difícil discernir si *Lemuel Gulliver* o *Raphael Hythloday* expresan las verdaderas opiniones de Swift o de More, respectivamente, porque siempre se mantiene un distanciamiento entre el narrador de la utopía y el autor de la misma. Sin embargo, en el caso de *Smith*, éste se implica psicológicamente en la acción de la obra y en ello podemos ver la propia implicación psicológica de Hudson. En esta diferencia entre éste y otros protagonistas de utopías, está una de las claves para explicar el resultado final de la aventura de nuestro protagonista: la muerte, que, aparte de su significado simbólico, como ya hemos comentado, es consecuencia de un acto irreflexivo al que ha sido abocado por la pasión irrefrenable que siente por *Yoletta*. Pero las penas del protagonista ante el rechazo duran poco tiempo, ya que, como madre que es, *Chastel* es una mujer piadosa que perdona a los hijos todas sus faltas. Por eso permite a *Smith* que la visite de nuevo, a pesar de la grave ofensa que cometió con ella al no ir a verla cuando llegó a esta casa. Ella es la que determina los afectos de la familia y se muestra como una madre cariñosa, pero, a la vez, lejana:

«You need not go away again», she said, «to indulge in bitter feelings by yourself because I have said this to you. You may come with the others to see me and talk to me whenever I am able to sit here and bear it. I shall not remember your offence, but shall be glad to know that there is another soul in the house to love and honour me.» (Hudson 1887: 152)

Honor, respeto y adoración son los atributos propios de este 'cargo', los mismos que hay que observar ante cualquier madre. Pero también el sufrimiento es un sentimiento inherente a dicho 'oficio', es el tributo que hay que pagar «*to be lifted among the others*» (Hudson 1887: 147). *Chastel* está sufriendo por la enfermedad que la corroe, pero más importante, «*the greatest grief was to go away into darkness, leaving no one with your blood and your spirit to inherit the house.*» (Hudson 1887: 149). Cuantos más hijos deje tras de sí, más honrada será su memoria. Así, *Chastel*

muestra ciertos rasgos de carácter más propios de las mujeres que *Smith* conoce, porque es orgullo lo que ella demuestra y deseo de gloria futura. Por ello, se lamenta de su cercana muerte, porque va a perder los honores que tiene y otra ocupará su lugar como Madre de la casa, y ocupará el corazón de su hija:

«And who will then inherit our place? Ah, my sister, how bitter to think of it! For then a stranger will be the mother of the house, and my one only child will sit at her feet, calling her mother, serving her with her hands, and loving and worshipping her with her heart!». (Hudson 1887: 149)

Esta situación, en la que la madre moría siendo aún joven, probablemente a causa de algún parto, era muy corriente en el siglo XIX. Entonces era muy usual que el marido buscara una nueva esposa que cuidara a los hijos, atendiera la casa y se ocupara de sus cosas:

The significance of marriage for middle-class men cannot be overestimated. It profoundly affected their economic, spiritual and emotional life as well as everyday standard of comfort. This was demonstrated forcefully when a wife was away. [...]. The successive remarriages of men who had lost their wives (often in childbirth) were partially motivated by the need for someone to run their households and look after their children, (Davidoff and Hall 1987: 324-325)

Sin embargo, el dolor y el sufrimiento están compensados por el hecho de que, mientras vive, sólo hay una Madre y, por tanto, todos los honores y todo el respeto son para ella. Así, cuando *Smith* le comenta la posibilidad de que haya otras comunidades donde todas las mujeres puedan ser madres, refiriéndose a su propio mundo, la idea aterra a *Chastel* porque *«the one consolation in my pain, the one glory of my life, could not exist in such a estate as that, and my condition would be pitiable, indeed»* (Hudson 1887: 150). Sin embargo, a *Smith*, acostumbrado a la idea de que todas las mujeres pueden y, parece que según Hudson, deben ser madres, le parece que *«the grief I had witnessed was somewhat morbid and overstrained»* (Hudson 1887: 150), como si *Chastel* se regocijara en el dolor. Encontramos aquí una doble lectura: por un lado, la maternidad vista como un acto

a través del cual la mujer se eleva de su condición humilde y se convierte en una mujer propiamente dicha, es decir, en mujer-madre. Pero, por otro lado, también aparece la idea de que la maternidad es un acto natural en la mujer, por su biología, al que ésta no debe renunciar.

Smith se habitúa a visitar la habitación de *Chastel*, como el resto de la familia. Éste nos cuenta su estado de ánimo durante aquellas visitas:

It was never in my nature to be indolent, or to love a quiet, dreamy existence: on the contrary, my fault had lain in the opposite direction, unlimited muscular exercise being as necessary to my well-being as fresh air and good food, and the rougher the exercise the better I liked it. But now, in this novel condition of languor, I experienced a wonderful restfulness both of body and mind, and in the Mother's Room, resting as if some weariness of labour still clung to me, breathing and steeped in that fragrant, summer-like atmosphere, I had long intervals of perfect inactivity and silence, while I sat or reclined, not thinking but in a reverie, while many dreams of pleasures to come drifted in a vague, vaporous manner through my brain. [...] (Hudson 1887: 191)

Pero lo que extraemos de esta lectura es la impresión de que su estado de ánimo se parece al de una persona que está aspirando alguna droga o alguna sustancia opiácea, que le mantiene sosegado y en un estado de éxtasis y felicidad ensoñadora. Hay que recordar que el opio y sus derivados eran muy conocidos en la Inglaterra de Hudson. En 1833, el gobierno británico se había hecho cargo del comercio del opio. Éste se convirtió en la fuente de ingresos más importante de Gran Bretaña tras el comercio de tierras y la sal. Tras la victoria inglesa en la segunda guerra anglo-china (1856-1860), el tratado de Tientsin significó la legalización de esta sustancia. Muchos de los intelectuales de la época hicieron uso de ésta y otras sustancias estupefacientes, entre ellos Thomas De Quincey, cuya descripción de sus experiencias con el opio, en *Confessions of an English opium-eater* (1822), es muy clarificadora:

The opium-eater loses none of his moral sensibilities, or aspirations: he wishes and longs, as earnestly as ever, to realize what he believes possible, and feels to be exacted by duty; but his intellectual apprehension of

what is possible infinitely outruns his power, not of execution only, but even of power to attempt. [...]

Esta sensación de languidez y estado adormecido es la misma que siente *Smith* cuando está en la habitación de *Chastel*. Esto nos lleva a conjeturar la posibilidad de la existencia de una sustancia opiácea que emana de la habitación y que anula la voluntad de los que entran allí. La pregunta que nos surge es la siguiente: ¿usa la Madre algún producto para 'engancharse' a los hijos y que le juren fidelidad eterna a cambio de poder volver cada día a su habitación, a esta habitación donde todas las penas y las preocupaciones se olvidan? Debemos en este punto mencionar que *Chastel* le habló a *Smith* de un «*mysterious remedy against lingering*» (Hudson 1887: 150) que le permite aliviar sus dolores. Pudiera ser que ese remedio fuera también resultado de la aplicación de alguna sustancia opiácea. Por otro lado, la descripción de las pesadillas y los miedos que asaltan a *Smith* cuando se encuentra a solas y lejos de la habitación de *Chastel*, son compatibles con los síntomas de una persona que sufre un síndrome de abstinencia:

[...]. *Other darker visions followed: I would see myself as in a magic glass, lying with upturned, ghastly face, with many people about me, hurrying to and fro, wringing their hands and weeping aloud with grief, shuddering at the abhorred sight of blood on their sacred, shining floors; or, worse still, I saw myself shivering in sordid rags and gaunt with long-lasting famine, a fugitive in some wintry, desolate land, [...]* (Hudson 1887: 194)

Pesadillas y miedos muy parecidos a los que también nos describe De Quincey:

I seemed every night to descend, not metaphorically, but literally to descend, into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever reascend. Nor did I, by waking, feel that I had reascended. This I do not dwell upon; because the state of gloom which attended these gorgeous spectacles, amounting at least to utter darkness, as of some suicidal despondency, cannot be approached by words.

Además, es muy significativo el hecho de que, como el propio *Smith* nos relata, todos sus miedos desaparecen cuando entra a ver a *Chastel*, «*a word, a touch from her hand, and the ugly spirits would vanish*» (Hudson 1887: 195) y que vuelvan a aparecer cuando la abandona:

No sooner was I separated from her than the charm dissolved, and all my thoughts, like evening clouds that appear luminous and rich in colour until the sun has set, began to be darkened with a mysterious gloom.
(Hudson 1887: 218)

Todo esto explicaría el hecho de que *Smith* se sienta fascinado por *Chastel* desde la primera vez que la ve y que se atormenta y se aflija cuando ella le rechaza. De ahí que haga todo lo posible por ser aceptado como hijo. Pudiera ser también que esa sustancia sirva para adormecer la pasión y el ardor en los hijos de la casa, de manera que los instintos sexuales y de procreación queden restringidos al Padre y a la Madre. De hecho, hay momentos en los que la pasión y el amor que *Smith* siente por *Yoletta* parecen adormecerse:

My passion for Yoletta now burned with a gentle flame, which did not consume, but only imparted an agreeable sense of warmth to the system. When she was there, sitting with me at her mother's feet, sometimes so near that her dark, shining hair brushed against my cheek, and her fragrant breath came on my face; [...], I could imagine that our union was already complete, that she was altogether and eternally mine. (Hudson 1887: 193-194)

El contraste existente entre esta escena y otras anteriores en las que cualquier contacto con *Yoletta* inflamaba su pasión, es muy ilustrativo del estado de languidez y adormecimiento que invaden a *Smith* cuando está en la habitación de *Chastel*. El uso de drogas y otro tipo de alucinógenos no es, por otra parte, algo nuevo en la literatura distópica. La necesidad de escapar de una situación antinatural y éticamente perversa, en unos casos, o, al contrario, la necesidad de atrapar a los hombres, por parte de unos pocos que controlan el sistema, para evitar que se den cuenta de la realidad en la que están inmersos, hacen de estas sustancias opiáceas un elemento

‘necesario’ y común en estas sociedades. Sólo a través de alguna sustancia puesta en la bebida o en la comida, es comprensible la pasividad con la que los *Eloi* aceptan el dominio de los *Morlocks* en *The Time Machine*, por ejemplo. En este caso, esa sustancia convierte a los *Eloi* en un conjunto de seres sin voluntad ni capacidad para oponerse al destino que los *Morlocks* les tienen reservado: servirles de alimento. Ellos simplemente procuran esconderse o agruparse cuando llega la noche para evitar en lo posible ser devorados. Sin embargo, cuando llega el día, lejos de preocuparse o de procurarse armas o sistemas defensivos, se dedican a nadar, jugar y comer, es decir, se dedican a ‘pastar’ en el sentido más literal de la expresión. En el caso de *Brave New World*, el uso de la droga llamada *soma* divide la sociedad en dos grupos, los *Alpha*, la élite, que vive en un mundo maravilloso dedicado a los placeres hedonistas, y los *Savage*, que viven en estado salvaje y primitivo y a los que la élite desprecia y encierra en un mundo aparte. En ambos casos, las drogas se utilizan para dividir y separar a dos grupos sociales bien diferenciados, no sólo por el aspecto físico, sino por su forma de enfrentarse a la realidad.

Por otro lado, no sólo es la habitación la que atrae a *Smith*, sino también el cambio de actitud de *Chastel* respecto a él. Ella ya le trata como a un hijo e incluso le destaca en su trato sobre los demás hijos de la casa. Esto extraña a *Smith* que medita «*at this great change of her manners towards me*» (Hudson 1887: 195). Ella le insiste para que aprenda, para que se inicie en todos los asuntos familiares, incluidos los asuntos superiores, los que pertenecen en exclusiva al ámbito del Padre y de la Madre. También le insta a permanecer en la familia y a cambiar su actitud para hacerse merecedor de compartir con ella sus secretos. Lo que en realidad está ocurriendo es que *Chastel* ha visto en *Smith* al posible sucesor del Padre, y le está preparando el camino para esta función, recibéndolo en sus aposentos y preparando su corazón. Anteriormente, vimos cómo se lamentaba de morir joven y su temor a que la dirección de la casa quedase en manos de una extraña. Sin embargo, la llegada de *Smith* supuso para ella un alivio, un alivio egoísta, porque eligiendo a *Smith* como Padre, se aseguraba de que *Yoletta*, su única hija, fuese la Madre, lo cual, dado que todos en la casa son hermanos, hubiera sido de otro modo imposible a menos que se cometiera incesto y con ello se pusiese en peligro la pureza de la raza. De esta manera, con *Yoletta* en su lugar, sabe que su memoria y su herencia no se perderán:

«My time is short for all that I have to do, yet I also must be patient and wait, although for me it is hardest. For now your coming, which I did not regard at first, seeing in you a pilgrim - [...] - now, it has brought something

new into my life: and if this fresh hope, which is only an old, perished hope born again, ever finds fulfilment, then death will lose much of its bitterness. (Hudson 1887: 198-199)

Chastel ha creído ver en *Smith* ciertas inclinaciones y cualidades que sus hijos no poseen y que le hacen apto para ejercer la función de Padre. Lo tiene todo decidido e incluso ha trazado ya el futuro de *Smith*: «*But the temper of your mind must be changed to be worthy of the happiness I have designed for you*» (Hudson 1887: 200). Nuevamente incide Hudson en su idea original: sólo en un mundo donde no hay sentimientos ni pasiones, donde el sexo ha desaparecido, se puede alcanzar la felicidad. Sin embargo, es una felicidad `amortiguada`, alienante, donde todo sentimiento humano ha desaparecido y la gente se dedica a `vegetar`, en el sentido de que sólo viven, disfrutan del trabajo y de la vida al aire libre, y mueren, sin dejar nada tras de sí. Sin embargo, *Chastel*, al igual que el Padre, se han equivocado al interpretar los sentimientos de *Smith*. Ambos han creído que la pasión que sentía por *Yoletta* era una muestra de la gran capacidad para dar amor que éste tiene. No han sido capaces de entender que lo que siente por ésta es el humano sentimiento del amor y de la atracción sexual que su sociedad desconoce:

«These doubts, however, no longer trouble me; for on several occasions you have shown us that you possess abundantly that richest of all gifts and safest guide to happiness – the capacity for deep affection.» (Hudson 1887: 208-209)

Es, precisamente, esta diferencia de concepciones lo que hace inevitable la muerte de *Smith*, porque «*nel mondo superordinato e perfetto dei cristalliti la passione, intensa come unione di corpo e di spirito, provoca una rottura dell'equilibrio e quindi Smith deve morire.*» (Fortunati 1989: 167).

Frente a la figura de la mujer-madre, en esta obra hay que hacer mención a la figura del Padre, que está presente en cada uno de los actos de la vida familiar. Es un hombre que se distingue de los demás por su aspecto físico:

Again more curious still, why was the father of the house adorned with a majestic beard, while the other men, of various ages, had smooth faces, or, at any rate, nothing more than a slight down on the upper lip and cheeks? (Hudson 1887: 129)

La barba, símbolo masculino por excelencia, es lo que le distingue de los demás. En esta descripción aparece como un auténtico patriarca victoriano. Además, al representarlo con la barba, Hudson da a entender que él es el verdadero hombre de la familia, en el sentido real del término, él es el procreador. La barba representa en este hombre el símbolo de la sexualidad, al igual que en el resto de animales ciertos caracteres se han mantenido como rasgos sexuales distintivos:

With animals which have their sexes separated, the males necessarily differ from the females in their organs of reproduction; and these are the primary sexual characters. But the sexes often differ in what Hunter has called secondary sexual characters, which are not directly connected with the act of reproduction; for instance, the male possesses certain organs of sense or locomotion, of which the female is quite destitute, or has them more highly-developed, in order that he may readily find or reach her; or again the male has special organs of prehension for holding her securely. [...]. (Darwin 1871: 364)

Al contrario que en el caso de la Madre, su presencia física es constante en la casa. Él preside todos los actos familiares, celebraciones, comidas, oraciones, descanso, etc. De hecho, *Smith* da por sentado al principio de su llegada que él es de algún modo el que ostenta la autoridad en la casa, sin pensar en la posibilidad de que haya una Madre en la misma:

I had already come to the conclusion that however many of the ladies of the establishment might have experienced the pleasures and pains of maternity, there was really no mother of the house in the sense that there was a father of the house: that is to say, one possessing authority over the others and calling them all her children indiscriminately. (Hudson 1887: 68)

Su presencia física es constante en todos los momentos de la vida familiar y su autoridad es acatada sin discusión. Él es el que impone los castigos, si bien no por ello deja de ser un amante padre que adora a todos sus hijos por igual. Por ello, cuando castiga a *Yoletta* por haber rasgado por accidente la página de uno de los

libros de la biblioteca, su corazón se encoge por la pena, pero su inflexibilidad es total, y la castiga a pasar treinta días a pan y agua alejada del resto de la familia, lo cual es acatado por ésta sin ninguna queja, a pesar de lo injusta y desmedida que parece la pena por un 'delito' tan insignificante:

«Forgive you, my daughter? Do you not know how it grieves my heart to punish you; but how can this offence to the house be forgiven, which must stand in evidence against us from generation to generation?»
(Hudson 1887: 157)

En este sentido, nos encontramos ante la figura del patriarca victoriano, del hombre recto que ostenta la autoridad en el hogar, aun cuando sus hijos, y especialmente sus hijas, sean mayores:

The father's authority over all his children remained while they lived under his roof and depended on him for income, [...]. It should, however, not be assumed that paternal power was always exercised harshly. Many of these fathers were adored so that the bonds of love and duty made children's claim to independence even more difficult. [...]. Mothers and other female relatives gave sanction to and reinforced both the authority and benevolent image of the father. (Davidoff and Hall 1987: 333)

Es, precisamente, en este aspecto en el que más contraste se aprecia entre la figura del Padre y la de la Madre. Si bien es el padre el que determina qué hechos son punibles y el castigo oportuno, la Madre tiene la autoridad suficiente en la casa como para revocar cualquier orden y cualquier castigo que el Padre haya decidido, si bien normalmente no lo hace para mantener de este modo la autoridad de éste:

[...]. This was told to me, and I also elicited, by means of some roundabout, that it was always in the mother's power to have any person undergoing punishment taken to her, she being, as it were, above the law. She could even pardon a delinquent and set him free if she felt so minded, although in this case she had not chosen to exercise her prerogative, probably

because her «sufferings had not clouded her understanding». (Hudson 1887: 159)

No sólo en cuestiones de autoridad es la Madre la que tiene la última palabra, sino en todos los aspectos domésticos, siendo el Padre un mero ejecutor de sus designios. Así, ella es la que determina la sucesión en la casa, no sólo quién será la futura Madre, sino también quién será el Padre. Nadie cuestiona su autoridad y el Padre está totalmente de acuerdo con sus decisiones. Por ello cede su sitio a *Smith* a la cabecera de la cama de *Chastel*, cuando éste va a visitarla. Esto demuestra que la figura del Padre es tan sólo un elemento necesario para el sustento de la obra, pero es una figura que Hudson deja en un segundo plano para destacar así el valor de la Madre por encima de todos los demás. Nuevamente se impone la visión personal de Hudson para el cual –como hemos venido sosteniendo– la figura materna fue fundamental.

Como conclusión, podemos decir que encontramos en esta obra a un Hudson dividido entre sus dos nociones de mujer:

Proprio il non aver risolto il dualismo corpo-spirito, passione-ragione, spinge Hudson a relegare la donna in due ruoli tra loro distinti: la donna assessuata, una creatura angelicata e innocente, la donna-madre dove la maternità non è più vista come atto d'amore tra due singoli individui, ma atto filantropico, di sacrificio e dedizione nei confronti degli altri. (Fortunati 1989: 169)

Por un lado, la mujer idealizada, *Yoletta*, con la que todo contacto sexual es imposible; por otro lado, encontramos la figura de la mujer-madre, *Chastel*, como figura primordial de esta obra. Es una mujer idealizada, adorada, reverenciada, servida por todos y dominadora. Pero, a su vez, es una mujer que sufre y que vela por el futuro de sus hijos. Y frente a ellas, la figura del padre, que queda oscurecida, en un segundo plano. Todo ello es, además, una evocación de su vida familiar en la hacienda de Quilmes, de los sentimientos que albergó hacia estas dos figuras paternas:

Contrasta con la severidad, en todo caso objetiva e indulgente por igual que Hudson emplea al juzgar a su padre, la delicada ternura con que evoca a la madre. (Martínez Estrada 1951: 25)

Nos quedan, sin embargo, algunas cuestiones sin resolver acerca de esta obra, ya que Hudson no especifica cómo llegó esta sociedad a alcanzar el grado de pureza y perfección en el que viven. No sabemos si fue por un cataclismo, como en el caso de *After London*, por un suceso revolucionario como en *News from Nowhere* o por una evolución gradual como en *The Coming Race*, por ejemplo. Tampoco sabemos por qué no hay niños en esta comunidad, puesto que para haber adultos parece lógico asumir que antes debe haber niños. Sin embargo, es en el tema de la madre donde esta utopía muestra sus verdaderas limitaciones, ya que respecto a ésta las cuestiones sin resolver son aún más elementales. El hecho de la maternidad en *Chastel* es un asunto poco claro: se supone que los niños deben nacer en algún sitio, pero si los hijos no saben nada sobre estos asuntos, la cuestión es quién ayuda a la madre en este trance. Otra cuestión sin resolver es la del aprendizaje de las funciones de padre y madre. Sabemos que la madre pasa un año retirada estudiando y aprendiendo sus funciones en un libro especial, pero en el caso del padre, no sabemos si éste aprende sus funciones en libros o si es elegido porque su aspecto físico, la barba, determina que ese hombre sea el elegido. Según algunos estudiosos del tema, el secretismo que rodea a la figura de la Madre es una manera de mantener incontaminada esta figura, de modo que al negar las relaciones sexuales y el matrimonio, es decir, el contacto carnal de un hombre con esta mujer idealizada, su figura permanece intachable, purificada. Una buena prueba de esta teoría podríamos encontrarla en una de las escenas de esta obra, cuando *Smith* describe la adoración con la que los hijos de esta comunidad escuchan y miran a la Madre «*reminding me a little of the angel faces on Guido's canvas of the 'Coronation of the Virgin'*» (Hudson 1887: 137), cita muy reveladora porque compara a los hijos de la casa con ángeles, seres asexuados, y a la gran Madre, con la Virgen. De hecho, la etimología de su propio nombre, *Chastel*, evoca varias palabras inglesas que, a su vez, definen el carácter de esta gran madre: «*Chasten*», que significa «castigar», «aleccionar», «*Chaste*», que significa «casto», «puro», «sencillo» o «sobrio» y «*Chastity*», que hace referencia al carácter puro e incontaminado de la madre. Además, al elevar la figura de la madre, en cierto modo oscurece y relega a un segundo plano a la figura del padre y su función dentro de la procreación: «*Las instituciones utopianas tienden a borrar la mancha del nacimiento carnal, a purificar a la madre de su papel de esposa*» (Servier 1967: 231).

Como venimos analizando, esta obra se caracteriza por la lucha constante del protagonista por ganar y mantener el amor de las dos mujeres más importantes de la comunidad: *Yoletta*, que significa a la mujer como carne y cuerpo, y *Chastel*, que representa a la mujer como maternidad. En el párrafo siguiente el protagonista se lamenta del desconocimiento que *Yoletta* tiene sobre la pasión y el amor, y comienza a darse cuenta de que su amor es una causa perdida:

«Heavens on earth – I shall go stark, staring mad!» But I could say no more; leaving her side I sat down on a low stone at some distance, with a stunned feeling in my brain, and something like despair in my heart. That she had told me the truth I could no longer doubt for one moment: it was impossible for her crystal nature to be anything but truthful. The number of her years mattered nothing to me; the virgin sweetness of girlhood was on her lips, the freshness and glory of early youth on her forehead; the misery was that she had lived thirty-one years in the world and did not understand the words I had spoken to her – did not know what love, or passion, was! Would it always be so – would my heart consume itself to ashes, and kindle no fire in hers? (Hudson 1887: 123)

En este párrafo hay que distinguir dos campos semánticos: por un lado, el referido al protagonista, *Smith*, que abunda en el ámbito de la desesperación: «*go stark*», «*staring mad*», «*stunned feeling*», «*despair*», y, por otro lado, el vocabulario con el que se refiere a *Yoletta*, que alude a todo lo contrario, ya que induce a pensar en alegría y despreocupación: «*crystal nature*», «*truthful*», «*sweetness*», «*freshness*», «*glory*», etc. Esto ayuda a describir el estado de ánimo de *Smith* ante una pasión que le consume y la inocencia de *Yoletta*, que se manifiesta en su alegría y frescura. Lo más importante de este párrafo es poner de manifiesto la desesperación de *Smith* y los sentimientos encontrados que anidan en su interior. Por ello, comienza y termina de una forma muy similar: en ambas partes *Smith* se queja de ese amor que le está volviendo loco. Ese estado de ánimo lúgubre y triste se pone de manifiesto tanto en su mente como en su corazón: «[...] *a stunned feeling in my brain, and something like despair in my heart*». El hecho de nombrar ambas partes como afectadas por esa pasión y ese amor, cuando lo tradicional es que la pasión afecte al corazón, pone de manifiesto la teoría tradicional de que mientras que en las mujeres dominan el corazón y los sentimientos, es decir, el mundo de los afectos, en los hombres predomina la razón sobre el sentimiento. Por ello apela a los efectos que esa atracción por *Yoletta* ejercen sobre su corazón y su mente. Asimismo, también puede indicarnos con ello que los hombres se dejan arrastrar por la pasión menos que las mujeres, porque se rigen por el cerebro, que les obliga o les ayuda a refrenarse y controlar sus pasiones y sentimientos. La oración que viene a continuación resulta muy curiosa ya que es una construcción poco usual, iniciada por una proposición con «*that*» que actúa de complemento: «*That she had told me the truth I could no longer doubt for one moment [...]*». Con esta inversión, el autor pretende que nos demos cuenta de que lo relevante no es que no tenga dudas sobre lo que *Yoletta* le ha contado, sino que lo verdaderamente importante es

señalar el porqué lo cree, que es la proposición que viene a continuación: «[...] *it was impossible for her crystal nature to be anything but truthful*». De aquí podemos, pues, deducir que no la cree a ella por sí misma, sino porque su naturaleza le impide mentir. La negativa con «*impossible*» y «*anything but*» contribuye a reforzar esa idea, a la vez que destaca que es la naturaleza la que domina a la mujer. Es decir, la mujer es un ser natural y por ello más primitivo, frente al hombre que es más racional, y, por tanto, superior. La propia estructura de la oración contribuye a remarcar esta idea: es una *cleft sentence*, una estructura típica de la lengua inglesa que sirve para marcar el elemento prominente de la oración, que, en este caso, son las expresiones «*crystal nature*» y «*truthful*». De hecho, podría haber sido escrita de la siguiente forma: «*Her crystal nature couldn't be anything but truthful*». De esta manera contribuye a complementar a la proposición anterior, en la que pretendía explicar al lector por qué creía a *Yoletta*. Encontramos a continuación un juego de contrastes entre «*the number of her years*» y la descripción que hace de la joven: «[...] *the virgin sweetness of girlhood was on her lips, the freshness and glory of early youth on her forehead; [...]*». Por un lado, hay un contraste entre el hecho de que no le importe la edad de *Yoletta* y la razón por la que no le importa, que es porque aún mantiene el atractivo y la inocencia de una jovencita, y, por otro lado, esto contrasta con la siguiente parte del párrafo: «[...] *the misery was that she [...]* and did not understand the words I had spoken to her [...]», en la que se lamenta de que no tenga más experiencia. A su vez, hay un contraste entre su edad y su aspecto físico, y que activa, a su vez, en el lector el conocimiento que éste tiene de su entorno y de su contexto social, ya que en la época en la que este libro fue escrito tanto hombres como mujeres envejecían de forma prematura. Así, el propio lector será capaz de reconocer el contraste entre este mundo y el suyo propio. Por otro lado, merece la pena detenerse en la descripción física de *Yoletta*. Destacan en ella dos sustantivos sinónimos, «*girlhood*» y «*early youth*», que indican extrema juventud, casi pubertad. Además, estas expresiones aparecen, a su vez, intensificadas por varios sustantivos: «*virgin sweetness*» y «*freshness and glory*». Todos los términos utilizados para describir su rostro recuerdan mucho los que se utilizan para describir a las figuras representativas de María, la Madre de Dios. En este sentido, destaca el uso del adjetivo «*virgin*» para describir sus labios. Así, encontramos en este párrafo a una *Yoletta* pura, virgen, inocente, que atrae al protagonista por estas cualidades, poniendo así de manifiesto qué características debía tener una mujer para atraer a un hombre. *Yoletta*, como vemos, es una mezcla de inocencia y sensualidad, lo que se puede apreciar en la descripción de sus labios, indicio del deseo que *Smith* siente por ella. Frente a esta luminosa descripción, aparece el contraste, marcado por la expresión «*the misery was that [...]*», en la que *Smith* expresa su desesperación por el desconocimiento que tiene

Yoletta sobre el amor y la pasión. Ésta también se marca en el uso de la proposición «[...] *that she had lived thirty-one years in the world* [...]», que es una perífrasis para incidir en la edad de *Yoletta*, y de esta manera hacer que el lector comprenda y hasta comparta su desesperación.

En este párrafo se describe cómo hay en *Smith* una mezcla de sentimientos, entre la esperanza y, nuevamente, la desesperación:

Oh, how her delicious words maddened me! Even my tongue and lips suddenly became dry as ashes with the fever in me, and could only whisper huskily when I strove to answer. I released her from my arms and sat down on the fallen tree, all my blissful raptures turned to a great despondence. Would it always be thus – would she continue to embrace me, and speak words that simulated passion while no such feeling touched her heart? Such a state of things could not endure, and my passion, mocked and baffled again and again, would rend me to pieces, and hurl me on to madness and self-destruction. For how many men had been driven by love to such an end, and the women they had worshipped, and miserably died for, compared with Yoletta, were like creatures of clay compared with one of the immortals. And was she not a being of a higher order than myself? It was folly to think otherwise. But how had mortals always fared when they aspired to mate with celestials? [...] (Hudson 1887: 176-177)

La connotación de deseo físico de la primera parte de este párrafo se intuye en la primera línea con el adjetivo «*delicious*» para calificar las palabras de *Yoletta*: «*Oh, how her delicious words maddened me!*». No es un calificativo usual para el sustantivo «*words*» y nos traslada inmediatamente al mundo de los sentidos. Esta expresión de total sensualidad nos conecta con el párrafo anterior en el que también se intuía el deseo al describir sus labios, reforzada ahora con el uso del verbo «*maddened*». Si en el párrafo anterior era sólo una mención a los labios, a la boca, una de las partes más sensuales de la mujer, ahora parece sugerirse una cierta pasión con el uso del adjetivo «*delicious*», que parece indicar su deseo por «morder» sus labios, que, como vimos antes, tienen paradójicamente una virginal dulzura. Esta idea se refuerza en el hecho de que él mismo nombra su propia boca y su lengua, un indicativo más de su deseo de besarla: «*Even my tongue and lips suddenly became dry* [...]». Esta oración se continúa y se amplía en la siguiente y tiene su complemento en la expresión «*the fever in me*», donde «*fever*» es un eufemismo para evitar la

palabra «*desire*», si bien al final del párrafo se puede apreciar que esta «fiebre» también es real, ya que puede que, debido a la frenética actividad física con la que trata de compensar la ausencia de *Yoletta* mientras ésta está confinada, *Smith* cae enfermo. De esta manera, el autor, en cierto modo, ha «disfrazado» el deseo de *Smith* hacia *Yoletta*, con lo cual comprobamos una vez más cómo los utopistas soslayan el tema de la mujer y, en general, la relación entre los sexos. Estas primeras líneas del párrafo en las que se describe un sentimiento de esperanza y de deseo en *Smith*, contrastan con el resto del párrafo en el que la desesperanza se adueña nuevamente del protagonista: «[...] *all my blissful raptures turned into a great despondence*». Esta proposición supone un tránsito, que indica el inicio de su bajada al abismo. A partir de este momento se produce una lucha interna entre su corazón y su cerebro, entre el deseo y la razón. Su desánimo se hace nuevamente patente en la siguiente oración: «*Would it always be thus – would she continue to embrace me, and speak words that simulated passion while no such feeling touched her heart?*», que nos recuerda la expresión utilizada en el párrafo anterior y que también expresaba su pesimismo acerca del futuro de su relación con *Yoletta*: «*Would it always be so – would my heart consume itself to ashes, and kindle no fire in hers?*» (Hudson 1887: 123). El motivo del pesimismo y la desesperanza de *Smith* es el mismo en ambos casos y lo seguirá siendo hasta el final: *Yoletta* es incapaz de albergar un sentimiento de amor más allá del puramente fraternal. En esta oración que nos ocupa es también importante señalar cómo es ella la que abraza y habla de amor a *Smith*, con lo cual se nos vuelve a transmitir la imagen de que éste es una víctima, atraída una y otra vez por la chica. Esto parece corroborarse en el uso del léxico que aparece en la siguiente oración, en la que todas las expresiones evocan destrucción y oscuridad, en una especie de presagio de lo que será el final de su relación y la propia muerte del protagonista: «[...] *and my passion, mocked and baffled again and again, would rend me to pieces, and hurl me on to madness and self-destruction*». Además, esta oración es también una imagen en la que podríamos ver la descripción de un naufragio, y eso es *Smith* en realidad: un naufrago a la deriva entre la pasión, que le arrastra hacia *Yoletta* una y otra vez, y la razón, que le advierte del peligro que esa pasión puede significar. Con ello, y siguiendo con esta imagen del mundo marino, podríamos imaginar a *Yoletta* como una sirena que atrae a *Smith* hacia la perdición. De hecho, éste está convencido de que ella es alguien muy especial y superior a él: «[...] *And was she not of a higher order than myself? It was folly to think otherwise*». A su vez, *Smith* es consciente del peligro en el que se haya porque ya les ha pasado a otros muchos hombres: «*For how many men had been driven by love to such an end, and the women they had worshipped, and miserably died for, compared with Yoletta, were like creatures of clay compared with one of the immortals*». Esta oración lleva implícitas muchas connotaciones. La más importante de ellas es que de nuevo volvemos a encontrar

una idea muy arraigada en la mitología masculina: la de que las mujeres pueden arrastrar a los hombres a la muerte, pueden ser el origen de su destrucción. Por otro lado, la expresión «*driven by love*» indica que el amor debilita a los hombres, que éstos deben guiarse por la razón para sobrevivir, y el uso del verbo «*worshipped*» parece reforzar esa idea, ya que parece indicar que las mujeres tienen la capacidad de someter a los hombres que se dejan arrastrar por la pasión. También de todo esto podemos deducir que los hombres tienen siempre esa tabla de salvación frente a las pasiones, que es la razón, un elemento del que las mujeres carecen ya que siempre se dejan llevar por sus instintos y sensaciones, siendo, pues, por ello inferiores a éstos. Aparte de estas connotaciones, resulta muy interesante la comparación de *Yoletta* y el resto de las mujeres. Así, éstas son «*creatures of clay*», mientras que *Yoletta* es «*one of the immortals*». En este sentido, esta comparación de *Yoletta* con una diosa conecta éste al párrafo anterior, en el que ella aparecía descrita como una virgen. Por otro lado, la comparación de las mujeres con criaturas de barro es también indicativo del concepto en el que se las tenía, como seres inferiores. También merece destacarse la propia construcción de esta oración, especialmente el intercalado de la proposición «[...] *and miserably died for* [...]» que aparece como un comentario «casual» a la proposición anterior, pero que, en realidad, sirve para enfatizar este hecho como la parte más importante del contenido informativo de esta oración. Se aprecia una especie de proceso causa-efecto en esta construcción oracional: al verbo «*worshipped*», la causa, se le opone el efecto: «*miserably died for*». Por otro lado, esta estructura, en la que *Yoletta* aparece como una diosa, tiene un efecto intensificador, ya que si las mujeres normales son la perdición de los hombres, se deja al lector la puerta abierta para que imagine qué le puede ocurrir al protagonista con *Yoletta*. De esta manera, además, vuelve a anticipar, al igual que hizo al inicio del párrafo, lo que será su trágico final, que se adivina en la oración «*But how had mortals fared when they aspired to mate with celestials?*», en la que, aunque sea en una referencia genérica, *Yoletta* vuelve a ser comparada con una diosa. Como vemos, *Smith* fluctúa entre el deseo y la razón, y *Yoletta* aparece como el ser que le lleva en una zozobra permanente y como la causa última de su trágico final.

Además de *Yoletta*, hay otra figura femenina muy importante en esta obra: se trata de *Chastel*, la madre de la comunidad, y que jugará un papel decisivo en el destino del protagonista. En el párrafo que proponemos a continuación podemos apreciar cómo la madre es la que determina los afectos en la familia. Desde el principio enseña a *Smith* sus obligaciones para con ella, pero sin otorgar nada a cambio, sin confianzas ni intercambio de afectos. *Chastel* aparece como una madre cariñosa pero lejana:

From that day I was frequently allowed to enter the Mother 's Room, but, as I had feared, these visits failed to bring me into any closer relationship with the lady of the house. She had indeed forgotten my offence: I was one of her children, sharing equally with the others in her impartial affection, and privileged to sit at her feet to relate to her the incidents of the day, or describe all I had seen, and sometimes to touch her thin white hands with my lips. But the distance separating us was not forgotten. At the first two interviews she had taught me, once for all, that it was for me to love, honour, and serve her, and that anything beyond that – any attempt to win her confidence, to enter into her thoughts, or make her understand my feelings and aspirations – was regarded as pure presumption on my part. The result was that I was less happy than I had been before knowing her: my naturally buoyant and hopeful temper became tinged with melancholy, and that vision of exquisite bliss in the future, which had floated before me, luring me on, now began to look pale, and to seem further and further away. (Hudson 1887: 154)

Lo primero que llama la atención en este párrafo son las letras mayúsculas con las que se denomina a la habitación de *Chastel*. Estas mayúsculas son un indicio de lo que todos sabremos al final de la obra: que sólo hay una mujer que ejerce el «cargo» de madre en la comunidad, ya que el uso de letras mayúsculas en una expresión indica que aquello a lo que se refiere es lo más importante y, además, es único. El uso del genitivo sajón ('s) en esta expresión es también significativo ya que indica que esa sala le pertenece a ella, a la madre y, por tanto, es ella la que permite o prohíbe el acceso a la misma, ya que es su dominio, como podemos entender cuando, al inicio del párrafo, leemos la proposición «[...] *I was frequently allowed to enter the Mother 's Room, [...]*», y nos damos cuenta de que es la madre la que permite la entrada y no cualquier otro miembro de la familia o la comunidad de mutuo acuerdo. Es decir, ese uso de «*allowed*» no es general, sino literal. Así, percibimos que la madre está dotada de una amplia autoridad. Otra prueba de que esta mujer-madre es única en la comunidad la encontramos un poco más abajo cuando se refiere a ella como «*the lady in the house*», dejando así claro que sólo existe una mujer a la que se le puede otorgar ese título, ya que «*lady*» suele significar en sentido más formal «esposa». Desde el principio observamos que la relación con *Chastel* será causa de desasosiego para *Smith*: «[...] *but, as I feared, these visits failed to bring me into any closer relationship with the lady of the house*», un temor que se materializará posteriormente y cuyo resultado aparece en las últimas líneas del párrafo, dando de esta manera una estructura circular al

mismo, intentando remarcar que lo más importante es dejar constancia de la profunda tristeza y pesimismo que embargan a *Smith* por el rechazo de *Chastel*: «*The result was that I was less happy than I had been before knowing her [...]*». Ha de repararse en la forma que utiliza *Smith* para relatar el proceso de abatimiento que está sufriendo y que afecta, por un lado, a su carácter y, por otro lado, a sus expectativas futuras. Sufre el mismo proceso de «degradación» espiritual que le ocurría con *Yoletta*. Primero, su carácter, que aparece descrito por primera vez en la obra, como «*buoyant and hopeful*», y que parece una visión muy subjetiva de sí mismo, se torna en melancolía. Segundo, sus esperanzas de un futuro de felicidad se van apagando ante el rechazo de *Chastel*, al saber que no podrá llegar hasta sus sentimientos. Esto nos muestra, una vez más, que también la mujer como madre puede causar la destrucción física y moral de un hombre si no demuestra las dotes de cariño, ternura y deseo de protección que se suponen son innatas en ella y que se acentúan tras la maternidad. Como vemos, la relación de *Smith* con las mujeres sólo le causa dolor: en el caso de *Yoletta* porque sabe que nunca consumará su amor, es decir, se le niega el amor carnal, y en el caso de *Chastel* por el rechazo de la madre, es decir, la negación o privación del amor maternal. Por otro lado, encontramos en este párrafo dos niveles en los afectos de *Chastel*, ambos marcados por la misma estructura de significado, pero con una estructura sintáctica diferente: «*She had indeed forgotten my offence [...]*» y «*But the distance separating us was not forgotten*». La primera proposición da paso a una enumeración de los afectos que *Chastel* le prodiga como a un miembro más de la familia: «*[...] I was one of her children, [...]*», y como tal la visita y le besa levemente la mano al despedirse. Es un cariño muy superficial, muestra de que *Chastel* perdona pero no olvida, como indica la segunda proposición. Ésta siempre mantiene las distancias con él. El hecho de utilizar la voz pasiva en esta proposición sirve precisamente para remarcar este hecho: que *Chastel* no le permite acercarse emocionalmente más a ella. Es a esto a lo que se refería *Smith* cuando utilizó la expresión «*closer relationship*» al principio del párrafo. Esta expresión tiene su definición en las líneas posteriores, en las que podemos apreciar el otro nivel o grado en los afectos de *Chastel*, que le son negados a *Smith* y que son la base del verdadero amor materno: «*[...] – any attempt to win her confidence, to enter into her thoughts, or make her understand my feelings and aspirations – [...]*». De hecho, el carácter dominante de esta mujer tiene su mejor muestra en la proposición «*At the first two interviews she had taught me, once for all, that it was for me to love, honour and serve her, [...]*». El uso de la expresión «*once for all*» indica algo definitivo y terminante y el uso de una *cleft sentence* en «*it was for me [...]*» sirve para marcar el hecho de que es a él a quien corresponde honrarla, amarla y servirla y nunca al revés. La fuerza ilocutiva de mandato que tiene el uso de esta estructura se aprecia claramente si la escribimos de otra manera,

por ejemplo, «*I had to love, honour and serve her*». En esta oración se expresa simplemente el deber de todo buen hijo hacia su madre, pero carece de la autoridad que emana de la original.

Finalmente, *Chastel* no sólo admite a *Smith* en el círculo de sus afectos, sino que le distingue sobre los demás. Sin embargo, esto también le causará una cierta preocupación:

I could not help reflecting often and wonderingly at this great change in her manners towards me. Her eyes dwelt lovingly on me, and her keenest suffering, and the unfortunate blundering expressions I frequently let fall, seemed equally powerless to wring one harsh or impatient word from her. I was not now only one among her children, privileged to come and sit at her feet, to have with them a share in her impartial affection; and remembering that I was a stranger in the house, and compared but poorly with the others, the undisguised preference she showed for me, and the wish to have me almost constantly with her, seemed a great mystery. (Hudson 1887: 195)

La preocupación de *Smith* se manifiesta en una oración en la que éste reflexiona sobre el cambio de actitud de *Chastel*: «*I could not help reflecting often and wonderingly at this great change in her manners towards me*». Esta oración tiene su complemento en la última línea del párrafo «*[...] seemed a great mystery*», con lo cual se produce una estructura circular que tiene como finalidad darnos a entender que *Smith* aún sigue preocupado y no muy seguro de su posición con respecto a *Chastel*. Por otro lado, ese gran cambio de actitud al que se refiere *Smith* aparece descrito al final del párrafo, en el que se describen nuevamente los dos niveles de afectos que prodiga *Chastel*: por un lado, igual que vimos en el párrafo anterior, aparece el trato superficial de ella: «*I was not now only one among her children, privileged to come and sit at her feet, to have with them a share in her impartial affection; [...]*», pero, a su vez, aparece otra forma de tratarlo: «*[...] the undisguised preference she showed for me, and the wish to have me almost constantly with her [...]*», que contrasta con el párrafo anterior en el que *Chastel* le había dejado claro cuáles serían sus posibilidades con ella. El cambio de actitud se refleja también en el uso de ciertas palabras que sirven para suavizar el uso de algunas expresiones. Así, en la proposición «*Her eyes dwelt lovingly on me [...]*», el uso del adverbio «*lovingly*» sirve para atenuar la fuerza del verbo «*dwelt on*», que indica el escrutinio

al que *Chastel* le somete constantemente y en la proposición antes mencionada «[...] *the wish to have me almost constantly with her* [...]», en la que el uso de «*wish*» sustituye al sustantivo «*will*», ya que, como sabemos, «[...] *her wishes are sacred and what she wills is right*» (Hudson 1887: 143). Estas dos proposiciones son, además, una muestra del carácter dominante de *Chastel* y del poder que tiene en la casa y, aunque *Smith* trata de suavizarlo, hay, sin embargo, otras expresiones que indican que, aún en su nueva situación de «*closer relationship*» (Hudson 1887: 154) con ésta, a él no se le escapa esa forma de actuar e, incluso, me atrevería a decir que no le agrada del todo. Muestra de ello es el uso de la expresión «*almost constantly*» para indicar que debía estar siempre a su entera disposición o, más interesante aún, la siguiente proposición: «[...] *and her keenest suffering and the unfortunate blundering expressions I frequently let fall, seemed equally powerless to wring one harsh or impatient word from her* [...]», en la que da la impresión de que *Smith* fuerza o pone a prueba el amor que ésta siente ahora por él. Una prueba de esto es la expresión «*let fall*» que indica un acto voluntario a la hora de hablar: no parece que esas expresiones tontas o fuera de lugar sean involuntarias, por desconocimiento, como podría haberse indicado usando otra expresión, por ejemplo, «*the unfortunate blundering expressions I couldn't help saying*», y otro ejemplo es el uso del verbo «*wring*», que indica ese deseo de provocar a *Chastel*, puesto que su significado más habitual es el de forzar a alguien a hablar. En este sentido, también podemos mencionar que esta idea de que *Smith* está poniendo a prueba la paciencia y el amor de la Madre se puede apreciar en la propia estructura de la oración, en la que aparecen como sujetos las dos cosas que sabemos que irritan más a *Chastel*: su enfermedad y las palabras inoportunas de *Smith*. Todas estas expresiones están dominadas por el adjetivo «*powerless*», que también indica la intención de *Smith* de poner a prueba a *Chastel*. Por último, debemos mencionar nuevamente la expresión con la que se cierra el párrafo «*a great mystery*» y que supone añadir un nuevo halo de misterio a la historia, anticipando la idea de que algo extraño está a punto de suceder, y manteniendo así en el lector el interés por seguir leyendo la obra.

6. La emancipación socialista

Estudio de *News from Nowhere*,
William Morris, 1890

William Morris es uno de los artistas ingleses más prolíficos y peculiares del siglo XIX. Su carrera artística no se limitó únicamente al ámbito literario, dentro del que cultivó la poesía, la novela, el ensayo y el discurso de manera magistral, sino que también se orientó hacia toda una gama de actividades artísticas en las que derrochó toda su energía y talento. Sus inquietudes creativas le llevaron a relacionarse con las X figuras más relevantes del momento. Su interés por la arquitectura, por ejemplo, le llevó a trabajar en un estudio, donde conoció a Philip Webb, que años más tarde diseñaría su famosa casa roja en el sur de Londres. Posteriormente, abandonaría esta afición por la poesía tras conocer a Dante Gabriel Rossetti, que en esos momentos era el líder del Movimiento Prerrafaelita, lo cual explica, a su vez, la gran influencia que este movimiento tendrá en su obra. También realizó algunas obras pictóricas, que no son muy conocidas, destacando los frescos que en compañía de Rossetti y Burne-Jones pintó para la *Oxford Union*. La muestra más importante del afán de Morris por cubrir todas las ramas del arte se refleja en la fundación de la compañía *Morris, Marshall, Faulkner and Company*, en 1861, de la que Webb y Rossetti también eran socios, empresa que se dedicó al diseño de muebles, tapices, vidrieras, murales, e incluso papel pintado, todo ello hecho de forma artesanal y con gran gusto por los detalles y el diseño, cuya fama y prestigio perduraron hasta el siglo XX. Es en esta empresa donde Morris trata de llevar a cabo su concepto de Arte, basado en tres pilares básicos: honestidad, funcionalidad y simplicidad. Para él, el gran problema del Arte en su época era que éste no existía, porque las máquinas habían esclavizado al obrero, que ya no era dueño de su propio trabajo, al contrario de lo que sucedía en la Edad Media, época que para él, como para muchos de su generación, significaba la vuelta del hombre a una época dorada:

And I am sorry to say that one of the main differences between us is that whereas when goods are made now they are always made ugly unless they are specially paid for as things containing beauty, in which case they are not uncommonly uglier still, in the Middle Ages everything that man made was beautiful, just as everything that nature makes is always beautiful; and I must again impress upon you the fact that this was

because they were made mainly for use, instead of mainly to be bought and sold as is now the case. The beauty of the handicrafts of the Middle Ages came from this, that the workman had control over his material, tools and time. (LeMire 1969: 106)

Su gusto por la Edad Media proviene de dos fuentes fundamentales. Por un lado, una influencia romántica, una idealización, extraída de sus autores favoritos, como Shelley, Keats o Coleridge, que protagonizaron en su momento un *revival* del gótico medieval como respuesta al Neoclasicismo, y, sobre todo, de Sir Walter Scott, cuyas novelas Morris había leído incansablemente a muy temprana edad. En este sentido, su idea es la de una vuelta al medievalismo para recuperar los valores de belleza, simplicidad, honestidad y heroísmo de las que carecía su época, embrutecida y empobrecida por el creciente industrialismo. Por otro lado, en su acercamiento a esta época, también recibió la influencia de autores contemporáneos, como Ruskin, al que llegó a considerar como su maestro, y del que recogió la idea de que, dada la relación existente entre el Arte y la sociedad que lo crea, en la Edad Media las condiciones de los trabajadores favorecieron el florecimiento de éste como en ningún otro momento de la historia del hombre. «De Ruskin había aprendido a ver en el arte (en el sentido más amplio de la palabra) no una actividad especial destinada a producir artículos de lujo sino una parte esencial de la vida del hombre. 'Arte' era todo lo que surgía de las manos de hombres libres que amaban su trabajo.» (Morton 1952: 163). Ruskin había denunciado el creciente industrialismo inglés porque a su juicio destruía toda la capacidad creativa del hombre, a la vez que abogaba por una vuelta al trabajo manual en la que el hombre fuese el dueño tanto de los medios de producción como de su trabajo. Siguiendo a éste, William Morris pensaba que el obrero había sido privado del placer que proporciona el trabajo diario al convertir a éste en un apéndice más de la máquina y consideraba que la Edad Media había sido la época más creativa en la historia del hombre porque fue el único momento en el que el obrero había sido realmente libre, y dueño tanto de los medios de producción como de su trabajo, lo cual le había capacitado para crear verdaderas obras de arte incluso en los objetos cotidianos. Por ello para Morris las dos condiciones indispensables para que en su propia época florecieran las artes serían, por un lado, que los obreros fuesen los dueños de los medios de producción y, por otro lado, la abolición de las clases sociales, de manera que no hubiese ricos, es decir, unos pocos en cuyas manos descansaba todo el capital y los medios de producción, y pobres, es decir, aquellos que producen el trabajo para enriquecer a los primeros sin sacar beneficio por ello y siendo privados del placer que produce el trabajo

propio. En su opinión, las máquinas deberían utilizarse para mejorar la vida de los obreros, reduciendo su trabajo y evitando el esfuerzo innecesario, pero, en realidad, era al revés: las máquinas habían esclavizado al trabajador, reduciendo su calidad de vida y sometiéndolo a jornadas laborales interminables. Culpaba de esta situación al propio sistema social, que permitía que la riqueza se acumulara en manos de unos pocos, mientras que el resto estaba abocado a la miseria. Así, propugnaba que el obrero debería reclamar para sí el producto de su trabajo y la comunidad de los medios de producción, de manera que todos tuviesen la misma riqueza y no hubiese diferencias sociales. Pero, además, éste debería reclamar también el derecho a una buena educación, a un lugar agradable en el que vivir y a disfrutar de tiempo libre:

Now does this reasonably equality exist amongst us? There can be but one answer to that: it does not: this is the richest country in the world; there are numbers of clever and capable people in it, and numbers of hard-working people: nevertheless every year there are persons who are starved to death in it, and there are vast numbers of persons who have not got enough food and enough clothing or good enough housing and who have no hope of obtaining these things; still more who have no leisure, except the dreadful leisure which lack of employment, that is starvation, gives them, no pleasure worthy of a man, nay far less than the beasts have, no education in the true sense of the word, no chance of developing the innate power of thought that lies in them, in a word in this the richest country that ever has been there are many poor. (LeMire 1969: 219)

Así, Morris llega a la conclusión de que el único remedio para recuperar el Arte es cambiar la sociedad, dar a la gente un nuevo modo de vida y, en definitiva, adecuarse a los deseos de los hombres: «*and men's desires do now, and have for a long time tended towards equality, towards the extinction of classes, in a word towards the general happiness of the whole population*» (LeMire 1969: 225). De esta manera, Morris evoluciona desde su interés por reformar el Arte hacia el esfuerzo por redimir a la sociedad y al paisaje destruido por el industrialismo, en una evolución que puede calificarse como de paradójica, ya que él procedía de una familia acomodada, gozó desde joven de una renta personal considerable y en la edad adulta fue un floreciente hombre de negocios. Sin embargo, desde temprana edad se había sentido inquieto y descontento por las desigualdades sociales de su país y por la injusticia de tal situación y fue en Ruskin donde halló expresión para ese descontento, como

él mismo reconoció. La influencia de éste, así como sus propias ideas socialistas, quedaron plasmadas en una de sus obras más reconocidas, *News from Nowhere*, escrita en 1890, que se considera como una utopía socialista, dentro de la línea del marxismo, y que ofrece un programa político práctico, una reinterpretación de la historia y una nueva visión del lugar del hombre en la sociedad futura. En esta obra Morris no sólo presenta una interpretación personal de la teoría marxista, sino que también demanda una serie de reformas sociales para la Inglaterra burguesa e industrializada de finales del siglo XIX, todo ello desde la tendencia, muy generalizada en la literatura de esta época, a considerar todos los problemas sociales y éticos en términos estéticos. De esta manera, siguiendo sus ideas socialistas, la utopía de Morris presenta un universo lleno de libertad en el que habita una sociedad sana y feliz, que, libre de las ataduras del capitalismo imperante en la sociedad inglesa del siglo XIX, se rige por un sistema de bienes comunes, y que vive en comunión con la naturaleza, unas ideas que el propio autor había expresado ya quince años antes de escribir esta obra, como parte de su ideario político y social:

... it seems to be nobody's business to try to better things – isn't mine you see, in spite of all my grumbling – but look, suppose people lived in little communities among gardens and green fields, so that you could be in the country in five minutes' walk, and had few wants, almost no furniture for instance, and no servants, and studied the (difficult) arts of enjoying life, and finding out what they really wanted: then I think that one might hope civilization had really begun. (Henderson 1950: 186)

Como se puede apreciar, Morris anhela una vuelta al pasado, a una época dorada de la humanidad, en la que los hombres vivían en comunión con la naturaleza y compartían los bienes. Esta idea de comunidad conecta *News from Nowhere* con las grandes obras mitológicas de la antigüedad, de las que Morris extrajo las ideas principales que caracterizan a la sociedad de esta obra. Así, tanto en Tácito como en Plutarco, por ejemplo, encontró la descripción de unas sociedades ideales, con formas de vida muy simples, en contacto permanente con la naturaleza, en las que las gentes vivían sin lujos y sin riqueza, pero en las que todo el mundo tenía sus necesidades básicas cubiertas y, sobre todo, con un sistema comunal de propiedad, según el cual nadie era dueño absoluto de ningún bien, de ninguna herramienta y tanto el trabajo como el producto del mismo se repartían por igual. En estas sociedades, además, habían desaparecido los litigios y los conflictos políticos y sociales porque todos los ciudadanos eran iguales. El ideario de Morris muestra su

deseo por volver a unos modos de vida más simples e idílicos y presentan, además, unas ideas revolucionarias, como el hecho de prescindir de los criados o del mobiliario, en una época en la que la riqueza se medía por la ostentación y profusión de detalles decorativos o el número de sirvientes de una casa, y cuando él mismo procedía de una familia acomodada:

Reinan los muebles pesados, de caoba, con patas redondas, los espejos macizamente enmarcados, la felpa, el reps, los bibelots y, de un modo general, el apiñamiento. A medida que el desarrollo de los procedimientos mecánicos disminuye el coste de los accesorios diversos, este apiñamiento aumenta. (Chastenet 1961: 94)

Por otro lado, no sólo se nutrió Morris de fuentes clásicas, sino que también leyó y fue influido por dos de las obras objeto de la presente investigación: *After London*, de Richard Jefferies y *A Crystal Age* de W. H. Hudson. Según A.L. Morton, lo que atrajo a Morris de la primera obra fue «*la imagen de una sociedad con toda la rudeza de la barbarie pero sin ninguna de sus esperanzas, la pobreza de la Edad Media, pero no su vitalidad* [...]» (Morton 1952: 160), mientras que *News from Nowhere* se asemeja a la segunda obra «*en la ausencia [...] de grandes ciudades, en la importancia del arte, del artesanado, y en el placer nuevo que los hombres experimentan ante un trabajo necesario*» (Morton 1952: 161). La idea principal que recorre la obra de Morris es la de que el trabajo es fuente de felicidad, pero, como podemos ver, se refiere al trabajo realizado por la mano del hombre sin que para éste suponga sufrimiento o esclavitud, sino signo de libertad. En este sentido, *News from Nowhere* se diferencia de la mayoría de las utopías de la época. Éstas eran socialistas en ciertos rasgos, como la propuesta de sociedades igualitarias, pero la de Morris se distingue porque, mientras que en las primeras el avance tecnológico e industrial es primordial en el proceso que ha llevado a esa sociedad igualitaria, Morris, influenciado por el movimiento romántico, propone la eliminación de las máquinas y la vuelta al trabajo manual como base para conseguir una sociedad más igualitaria y justa. También esta idea distingue el socialismo de Morris del resto de las utopías socialistas, porque éstas proponen como camino hacia la igualdad y la abolición de clases el que los obreros deben compartir por igual los beneficios que produzcan las máquinas, mientras que para nuestro autor las máquinas son, precisamente, la causa principal de la esclavitud y la pobreza de la clase obrera. De hecho, *News from Nowhere* fue escrita como respuesta a la obra que en 1888 había escrito Richard Bellamy, *Looking Backward*, en la que éste dibuja una sociedad

socialista dominada por la tecnología, que ha surgido de forma gradual y sin conflicto a partir de un monopolio capitalista. Aunque las dos obras comparten la estructura utópica, son, sin embargo, radicalmente diferentes:

[...] *the main three points which clearly differentiates Morris's utopia from Bellamy's: first of all, the contraposition between Bellamy's compulsory State socialism and Morris's idea of an association of fellow-men linked together by a common sense of responsibility. Secondly, Morris strongly criticises the artifice of a nationality based on the rules of the bellicose trade and of commercial competition among the nations, and he contrasts it with the idea of a community of people freely and willingly associating. Third, he stresses the centrality of the role of art as inspiring human happiness in his ideal socialist society.* (Fortunati 2001: 135)

Una de las primeras diferencias radica en el uso de la técnica del 'sueño', a través de la que los dos protagonistas 'llegan' a su destino. En la utopía de Bellamy, *Julian West* cae en un sueño cataléptico inducido mediante hipnosis, tras el cual se despierta en el Boston del siglo XXI para quedarse definitivamente en él, participando de la sociedad como un ciudadano más, mientras que *William Guest* simplemente se queda dormido y despierta en el Londres del siglo XXII, pero siendo constantemente consciente de su precaria situación, de que está viviendo un sueño del que tendrá que despertar. Es un 'invitado' en este nuevo mundo, como su propio apellido parece simbolizar, que vive los acontecimientos de esta sociedad como un extraño, sin integrarse en ellos. Las descripciones de las ciudades en las que ambos protagonistas despiertan son también muy distintas. *Julian West* encuentra un Boston en el que han desaparecido todos los conflictos sociales, políticos y económicos, con una sociedad en la que la educación es obligatoria, y en la que todos los ciudadanos deben trabajar obligatoriamente durante tres años en un empleo para el que nadie se presentaría voluntario. Tras este período, pueden elegir cualquier otro tipo de actividad. Es una sociedad regida por muchas reglas que hay que obedecer al pie de la letra y en la que el producto del trabajo se recompensa para favorecer la competitividad entre los obreros. Es, en definitiva, un paraíso de la burocracia, en el que todas las facetas de la vida humana están férreamente controladas por máquinas y expertos. Todos estos aspectos eran precisamente los que más repelían a William Morris y por esta razón *News from Nowhere* es exactamente una visión «al revés» de la utopía de Bellamy. El protagonista, *William Guest*, un activo luchador a favor de la igualdad de clases, despierta en el Londres

del siglo XXII encontrando una sociedad totalmente distinta y cambiada, pero que ha logrado esta transformación mediante un proceso conflictivo, una revolución que Morris sitúa en el año 1952 y que comienza con unos acontecimientos semejantes a los ocurridos durante el llamado «Domingo Sangriento» (13 de Noviembre de 1887) que fue el colofón de una serie de huelgas y manifestaciones:

«Well, the Sunday of the meeting came, and great crowds came to Trafalgar Square in procession, the greater part of the Committee amongst them, surrounded by their band of men armed somehow or other. [...]»

«[...] the number of the slain on the side of the people in that shooting during a minute was prodigious; but it was not easy to come at the truth about it; it was probably between one and two thousand. Of the soldiers, six were killed outright, and a dozen wounded.» (Morris 1890: 97-99)

En esta nueva época, el paisaje industrial ha sido sustituido por campos y jardines. La gran metrópolis ha dejado de existir y la gente se distribuye por pequeños pueblos y aldeas, en pequeñas casas agradablemente decoradas y sin ostentación. Los grandes y suntuosos edificios de antaño, cuidadosamente conservados, son ahora lugares comunales o de curiosidad. Todo está caracterizado por la belleza, la armonía y la tranquilidad, lo cual repercute en la vida de los ciudadanos, que son gente bella, alegre y longeva. No hay escuelas porque la enseñanza no es obligatoria, sino que cada niño aprende en función de su capacidad y aptitud. No existe el dinero ni el comercio, que ha sido sustituido por el intercambio de mercancías. El trabajo no es obligatorio, sino que cada cual escoge la actividad que más le gusta. En este sentido es en el que se plasma la idea de Morris de que el trabajo debe alegrar al hombre y no esclavizarlo. En este punto se encuentra también una de las más profundas diferencias entre ambas utopías. Mientras que en el paraíso de Morris las máquinas no han sido ni destruidas ni rechazadas, sino que se utilizan sólo para evitar al hombre el exceso de trabajo o el trabajo más penoso, en la utopía de Bellamy, la ciudad es una especie de paraíso tecnológico, que ha conseguido hacer la vida de hombres y mujeres más agradable y descansada, pero que, a su vez, ha creado un clima de culto a la máquina. Esta concepción tan distinta sobre el uso de la tecnología también se aprecia en la distinta visión que ambos autores tienen del trabajo. Mientras que en Morris, como hemos visto, el trabajo es libre y placentero, en la sociedad de Bellamy éste está regido por normas y es obligatorio, lo cual crea un clima opresivo y coercitivo. Por esta razón, cuando en enero de 1889

Morris revisó *Looking Backward* para su periódico *The Commonwealth*, expresó la siguiente objeción al trabajo de Bellamy:

«A machine life is the best which Bellamy can imagine for us on all sides; it is not to be wondered at then that his only idea of making labour tolerable is to decrease the amount of it by means of fresh and ever fresh developments of machinery» (quoted in Redmond 1970: xxxvii)

En definitiva, la sociedad ideal de Morris se caracteriza por la ausencia total de tecnología, lo cual ha repercutido en la libertad e igualdad absoluta de todos los ciudadanos: *«Marx and magic transform England into an earthly paradise. The distinction between nature and a separate human nature has become a bad memory. Men and women live as self-conscious social animals set by the needs of the community. The urge, not the necessity, of labour is free to express itself in art»* (Spear 1981: 190). Otro punto discordante entre ambas obras es la situación de los dos escritores, que también se refleja en ellas. Bellamy era un hombre tranquilo sin ninguna relación con el movimiento de la clase obrera, atraído por las ideas de orden y racionalidad, las dos características más notables de su obra, por lo cual nada de su vida personal o experiencia se trasluce en ella, salvo el horror que sentía ante la situación económica y social de los Estados Unidos en su época. Sin embargo, hay muchos detalles y experiencias personales en *News from Nowhere*, aparte del propio ideario político, social y económico del autor. Así, al inicio de la obra, el protagonista, que comparte el mismo nombre con el autor, *William*, sale de una reunión de la Liga en la que se han discutido los posibles cambios que la sociedad necesita y se ha hablado de revolución, anarquismo y marxismo y que es probablemente una mención a la Liga Socialista que él mismo fundó en 1884. La mención al Domingo Sangriento como inicio de la revolución que llevó a esta sociedad hacia su nueva situación es también, como hemos visto, un acontecimiento que él vivió de cerca y cuyas consecuencias le causaron un gran impacto, toda vez que le convencieron de que sólo mediante una revolución de este tipo podría conseguirse la transformación social, política y económica que ansiaba. Pero el detalle más revelador de su experiencia personal en la obra es la maravillosa descripción de su ascensión por el Támesis junto con *Clara*, *Dick* y *Ellen*. Morris era un activo y floreciente hombre de negocios en esta década y poseía dos casas: *Kelmscott House*, en Hammersmith, y *Kelmscott Manor* en Oxfordshire, que son los lugares que mayor protagonismo tienen en *News from Nowhere*, y el viaje por el río es el que él mismo solía realizar con sus amigos para desplazarse de una casa a la otra:

Se trataba de un paseo que había hecho muchas veces y mientras que describe este viaje imaginario nos damos cuenta de cómo, en el transcurso de sus viajes reales, rechazaba, en pensamiento, las vulgaridades y profanaciones del espíritu burgués. A través de sus ojos vemos Hampton, Reading, Windsor, Oxford, no como son o como eran en 1890 sino como él quería que fuesen. (Morton 1952: 173)

Pero no sólo escribió Morris esta utopía para combatir la ignorancia que sobre el socialismo demuestra Bellamy en su obra, sino también para demostrar a sus contemporáneos que el cambio de la sociedad era posible y que el socialismo podía ser la clave para redimirla. Por esta razón, en su utopía no aparecen descripciones de prodigios tecnológicos o detalles técnicos, porque su interés se centraba en dibujar un nuevo tipo de relaciones humanas más sencillas y transparentes que permitirían que los conflictos se resolvieran de forma pacífica e inteligente sin recurrir a la violencia. Pero este interés de William Morris por centrarse en las relaciones humanas le llevó a omitir o desatender ciertos detalles sobre la vida cotidiana en *News* que han llevado a muchos críticos a calificar esta obra como inconsistente y poco convincente. Así, no hay indicios que nos permitan averiguar cómo es posible que Inglaterra tenga la suficiente capacidad para autoabastecerse de todo lo necesario de manera que toda la población tenga acceso a todos los productos. Tampoco sabemos cómo es posible que una población en la que no hay control de natalidad, ni guerras ni enfermedades, el número de personas no aumente de forma espectacular y peligrosa para la supervivencia, sino que se mantenga estable. Nos dice Morris que es una población sana y longeva, pero no aclara cómo puede mantener la salud si no hay avances tecnológicos que permitan la fabricación de fármacos o la realización de operaciones quirúrgicas, o cómo sanan a alguien enfermo si no hay estudios de medicina ni prácticas curativas. Por otro lado, en esta sociedad no hay burocracia pero tampoco existe un sistema central que organice la sociedad, sino que se entiende que se organiza y rige de forma 'natural', pero ello lleva a otra cuestión: la de saber cómo se controla el que cada ciudadano realice algún tipo de trabajo, aunque sea de forma voluntaria, que sirva al bien común. Un último aspecto, el más curioso de todos, es el hecho de que ha cambiado tanto la sociedad y las personas bajo la influencia socialista que incluso el tiempo es bueno, brillando el sol de forma constante durante todo el tiempo que dura la permanencia de *Guest* en este sueño de perfección. Sin embargo, otros críticos de la obra han sugerido que todos estos detalles carecen de importancia porque lo importante es el mensaje transmitido por Morris sobre el socialismo como vía de cambio y alternativa a la sociedad industrializada y tecnológica de su época:

[...] *many aspects of the future depicted by Morris are clearly symbolic, as when he suggests that in his future even the weather is ideal. Such idyllic images are obviously intended more as a challenge to the unquestioning faith in industry and technology shown by many of Morris's contemporaries than as a literal prediction of what the world would be like without that faith.* (Booker 1994: 59)

Para otros críticos o comentaristas de la obra, estas 'inexactitudes' surgen porque se estudia la obra desde el ángulo incorrecto, es decir, porque se intenta analizarla según los cánones usuales que se aplican a la novela: «*The book speaks plainly and directly, and asks only for readers willing to suspend their fixed ideas about what 'progress' ought to mean in modern society; it does not require readers with critical sophistication, and to dwell for long on the 'literary' qualities of the book would be, Morris would say, beside the point*» (Redmond 1970: xxv).

Hay, sin embargo, un punto en el que tanto Bellamy como Morris coinciden, y es en el hecho de que ambos fueron conscientes no sólo de la necesidad de un cambio en las sociedades que les tocó vivir, sino también, lo que constituye lo más relevante para nuestro trabajo, que había que dar respuesta social a los incipientes movimientos feministas que pedían más derechos y libertad para la mujer y, de hecho, «*[they] were concerned enough to devote considerable effort toward finding a constructive solution to a perplexing problem*» (Strauss 1976: 116). Por esta razón, el cambio que se ha producido en la sociedad descrita por Morris ha repercutido favorablemente tanto en la salud y bienestar de hombres y mujeres, como en las relaciones interpersonales, ya que no hay desigualdades sociales ni, aparentemente, desigualdad entre los sexos. Por ello, el protagonista, *Guest*, encuentra a un grupo de personas sanas, jóvenes y, sobre todo, felices. Especialmente favorable ha sido este cambio para las mujeres, cuya calidad de vida ha mejorado considerablemente, reflejándose en su aspecto físico, sobre el que el protagonista llama nuestra atención:

As to the women themselves, it was pleasant indeed to see them, they were so kind and happy-looking in expression of face, so shapely and well-knit of body, and thoroughly healthy-looking and strong. All were at least comely, and one of them very handsome and regular of feature. (Morris 1890: 11)

De hecho, Morris «è infatti uno dei primi utopisti che stabilisce un nexo stretto tra la condizione della donna e le strutture politico-sociali in cui essa si trova ad operare» (Fortunatti 1979: 169). Por ello, al igual que las estructuras sociales, morales y políticas han evolucionado abriendo el camino hacia un nuevo modo de vida, también la condición de la mujer y su consideración dentro de la sociedad han cambiado, en consonancia con los nuevos tiempos. Nos encontramos, entonces, con unas nuevas mujeres, más libres, más sabias, más sanas y más conscientes de su papel en la sociedad. Es una novedad muy importante en el mundo utópico el hecho de que aparezca reflejado un nuevo papel para la mujer que, al menos en apariencia, signifique mayores cotas de libertad y de derechos para ella. Como ya vimos en el capítulo inicial, el mundo utópico supone la propuesta de un nuevo sistema social que en mayor o menor medida es una alternativa mejor al mundo presente, pero ello no supone nunca un cambio en la visión del papel de la mujer en la sociedad, que siempre acaba relegada al papel de madre y esposa, o al de mero objeto sexual:

Women are not mentioned as having had any part in the changes that did take place, and thus their 'liberation' comes from above through the largesse of their benefactors. Their leaders are more concerned with the community than with the individual, and the women are expected to subordinate their individuality to the mass in the interests of social harmony. (Strauss 1976: 130)

En *News from Nowhere*, el mayor símbolo de las mejoras sociales lo constituye, precisamente, la calidad de vida de la que gozan las mujeres, hasta el punto de que se mantienen jóvenes y bellas hasta la edad madura. Cuando al preguntar la edad a una de las mujeres que atienden el comedor comunal ésta le dice que tiene cuarenta y dos años, el asombro de *Guest* no tiene límites porque su cara sin una sola arruga, su piel suave, sus labios rojos o su firme constitución, no se parecen en nada a las de una mujer con esa misma edad en los tiempos de los que viene el protagonista, en los que una mujer, especialmente de la clase obrera, envejecía a una edad muy temprana debido a los esfuerzos y a las penurias a las que se veía sometida:

Una de estas mujeres, con un chal viejo, que parece haber sido arrastrado en el arroyo, con un antiguo sombrero abollado, lavado por la lluvia, con

un pobre bebé sucio y paliducho en los brazos, viene a rondar en torno de nuestro ómnibus, recoge una botella caída y bebe la última gota. Otra niña que lleva consigo, y que ya anda, recoge también y roe una corteza de melón. [...]. Rostros tostados curtidos por el sol; la madre tiene una cicatriz en la mejilla, como de un zapatazo; madre e hija, la niña sobre todo, son criaturas asalvajadas y raquíticas. (Taine 1920: 60)

Las condiciones sociales son tan favorables que incluso las mujeres que se dedican a labores agrícolas tienen un aspecto inmejorable, una muestra más de la teoría de Morris de que el trabajo debe ser fuente de placer y no causa de miseria y embrutecimiento, como lo demuestra el contraste entre estas mujeres y las que el protagonista recuerda haber visto en su infancia, realizando las mismas labores: «*the row of gaunt figures, lean, flat-breasted, ugly, without a grace of form or face about them; [...]*» (Morris 1890: 123). La razón de su longevidad y bienestar, tal y como las propias mujeres ponen de manifiesto, radica en una definición eudaimónica de utopía, que define la felicidad como «*the accumulation of the highest goods*» (Martínez 1999: 217):

«It has often been said, and no doubt truly, that one ages very quickly if one lives amongst unhappy people» (Morris 1890: 15)

Así, según este concepto eudaimónico, la felicidad para esta sociedad consiste, hablando en términos de edad, en vivir el mayor tiempo posible y en las mejores condiciones posibles. Por otro lado, la calidad de vida de esta sociedad, y una de las causas de su felicidad, está en clara relación con el medio en el que se desenvuelve. Por ello, en esta obra Morris da prioridad a lo rural, dentro de un nuevo concepto de estética en el que predominan el amor y el respeto a la naturaleza:

The exploitation of nature that he dreamed of was not aggressive [...]. Nature was to be bettered, not worsened, by contact with man; that is, nature was to be glorified. The sublimity of nature surrounding human beings would in turn make them more beautiful and more lovable, and they would then enthusiastically embrace the religion of humanity. (Manuel & Manuel 1979 : 771-772)

Como se puede apreciar, no sólo el vivir junto a gente agradable sino también, el entorno en el que la sociedad se desenvuelve es un factor positivo que contribuye a la longevidad y al bienestar. Por ello, en esta obra encontramos un nuevo Londres, una ciudad limpia y verde, llena de parques y jardines, de la que han sido eliminados la suciedad y los barrios miserables y que se abre directamente al campo, sin barreras. Este concepto de entorno ideal se enmarca dentro de la tendencia seguida por muchos autores del siglo XIX de llevar a sus obras la dicotomía entre el campo y la ciudad, dicotomía que tiene su origen en la profunda transformación que sufre Inglaterra en las últimas décadas del siglo XIX: nos hallamos en la época en la que definitivamente Inglaterra se convierte en un país urbano, dejando atrás su pasado rural. Este fenómeno hará que los distintos autores vuelvan su mirada a lo rural, al campo, si bien por motivos diferentes. Para unos, este urbanismo supondrá la pérdida de la verdadera identidad inglesa, por lo que en sus obras reflejarán la vida rural como auténtica seña de identidad de la nación, frente a la vida en la ciudad, como un elemento extraño a la esencia de la vida inglesa. Para otros muchos autores, sin embargo, esta dicotomía entre el campo y la ciudad significará el enfrentamiento constante entre un paisaje urbano degradado, por el que pululan ejércitos de hambrientos y desarraigados, y la vida rural, en un entorno abierto al campo, como única vía para escapar de la degradación de la ciudad:

English literature recurrently points at the rustic life of the peasant as the source of true happiness. This usually takes the form of a praise of country life vs. urban life that goes back to Horace and to the Beatus Ille theme. (Martínez López 1999: 214)

También William Morris, llevado por el odio que sentía hacia lo que él consideraba la fealdad y degradación del paisaje urbano londinense, recreó el espíritu rural en muchas de sus obras, como ocurre en *News from Nowhere*, en la que la dicotomía entre el campo y la ciudad desaparece completamente porque el antiguo Londres se ha convertido en una ciudad limpia y abierta, sin fronteras con el campo. Por otro lado, esta actitud crítica de Morris contra el excesivo industrialismo y la destrucción de los recursos naturales que implicaba, así como su propuesta de modos de vida alternativos más en contacto con la naturaleza, nos permiten pensar en él como uno de los pioneros en un tema muy de actualidad hoy en día, el de la ecología, pudiendo considerarse esta obra como el antecedente de lo que hoy se denomina «ecotopía», término que procede de la novela *Ecotopia* escrita por Ernest Callenbach en 1975. Esta corriente de pensamiento tiene mucho en común con el ideario de Morris, ya

que su idea central es la de alertar a la sociedad de que debe cambiar sus formas de vida para evitar la catástrofe a la que la raza humana se ve abocada debido, igual que en la época de Morris, al excesivo industrialismo, al agotamiento de los recursos naturales y al desigual reparto de la riqueza en el mundo: «*we must realize that our fundamental task is to reorganize society so that we can live like the delightful animals we are, not like machines for profit-making. When we finally see that clearly, Ecotopia will be within reach at last*» (Callenbach 1999 <http://www.talkingleaves.org>). Una última muestra de hasta qué punto el pensamiento de William Morris fue avanzado para su tiempo y cuánto se parece a las teorías ecologistas de la actualidad es la siguiente cita, extraída de una de sus conferencias:

Why in these manufacturing districts not even a rich man can have a decent dwelling, much less a poor one, since it has been thought a little thing to turn the rivers into filth and put out the sun, and make the earth squalid with the bricken encampments, [...] (LeMire 1998: 113)

La prioridad que otorga a lo rural queda patente, además, no sólo en las idílicas descripciones del paisaje del nuevo Londres, sino en la propia caracterización de las mujeres que aparecen en la obra: *Clara* y *Ellen*. La primera es una mujer que vive en la ciudad, una dama elegante y de fina piel blanca, mientras que *Ellen*, la verdadera protagonista de la obra, es una mujer que ha vivido toda su vida en el campo y cuya piel tiene un hermoso tono bronceado. Pero, al contrario que en el siglo XIX, en el que la piel blanca era un símbolo de estatus social, en esta nueva época esta concepción ha variado. Como una reivindicación de lo natural, de esa necesidad de una vuelta al pasado glorioso de la raza humana, los cánones de belleza han cambiado, y la piel bronceada aparece ahora como signo de salud y belleza, de ahí que *Clara* haya venido a tomar parte en la cosecha del heno:

«And as for the sun-burning of your hay-fields, why, I hope to pick up some of that for myself when we get a little higher up the river. Look if I don't need a little sun on my pasty white skin!» (Morris 1890: 131)

Este cambio de actitud es muy significativo y revolucionario. En primer lugar, incidiendo nuevamente en su idea de que el trabajo ennoblece si se realiza en las condiciones

adecuadas, deja muy claro que la belleza de estas dos mujeres no se va a estropear ni porque trabajen en el campo ni porque vivan al aire libre, muy al contrario de lo que sucedía en el siglo XIX, cuando el trabajo, sobre todo por las malas condiciones laborales, era el modo más rápido para ajar y embrutecer a la mujer:

«La jornada habitual de trabajo se extiende desde las ocho de la mañana hasta las once de la noche en invierno, y desde las seis de la mañana hasta la medianoche en verano. Si hay gran baile en un hotel de la aristocracia, o recepción en la Corte, sucede que las obreras tengan que estar en su tarea durante veinte horas consecutivas. [...]. No hay en todo el reino, seres cuya felicidad, cuya salud y cuya vida misma sean sacrificadas con menos escrúpulos ...» (Chastenet 1961: 106)

En segundo lugar, contrasta dos de los aspectos más tradicionales con respecto a la mujer en esta época. Por un lado, aparece el hecho de que *Clara* haya venido a trabajar en el campo por propia voluntad, en evidente contraste con las teorías sociales y patriarcales de la época, que afirmaban que el avance de una sociedad se medía por el trato dado a la mujer y que por ello en la avanzada sociedad occidental ésta debía estar exenta de todo trabajo fuera del hogar, como signo de la evolución de la especie: *«Perhaps in no way is the moral progress of mankind more clearly shown than by contrasting the position of woman among savages with their position among the most advanced of the civilized»* (Herbert Spencer 1925: I: 725). Por otro lado, el otro aspecto controvertido es el que se refiere al nuevo concepto de belleza femenina, basado en el tono bronceado y en la firme constitución del cuerpo, en una época en la que la fragilidad y el tono blanco de la piel eran los símbolos de la belleza femenina:

«Since women in the wealthier classes were also relieved of all kinds of physical exertion, it was expected that their appearance exhibit a meticulous personal daintiness, their gestures an absence of violent muscularity, and their clothes and hairdress an unfunctional fragility.» (Bullough 1973: 286)

La gran transformación en el aspecto físico de la mujer, en contraste con el modelo del siglo XIX, va paralelo a su cambio de actitud y a una nueva forma de relacionarse

entre ellas y con los hombres. Encontramos a mujeres menos tímidas, siempre sonrientes y mucho más directas en su trato con el sexo masculino. Cuando el protagonista acude con sus acompañantes al comedor comunal, las mujeres que lo atienden lo saludan con un apretón de manos «*as if I were a friend newly come back from a long journey*» (Morris 1890: 11), y cuando éste se dispone a contar la historia de su infancia, una de ellas se coloca detrás para escucharle apoyando la mano en su hombro. Son éstos unos gestos de camaradería, que nada tienen que ver con las formas de saludo y comportamiento que se exigían tanto a hombres como a mujeres en la aburguesada sociedad decimonónica y que estaban revestidas de un gran ritual y etiqueta. Especialmente llamativo era el nivel de exigencia en torno a las mujeres, a las que se demandaba decoro absoluto, porque no bastaba con ser decente sino que, más importante, había que parecerlo. Frente a estas normas y exigencias, la característica más revolucionaria de estas mujeres, y de la sociedad en general, es la falta de hipocresía, que se aprecia en su trato franco y amigable, y en un comportamiento que carece de la mojigatería que caracterizaba a la sociedad del siglo XIX. Son, por tanto, muy diferentes a sus `hermanas´ decimonónicas quienes, en palabras de *Guest*, «*were always pretending to be offended at anything you said or did to them*» (Morris 1890: 33). Con la llegada de esta nueva civilización, ha surgido una nueva moral, producto de dos procesos fundamentales: la desaparición de la propiedad privada, y el nacimiento de un nuevo concepto de familia, que han supuesto un nuevo modo de entender tanto la forma de vida como las relaciones interpersonales.

Esta sociedad, surgida tras una sangrienta revolución, refleja nítidamente la influencia del pensamiento socialista en Morris y su particular interpretación del mismo, sobre todo en dos de sus pilares básicos: la abolición de la propiedad privada y la metamorfosis del concepto de familia. Por lo que se refiere al primer aspecto, la aspiración por conseguir una sociedad igualitaria es uno de los temas más comunes en el pensamiento utópico desde Moro, y, dentro de esta tradición, Morris parece suscribir la teoría de Marx, en virtud de la cual «*Communism is the positive abolition of private property, of human self-alienation, and thus the real appropriation of human nature through and for man*» (Bottomore 1968: 155). En segundo lugar, y por lo que se refiere a la familia, Morris comparte con el llamado `socialismo utópico´ una visión crítica sobre las relaciones internas en la familia, cuya crisis asola a la sociedad decimonónica:

Family life, the key social institution of the civilized state, was Fourier´s most compelling example of an unnatural institution holding men in

its iron grip, bringing misery to all its members. (Manuel & Manuel 1979: 655)

La desaparición de estos dos conceptos capitalistas y burgueses han supuesto la erradicación de todo tipo de tiranía, tanto la económica, caracterizada por las enormes diferencias sociales entre ricos y pobres, como la de la familia, que suponía el dominio del hombre sobre la mujer, pero también el sometimiento de ambos a la estructura familiar:

«Another cognate cause of crimes of violence was the family tyranny, which was the subject of so many novels and stories of the past, and which once more was the result of private property. Of course, that is all ended, since families are held together by no bond of coercion, legal or social, but by mutual linking and affection, and everybody is free to come or go as he or she pleases» (Morris 1890: 69)

La mujer, ahora libre de ataduras, puede, sin sentimientos de culpa ni miedo al rechazo social, seguir sus impulsos naturales, porque los lazos entre las parejas son esencialmente afectivos, no legales ni coercitivos. No es necesario recurrir a los tribunales para conseguir el divorcio, ya que la pareja se disuelve, sin sufrir ningún proceso traumático, bien cuando ambos lo deciden de mutuo acuerdo, bien cuando alguno de sus miembros se enamora de otra persona. Esto es lo que ocurrió con *Clara*: después de vivir dos años con *Dick*, y haber tenido dos hijos con él, se empeñó en marcharse con otro hombre del que creía estar enamorada, dejando a *Dick* y a los niños, sin ningún remordimiento. Sin embargo, al cabo de un año ésta se dio cuenta de sus verdaderos sentimientos y volvió con él, sin que por ello nadie la considere una adúltera o nadie se ría del «pobre» *Dick* por consentir la vuelta de la madre de sus hijos. En cierto modo, parece la descripción de lo que hoy llamaríamos monogamia sucesiva, en la que las relaciones entre las parejas son totalmente libres y duran en tanto en cuanto sean placenteras. En este sentido, William Morris se hace eco de las ideas en torno a las necesidades femeninas y a su derecho a satisfacerlas propuestas por Comte, Saint-Simon o Fourier:

The Saint-Simonians came to realize that women, half of humanity, with their unique capacity for feeling, tenderness and passion, had been

suppressed for centuries because the Judeo-Christian tradition had identified them with evil, with the flesh, and with the grosser parts of human nature. The Saint-Simonian proclamation of the emancipation of women, Fourier's masterful depictions of their real needs and wants, and Comte's idealization of his beloved angel broke not only with Catholicism but with the eighteenth century tradition of many philosophers who even in their most expansive moods had regarded women as either frivolous or lesser human beings. (Manuel & Manuel 1979: 619)

Por otra parte, en el triángulo amoroso que Morris relata en este episodio podemos encontrar cierta relación con su vida personal, ya que él vivió un caso parecido cuando su esposa, Jane, tuvo un romance con uno de sus mejores amigos, Dante Gabriel Rossetti, lo que le sumió en una profunda crisis de la que intentó salir centrándose en su trabajo. De ahí que, aunque Morris plantee el tema de la vuelta de *Clara* con *Dick* como algo habitual y que la sociedad acepta sin reservas, no deja de haber cierto tono de ironía y burla en las palabras con las que el viejo *Hammond* cuenta la historia a *Guest*, sobre todo si tenemos en cuenta la acepción sexual negativa que conlleva el nombre de *Dick*:

«[...] they lived together two years the first time; were both very young; and then she got it into her head that she was in love with somebody else. So she left poor Dick; I say poor Dick, because he had not found any one else» (Morris 1890: 47)

Encontramos, pues, a unas nuevas mujeres, más conscientes de su belleza y de su libertad, muy alejadas del estereotipo femenino del siglo XIX, y que, como en el caso de *Ellen*, no tienen ningún reparo o pudor en hablar de su belleza y, algo innovador para la época, de su cuerpo, que ella misma considera dignos de admiración, y que ha conseguido mediante un trabajo digno y gratificante, en claro contraste con las descripciones que hemos visto sobre el aspecto de las mujeres trabajadoras del siglo XIX, cuando, como sabemos, el trabajo era causa de miseria y desesperación. La propia *Ellen* es consciente de este hecho y su última reflexión es un resumen de todo lo que es esta nueva mujer, en comparación con la del siglo XIX. Sus palabras contrastan el modo de vida de la mujer en esta sociedad del bienestar con las condiciones sociales de una mujer de antaño: sin libertad de

opinión o de acción, sometida a la autoridad de padres, hermanos o esposos, y con frecuencia vendidas en matrimonio al mejor postor:

«I should have been one of the poor, for my father when he was working was a mere tiller of the soil. Well, I could not have borne that; therefore my beauty and cleverness and brightness» (she spoke with no blush or simper of false shame) «would have been sold to rich men, and my life would have been wasted indeed; for I know enough of that to know that I should have had no choice, no power of will over my life; and that I should never have bought pleasure from the rich men, or even opportunity of action, whereby I might have won some true excitement. I should have wrecked and wasted in one way or another, either by penury or by luxury.» (Morris 1890: 176-177)

Por otra parte, de las palabras del viejo *Hammond*, parece deducirse que toda la belleza y plenitud de las que gozan estas mujeres es producto de una evolución natural, supuestamente favorecida por la abolición de los conceptos victorianos de 'familia' y 'matrimonio'. Según cuentan los libros de historia, el matrimonio era un modo de esclavitud al que estaban sometidos hombres y mujeres, y cuya abolición permitió relaciones más abiertas y más satisfactorias. La consecuencia más novedosa de esta situación, que ha dado como resultado bienestar, libertad y felicidad, es que los hijos nacidos de estas relaciones tienden, de una forma natural, a ser más sanos y felices. Así, en una interpretación muy personal de las teorías de Darwin, William Morris establece una correspondencia entre el modo de vida de la sociedad y los hijos que ésta engendra:

[...] they believe that a child born from the natural and healthy love between a man and a woman, even if that be transient, is likely to turn out better in all ways, and especially in bodily beauty, than the birth of the respectable commercial marriage bed, or of the dull despair of the drudge of that system. (Morris 1890: 53)

Así pues, las excelentes condiciones sociales han favorecido la mejora de la raza, que ha sabido transmitir los nuevos valores a su progenie, igual que en la naturaleza,

según Darwin, las variaciones de la raza se van transmitiendo a la descendencia, de manera que ésta se modifica a lo largo del tiempo:

[...] *it seems to me almost certain that if the individuals of one sex during a long series of generations prefer to pairing with certain individuals of the other sex, characterised in some peculiar manner, the offspring would slowly but surely become modified in the same manner.* (Darwin 1871: 595)

La prueba de esta evolución la ejemplifica Morris a través de la comparación entre los hijos nacidos en esta sociedad sana y feliz y la descendencia que en el siglo XIX tenían tanto los hijos de los obreros, como los hijos de los ricos burgueses propietarios de las inmensas fortunas. Los niños que *Guest* va encontrando en su camino son sanos y guapos, y se ocupan de distintos trabajos. Siempre están ocupados realizando alguna labor, pero, lejos del abuso al que se sometía a los niños en su época, ahora el trabajo no es una penosa carga para ellos, sino que éstos se divierten con su labor a la vez que aprenden y se instruyen. De esta manera, aprenden desde pequeños el valor del trabajo como modo de realización personal, a la vez que lo perciben como otra forma de diversión. Por esta razón, en la edad adulta todas las personas se dedican a una u otra actividad sin que nadie les obligue a ello, ya que han aprendido a divertirse trabajando. Sin embargo, a través de los libros de historia y de las leyendas populares, esta sociedad sabe que anteriormente hubo una «raza» de hombres y mujeres que se negaban a trabajar, «*afflicted with a disease called Idleness*» (Morris 1890: 32), y que engendraron unos hijos afectados por la misma enfermedad, que posteriormente, tras la revolución y la llegada de los nuevos tiempos, tuvieron que ser tratados por especialistas para curarse de tal enfermedad. De esta manera, Morris relaciona a los capitalistas burgueses, cuya vida ociosa y de lujo se asentaba en la explotación y miseria del obrero, con la evolución negativa de la raza humana. Las razones de esta evolución las encuentra en el hecho de que las mujeres de esta «raza» eran tan feas, pálidas y delicadas que sólo podían gustar a los hombres de su clase, con lo cual la especie de estos seres `inactivos´ se iba perpetuando, hasta que llegó la revolución. Nuevamente, el anti-darwinismo de Morris es patente, ya que esta teoría está en clara contraposición con la propuesta por Darwin en *The Descent of Man*:

Many persons are convinced, as it appears to me with justice, that our aristocracy, including under this term all wealthy families in which primogeniture has long prevailed, from having chosen during many

generations from all classes the more beautiful women as their wives, have become handsomer, according to the European standard, than the middle classes. (Darwin 1871: 578)

Como vemos, está muy clara para Morris la relación entre las características sociales del siglo XIX y las condiciones físicas de hombres y mujeres, como se puede apreciar por el contraste que establece entre las nuevas condiciones sociales y el nuevo tipo de personas que la componen. Por otro lado, es muy curioso cómo el énfasis sobre la herencia de los caracteres, buenos o malos, la pone William Morris en la mujer: así, en el caso de la sociedad burguesa, las mujeres eran feas y feos eran sus hijos, y en esta nueva sociedad, las mujeres son bellas, sanas y felices y así son sus hijos. Parece que, a pesar de todas sus innovaciones, Morris sigue asentado en las teorías patriarcales que afirmaban que los valores se transmitían a través de las mujeres, a las que por ello había que preservar de todo mal, dejándolas en el hogar a salvo de cualquier 'contaminación' exterior. De hecho, una lectura más profunda de *News from Nowhere* nos permite observar que esta sociedad alternativa no lo es tanto para la mujer, que sigue estando sujeta a ciertos estereotipos y clichés propios de la época en la que Morris vive y escribe:

[...] perfino nella società propettata da William Morris in cui è avvenuta la rivoluzione socialista, non si è verificata nella rappresentazione della donna una liberazione dagli schemi maschilisti dell'Occidente. (Fortunati 1979: 169)

En primer lugar, aunque desde niños hombres y mujeres reciben el mismo tipo de educación y, en teoría, las mujeres pueden ejercer los mismos oficios que los hombres, sin embargo, durante toda la obra sólo se las ve dedicándose a tareas domésticas. En su paseo por el mercado callejero, *Guest* observa que la mayoría de los clientes son mujeres y niños. En la 'casa de huéspedes' y en el comedor comunal son ellas las que están pendientes en todo momento de los hombres, las que arreglan las mesas, sirven las comidas y mantienen la limpieza y el orden del lugar:

A word or two from Robert the weaver, and they bustled about on our behalf, and presently came and took us by the hands and led us to a

table in the pleasantest corner of the hall, where our breakfast was spread for us; and, as we sat down, one of them hurried out by the chambers aforesaid, and came back again in a little while with a great bunch of roses. [...]. One of the others, who had run off also, then came back with a big cabbage-leaf filled with strawberries. (Morris 1890: 11-12)

Cuando el viajero hace notar al viejo *Hammond* la aparente contradicción entre la libertad e igualdad de la que gozan las mujeres y el hecho de que sean ellas las encargadas de servir y cuidar a los hombres en la 'casa de huéspedes', éste le da una serie de razonamientos que le demuestran que la nueva sociedad ha cambiado a hombres y mujeres y ha transformado su modo de vida en sentido positivo, pero que esos cambios no han afectado a ciertos valores tradicionales que ahora la nueva sociedad ha ennoblecido y dignificado:

«Come on, my friend», quoth he, «don't you know that it is a great pleasure to a clever woman to manage a house skilfully, and to do it so that all the house-mates about her look pleased, and are grateful to her?» (Morris 1890: 51)

Para reforzar esta idea recurre a una vieja fábula noruega con la que ejemplifica que cada sexo tiene unas tareas determinadas y que pretender realizar las que no competen a cada uno de ellos puede tener resultados catastróficos o, al menos, consecuencias no deseadas. La tradicional idea patriarcal de la mujer como centro y soporte del hogar aparece ahora bajo una nueva luz, un nuevo punto de vista: la mujer inteligente no es la que busca realizarse fuera del hogar, sino la que se esfuerza por realizar su labor dentro de éste, de manera que todos a su alrededor estén satisfechos. De esta manera, la mujer vuelve a su esfera biológica, el hogar, ahora bajo el matiz de la inteligencia. En esta obra, contrariamente a lo que sucede con la mayoría de los escritores utópicos, la mujer ha mejorado también su capacidad intelectual al mejorar las condiciones sociales, pero, lejos de orientar su nueva capacidad hacia otros ámbitos, se dedica a perfeccionar su labor dentro del hogar, de manera que también en este ámbito se refleja la idea de William Morris de que cualquier tipo de trabajo debe ser fuente de alegría y complacencia, al contrario de lo que ocurría en el siglo XIX, cuando éste era sólo un modo de supervivencia que empujaba a miles de hombres y mujeres a la miseria y a la desesperación. Las mujeres encuentran divertidas y gratificantes las labores domésticas, que realizan

con diligencia y esmero, procurando convertir este otrora tedioso trabajo en otra manera de creación artística. Esto se aprecia en el cuidado y esmero que ponen al preparar las mesas del comedor o en los detalles que rodean cada comida:

[...] when the pretty waitress came to us smiling, and catering sweetly like reed warblers by the river-side and fell to giving us our dinner. As to this, as at our breakfast, everything was cooked and served with a daintiness which showed that those who had prepared it were interested in it; [...] (Morris 1890: 86)

De este modo, Morris expone su idea de lo que debería ser la *nueva mujer* en su sociedad utópica, en clara contraposición con lo que se entendía por este término en su época. A los deseos de emancipación y libertad de aquellas mujeres, que deseaban salir del estrecho mundo patriarcal del hogar para incorporarse al mundo laboral y educativo, Morris enfrenta un nuevo tipo de mujer emancipada que ha comprendido que su lugar natural es el hogar, al que procura dedicar todos sus esfuerzos y que, a su vez, la sociedad le agradece dignificando y ennobleciendo el nuevo papel de la mujer como compañera y madre:

Behind all these activities, [...], existed an emerging critique of maleness, male privilege, and male power, signalling systematic condemnation of men's position in society and the ways in which this disadvantaged women. This critique extended to challenging male advantage under the law, male 'rights' within the family, male control of the public sphere, and the hypocrisy of male morality in sexual relations. (Maynard 1989: 244)

El movimiento de emancipación de la mujer, *The Woman Question*, es tan sólo una anécdota en los libros de historia que nadie, excepto *Hammond*, recuerda:

«[...] of course you will see that all that is a dead controversy now. [...]. The women do what they can do best, and what they like best, and the men are neither jealous of it or injured by it.» (Morris 1890: 50)

La sonrisa del anciano indica que este movimiento fue tan sólo una moda, una ocurrencia pasajera de la que las mujeres se olvidaron pronto dadas las buenas condiciones de vida que la nueva sociedad les proporcionó. Con estas palabras Morris también se pone de parte de los que se oponían a este movimiento. Sin embargo, no lo hacía porque se opusiese a que la mujer tuviese mayores cotas de libertad, sino porque pensaba que éste no era el medio para conseguirlo. Esto sólo sería posible a través de una revolución socialista, como la que plantea en su utopía, que empezase por abolir los conceptos de propiedad privada y familia. Sin embargo, las mujeres son más libres en esta sociedad y pueden realizar muchas actividades que en el siglo XIX se consideraban impensables e incluso escandalosas, sin que por ello su reputación se vea afectada. Sin embargo, no han conseguido apartarse de sus roles tradicionales de amas de casa y madres, que ahora constituyen un honor y un privilegio, por el que son ensalzadas y dignificadas, lo que constituye realmente la gran diferencia y la innovación con respecto al siglo XIX:

«[...]»; perhaps you think housekeeping an unimportant occupation, not deserving of respect. I believe that was the opinion of the 'advanced' women of the nineteenth century and their male backers.» (Morris 1890: 50)

Las excelentes condiciones sociales y laborales de las que se disfruta en esta sociedad han permitido a las mujeres cambiar por completo su concepción de la maternidad. En esta sociedad, en la que no existe ansiedad alguna ni por el futuro de los hijos ni por el presente de los padres, la maternidad es ensalzada como la labor fundamental y más digna de la mujer. En su constante comparación entre el modo de vida de su propia época y el que propone en su utopía, William Morris concibe a la mujer condicionada biológicamente, de manera que al mejorar las condiciones sociales en las que ésta se mueve su instinto de maternidad aumenta, al ser liberada de la penosa carga que anteriormente suponía la maternidad para ciertos sectores sociales:

«So that, you see, the ordinarily healthy woman (and almost all our women are both healthy and at least comely), respected as a child-bearer and rearer of children, desired as a woman, loved as a companion, unanxious for the future of her children, has far more instinct for maternity than the poor drudge and mother of drudges of past days could ever have had.» (Morris 1890: 52)

Es, en cierto modo, otra particular visión de las teorías de la evolución, ya que Morris presupone que la mujer, por su biología, tiende de forma instintiva a la maternidad y que, por tanto, si mejora su calidad de vida, sus instintos se harán más fuertes y que por ello su inclinación hacia la maternidad será mayor. Morris fundamentó esta conclusión en su conocimiento de las condiciones sociales y laborales de las familias obreras. En estas familias, en las que tanto los hombres como las mujeres tenían necesidad de trabajar para sobrevivir, a éstas se les hacía especialmente penoso y costoso compaginar el trabajo con las labores domésticas y el cuidado de los hijos. Las opciones en estos casos eran muy pocas y ninguna de ellas muy buena. En unos casos, se dejaba a los niños al cuidado de viejas amas que vivían en la vecindad, que se ocupaban de varios chiquillos a la vez en unas condiciones de salubridad y de seguridad a menudo muy precarias. En otros casos, se llevaban a los niños al trabajo, sometiéndolos desde pequeños a un ritmo de vida infernal, de manera que cuando éstos ya podían manejarse solos entraban a formar parte 'extraoficial' de la plantilla realizando pequeñas tareas. En los peores casos, las mujeres trataban de deshacerse del futuro bebé acudiendo a «especialistas» de pésima reputación, o tomando píocimas que a tal efecto vendían comerciantes sin escrúpulos, que añadían a la muerte del hijo graves riesgos para la salud e integridad de la madre. En el caso de las familias acomodadas, en las que el número de hijos solía ser elevado, éstos eran una bendición en la mayoría de los casos :

Los niños del pueblo son amamantados por su madre, los demás por una mercenaria. Después del destete los primeros crecen como pueden a la espera de verse, desde la edad de seis o siete años, alquilados a un granjero, a un tendero, a un manufacturero, a un capataz de mina, y a veces hasta a un ratero profesional. Los segundos son confiados a una nurse seca que se encargará de lo más claro de su primera educación; entre los ricos, la nurse se duplica con una gobernanta, casi siempre francesa o alemana y generalmente mal pagada. (Chastenet 1961: 142)

Pero, a pesar de los aparentes avances y cambios en el modo de vida femenino, la nueva mujer que se describe en esta obra es tan sólo una idealización romántica, una imagen que Morris nos transmite a través de sus ojos de artista, en la que persisten los viejos clichés victorianos sobre ésta como madre y compañera y como soporte del hogar. Uno de los mayores logros de esta sociedad tras la caída del capitalismo es la mejora en la calidad de vida de las mujeres, pero ello no significa

que hayan abandonado el ámbito que tradicional, y biológicamente, se les ha asignado: el hogar y el servicio a los hombres. La diferencia entre estas mujeres y las del siglo XIX radica en el hecho de que las primeras realizan estos cometidos con más alegría y entusiasmo porque son más inteligentes y han aprovechado las mejoras y los cambios para perfeccionar su trabajo en el hogar y su relación con los hombres. En suma, no han cambiado esencialmente sus roles sociales, ya que están condicionadas por la función biológica de la maternidad, que, sin embargo, constituye en esta sociedad el mejor nexo de unión entre las parejas, «*an extra stimulus to love and affection between them*» (Morris 1890: 51). También por esta razón Morris plantea la gran innovación de presentar unas relaciones entre las parejas libres y sin ataduras, porque pensaba que las mujeres siempre estarían influidas por su instinto hacia la maternidad y que ese instinto las mantendría siempre al lado de sus parejas y de sus hijos. Esto parece ser, en definitiva, lo que sucedió realmente con *Clara*: los hijos fueron la razón de su deseo de volver con *Dick*.

La ausencia de la mujer de la esfera pública en esta nueva sociedad viene acompañada por otros detalles que muestran que no todo ha cambiado para ella tras la revolución que puso fin al capitalismo industrial y que dio paso a esta época de bienestar. Entre los cambios más innovadores se encuentran la metamorfosis del concepto de familia y la abolición del matrimonio como concepto legal y jurídico, lo que significa que tanto hombres como mujeres son libres para unirse o romper una pareja cuando lo deseen. Sin embargo, hay ciertos lazos familiares que se mantienen, como el hecho de que las hijas suelen mantenerse, aunque sólo sea por afecto, junto a la figura paterna, como le ocurre a la propia *Ellen*, que, aunque está encantada con el sur y no le gusta mucho cambiar de hogar, se verá en cierto modo forzada por ese afecto hacia su padre a irse con él al norte, lo cual la entristece un poco. Este aspecto de las relaciones familiares demuestra que, aunque William Morris plantea en su utopía grandes innovaciones en los aspectos sociales y económicos, sin embargo, sigue conservando ciertos aspectos tradicionales en su visión del lugar de la mujer, ya que esta noción de que las hijas debían permanecer al lado de la figura paterna proviene de la tradición patriarcal en la que se consideraba que las mujeres no tenían capacidad para depender de sí mismas y que necesitaban una mano 'fuerte' que las guiara y las protegiera. De ahí que estuvieran siempre bajo el dominio y tutela de un hombre, ya fuese padre, marido o hermano:

Woman's dependent status upon a man might be constructed as emotional as well as economic – a woman was often defined as someone

unable to act and make decision on her own. Men, particularly fathers and husbands, could be ascribed the role of deciding 'for her own good' such issues as the appropriate form of education, occupation, maternity conditions and childcare. From this ideological standpoint, men, expecting the women in their lives to be indecisive, helpless and immature, might even have felt the necessity to make the smallest daily decisions for their womenfolk, the 'weaker' sex. (Purvis 1990:51)

En el caso de *News from Nowhere*, en la que no existe el matrimonio como tal, las mujeres no están sometidas al marido, pero siguen necesitando la presencia de una figura masculina para que las guíe y represente: en este caso, la figura del padre. Dentro de las mejoras sociales, la mujer es más libre, no está forzada a rendir cuentas a un esposo ni a depender de él, pero, sin embargo, los lazos afectivos son ahora el elemento que las mantiene junto a una figura masculina. Esta tradicional visión de la mujer como ser dependiente es también la que, por ejemplo, lleva a *Dick* a preguntar a dos chicas jóvenes que esperan en la orilla del río el por qué no las acompaña ningún hombre para cruzar a la otra orilla, en una clara alusión a la visión tradicional, posteriormente alentada por las teorías evolutivas, de la inferioridad física de la mujer.

Por otro lado, hay un aspecto muy llamativo en esta nueva sociedad y con el que Morris vuelve a poner de manifiesto sus nociones victorianas sobre el sexo femenino. Es ésta una sociedad exenta de delitos porque no se concibe que un hombre haga daño a otro o que se cometan robos puesto que todo es propiedad común. Sin embargo, de vez en cuando ocurren hechos 'lamentables' relacionados con la pasión que estas bellas mujeres producen en los hombres y que es la causa de más de un asesinato por celos o por amor no correspondido. De esta manera, el sexo femenino vuelve a aparecer como fuente de conflictos y problemas para los hombres, como el origen de ciertos males en una sociedad que carece de prisiones porque no se concibe el delito como tal:

«He took that better than we expected, when something or other – an interview with the girl, I think, and some hot words with the successful lover following close upon it – threw him quite off his balance; and he got hold of an axe and fell upon his rival when there was no one by; and in the struggle that followed the man hit him an unlucky blow and killed him. [...]» (Morris 1890: 143)

Cabría interpretar que esta visión de la mujer como la causa de muchos de los problemas de los hombres no sólo nos permite vislumbrar a un Morris victoriano, sino que nos remonta a la más tradicional mitología masculina en la que la mujer es considerada como la gran pecadora, el ser dotado exclusivamente de sexo que atrae a los hombres hacia el pecado y la perdición:

Christianity almost went so far as to adopt the view that sexual life was unclean, but ultimately managed to repress those elements which overstressed this point of view. These ideas of the early Christian fathers about the evilness of sex and the dangers of women were carried over into the mainstream of Western thought. (Bullough 1973: 119)

Sin embargo, estas nuevas mujeres, más inteligentes que las anteriores, son conscientes del efecto devastador que pueden producir en los hombres, y de que con ello pueden alterar la sociedad de bienestar en la que viven. Por ello tratan de evitar en lo posible cualquier actitud que pueda provocar a los hombres, aunque a veces sin mucho éxito. Ésta es la concesión que Morris otorga al sexo femenino dentro de su tradicional visión: las mujeres ahora saben que pueden ser la causa del deterioro de la vida de esta sociedad por su gran belleza y poder de seducción, pero son lo suficientemente inteligentes y hábiles para tratar de evitar encender, en la medida de lo posible, la pasión de los hombres. Sin embargo, a pesar de esta inteligencia que demuestran a la hora de 'darse cuenta' de que por su 'culpa' puede deteriorarse la vida en esta nueva sociedad, las mujeres siguen teniendo algunos puntos débiles en común con sus antepasadas decimonónicas y que vuelven a demostrar que los nuevos tiempos no han acabado con ciertas concepciones tradicionales en torno a la mujer, que Morris retrata a través del comportamiento de *Clara* durante el viaje que los lleva a lo largo del río. Desde el momento en el que se encontraron con *Ellen* por primera vez, *Clara* se sintió en cierto modo 'amenazada' por su presencia, ya que percibió que la extremada y salvaje belleza de esta joven podría atraer a *Dick*. Sólo se sintió aliviada cuando supo que ésta no estaba interesada en él y que prefería viajar en el otro bote con *Guest*. Estas nuevas mujeres siguen estando sujetas a los mismos sentimientos que antaño, y los celos y el sentido de la posesión no las han abandonado. En estos nuevos tiempos la amenaza para las mujeres no proviene de los hombres, sino de ellas mismas, porque siguen estando en competencia por conseguir la atención del sexo opuesto. Asimismo, en la actitud de *Clara* también se percibe que su forma de pensar no es tan 'liberal' como cabría esperar de este tipo de sociedad. Mientras que *Dick* sólo se sintió apenado cuando ésta se marchó con otro abandonándoles a él

y a sus hijos, ella, sin embargo, siente miedo y celos de *Ellen* porque piensa que puede arrebatárselo. Incluso cuando se dio cuenta de que no amaba al otro y decidió regresar con él, su mayor miedo era que éste estuviese con otra mujer. Por otra parte, el hecho de que *Dick* no hubiera tenido ninguna relación durante el año que duró la separación, sino que estuviese esperándola, podría indicar también una sutil y tradicional diferencia de carácter entre ambos sexos: la mujer aparece sujeta a un carácter más voluble y alocado, más irracional en sus sentimientos que el hombre, al que la naturaleza ha dotado de mayor inteligencia y sensatez. Por esta razón, cuando nos cuenta la historia de la aventura de *Clara*, las palabras que el viejo *Hammomd* utiliza son «*she got it into her head*» (Morris 1890: 47), indicando que ésta tan sólo siguió sus impulsos sin meditar las consecuencias de su acción. La única excusa y ventaja de esta falta de juicio es el hecho de que en esta sociedad, como ya sabemos, estos deslices no se tienen en cuenta.

Por otro lado, la visión tradicional de la mujer viene, además, reforzada por las idílicas descripciones que Morris hace de ellas en la obra, en las que éstas aparecen, además, rodeadas de belleza y naturaleza, en un entorno totalmente pastoral, muy similar al de los cuadros de los artistas prerrafaelitas, que tanta influencia tuvieron en su vida y obra. Como en estos cuadros, las mujeres aparecen siempre en escenarios maravillosos y casi siempre como un complemento más de la belleza del paisaje o del edificio. El primer encuentro con *Ellen*, no puede ser más revelador: la joven se halla en una habitación rica, pero delicadamente adornada, siguiendo el gusto medieval, recostada junto a una ventana sobre una piel de oveja. También encontramos otra imagen idílica de esta mujer cuando acompaña a *Guest* en el bote y se recuesta entre cojines:

She smiled with pleasure, and her lazy enjoyment of the new scene seemed to bring out her beauty doubly as she leaned back amidst the cushions, though she was far from languid; her idleness being the idleness of a person, strong and well-knit both in body and mind, deliberately resting. (Morris 1890: 163)

Pero no sólo el escenario que las rodea, sino también la ropa que visten contribuye a crear esta imagen idílica y pastoral, a la vez que tradicional, de la mujer. Éstas se asemejan mucho a las que se vestían en la Edad Media, y, de hecho, este tipo de ropajes se pusieron de moda a finales de los años 80 con el nombre de moda prerrafaelita:

Algunos intelectuales, como protesta contra la fealdad de la moda contemporánea, empezaron a vestir con prendas de influencia prerrafaelista [sic]. Seguían básicamente las líneas de la moda, pero los trajes eran más sueltos, con mangas abultadas, no llevaban corsé, los zapatos tenían menos tacón y eran más suaves; los peinados, por su parte, iban menos artificiosamente arreglados. (Lavier 1969: 200)

Es una indumentaria muy distinta a la del siglo XIX, cuando el vestido era otra manera de mantener sujeta a la mujer, y, a la vez, servía para marcar el estatus o clase social a la que cada persona pertenecía. Así, el lujo, la ostentación y la profusión eran las características más notables en el vestuario de las clases altas a principios de siglo:

En Hyde Park, el domingo, entre las señoras o jóvenes de la burguesía rica, la exageración en los trajes es chocante: sombreros semejantes a macizos de rododendros, o de una blancura de nieve, de una pequeñez extraordinaria, con manojos de flores rojas y cintas enormes; vestidos de seda violeta, brillantes, con reflejos deslumbradores, o de tul rígido, sobre un montón de faldas erizadas de bordados; inmensos chales de encaje negro que descienden hasta los talones; guantes blancos inmaculados, o de un violeta vivo; cadenas de oro, cinturones de oro con broches de oro; cabellos sueltos sobre la nuca en masa brillante. (Taine 1920: 95)

Desde mediados y hacia finales del mismo, la ropa sigue teniendo la misma profusión y ostentación, pero, además, para remarcar la delicadeza de las damas, se pusieron de moda los corsés y la ropa ajustada que dejaba a las mujeres muy poca libertad de movimientos, signo también de su escasa o nula libertad social:

Feminine delicacy which was so admired was at least in part due to constricting corsets rather than visible evidence of the superior sensibilities [...]. Women who were not delicate by nature became so by design. (Bullough 1973: 289)

La ropa de las clases menos pudientes era, sin embargo, muy distinta, tanto en hombres como en mujeres, por dos razones: en primer lugar, por lo costoso del enorme vestuario de las clases altas, y, en segundo lugar, por cuestiones prácticas, ya que las mujeres de las clases bajas tenían que trabajar y atender su hogar, por lo que necesitaban ropa más cómoda y que les permitiera moverse. Normalmente, entre los menos 'pobres' se solía disponer de un par de vestidos, uno para diario y el otro para las ocasiones. El resto de las clases bajas tenía una sola ropa y los más necesitados vestían harapos. Sin embargo, en esta nueva sociedad, todos visten de forma parecida, de forma sencilla, muy al gusto de la Edad Media, de manera que la igualdad que se ha conseguido en esta sociedad también se simboliza en la forma de vestir, porque cada cual viste como quiere sin que ello signifique una marca de estatus social. El narrador deja bastante claro, por ejemplo, que la ropa que viste *Ellen* la primera vez que la ven es muy ligera, si bien viste así por propia voluntad y no por falta de recursos económicos. Las mujeres que atienden el comedor comunal de la 'casa de huéspedes' llevan la cabeza 'decentemente' cubierta, pero no con lujosos sombreros, sino con velos, vestidas como mujeres y no «*upholstered like armchairs*» (Morris 1890: 11). La ropa que visten es también muy similar a la que llevan las mujeres pintadas en los cuadros de los artistas prerrafaelitas:

In short, their dress was somewhat between that of the ancient classical costume and the simpler forms of the fourteenth-century garments, though it was clearly not an imitation of either: the materials were light and gay to suit the season. (Morris 1890: 11)



A modo de ejemplo, podemos apreciar este gusto por la ropa medieval y la belleza idealizada de la figura femenina en el cuadro que presentamos a continuación y que nos permite observar cómo William Morris realiza en su obra una visión integradora entre el código pictórico y el literario:

This is William Morris' only existing oil painting. He abandoned it and was eventually completed by Dante Gabriel Rossetti and Ford Madox Brown. The painting shows Jane Burden (who

was to marry Morris in 1859) in the guise of King Arthur's consort. She stands before a crumpled bed that alludes to her adulterous love affair with Sir Lancelot. Morris is said to have written on the back of the painting: 'I cannot paint you but I love you'. ([http:// www.artmagick.com](http://www.artmagick.com))

Incluso la gente que trabaja en el campo viste de forma alegre, con ropas ligeras y de tonos claros, como si fuese el símbolo no sólo de la igualdad entre los hombres, sino también de la satisfacción que el trabajo en sí produce:

The majority of these were young women clad much like Ellen last night, though not mostly in silk, but in light woollen most gaily embroidered; the men being all clad in white flannel embroidered in bright colours.
(Morris 1890: 132)

A modo de conclusión, podemos decir que, en la estructura profunda, el concepto victoriano de mujer persiste en la obra de William Morris. Su única innovación consiste en reconocer que sus condiciones de vida han mejorado y que por ello su aspecto físico y su bienestar también han progresado. Las mujeres han alcanzado un nivel de igualdad con los hombres sin parangón hasta entonces, especialmente en el terreno sexual, ya que se les permite la libertad no sólo de elegir pareja sino también de entregarse a quien les apetezca. Sin embargo, esas mejoras sociales y esa «liberación sexual» no han sacado a la mujer de su ámbito y de su rol tradicionales. Éstas siguen siendo el sostén y el centro de la vida doméstica, las orgullosas procreadoras de hijos sanos que, además, proyectan el sueño de todo hombre: viven para agradar y complacer a sus parejas, les sirven, les miman y sin las enojosas ataduras que la antigua institución del matrimonio significaba. Es la de Morris una visión idealizada, romántica y victoriana de la mujer. Es la figura femenina que todo hombre anhela. De hecho, aunque tanto hombres como mujeres trabajan en las labores agrícolas y en algunas otras tareas comunes, sólo las mujeres se ocupan de preparar las comidas, de servirlos y de arreglar y limpiar los lugares comunales. En definitiva, ésta sigue estando determinada por su biología:

Compagna di vita, collaboratrice domestica, educatrice di bambini e madre onorata, la donna all'interno della pratica comunista ha semplicemente

raggiunto una parziale emancipazione dagli aspetti piú oppressivi della sua condizione passata, collegati alle divisioni di classe e alle ingiustizie del capitalismo. L'introduzione del libero amore non altera sostanzialmente l'immagine consueta della donna, liberata dalle pretese monogamiche del maschio, ma non dala sua piú intima natura femminile. (Pezzuloi 1978: 52-53)

Como podemos apreciar, en la nueva sociedad surgida tras la revolución que Morris describe en su obra, hombres y mujeres son libres e iguales. Sin embargo, los nuevos tiempos no han significado un cambio real para las mujeres, ya que éstas siguen determinadas por su biología y las encontramos ensalzadas como unas amas de casa y madres, que, al ser más inteligentes, han aprendido a sacar provecho y bienestar a sus funciones tradicionales. El primer párrafo que vamos a analizar nos presenta a la protagonista, *Ellen*, precisamente en el marco del hogar, como si fuese una pieza más del mismo:

We went up a paved path between the roses, and straight into a very pretty room, panelled and carved, and as clean as a new pin; but the chief ornament of which was a young woman, light-haired and grey-eyed, but with her face and hands and bare feet tanned quite brown with the sun. Though she was very lightly clad, that was clearly from choice, not from poverty, though these were the first cottage-dwellers I had come across; for her gown was of silk, and on her wrists were bracelets that seemed to me of great value. She was lying on a sheep-skin near the window, but jumped up as soon as we entered, and when she saw the guests behind the old man, she clapped her hands and cried out with pleasure, and when she got us into the middle of the room, fairly danced round us in delight of our company. (Morris 1890: 127)

La proposición en la que *Ellen* aparece por primera vez en la obra forma parte de una oración más compleja en la que se describe una habitación. Esta proposición va introducida, a su vez, por la conjunción «*but*», indicando la introducción de un elemento de sorpresa, nuevo en relación con lo dicho anteriormente: «[...]; *but the chief ornament of it* [...]». En este sentido, podría haber sido sustituida por «*and*». Sin embargo, el uso de esta construcción privaría al párrafo de la intencionalidad

que supone tanto la introducción de esta proposición por «*but*» como el uso del punto y coma para separar ésta de la anterior proposición. Esta construcción sugiere que el autor invita al lector a hacer una pequeña pausa en la enumeración de todos los elementos bellos que hay en esa habitación. Así, podrá prepararse para algo aún mejor que lo descrito hasta ese momento, de manera que crea en éste una fuerte expectativa hacia lo que va a decir a continuación. A esta intención de suscitar interés y dejar claro que lo mejor está aún por llegar, contribuye también el uso del sintagma «*the chief ornament of which*» donde, por otro lado, el uso del sustantivo «*ornament*» servirá para mantener un poco más el «suspense» por saber a qué se va a referir el autor. El hecho de que el adorno o complemento al que se refiere sea una joven sugiere que el protagonista, *Guest*, siguiendo las tradicionales ideas del siglo XIX, piensa que la mujer es un bello adorno que complementa el hogar que todo hombre quiere tener. A continuación, aparece la descripción física de *Ellen* en la que contrastan, por un lado, los adjetivos cortos para describir su pelo y sus ojos y, por otro lado, una larga oración en la que se describen su cara, manos y pies bastantes bronceados: «*[...], light-haired and grey-eyed, but with her face and hands and bare feet quite brown with the sun*». Con ello el autor pretende destacar esos rasgos bronceados para contrastarlos con los que, en realidad, poseían las mujeres inglesas de la época, activando así el entorno histórico común al autor y al lector. Los adjetivos cortos sólo pretenden constatar un hecho, sus ojos grises y su cabello rubio, muy similar a los de las mujeres inglesas de la época, mientras que la estructura más larga sirve para resaltar la relevancia de esos rasgos bronceados. Así, la estructura oracional corrobora el significado de la misma. La proposición «*She was lying on a sheep-skin [...]*», parece reforzar la idea que anteriormente ha sugerido el autor sobre el carácter ornamental de la mujer, ya que la primera impresión que recibimos de ella es que es un objeto más de la habitación. Sin embargo, esta imagen se desvanece rápidamente con la segunda proposición, «*[...] but jumped up as soon as we entered, [...]*», que nos sugiere un carácter poco convencional en la joven, ya que este verbo no es el que se utilizaría para describir lo que una mujer que está reclinada o sentada haría para levantarse. Esta impresión se refuerza al analizar todos los sintagmas verbales que vienen a continuación y que describen el comportamiento de la joven al ver a los visitantes: «*jumped up*», «*clapped her hands*», «*cried out with pleasure*», «*fairly danced*». Todos describen la alegría y vivacidad de ésta y, a demás, contribuyen a crear una imagen de ella como una chica alegre y poco convencional.

En el párrafo que analizamos a continuación se pueden apreciar las sensaciones que *Ellen* produce en el protagonista y cómo una mujer puede influir en el hombre:

To be short, I got into the new-come boat, not a little elated, and taking the sculls, set to work to show off a little. For – must I say it? – I felt as if even that happy world were made the happier for my being so near this strange girl; although I must say that of all the persons I had seen in that world renewed, she was the most unfamiliar to me, the most unlike what I could have thought of. Clara, for instance, beautiful and bright as she was, was not unlike a very pleasant and unaffected young lady; and the other girls also seemed nothing more than specimens of very much improved types which I had known in other times. But this girl was not only beautiful with a beauty quite different from that of 'a young lady' but was in all ways so strangely interesting; so that I kept wondering what she would say or do next to surprise and please me. Not, indeed, that there was anything startling in what she actually said or did; but it was all done in a new way, and always with that indefinable interest and pleasure of life, which I had noticed more or less in everybody, but which in her was more marked and more charming than in any one else that I had seen. (Morris 1890: 157)

El texto abunda en elementos comparativos en los que *Ellen* sale siempre beneficiada. Esto pone de manifiesto el efecto positivo que esta joven le ha producido. Aparece descrita mediante una serie de adjetivos que son sinónimos y que coinciden en remarcar que el protagonista se ha dado cuenta de que ella es diferente. Así, la define como «*strange girl*» y, más adelante, para reforzar esta opinión, utiliza dos adjetivos superlativos: «*the most unfamiliar*» y «*the most unlike*». Junto a estos adjetivos aparece también una oración a través de la cual pretende resaltar las características de *Ellen*, comparándola con la otra mujer que los acompaña en el viaje por la campiña inglesa, *Clara*: «*Clara, for instance, beautiful and bright as she was, was not unlike a very pleasant and unaffected young lady; [...]*». De esta manera, describiendo las características de *Clara* y mediante el uso de la expresión «*was not unlike*», el autor pretende que el lector obtenga una impresión muy positiva de *Ellen* y que entienda que ella es diferente a las demás mujeres. Así, ésta aparece descrita de forma indirecta, por contraste con *Clara* y las demás mujeres. Y en la siguiente oración introducida por «*but*» va a añadir nuevos detalles a esa descripción y lo hace de forma gradual, iniciando la descripción con la fórmula correlativa «*not only ... but*», en la que la segunda parte de esta correlación indica un punto máximo en esa descripción.: «*But this girl was not only beautiful [...], but was so strangely interesting; [...]*». Además, la posición de esta oración indica que el autor está haciendo más hincapié en la chica que en el tipo de belleza que posee. Le atrae más

de ella el halo de misterio que la rodea que su belleza física. Lo interesante aquí, además, es que la expresión que utiliza como punto culminante de esa descripción es «*strangely interesting*», con lo cual vuelve a incidir en la idea de que ella es diferente a las demás, y que esa diferencia, lejos de repelerle, le atrae, de ahí el adjetivo «*interesting*». Esta idea de la atracción hacia lo «extraño» de *Ellen* se complementa y se explica en la correlación que aparece en la siguiente proposición: «[...] *so that I kept wondering what she would say or do next to surprise and please me*». Aquí los verbos «*say*» y «*do*» se complementan con los verbos «*surprise*» y «*please*», de manera que así queda explicada la atracción hacia *Ellen*. Es muy interesante analizar la estructura paralela que aparece en esta proposición, y que parece indicar, además, los roles asignados a hombres y mujeres en la sociedad de finales del siglo XIX: en el caso de *Ellen*, encontramos la expresión «*do or say*», y en el caso de *Guest*, leemos «*to surprise and please me*». Estas expresiones parecen sugerir que el papel de la mujer es agradar y sorprender al hombre. El hecho de que la primera expresión vaya coordinada por la preposición «*or*» y que la segunda vaya coordinada por la preposición «*and*» también puede ser significativo de esa distribución de roles: al hombre hay que agradarlo y sorprenderlo, ésa es la misión para la cual se educa a la mujer en esta época. La mujer puede cumplir ese cometido mediante palabras o hechos, de manera que podemos pensar que con tal de agradar al hombre no importa que una mujer no tenga don de palabra si lo suple con hechos, o viceversa. Y para reforzar esta idea y explicar el sentido del verbo «*surprise*», en la siguiente oración aparece de forma enfatizada el adjetivo «*startling*»: «*Not, indeed, that there was anything startling in what she actually said or did; [...]*», donde se da a entender que no son cosas asombrosas las que dice o hace, sino el modo en que las hace o dice. De esta manera, se vuelve a resaltar la idea de que una mujer no atrae al hombre por hacer o decir cosas que se salgan de lo habitual, sino por la forma y la manera en que las hace. Así, nuevamente se pone de manifiesto que la mujer debe siempre hacer las cosas para agradar a los demás y, especialmente, al hombre. La proposición en la que aparece el adjetivo «*startling*» es, además, la explicación de la expresión que había utilizado anteriormente para calificar a *Ellen*: «*strangely interesting*». La siguiente proposición, que describe cómo hace ésta las cosas, vuelve a poner de manifiesto lo que ya apreciamos en el párrafo analizado anteriormente, la vitalidad y la alegría de ésta: «[...] *; but it was all done in a new way, and always with that indefinable interest and pleasure of life [...]*». De aquí se puede deducir una crítica negativa a las mujeres de la época, a las que les faltaba ese don vital que tanto le atrae de *Ellen*. También podemos deducir que lo que trata de proponer el autor es un nuevo tipo de mujer, con los mismos deberes hacia el hombre que siempre se han considerados propios de la mujer, pero con una nueva actitud y una nueva alegría hacia esos

deberes y hacia la vida. Para terminar el elogio que hace de *Ellen* vuelve a recurrir a la comparación entre ella y el resto de la gente y en la que, por supuesto, ella sobresale. Esta comparación se inicia con «*more or less in everybody*» y culmina con las expresiones «*more marked*» y «*more charming than in any one else that I had seen*». El uso del adjetivo «*charming*» marca también una nueva dimensión en el comportamiento femenino hacia el hombre: la mujer también ha de ser encantadora. Con ello se trasmite la idea de que por encima de la belleza física, *Ellen* tiene otras cualidades que la hacen muy atractiva a los ojos de los hombres.

En el párrafo que analizaremos a continuación el autor vuelve a reiterar la admiración y atracción que siente por *Ellen* y añade nuevos datos a su descripción:

Of one thing I was sure, that her beauty and kindness and eagerness combined, forced me to think as she did, when she was not earnestly laying herself open to receive my thoughts. I said, what at the time was true, that I thought it most important; and presently stood entranced by the wonder of her grace as she stepped into the light boat, and held out her hand to me. And so on we went up the Thames still – or whither?
(Morris 1890: 168)

Se inicia con una inversión del objeto con el fin de dar preeminencia al mismo, y luego explicarlo en la siguiente proposición. A ello también contribuye el uso de la expresión «*I was sure*», que contrasta con toda la inseguridad que para el protagonista supone el saber que está viviendo un sueño. Por ello el complemento, esa «*one thing*», adquiere un valor muy importante. En este complemento destacan tres sustantivos que nuevamente describen a *Ellen* física e intelectualmente: «*beauty*», «*kindness*», que son cualidades que se presuponen en toda mujer, y a ellas se añade un nuevo rasgo, «*eagerness*», que vuelve a conectarnos con todos los adjetivos que en párrafos anteriores describían la vitalidad y el amor a la vida de esta mujer. La importancia de estas tres características se resalta aún más con el uso del verbo «*forced*» en la proposición «*[...], forced me to think as she did [...]*», en la que este verbo sustituye a otros más usuales en este tipo de construcciones, como «*made me ...*», «*drove me...*». El uso de esta forma verbal tiene una clara intencionalidad, que es la de demostrar que las mujeres pueden conquistar a los hombres no sólo complaciéndoles, como indicaba en el párrafo anterior, sino también, y como el sintagma verbal «*forced me to think*» parece sugerir, más importante, mostrando interés por sus asuntos y problemas. Algo que

también parece sugerir la siguiente proposición: «[...] *when she was not earnestly laying herself open to receive my thoughts*», en la que el uso del adverbio «*earnestly*» enfatiza la forma en la que *Ellen* se interesa por sus pensamientos. Esto también podría ser una imagen más mundana, que apela a la parte sexual del matrimonio, de manera que también podríamos entenderlo con el sentido de que esta nueva mujer que propone también debe desear a su marido de todo corazón, convirtiendo así el sexo en algo fundamental en el matrimonio, lejos de los convencionalismos que a este respecto regulaban la vida marital de finales del siglo XIX. Encontramos, pues, una mujer bella, amable, entusiasta, vital, inteligente, pero sin dejar por ello de ser femenina, como lo demuestra el hecho de que se apoye en *Guest* para subir a la barca. Todo este conjunto de cualidades tienen como consecuencia que *Guest* quede encantado, hechizado por ella: «[...] *; and presently stood entranced by the wonder of her grace as she stepped into the light boat, and held out her hand to me*». El verbo «*entranced*» se complementa con el sustantivo «*wonder*» y también podemos conectarlo con el adverbio «*fairly*» en la expresión «*fairly danced*» que vimos en el primer párrafo analizado. Todo ello contribuye a reforzar la idea de que un halo de misterio rodea a *Ellen* y eso es lo que hechiza al protagonista.

7. Caracterización de la heroína en la novela utópica

*Zee, Arowhena, Yram, Aurora, Yoletta,
Chastel, Ellen*

La caracterización de las heroínas en estas novelas no es sino el reflejo de una forma de vida y unos modos de conducta característicos de una época determinada. No debemos olvidar que el período en el que se sitúan las novelas que estamos estudiando, finales del siglo XIX, es una época fascinante, caracterizada por profundos cambios tecnológicos y sociales que afectaron radicalmente a la forma de ver y entender el mundo, pero que, sobre todo, significaron un cambio de actitud de las mujeres hacia sí mismas y hacia la realidad. Es también una época definida por la inestable situación social, económica y laboral del mundo obrero. El nuevo orden social surgido tras las revoluciones de 1848 y, sobre todo, tras la revolución industrial en Inglaterra, provocó una profunda división social entre los que poseían toda la riqueza y los que no tenían nada, los desposeídos, pero también provocó una profunda fisura entre los sexos, ya que las mujeres fueron excluidas del nuevo orden social. Fue una situación contra la que éstas se alzaron reclamando justicia y derechos que les habían sido tradicionalmente negados en una sociedad eminentemente patriarcal. Así comenzó lo que se denominó *The Woman Question*, un movimiento revolucionario que conmovió los cimientos de la decadente sociedad inglesa. «*Feminism, the women's movement, and what was called 'the Woman Question' challenged the traditional institutions of marriage, work, and the family*» (Showalter 1999: 7). Progresivamente, las mujeres empezaban a ser conscientes de su escasa consideración social, de que estaban excluidas de la mayoría de los avances tecnológicos e industriales y de que no podían salir de la situación de subordinación en la que se encontraban porque se les negaba el derecho a una educación digna que las capacitase para poder vivir de forma independiente. Por ello, las mujeres empezaron reclamando un derecho fundamental, el de ser reconocidas como seres individuales que existían al margen de familia, padres o maridos, y que eran capaces de desenvolverse por sí mismas si se les daba la oportunidad para conseguirlo. Por esta razón, demandaron igualdad de oportunidades en el campo de la educación y del empleo, y para ello su primer objetivo fue conseguir el derecho al voto.

Esta situación no fue ajena a los escritores reformistas de la época, conscientes no sólo de los problemas generados por el rápido y amenazador progreso industrial y tecnológico, sino también de que algo estaba cambiando en ese grupo de 'excluidos' socialmente que constituían el género femenino:

Tutte queste anticipazioni piú o meno scaramantiche dell' collo dell' autorità patriarcale non casualmente prendono l' avvio nell' epoca della rivoluzione industriale, sviluppandosi durante il XVIII e il XIX secolo, caratterizzati da un progressivo inserimento delle donne nel settore produttivo e dalla lente, estacolata ma inarrestabile diffusione della tematica dell' emancipazione femminile. [...]. (Pezzuoli 1978: 45)

Sin embargo, incluso los reformistas sociales que apoyaban a los movimientos femeninos no tomaban demasiado en serio a las mujeres y sus demandas, como lo demuestra el hecho de que sus peticiones fueran rechazadas una y otra vez. En realidad, estos reformistas pensaban que cualquier contribución de la mujer a la sociedad y cualquier derecho que se le concediera, tendría siempre que hacerse sin que por ello la mujer renunciase a sus papeles básicos de esposa y madre. Todo ello estuvo influido y `ratificado´ por las teorías de Darwin que hablaban sobre la tendencia natural de la mujer hacia la maternidad, y que dieron lugar a la división sexual del trabajo. Las peticiones y preocupaciones de las mujeres, aunque ruidosas, eran siempre puestas en un segundo plano por estos escritores en favor del bien común, es decir, en favor del género masculino. Asimismo, el tema de la mujer, o, mejor dicho, el problema femenino, también entrará a formar parte de la literatura utópica, siguiendo la tendencia o la moda del siglo y conforme este género se va acercando más a la novela, de la que entre otros recursos tomará el tema de la «*love-story*» (Fortunati 1989: 159), la introducción de una relación amorosa entre el viajero y una hermosa mujer que le guiará por el nuevo mundo y le introducirá en sus secretos, y que sirve, además, para dar mayor movilidad a la obra narrativa. «*Così la narrativa utopica dell' Ottocento si popola di una lunga serie di eroine dai nomi curiosi [...]. Personaggi femminile dalla psicologia sfumata e sfocata, le cui caratteristiche ricalcano la tipologia della bionda eroina del romanzo vittoriano. È una galleria di donne dolci, pazienti, con caratteristiche materne, alle quali aspetta il compito, che in genere nel romanzo utopico dei secoli precedenti era proprio della 'guida', di introdurre il 'personaggio-viaggiatore' alle usanze del suo paese, di renderlo esperto della nuova lingua, di alleviargli tutte le possibili difficoltà a cui inevitabilmente va incontro nel paese straniero.*» (Fortunati 1989: 159). La importancia de esta temática en la novela utópica también se pone de manifiesto en el hecho de que el problema de la mujer ya no aparece diluido en el conjunto de la obra, sino que el autor dedica a la heroína un capítulo completo de la novela. Sin embargo, a pesar de los cambios que se proponen en estas utopías, cambios que afectan a todas las facetas humanas, en el fondo la mujer se beneficia relativamente muy poco de ellas y aparece siempre en una posición subalterna y de servidumbre

hacia el hombre. Su estatus cambia muy poco en estas novelas en las que los autores no hacen sino repetir los mitos y los clichés de su propio tiempo. Hay que tener en cuenta a este respecto que, si bien el género utópico había dejado de ser en esta época una literatura para eruditos y que gozaba del favor popular, la audiencia a la que iban dirigidas estas obras era eminentemente masculina, dado el limitado acceso de la mujer a la cultura, y que, por tanto, reflejaban el mundo femenino en sus obras según el gusto de ese público mayoritariamente masculino. Incluso las obras utópicas escritas por mujeres recreaban en mayor o menor medida ese mundo:

[...] the texts suggest that their authors were staunch supporters of middle-class values: ladies (or would-be ladies) who wrote in a ladylike fashion, and with profound doubts about their own unladylike authority. Their narratives are characterized by an abundance of enigmatic authorship: roughly a third of these women used pseudonyms, while many others credited their texts to dream visions or to 'automatic writing' dictated by spirits from beyond. [...]. Even in works by clearly identifiable authors, there is frequently a dearth of authorial personality. Almost half the texts have male narrators, and although these men frequently find their opinions of women altered by the sturdy, competent females they encounter, many authors still seemed to doubt that a woman's point of view could hold their readers' interest. (Lewes 1991: 14-15)

La consecuencia más inmediata de la caracterización de la mujer para y por el hombre es que ésta suele estar condicionada en todas estas obras utópicas por su naturaleza biológica, lo que lleva inevitablemente a la maternidad, y, por supuesto, al hogar. Hay una constante preocupación eugenésica en utopía, que se plasma en la exaltación del papel de la madre y en la noción de la mujer dedicada a la procreación y, por ende, a la mejora de la especie, de la raza. Ello tiene como consecuencia el que la mujer, como principal responsable de la continuidad de la raza, sea encerrada, aislada, para mantenerla alejada de toda influencia o contaminación que pueda alterar la pureza de la especie:

Mentre la sessualità femminile si configura come processo totalmente eterodiretto a fini riproduttivi, la cultura maschile presenta tratti di omosessualità repressa e sadica come conseguenza della mitizzazione della maternità casta. (Pezzuoli 1978: 30)

Esta mitificación de la mujer-madre es consecuencia, sobre todo, de la actitud de los escritores utópicos hacia el sexo. Para la mayoría de estos autores el sexo es un tabú, un elemento distorsionador que procuran obviar en sus obras. Así, las utopías son una mezcla extraña de deseo y represión. Son, por una parte, el lugar donde se desarrollan las aspiraciones sexuales del escritor, con mundos poblados por mujeres bellas, sanas, agradables y complacientes, pero, por otro lado, es el lugar donde se manifiesta el miedo de estos escritores hacia la mujer y el sexo, a los que someten a una severa y rígida reglamentación. En la mayoría de los casos se manifiesta no sólo miedo hacia la mujer sino una misoginia que a duras penas pueden ocultar:

Le donne che popolano i mondi di Utopia sintetizzano i vari miti espressi dalla cultura maschile, trasponendo nella fantasia la concezione sessuale deformata dell'autore. (Pezzuoli 1978: 12)

Las obras utópicas objeto de este estudio contienen una galería de personajes femeninos muy representativa de los diversos tipos de mujeres que poblaban la sociedad inglesa de finales del siglo XIX, al tiempo que son también un reflejo de las opiniones y reacciones de gran parte de la sociedad ante ellas, vistas a través de las opiniones de los distintos escritores. Así, encontramos a *Zee* en *The Coming Race* (Edward Bulwer-Lytton, 1871), prototipo de la *nueva mujer*, la que pretendía igualarse con el hombre. Frente a esta figura aparece el retrato de la mujer perfecta, la típica heroína de la novela victoriana en *Arowhena*, la protagonista de *Erewhon* (Samuel Butler, 1872). Por otro lado, encontramos dos figuras femeninas imponentes en *A Crystal Age* (W.H. Hudson, 1887), *Yoletta*, que encarna a la mujer sexualmente atractiva, pero inalcanzable, y a *Chastel*, que representa la maternidad en su grado más elevado. Además de estas mujeres, cuya presencia física invade toda la obra, encontramos a dos figuras que destacan por la influencia espiritual que ejercen sobre los 'viajeros': *Ellen* en *News from Nowhere* (William Morris, 1890), y *Aurora* en *After London* (Richard Jefferies, 1885). Ambas representan a la mujer como musa y guía espiritual del hombre hacia el conocimiento de sí mismo. Hay, además, dos personajes femeninos secundarios a los que no se puede dejar de aludir. Ellos son *Yram* en *Erewhon*, que simboliza a la mujer como ser sexuado, y *Clara* en *News from Nowhere*, que representa a la mujer que, tras una revolución de tipo socialista, está libre de la dictadura de la familia y de la sociedad, pero sin perder por ello su función social de esposa y madre.

En *The Coming Race*, la protagonista, *Zee*, es el arquetipo de todo lo que un hombre desprecia y aborrece en una mujer. A través de su figura, Bulwer-Lytton satiriza y ridiculiza a la mujer emancipada, a lo que se llamó la *nueva mujer*. El método que utiliza es el de la inversión de papeles. Así, en esta obra aparece una sociedad matriarcal, donde las mujeres, al menos en apariencia, han asumido los papeles considerados más propios del sexo masculino, lo cual, a su vez, ha repercutido en su aspecto físico, ya que a lo largo de distintas generaciones, y como consecuencia de su función más masculina que femenina, han ido adquiriendo una apariencia física muy similar a la de los hombres. En el caso de *Zee*, hay que hablar de dos aspectos fundamentales a través de los cuales el autor ridiculiza y critica los esfuerzos de las mujeres por parecerse cada vez más a los hombres y las consecuencias que esto puede acarrearles: la descripción de su aspecto físico y la de su perfil psicológico. Físicamente, *Zee* es una mujer muy bella, pero también es muy alta, más que el protagonista, y con una gran fuerza muscular. Es la persona más fuerte de su comunidad no sólo por su fortaleza física, sino también porque domina como nadie los secretos del *Vril*, una extraña fuente de energía mediante la cual se pueden controlar todos los elementos de la naturaleza y destruir todo lo que resulte una amenaza para la comunidad: por ello la llaman *The Guardian*. Pero estos atributos, lejos de atraer al protagonista, le producen un profundo terror y una repulsión que se manifiestan en la burla con la que describe la fuerza y el aspecto físico de *Zee*:

[...], *I had no doubt that Zee could have brained all the fellows of the Royal Society, one after the other, with a blow of her fist.* (Bulwer-Lytton 1871: 56)

En el aspecto psicológico la burla es aún más feroz, ya que *Zee* es una mujer de carácter fuerte, que conoce muy bien su puesto en la sociedad y que sabe dominar las situaciones; de hecho, es ella la que decide sobre todos los aspectos relativos a la estancia del viajero en su casa. Asimismo, lleva el curso de la primera conversación en la que interrogan al protagonista sobre sus orígenes y procedencia, a pesar de que su padre, una de las autoridades supremas de la comunidad, está presente:

As I spoke, I had of course risen from my coach; but Zee, much to my confusion, curtly ordered me to lie down again, and there was something in her voice and eye, gentle as both were, that compelled my obedience.

She then seated herself unconcernedly at the foot of my bed, while her father took his place on a divan a few feet distant. (Bulwer-Lytton 1871: 18)

Zee, «whose mind, active as Aristotle's, equally embraced the largest domains and the minutest details of thought [...]» (Bulwer-Lytton 1871: 27) es muy inteligente y pertenece a la más alta institución de conocimiento de su país, *the College of Sages*. Pero, a pesar de su supuesta formación científica, es una mujer proclive a creer en la tradición, en lo que no se ve o no ha sido probado. Toma parte en todas las conversaciones sobre política y gobierno que se suceden entre su padre y el viajero y sus opiniones son siempre tajantes y firmes, siendo, además, muy intransigente en algunos aspectos, ya que no admite la posibilidad de existencia de otras formas de gobierno o modos de vida distintos a los que ella conoce. En este sentido, es una mujer muy peligrosa porque propone la eliminación de todo aquello que le resulta extraño o no entiende. Todo esto la convierte en una mujer muy difícil de controlar, porque es muy fuerte físicamente, posee el dominio del *Vril*, está firmemente persuadida de su inteligencia y, además, se cree en posesión de la verdad:

Aph-Lin and Zee often conversed with me in private upon the political and social conditions of that upper world, in which Zee so philosophically assumed that the inhabitants were to be exterminated one day or other by the advent of the Vril-ya. (Bulwer-Lytton 1871: 51)

Por otro lado, a pesar de todas estas características psicológicas, que sólo sirven para poner en evidencia la ridiculez del hecho de que las mujeres pretendan saber tanto como los hombres y asumir papeles que no les corresponden y para los que no están preparadas, *Zee* posee unas cualidades que siempre se han considerado muy propias del género femenino y que no han desaparecido a pesar de la evolución y transformación que han sufrido las mujeres en esta sociedad, porque les son innatas, están en su naturaleza biológica. «*Igual que Rousseau, Darwin asocia las características de la mujer con las de las razas más primitivas, siendo una de ellas la capacidad maternal de solícita ternura*» (Figs 1970: 124):

As Whewell has well asked, «Who that reads the touching instances of maternal affection, related so often of the women of all nations, and of

the females of all animals, can doubt that the principle of action is the same in the two cases?» We see maternal affection exhibited in the most trifling details; [...] (Darwin 1871: 289)

Por ello, *Zee* es una mujer muy solidaria y es la primera en acudir cuando alguien necesita cuidados o está en peligro y bajo su imponente apariencia esconde un verdadero espíritu maternal, de cariño y afecto hacia otras criaturas. Sin embargo, esta mujer tan fuerte tiene un punto débil: su amor hacia el protagonista. Es en esta faceta donde la inversión de papeles es más significativa y donde la burla y la ironía son más feroces. De hecho, es ella la que se enamora del protagonista y le declara su amor en una escena en la que ella se arrodilla y propone al protagonista huir lejos y vivir juntos. Lejos del estereotipo de la dama de la época, esperando a ser elegida para ejercer el papel de esposa, *Zee* elige a su amado y se lanza a un ritual de cortejo en el que acosa al protagonista con sus requerimientos amorosos, un acoso que el viajero describe con mucha ironía:

Her grand, but to me unalluring, countenance brightened as she beheld me, and, poising herself beside the boat on her large outspread plumes, [...]. (Bulwer-Lytton 1871: 92)

Encontramos en esta cita una imagen misógina y, a su vez tradicional, de la mujer, que procede de la ancestral mitología masculina: la representación de esta mujer como un buitre acechando a su presa, lo que la conecta también con el ancestral mito del miedo a la potencia sexual de la mujer, tema aún vigente en esta segunda mitad de siglo:

While one response to female power was an exaggerated horror of its castrating potential, another response was the intensified valorization of male power, and expressions of anxiety about waning virility. (Showalter 1999: 10)

No debemos olvidar que Bulwer-Lytton siempre se encontró acosado y dominado por las dos mujeres de su vida, su madre y su esposa y es posible que esta imagen

de *Zee* resulte una representación sincrética de ambas. Pero, aunque el protagonista la rechaza, no por ello deja de amarla y al final realiza con él un supremo acto de amor, ayudándole a escapar cuando ya estaba condenado a ser destruido por la fuerza del *Vril*, de manera que *Zee* demuestra poseer una característica que se suele atribuirle sexo femenino: la piedad y el sacrificio por los seres que ama.

Zee es la respuesta de Bulwer-Lytton ante el nacimiento de una nueva mujer a finales del siglo XIX, una mujer que ya no creía en la subordinación y que quería tener sus propios medios de ganarse la vida sin depender de un hombre. Pero esta revolución de las mujeres, que supuso, además, el germen de los movimientos feministas y sufragistas, encontró numerosos opositores y detractores, no sólo entre los hombres, que temieron perder sus privilegios y prerrogativas, sino también entre las propias mujeres, cuya rigurosa y limitada educación les había enseñado sólo un modo 'decoroso' de ganarse la vida: el matrimonio, que suponía, por supuesto, la subordinación y dependencia de un hombre:

Opposition to the women's movement in an attempt to preserve traditional definitions of sex roles was an obvious reaction. In England and the United States, men organized antisuffrage groups, often with ladies' auxiliaries. (Auerbach 1999: 9-10)

En realidad, ni siquiera las mujeres que encabezaban estos movimientos querían romper de forma radical con la tradición y con el sistema establecido. Sólo querían reivindicar una nueva forma de vida más digna y más llena de valores y reconocimiento:

Mid-century feminist policy worked toward greater equity for women within existing institutions of education, marriage, and law, but the fundamental equivalence of woman and home was scarcely questioned. (Auerbach 1982: 43)

Sin embargo, Bulwer-Lytton no lo entendió así y utilizó su novela para ridiculizar y burlarse de esta peligrosa tendencia y para advertir tanto a hombres como a mujeres del peligro que podría suponer el que éstas tuviesen tanto poder como aquellos.

Para ello, se hace eco de las teorías más extremas y alarmistas de la época. Para empezar, *Zee* tiene la fortaleza física y la complexión de un hombre. Haciendo un uso muy personal de las teorías evolutivas de Darwin, Bulwer-Lytton da a entender que éste será el primer peligro con el que la sociedad tendrá que enfrentarse: el de la degeneración de la especie. Las mujeres evolucionarán hacia características masculinas si, a través de varias generaciones, ocupan y ejercen roles más propios del hombre, con lo cual pueden incluso a llegar a poner en peligro la continuidad de la especie humana:

As women sought opportunities for self-development outside of marriage, medicine and science warned that such ambitions would lead to sickness, freakishness, sterility, and racial degeneration. (Showalter 1999: 39)

A este peligro se une el hecho de que también pueden ir perdiendo su deseo natural y biológico de tener hijos. *Zee* le propone al viajero un matrimonio espiritual, sin que haya unión de cuerpos, algo que el protagonista se niega a asumir porque es humillante para un hombre el no poder tener hijos y ser llamado padre. Hay aquí otra advertencia para las mujeres, los hombres quieren hijos, quieren prolongarse en nuevas vidas para que la línea patriarcal continúe. Por último, también advierte del peligro que puede suponer el que las mujeres ostenten el poder y tengan participación en la política y el gobierno, ya que son seres inestables y poco reflexivos, como lo demuestra *Zee* en su afán de destruir la sociedad del protagonista porque la considera inferior y primitiva.

Todas estas características de *Zee*, tan distintas a las que se suponía debían tener las mujeres de la época, hacen que el viajero tenga sentimientos opuestos con respecto a ella. Por un lado, siente miedo ante una mujer tan descomunal y con tanta fuerza. Otras veces, su inteligencia y su aspecto imponente la asemejan a un ángel, y por ello a un ser fuera de su alcance y en otras ocasiones siente pena por ella, porque sabe que sufre por su amor hacia él y no puede corresponderla:

[...] But never once did my heart feel for this lofty type of the noblest womanhood a sentiment of human love. (Bulwer-Lytton 1871: 81)

En definitiva, *Zee* es una imagen distorsionada que pretende burlar, ridiculizar y parodiar a la nueva mujer que intentaba abrirse paso entre las convenciones y

tradiciones patriarcales de finales de siglo y ante la que los hombres se sentían amenazados. Como hace Bulwer-Lytton, la respuesta general ante este tipo de mujer fue la burla y la amenaza de rechazo:

[...] *According to Webb, he [Alfred Marshall] held that «woman was a subordinate being, and that, if she ceased to be subordinate, there would be no object for a man to marry. That marriage was a sacrifice of masculine freedom, and would only be tolerated by male creatures so long as it meant the devotion, body and soul, of the female to the male.... Contrast was the essence of the matrimonial relation: feminine weakness contrasted with masculine strength: masculine egotism with feminine self-devotion. 'If you compete with us we shan't marry you', he summed up with a laugh.* (Showalter 1999: 25)

Frente al «*virago arrendevoli*» (Fortunati 1989: 161) que es *Zee*, emerge la figura de *Arowhena* en la novela de Samuel Butler *Erewhon* (1872). *Arowhena* es la típica heroína de la novela victoriana y en ella confluyen, por un lado, todas las virtudes que tradicionalmente se han enseñado y exigido a las mujeres como propias de su sexo, y, por otro lado, las características que sería deseable que toda mujer tuviese. «*Arowhena [...] was perfection*» (Butler 1872: 148). Ella es el polo opuesto a *Zee*. Ambas tienen en común su belleza, si bien la expresión serena y afable de *Arowhena*, que enamora a *Higgs* desde el principio, contrasta con la de *Zee* «*somewhat stern when in repose*» (Bulwer-Lytton 1871: 54), debido a su dedicación al estudio. A través de la descripción del comportamiento de *Arowhena* en todas las áreas sociales, desde la familia hasta el amor, podemos encontrar todo un tratado sobre las teorías burguesas acerca de la mujer ideal, preparada únicamente para ser la esposa perfecta en un hogar perfecto. Así, siempre en contraste con *Zee*, es una mujer frágil e indefensa. Es obediente y sumisa, hasta el punto de que su propia familia se aprovecha de su bondad. Es una mujer recatada, que se sonroja y avergüenza cuando *Higgs* le declara su amor, si bien «*[...] there was a difference in the manner of her disregard [...]*» (Butler 1872: 150) y que, sobre todo, se preocupa por su virtud, por su buen nombre. Tiene escasa preparación y nunca trata de mantener sus opiniones a toda costa o por encima de un hombre. Es el perfecto ideal de esposa burguesa, de una mujer que, en palabras de Hannah More, una ensayista de la época, «*had been accustomed to have an early habit of restraint exercised over all her appetites and temper; she who has been used to pent bounds of her desires as a general principle, will have learned to withstand a passion for dress*

and personal ornaments; and the woman who has conquered this propensity has surmounted one of the most domineering temptations which assail the sex. Modesty, simplicity, humility, economy, prudence, liberality, charity, are almost inseparable, and not very remotely connected with an habitual victory over personal vanity» (Vigman 1966: 48). Los efectos que una mujer de estas características producen en *Higgs* son inmediatos. Su amor por ella crece día a día y, ante la imposibilidad de estar juntos en este país, decide escapar y llevarla con él a Inglaterra. Así, se establece también una semejanza-contraste entre este final y el de *The Coming Race*, ya que en ambos casos el viajero escapa del país, pero mientras que en *Erewhon*, *Higgs* escapa con una *Arowhena* asustada y recostada en el fondo del globo, en la otra novela el viajero, tras ser sentenciado a muerte, huye ayudado por *Zee*, que le transporta en sus brazos hacia el exterior. La huída de *Higgs* y *Arowhena* sirve, por otra parte, para dar realce al romance que Butler introduce con esta historia de amor, ya que, siguiendo los cánones victorianos, los novios deciden escapar juntos ante la oposición paterna a su matrimonio:

El aspirante al corazón de una bella toma la iniciativa de hacer a ésta su proposición y corresponde al objeto apetecido aceptar o rechazar. [...]. Concluido el acuerdo y cambiado el primer beso se va a solicitar a los padres su aprobación. Éstos no siempre la dan y suele ocurrir que un rapto sea la consecuencia de su obstinación. [...]. (Chastenet 1961: 138)

En realidad, *Zee* es imprescindible dentro de *The Coming Race*. En primer lugar, es el personaje que introduce e inicia al viajero en este nuevo mundo. En segundo lugar, ella le ayuda a escapar, a volver a su sociedad, y, en tercer lugar, la figura de *Zee* le sirve a Bulwer-Lytton para exponer sus puntos de vista misóginos sobre lo que podía suponer para la sociedad el acceso de la mujer a papeles y funciones propias del sexo masculino. Sin embargo, *Arowhena* no es realmente significativa en *Erewhon*, ya que ella no cumple esa función de guía que se suele asignar al personaje femenino en las utopías de mediados y finales del siglo XIX, sino que en este caso sólo sirve para añadir el tema del romance a la obra. De hecho, su nombre es el único de esta novela que no tiene significado conocido, como sucede, por ejemplo, con el apellido de su padre, *Nosnibor*, que es el reverso del nombre de *Robinson*, o el nombre, como veremos más adelante, de la hija del carcelero, *Yram*, que puede ser el reverso de *Mary*, si bien es cierto que hay alguna teoría (como la del profesor Sargent) que indican que este nombre podría ser leído como 'New

Whore '. Es en este personaje femenino donde se puede ver el verdadero papel que las mujeres cumplían en la sociedad, el de personajes secundarios, en un mundo aparte, sin voz ni voto en asuntos que realmente les afectaban, pero en los que no podían decidir ni opinar. Eso es lo que realmente hace *Arowhena* cuando escapa con *Higgs* en el globo: no pregunta a dónde se dirigen, ni siquiera le importan los peligros que puedan presentarse. Sólo quiere mantener intacta su honra y su honor. Por ello la reacción de los dos viajeros ante estas mujeres es tan diferente: mientras que el viajero de *The Coming Race* escapa de *Zee*, *Higgs* se la lleva con él e incluso se casa con ella y tiene descendencia. Por otro lado, es interesante destacar que en ninguno de los dos casos hay atracción sexual hacia las heroínas, como le sucede al protagonista de *A Crystal Age* con *Yoletta* o al propio *Higgs* con *Yram*, lo cual demuestra dos cosas: primero, que los hombres no se sienten atraídos por mujeres que les superan en todos los aspectos o que pretenden ser iguales a ellos, el caso de *Zee*, y, en segundo lugar, que las mujeres virtuosas, las mujeres perfectas, son aquellas que no inspiran en los hombres deseos sexuales, sino que les inspiran tiernos sentimientos de amor y deseo de protección. Es decir, son aquellas mujeres que no suponen un peligro para los hombres al no atraerlos sexualmente, siempre siguiendo el mito ancestral de que la mujer atrae sexualmente al hombre para anularlo y destruirlo.

Yoletta, la protagonista de *A Crystal Age*, (W. H. Hudson, 1887), por el contrario, inflama la pasión y el deseo sexual en el protagonista, *Smith*. Al igual que las otras heroínas, es una mujer muy joven y atractiva. Pero, a diferencia del resto de las novelas que estamos estudiando, la descripción de *Yoletta* es puramente física y, sobre todo, sexual. Desde el principio queda patente que el protagonista se siente atraído por su físico y por su cuerpo, especialmente por sus piernas largas y bien formadas, algo inusitado en una época en la que el vestido femenino está diseñado para tapar, no para insinuar:

[...] *la crinolina guardaba realmente una relación simbólica con la época en la que se desarrolló. Por una parte simboliza la fertilidad femenina, como siempre parecen hacerlo todos los aumentos del tamaño real de las caderas.* [...].

Por otro lado, la crinolina era un símbolo de la supuesta inaccesibilidad de las mujeres. La falda ensanchada parecía querer decir: 'no se puede usted acercar ni para besar mi mano'. [...] (Lavier 1969: 186)

Smith se siente tan atraído por ella que incluso se integra en su comunidad y adopta sus ropas y sus costumbres, llegando a olvidar su propio mundo y su propio modo de vida, una debilidad de la que es consciente, pero que no puede evitar porque su deseo es más fuerte que su razón. Así, *Yoletta* parece representar el mito milenario de la mujer como fuente de atracción y perdición para los hombres:

Como ya había pasado con Eva, se las consideraba más vulnerables a las tentaciones del diablo que el hombre, al que por otra parte se consideraba muy vulnerable a los encantos femeninos, frente a los que se tenía que proteger. (Bosch et al. 1999: 12)

A ello contribuye también su actitud equívoca con respecto a *Smith*, a quien trata con gran familiaridad y con constantes pruebas de afecto y amor, lo que hace que el protagonista crea que ella está enamorada de él. Son frecuentes los paseos solitarios de la pareja por el campo que rodea a la mansión familiar, paseos que no sólo sirven para que *Yoletta* enseñe al viajero los secretos de este mundo, sino que contribuyen a aumentar la sensación de libertad de sentimientos de ésta hacia *Smith*. Caminan cogidos de la mano, juegan y se persiguen como si fuesen dos enamorados. Todo ello contribuye a fomentar en *Smith* la creencia de que *Yoletta* le ama tanto como él a ella. En este sentido, es también muy llamativa la actitud de *Smith*, que en vez de tratar de aprovecharse de esos paseos solitarios y sacar partido de la actitud de *Yoletta* hacia él, piensa primero en pedir su mano, con lo cual se pone de manifiesto una vez más el carácter puritano de Hudson que, en cierto modo, parece criticar también la actitud de los hombres de su época, con escasa inclinación hacia el estado del matrimonio, pero sí a mantener ciertas relaciones poco lícitas:

[...] *In addition to presenting such facts, 'My Secret Life' shows us that amid and underneath the world of Victorian England as we know it –and as it tended to represent itself to itself– a real, secret social life was being conducted, the secret life of sexuality. Every day, everywhere, people were meeting, encountering one another, coming together, and moving on. And although it is true that the Victorians could not help but know of this, almost no one was reporting on it; the social history of their own sexual experiences was not part of the Victorian's official consciousness of themselves or of their society.* (Marcus 1974: 100-101)

Sin embargo, esto es sólo la apariencia, ya que *Yoletta* es un ser puro e inocente, no corrompido por los vicios y debilidades que rodean a los hombres y mujeres de la sociedad en la que él vive. Los miembros de esta comunidad sólo conocen una clase de amor, el filial, el que se tiene a los miembros de la familia, porque en realidad, estas personas son todos hermanos, hijos de los mismos padres. Por ello, lo que *Smith* creyó que eran muestras de amor hacia él, son en realidad muestras de cariño fraternal. *Yoletta* desconoce lo que es la pasión, la atracción física hacia una persona. Esto desencadenará la tragedia final en la obra, con la muerte del protagonista como única forma de resolver el dilema que se plantea en la novela: vivir el amor junto a una persona sin que haya contacto físico, renunciando con ello a toda relación sexual entre ambos. En el caso de *The Coming Race* este dilema se resuelve simplemente con la negativa del protagonista a esa relación que *Zee* le propone, con la excusa de que la mayor aspiración de un hombre en el matrimonio es la de tener descendencia, criticando así una tendencia cada vez más frecuente en las nuevas mujeres del siglo XIX:

The dominant sexual discourse among New Women, as among other late-nineteenth-century feminists, reproduced and intensified stereotypes of female sexlessness and purity. (Showalter 1999: 45)

Así, *Yoletta* no es, como sucede con *Zee* o *Arowhena*, la respuesta del autor ante una situación social en la que las mujeres estaban empezando a exigir justicia e igualdad, sino que representa una actitud personal de relación con el sexo femenino. Esta heroína simboliza la atracción sexual que él sentía hacia la mujer, pero también simboliza el miedo del autor ante las relaciones con el 'sexo débil'. Por ello *Yoletta* es una mezcla extraña entre la actitud de una mujer licenciosa, atrayente para los hombres, anuladora de voluntades, y el ideal de la mujer frágil, cariñosa, bella y buena hija, que toda mujer decente debía observar. Realmente, *Yoletta* sirve en la obra principalmente para mantener la atención de los lectores, mayoritariamente masculinos, sobre la novela. No cabe duda del efecto que sobre ellos ejercería la descripción de esta joven y las sensaciones que les producirían el relato de sus constantes muestras de afecto hacia *Smith*. En este sentido, podríamos pensar que, a pesar del carácter puritano de Hudson, éste intentó dar mayor interés a su novela al dibujar a la heroína con marcados rasgos eróticos, con lo cual *Yoletta* se convierte en el retrato de la mujer inalcanzable con la que todo hombre sueña y a la que todo hombre teme. En contraste con esta bella mujer aparece en esta misma novela el personaje de *Chastel*, la madre de la comunidad. Es en esta figura donde

Hudson desborda todo su amor hacia la mujer, entendida ésta como madre, como origen de la vida. En ella se produce la idealización suprema de la figura materna y de la maternidad:

[...] *Motherhood was a special calling, demanding equal time with other occupations, and the tendency to put a woman on a pedestal which had started in the Middle Ages reached a new height.* (Bullough 1973: 285)

La madre, ennoblecida y ensalzada por su naturaleza biológica, aparece confinada en el seno del hogar, sin contacto con el exterior, pero conociendo al detalle todo lo que ocurre fuera y dentro de ese mundo tan personal y particular. *Chastel* es una mujer enferma, que no sale de su dormitorio, y que, sin embargo, dirige la gran casa familiar desde sus dominios. Así concibe Hudson a la madre, como una figura lejana pero a la vez amable y cariñosa, y que no descuida sus deberes a pesar del dolor de su enfermedad. Por ello no aparece ninguna descripción física de esta mujer, porque es la figura universal de la madre y sólo conocemos de ella su rostro, marcado por el dolor y el sufrimiento, símbolo del significado de la maternidad. Mientras que *Yoletta* es la recreación de una fantasía personal y a través de ella muestra Hudson su actitud contradictoria con respecto a la mujer, *Chastel* es, sin embargo, una respuesta a su época, donde las mujeres ya empezaban a pensar que la maternidad no era su única función en la vida:

In England, male anxiety focused on the biological imperative of reproduction and on what the poet John Davidson called «the bright womb from which the future springs». Doctors maintained that the new Woman was dangerous to society because her obsession with developing her brain starved the uterus; even if she should wish to marry, she would be unable to reproduce. (Showalter 1999: 40)

Frente a esta tendencia cada vez más alarmante de separar a la mujer de su esfera biológica, describe Hudson a una mujer en su función básica de madre de familia. Es una mujer que ya no atrae sexualmente, de ahí la ausencia de descripción física, al contrario que sucede con la figura de *Yoletta*, llamada a captar la imaginación de los lectores. La mujer-madre aparece en su concepción más tradicional, como base

de la vida familiar y apoyo del hombre, pero siempre aislada, encerrada en su entorno propio y natural, el hogar, aunque siempre pendiente de sus hijos a los que profesa amor y cariño, pero también reprende cuando es necesario. Para Hudson, un hombre que idolatró a su madre, estas son las características propias de la maternidad: toda mujer al ser madre «adquiere», suponemos que de forma natural, estas cualidades. Como se puede comprobar, Hudson aún creía que en la naturaleza de la mujer están siempre presentes los sentimientos de amor y cariño hacia sus hijos, y que éstos se despiertan de forma instintiva tras la maternidad:

Expectations for mothers differed from the fathers' role in significant ways. Mothers were to be relied upon for personal care and emotional rather than economic support. [...]. Nevertheless, this natural aptitude could always be improved; reason and principle could strengthen maternal love. [...]. Conversely, it was expected that all women, whether biological mothers or not, had a maternal instinct. (Davidoff and Hall 1987: 335)

A través de *Chastel* y *Yoletta*, Hudson recrea los dos estados de la mujer, que, a su vez, representan su actitud ambigua hacia ella. De un lado, la mujer como un ser puro e inocente cuya función es la de convertirse en madre, encarnada por *Yoletta*, porque sólo si la mujer se mantiene pura, casta, no contaminada por las ideas exteriores y que le son impropias de su sexo, llegará a ser una buena madre, que criará hijos sanos de cuerpo, mente y espíritu:

La función de las mujeres como transmisoras de los valores políticos y morales es un rasgo fundamental de este ideal familiar patriarcal. La asignación a las mujeres de la tarea de educar a los hijos para ejercer en el futuro la ciudadanía reposa en la idea de que la mujer es la portadora de la piedad. Las mujeres, a través del ejercicio de la maternidad, hacen posible que los niños recuperen ese sentimiento del estado de naturaleza. (Cobo 1995: 250)

Paradójicamente, sin embargo, *Yoletta* representa tanto el deseo como el miedo de este autor hacia ese deseo, hacia la fuerza sexual que emana de toda mujer. Por ello, la mujer en sí representa el peligro, y la madre, por el contrario, representa la seguridad. La maternidad transforma a la mujer y aplaca sus apetitos:

[...] *Rousseau cree que las mujeres son la fuente de la pasión sexual, o dicho de otra forma, cree que su naturaleza es profundamente irracional. [...] Para que los varones sean libres han de ser más racionales que apasionados. Por tanto, para que los varones sean racionales, las mujeres han de estar patriarcalmente controladas. [...] Dicho control sólo puede realizarse a través del matrimonio. [...] y la mujer virtuosa es aquella que puede controlar sus pasiones sexuales.* (Cobo 1995: 245)

También *Ellen*, la protagonista de *News from Nowhere* (William Morris, 1890), y *Aurora*, la protagonista de *After London* (Richard Jefferies, 1885), son mujeres bellas y llenas de encanto. Y aunque ellas también aparecen en papeles muy propios de su condición femenina, sin embargo, ambas se diferencian del resto de las heroínas, *Zee*, *Arowhena*, *Yoletta* y *Chastel*, en el hecho de que ellas sí cumplen verdaderamente la función de guía del viajero en estas obras. Ambas son muy bellas y muy inteligentes, un rasgo éste que no se menciona en el caso de las otras protagonistas, y que será esencial para entender el papel fundamental que estas dos mujeres ocuparán en sus respectivas novelas. *Ellen* es una joven de tez morena y aspecto saludable, que gusta de caminar descalza y viste informalmente, como una campesina. Su aspecto y su porte contrastan notablemente no sólo con los de una mujer de su época, sino, aún más, con los de las mujeres que trabajaban en el campo. Es una mujer consciente de su belleza y del efecto devastador que produce en los hombres, pero no por ello saca provecho de esta circunstancia, tal y como se ha enseñado desde siempre a las jóvenes casaderas:

[...] *Ser femenina es mostrarse impotente, fútil, pasiva y dócil. La joven no sólo tendrá que engalanarse, sino también reprimir su espontaneidad y sustituirla por la gracia y el encanto estudiados que le enseñan sus mayores.* [...] (Beauvoir 1977: 78-79)

Desde el primer encuentro, *Guest* se da cuenta de que es una mujer diferente a las demás de esta sociedad, no sólo por su belleza física, sino también por su fuerza interior y por su conocimiento de hechos pasados, lo que la convierten en un punto de inflexión entre la realidad y el sueño que vive el protagonista. Nadie en esta nueva sociedad parece recordar cómo era la vida antes de la revolución, excepto *Ellen*, que lo ha aprendido de viejos historiadores. Ella es la que hace frecuentes

alusiones y contrastes entre el modo de vida del que disfrutaban ahora y el que les correspondería sufrir si estuviesen en el siglo XIX:

[...] *We should not have got enough to eat; our clothes would have been ugly to look at, dirty and frowsy. [...]. But in those past days you, grandfather, would have had to work hard after you were old; and would have been always afraid of having to be shut up in a kind of prison along with other old men, half-starved and without amusement. [...]* (Morris 1890: 136)

Por todos estos conocimientos, *Ellen* es la única que parece darse cuenta de la precaria situación de *Guest*, que no sabe muy bien cuál es su posición en este nuevo mundo. También parece ser la única que sabe lo que le va a ocurrir al protagonista, mientras que él no está seguro de si despertará o no de ese sueño. Por ello, trata de tranquilizarle y le insta a que conozca todo cuanto pueda sobre esta nueva sociedad. Ella sabe que tarde o temprano *Guest* tendrá que volver a su mundo y quiere que vea en éste todo lo que pueda para que así pueda convertirse en portavoz, en 'profeta', del cambio:

News of all that he has witnessed elsewhere, in that dream-like place, must be spread to the others, propagated, taught, so that they may fight by his side, in order to build a better world. (Corrado 1996: 90)

No debemos olvidar que antes de caer en este sueño, *Guest* había acudido a una reunión en la que se habían tratado temas de política y desigualdades sociales. Lo que trata de hacer *Ellen* es darle esperanza y fuerza para luchar. Así, ella será su guía, la que le lleve desde el infierno de la realidad del siglo XIX hasta el paraíso de esta nueva sociedad. Siguiendo a Adriana Corrado, podemos decir que *Ellen* juega el papel más importante de la novela al convertirse en la guía suprema, la que lleva al protagonista desde la realidad a la utopía, y que con ello Morris señala que las mujeres no sólo tienen cabida en una sociedad nueva, sino que ellas también desempeñarán un papel importante en la misma:

I believe that his elevating Ellen to the role of the supreme guide on his journey through the utopian world means entrusting women with far greater task within reformed society. (Corrado 1996: 87)

Esta idea sobre el papel activo de las mujeres en los nuevos cambios, también parece desprenderse del estudio de su obra pictórica. Como vimos en un capítulo anterior, Morris realiza una síntesis perfecta entre el código literario y el pictórico. También podríamos decir que del análisis del cuadro que expusimos en el capítulo en el que analizamos *News from Nowhere*, podemos deducir que realiza una síntesis entre el código pictórico y su concepción de la nueva mujer. Este cuadro, dedicado a la Reina Ginebra, según Lynne Pearce, se diferencia del resto de la obra pictórica de los prerrafaelitas en la posición de la figura femenina. Mientras que en el resto de obras, las mujeres se caracterizan por la pasividad, cercana al aburrimiento, en este cuadro Ginebra es perfectamente consciente de sus actos y es dueña de la situación:

The painting, meanwhile, is the only one [...] which depicts a woman in calm possession of her domestic space. Thwarted as she might be in other respects, Morris's Guenevere has the unique distinction of 'owning' the space in which she stands. Neither tenant nor prisoner, Guenevere occupies the site of her recent adultery with total self-possession. (Pearce 1991: 148)

Podríamos decir que esta descripción del sentido de la conciencia de Ginebra sobre sus acciones y su lugar en el mundo se podría corresponder con la propia situación y sentimientos de *Ellen*, de manera que efectivamente también en su obra pictórica deja Morris traslucir sus conceptos acerca del nuevo papel de la mujer en el mundo, caracterizado por una conciencia más definida sobre su fuerza y la consecuencia de sus acciones, de las que en estos momentos son dueñas absolutas.

También *Aurora*, la heroína de la novela de Richard Jefferies *After London*, ocupa un papel central y determinante en la obra. Sin embargo, mientras que *Ellen* es una presencia física que acompaña a *Guest* en su recorrido, *Aurora* será una guía espiritual para *Felix Aquila*. Es una mujer fuerte e indomable, una *Antígona*, que sabe que hay que aceptar ciertas cosas del destino pero que también hay que rebelarse contra lo que uno considera injusto. Ella se rebela contra el modo de vida de su

mundo, lleno de violencia y carente de valores espirituales y religiosos. Y su forma de rebelión consiste en recuperar y mantener las antiguas tradiciones y la antigua religión, cuyos ritos intenta extender por todo el país. Es una mujer que desprecia la riqueza y que valora el intelecto por encima de lo material. Por ello ama a *Felix Aquila* y desprecia al resto de sus pretendientes, porque *Felix* es un hombre sensible, que piensa que debe haber algo más en el mundo que la brutalidad y la guerra que imperan en su sociedad. A diferencia de lo que ocurre con el resto de las heroínas de las que hemos hablado, no aparece una descripción física de *Aurora*, si bien su presencia es constante a lo largo de toda la obra, ya que es el pensamiento central de *Felix*. Es, precisamente, esta imagen de *Aurora* la que hace que éste se lance a su viaje de búsqueda y la que hace que, una vez que ha encontrado su paraíso particular, regrese de nuevo a casa para buscarla. Aunque en la novela no se dice explícitamente, como ocurre en el caso de *Ellen*, *Aurora* sabe que *Felix* está planeando marcharse y, lejos de desanimarle con ruegos y lloros, le anima para que se lance a su viaje. Ella sabe que sólo así *Felix* podrá ser feliz. Por esta razón, es el complemento espiritual perfecto para él. Su unión no es unión de cuerpos, sino de mente, de espíritu. En realidad, *Aurora* es una idealización. Representa todas las características positivas que son deseables en una mujer, arropadas por una mente despierta e inteligente. Así, vemos que en esta obra, Jefferies propone un modelo de mujer que se caracteriza porque tiene todas las virtudes que los hombres quieren en las mujeres: comprensión, belleza, amor, fidelidad, cariño, etc. Pero, a su vez, introduce una novedad con respecto a las demás heroínas y que también aparece en *Ellen*: la inteligencia y la capacidad para guiar al hombre hacia el conocimiento, tanto del mundo como de sí mismos. Estas dos mujeres se caracterizan porque conocen el corazón del hombre y saben llegar hasta él. Tanto *Aurora* como *Ellen* suponen un cambio en la visión de la mujer dentro de las novelas utópicas, porque en ellas se ensalza a la mujer por sus cualidades intelectuales, con lo cual se les reconoce que son algo más que seres de segunda categoría y que pueden entender y complementar al hombre no sólo en el terreno físico, sino, más importante según estas obras caracterizadas por la ausencia de contacto físico entre los protagonistas, también en el plano intelectual.

Hay que destacar, por último, la presencia de otros dos personajes femeninos: *Yram* en *Erewhon* y *Clara* en *News from Nowhere*. *Yram* es la primera mujer que *Higgs* conoce en el país de *Erewhon*. Es muy joven, de unos veinte años, y muy bella. Su descripción, al contrario que sucede con la de *Arowhena*, es puramente sexual, ya que el viajero se fija en sus labios sensuales, en su figura esbelta y en su talle. Mientras que de *Arowhena* sólo conocemos la belleza de su rostro y su carácter afable y tranquilo, de *Yram* sabemos que es una mujer sexualmente atractiva. Ella es la que le cuida durante su estancia en la cárcel y la que le hace la vida llevadera.

Además, es realmente con ella con quien *Higgs* aprende el idioma de este país. Al contrario que sucede con *Arowhena*, compendio de virtud y buenas cualidades, *Yram* posee también los defectos típicos del sexo femenino y es una mujer muy posesiva, que mantiene estrechamente vigilado al viajero cuando recibe visitas femeninas y que le hace constantes recriminaciones. Además, no se conforma sólo con cuidarle, sino que se entrega a él, si bien la mención a ese contacto sexual se hace de forma muy velada, dado el carácter reprimido característico de los escritores utópicos. Lo cierto es, que de forma velada o no, esa relación existe y de ello podemos concluir que con la figura de *Yram*, Samuel Butler pretendió recrear un tipo de mujer muy común en su tiempo, el de la prostituta. *Yram* procede de uno de los estratos más bajos de este país, tal y como sucedía con las prostitutas en el siglo XIX, cuando la prostitución era a veces la única forma de ganarse la vida para la mayor parte de las mujeres obreras y campesinas o las hijas de obreros y campesinos, en una época donde los salarios eran escasos y apenas daban para mantener a la familia:

Más abajo aún se despliega la sombría prostitución que llena el East End y el barrio de los muelles. Prostitución engendrada por la miseria, el hambre o simplemente la espantosa promiscuidad. Está surtida de toda clase de vicios: el incesto y la sodomía son de práctica corriente. Son raras, en ese medio sórdido, las muchachas de quince años que hayan conservado su virginidad. (Chastenet 1961: 147-148)

La historia de *Yram* es la de muchas chicas de la época, la de jóvenes que se entregaban a hombres con dinero a cambio de ciertas promesas, entre ellas la de matrimonio, que casi nunca se llegaba a realizar. Luego, una vez engañadas y abandonadas, éstas no tenían más opción para sobrevivir que la prostitución, dado que el honor era un dogma básico en la sociedad victoriana:

Chastity was the mark of the new gentility, and though chastity, or the lack of it might be difficult to prove, the assumptions of chastity were not. [...]. Appearance counted for more than reality. It was absolutely essential that a proper girl look and behave with a respectable 'modesty'. (Boullough 1973: 286)

Así, *Higgs* es atendido y cuidado con cariño y esmero por *Yram* mientras dura su estancia en la cárcel y él procura darle cariño y atenciones para no enfadarla y perder ese privilegio que hace su vida allí «*a blessing and a comfort to me*» (Butler 1872: 88). Sin embargo, no tiene reparo alguno en dejarla, y cuando llega la hora de marcharse le promete que volverá a por ella, cosa que nunca cumplirá, y le regala a modo de compensación dos botones de su chaqueta. Esto es lo que solía suceder en aquella época, cuando los ricos y aristócratas mantenían a una amante, siempre en secreto y al margen de la sociedad, a la que colmaban de regalos pero con la que nunca se casaban y a la que abandonaban cuando las circunstancias así lo exigían. De hecho, la relación entre *Yram* y *Higgs* se produce también a espaldas de la sociedad, entre los muros de la cárcel, donde ésta vive y realiza su trabajo sin tener apenas relación con la gente, todo ello en consonancia con una de las características más extrañas que suelen atribuirse al carácter inglés, la doble moral, por un lado, y, por otro, la negativa a hablar de ciertos temas que se saben que existen pero cuya mención se evita: «*El modo de vida burgués se define por la oposición a esas miserias sociales, por el pudor y el silencio con que las envuelve.*» (Palmade 1980: 194). En este sentido, podemos concluir que la historia de *Yram* y *Higgs* es otro elemento característico del romance que Butler introduce para dar mayor interés a la obra y para acercarla más al público. Así, encontramos en esta novela todos los elementos que la convierten en un romance con la historia del hombre que abandona a la prostituta, *Yram*, para casarse con la mujer bondadosa y dechado de virtudes que es *Arowhena*, en la tradicional y rígida división victoriana entre `mujeres malas´ y `mujeres buenas´, entre carne y espíritu:

[...] *The world came to be made up of good girls and bad girls. The bad girls represented sexuality, the good girls purity of mind and spirit, unclouded by the shadow of any gross or vulgar thought.* (Boullough 1973: 289)

Pero, a diferencia del mundo real, en esta sociedad utópica que plantea *Erewhon*, tan llena de contradicciones, hay lugar para la redención de este tipo de mujeres. Así, *Higgs*, que se revela como un hombre sentimental y con escrúpulos, espera que *Yram* le haya olvidado, y que «[...] *she is married happily among her own people* [...]» (Butler 1872: 94). El matrimonio aparece como la tabla de salvación de estas mujeres, porque, por un lado, las ennoblece al otorgarles un estatus social, y, a su vez, el matrimonio canaliza y atenúa la fuerza sexual de la mujer que, por tanto, deja de ser un peligro para el hombre:

As a general rule, a modest woman seldom desires any sexual gratification for herself. She submits to her husband, but only to please him; and, but for the desire of maternity, would far rather be relieved from his attentions. No nervous or feeble man need, therefore, be deterred from marriage by any exaggerated notion of the duties required from him. The married woman has no wish to be treated on the footing of a mistress. (Marcus 1974: 31-32)

Sin embargo, Butler sigue siendo un conservador en muchos sentidos y piensa que esa redención de *Yram* a través del matrimonio debe dejarla en su propio estrato social. No es posible que una persona de un estrato social inferior acceda a uno superior a través del matrimonio, que sólo se considera debe realizarse entre los de la misma clase social. Persiste la rígida barrera entre las clases sociales o, por lo menos, aparece en Samuel Butler la idea de que cada persona debe mantenerse en el estrato al que pertenece. A partir de esta figura femenina, Butler no sólo critica una costumbre muy de su época, la prostitución fomentada por la pobreza y favorecida por los burgueses y aristócratas, sino que, además, piensa que las víctimas de esta lacra social pueden ser redimidas. En este sentido, pudiera ser que el nombre de *Yram* hiciera referencia a la primera prostituta, María Magdalena, redimida gracias al amor de Jesucristo.

Nos queda, por último, la figura de *Clara*, otra de las protagonistas de *News from Nowhere*, junto con *Ellen*. Es una mujer también muy guapa y agradable, que forma parte del grupo que acompaña a *Guest* en su recorrido por el nuevo Londres. Sin embargo, mientras que *Ellen* conoce la verdadera situación del viajero y le guía en su recorrido, apremiándole para que capte todo lo que pueda, *Clara* sólo le acompaña porque su enamorado también acompaña a *Guest*. Es una mujer de ciudad, con una piel muy blanca, también en contraste con la tez morena de *Ellen*. Es una mujer libre y a través de ella refleja Morris cómo viven las mujeres en esta nueva sociedad. Así, tras casarse con *Dick* y tener dos hijos con él, creyó estar enamorada de otro hombre y le abandonó. Sin embargo, pasado el tiempo esa relación se acabó y los dos volvieron a unir sus vidas. Esto demuestra que esta sociedad no permite que las mujeres estén oprimidas ni por la familia ni por los hombres, y que se ha modificado sustancialmente la noción tradicional de 'matrimonio', siendo sustituido éste por una especie de cohabitación entre parejas, o monogamia sucesiva, que se puede disolver sin trauma alguno. A través de este personaje, Morris describe las mejoras que esta nueva sociedad ha traído para la gente y, muy especialmente, para las mujeres, que ahora pueden satisfacer sus

impulsos sin ninguna traba social, igual que los hombres. Sin embargo, *Clara* es también el ejemplo de cómo ciertos defectos no varían ni se atenúan con las reformas sociales, porque son propios de la naturaleza femenina. Así, *Clara* se siente amenazada por la imponente figura de *Ellen* y llega a tener celos de ella cuando piensa que *Dick* también está fascinado por su atractivo:

Clara blushed and looked very happy at all this; for I think up to this moment she had been rather frightened of Ellen. (Morris 1890: 161)

A pesar de que ella ha vuelto con *Dick* tras abandonarlo por otro hombre, no soporta la idea de que él haga lo propio, con lo cual trata de demostrar una vez más que las mujeres son inferiores emocionalmente, ya que necesitan a éstos para realizarse y complementarse. Ésta es una idea que ya encontramos en la figura de *Zee*, la protagonista de *The Coming Race*, quien, a pesar de su superioridad física y mental, está dispuesta a dejar todos sus privilegios por el amor del protagonista. Con la figura de *Clara*, William Morris intenta mostrar cómo una mujer puede alcanzar grandes cotas de libertad y de igualdad con el hombre sin perder por ello ni un ápice de su femineidad y sin tener que renegar del ámbito que siempre se ha considerado como más propio de su sexo y de su biología, la dedicación al hogar, a la familia, y la maternidad. *Clara* representa, en definitiva, la visión tradicional de la mujer en un marco de mayor libertad y de mejoras sociales alcanzadas tras una época de revolución y cambio.

Aparece en todas estas obras una visión patriarcal y tradicional de la mujer, que se refleja en la posición subalterna y de servidumbre que ocupa. Hay un gran contraste entre las reformas propuestas por los distintos autores, mundos mejores, más en contacto con la naturaleza y lejos del peligroso progreso tecnológico, y el conservadurismo moral con el que tratan el tema de la mujer. Frente a la incipiente literatura erótica de la época, estos autores soslayan el tema de las relaciones sexuales, de los que se evita hablar o escribir. Es la muestra del carácter hipócrita y represivo de la sociedad victoriana. A ello se une el mito ancestral y milenario que atribuye a la mujer una fuerza sexual capaz de anular y someter al hombre. Por ello ésta aparece encerrada en una especie de burbuja que es el mundo del hogar y de la familia y por ello también la mujer será la diana de las actitudes misóginas, tiránicas y represoras de los utopistas. Aparece entonces una doble visión de la mujer, como objeto de deseo, por un lado, y como reproductora y conservadora de la especie, por otro. Sólo *Ellen* y *Aurora* se diferencian del resto por su inteligencia,

que las hace verdaderas guías y faros para los hombres. Llama la atención cómo en la única de las novelas que estamos estudiando donde se retrata un mundo de pesadilla, *After London*, la heroína destaca precisamente por su inteligencia y su fuerza moral. El amor, por otro lado, viene reflejado sistemáticamente como una fuente de conflictos. Así, en *A Crystal Age* su ausencia desencadena la tragedia final con la muerte del protagonista; en *Erewhon* sólo sirve para dar mayor realce al romance que se incluye en la obra; en *The Coming Race* es un sentimiento inferior, que sólo afecta a las mujeres y que hace que éstas renuncien a todos sus privilegios y derechos; en *After London* el amor es entendido como unión intelectual y, por último, en *News from Nowhere* es un sentimiento muy indefinido, casi etéreo.

A través de estas heroínas podemos rastrear la imagen que de la mujer se tenía a finales del siglo XIX, ya que cada una de ellas representa un estereotipo y la correspondiente reacción de la sociedad hacia ella. Así, *Zee* representa a la mujer dinámica e independiente de la época, en un adelanto, inconsciente por parte de Bulwer-Lytton, de lo que hoy en día es una mujer moderna, que, entre otras cosas, reclama su derecho a elegir en el amor y no a ser la elegida. Sin embargo, lejos de alabar esa facultad, el autor utiliza esta figura para hacer una terrible sátira contra este tipo de mujeres que pedían independencia y el derecho a la afirmación de su individualidad. En el caso de *Arowhena*, ésta representa un compendio de todas las virtudes y atributos que se le exigían a una dama para ser respetable y poder, además, atraer a un hombre, ya que posee todas las características que el conservadurismo victoriano 'exigía' a la mujer. La diferencia de carácter entre ambas se manifiesta, además, en su diferente constitución física. *Zee* es todo músculo, tiene una estatura considerable y su expresión es muy adusta debido a su dedicación al estudio, mientras que *Arowhena* es toda dulzura y humildad. En ninguna de estas dos heroínas se aprecia una descripción sexual que suponga una atracción física para el protagonista. De esta manera, se entiende que, en el caso de *Zee*, una mujer con rasgos marcadamente masculinos no pueden atraer físicamente a un hombre, y en el caso de *Arowhena* se entiende que este tipo de mujer, aunque no es atractiva sexualmente, es 'virtuosa' y sumisa y por ello está llamada a ser una esposa modelo y madre de familia ejemplar a la que un hombre está dispuesto, sin titubeos, a pedir en matrimonio. El caso contrario lo encontramos con *Yoletta*, cuyas constantes alusiones físicas están diseñadas para captar la mente de los lectores, pero cuya influencia sobre el protagonista será una de las causas de su muerte. De esta manera se transmite la idea de que este tipo de mujeres sólo pueden traer la desgracia a los hombres. La sublimación total de la mujer la encontramos en *Chastel*, la Madre por excelencia, de la que sólo conocemos sus rasgos de sufrimiento, sin ningún tipo de alusión al resto de su físico, como si éste estuviese diluido, ya que en este caso la mujer se perfila en su faceta biológica, a

través de la cual se gana el respeto de la sociedad. Además, la ausencia de una descripción física, y con ella cualquier rastro de atracción física, contribuye a mantener 'incontaminada' la figura materna, ya que esa ausencia sirve, en cierta medida, para negar la figura del padre y mantener así pura la figura de la madre, alejada de cualquier posibilidad de contacto sexual. Por último, encontramos dos heroínas distintas en *Ellen* y *Aurora*, en las que se perfila a la mujer como fuente de inspiración y guía espiritual del hombre. *Ellen* aparece descrita física e intelectualmente y representa a la *nueva mujer* ideal desde el punto de vista de un hombre de mente abierta como sucede con el protagonista de esta obra. Es una mujer libre de ataduras morales y sociales pero que no descuida sus ocupaciones dentro del hogar, a las que se dedica con alegría. Ella es, además, el único personaje de esta obra consciente de la verdadera situación del protagonista y será no sólo su guía en las novedades de este nuevo mundo, sino también su nexo con el pasado, ya que es ella la que constantemente hace comparaciones alusivas entre esta sociedad y la originaria del protagonista. Por último, *Aurora* es una mujer inteligente y bella, pero no es realmente una presencia física, sino la fuerza que guía al protagonista a través de su búsqueda de nuevos horizontes.

Como se puede apreciar, encontramos toda la gama de mujeres que poblaron los años finales del siglo XIX, desde la imagen más conservadora y atada a los cánones victorianos (*Arowhena*), pasando por la *nueva mujer* entendida como un peligro para el hombre (*Zee*), la *nueva mujer* entendida como una bendición (*Ellen*), la madre victoriana (*Chastel*), y la mujer no como presencia física, sino como musa (*Aurora*). A través de ellas también podemos trazar una imagen de las ideas que en este siglo se tenían sobre la mujer y su lugar en el mundo. Todos estos autores, en mayor o menor medida, se hacen eco de las ideas tradicionales en torno a la mujer, colocando a estas heroínas siempre en el ámbito del hogar, como madres, esposas e hijas perfectas o como mujeres libres de ataduras. Su lugar en estas obras está ligado a la esfera de lo privado, de lo doméstico. En el caso de *Zee*, aunque su figura es de las que goza de mayor libertad, a pesar de la burla feroz del autor, se supone que las mujeres de su raza renuncian a esa libertad cuando contraen matrimonio y se convierten en unas esposas sumisas y obedientes, atentas a satisfacer el más mínimo capricho de sus maridos. *Arowhena*, como fiel reflejo de la mujer victoriana de clase alta, educada sólo para conseguir un marido, aparece siempre en casa, o acompañando a su madre en sus salidas sociales o a los «bancos musicales». *Chastel*, la gran Madre, aparece confinada en sus dominios. A *Aurora* se la describe siempre dentro del espacio del castillo de su padre. *Ellen*, aunque es una mujer liberada, siempre está pendiente de atender a sus invitados y de tener todo en la casa ordenado y dispuesto para atender a las visitas.

Por último, cabe decir que no nos debemos extrañar de esta situación y hay que entender que estos hombres sólo repetían situaciones que por su educación y su entorno creían que eran las más adecuadas para la mujer. En *The Coming Race*, Bulwer-Lytton pretende expresar su rechazo y desagrado ante la irrupción en el panorama social de un grupo de mujeres que exigían derechos que consideraban fundamentales, entre ellos el acceso a la educación y al mundo laboral. Con este propósito, el autor presenta una sociedad matriarcal en la que las mujeres han asumido los roles masculinos y han reducido a los hombres al papel de meros efebos. La actitud y la libertad de la que gozan las *Gy-ei* mientras son solteras es el vehículo perfecto para satirizar, ridiculizar y parodiar a la *nueva mujer*, ya que éstas simbolizan todo lo que estas mujeres pretendían: independencia, igualdad y acceso a todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo, nada es gratuito y esos logros de las *Gy-ei* les han supuesto la pérdida de su aspecto femenino y con ello la dificultad para atraer a los *Ana*, lo que se traduce en el hecho de que tienen que ceder a todas las peticiones y exigencias de sus hombres para conseguir casarse con ellos. Por esta razón, el autor alaba la docilidad y sumisión de estas mujeres tras el matrimonio, como crítica a la actitud de las mujeres de su tiempo que rechazaban la opción de un marido y un hogar, para mantenerse a sí mismas y ser independientes.

Samuel Butler es un hombre contradictorio en sus convicciones. Por un lado, critica duramente el materialismo y la hipocresía de la clase burguesa victoriana, pero, a la vez, adopta algunos de sus principios. En el tema de la mujer es donde de forma especial se aprecian sus puntos de vista tradicionales, aunque no podemos calificarle de misógino, sino como hombre producto de su tiempo, convencido de que los clichés en torno a la figura femenina no debían cambiar. Por ello, las mujeres de *Erewhon* son un retrato fidedigno y, a la vez, mordaz, de todas las concepciones positivas y negativas en torno a ellas. En este país aparecen descritas como damas ociosas, dedicadas a la organización del hogar y a la preparación y asistencia de eventos sociales. Frente a ellas, emerge la figura de *Arowhena*, compendio de todas las virtudes exigidas a una joven de sociedad: es hermosa, callada, obediente, sumisa y frágil, lo que se denominó en la literatura de la época como «*the angel in the house*».

En *After London*, Richard Jefferies crea una gran metáfora que compara a la ciudad de Londres con un lago pestilente y mortífero, y al clasista mundo victoriano con una sociedad medieval en la que se han perdido los valores tradicionales y sólo impera la ley de la guerra. Dentro de este marco, la figura femenina, como suele ocurrir en todas las utopías, recibe un tratamiento ambiguo. Por una parte, la situación de las mujeres, especialmente las de la aristocracia, sujetas al dominio patriarcal y utilizadas mediante el matrimonio para realizar pactos y alianzas entre

familias, le sirve al autor para criticar la posición y situación de la mujer en su propia sociedad y para reclamar la necesidad de que tengan mayor libertad de acción y decisión. Pero, por otra parte, no propone Jefferies un lugar ni una posición alternativas para la mujer, sino que sigue circunscribiendo a ésta al ámbito del hogar, al interior, protegidas del mundo violento en el que los hombres dirimen sus diferencias. En definitiva, su espíritu inconformista y su oposición al tradicional sistema victoriano, le llevan a criticar sus aspectos sociales más conservadores y destructivos, pero no llega a situar a la mujer en otra esfera distinta a la del hogar.

En *A Crystal Age*, W.H. Hudson nos describe a un grupo humano asexuado, en el que hombres y mujeres son semejantes físicamente, pero se mueven, sin embargo, en ámbitos diferentes: el hogar es el lugar en el que ellas realizan sus tareas, mientras que los hombres se ocupan de las labores fuera de la mansión familiar. Encontramos, además, a un autor que contempla dos modelos de mujer. Por un lado, la figura idealizada, *Yoletta*, bella y sensual, con la que cualquier contacto o relación sexual es imposible, y la figura materna, *Chastel*, que representa la protección y el refugio, y en cuya descripción podemos entrever un cierto complejo edípico.

En la estructura profunda de *News from Nowhere*, también persiste el concepto victoriano de la mujer. El aparente nivel de igualdad con respecto al hombre que ésta ha conseguido se circunscribe a su libertad tanto para elegir pareja, como para separarse de ella cuando la relación no le resulta satisfactoria. Pero las mejoras sociales y esa supuesta «liberación sexual» no han sacado a la mujer de su ámbito y de su rol tradicionales, ya que sigue siendo el sostén y el centro de la vida doméstica, y la orgullosa procreadora de hijos sanos, en una visión idealizada, romántica y victoriana de la mujer, que sigue considerando al sexo femenino como absolutamente determinado por su biología.

8. Conclusiones

La mujer en la utopía inglesa
entre 1870 y 1890

Todas las obras que forman parte de este estudio comparten unas mismas características temáticas, que demuestran no sólo la impronta que los conflictos y los movimientos sociales de finales del siglo XIX tuvieron en los distintos autores, sino también un modo muy similar de pensar, de ver la realidad y de enfrentar las distintas controversias, fruto todo ello de la educación y de la realidad social del momento. Un tema común a todas ellas es la crítica y el rechazo contra el creciente industrialismo y la mecanización de la época, sobre todo por las desastrosas consecuencias que supuso tanto para la población como para el paisaje, arruinado por la visión de las inmensas e interminables chimeneas industriales y por la contaminación provocada por éstas. La respuesta ante esta situación es unánime en todos los autores, que recurren en sus utopías a imaginar sociedades en las que no existe rastro alguno del progreso industrial y tecnológico, o, en las que, al menos, sus más terribles consecuencias han desaparecido. Así, en *The Coming Race*, el descubrimiento de una poderosa fuerza llamada *vril* ha permitido a una avanzada raza subterránea conseguir un desarrollo tecnológico increíble, incluyendo la creación de un aparato en forma de alas que les permite volar individualmente, o de vehículos voladores para trasladarse de forma colectiva. Sin embargo, estos avances no han significado un empeoramiento en la calidad de vida de estas personas, que, por el contrario, es inmejorable, ya que la fuerza que mueve todos los ingenios emana del *vril*, que es una poderosa fuente de energía procedente de la naturaleza con la que el autor pretendió rendir culto a Faraday (descubridor del electromagnetismo), y lo que nos permite aventurar que ya a finales del siglo XIX, Bulwer-Lytton propuso o vaticinó el uso de lo que hoy llamaríamos energías «limpias», o no contaminantes, como mejor modo de desarrollo industrial. La posición de Samuel Butler en *Erewhon* es, sin embargo, radicalmente opuesta, ya que en su sociedad utópica está totalmente prohibido el uso de cualquier tecnología e incluso recurre a una visión distorsionada de las teorías evolutivas para apoyar la negativa de este país a todo tipo de progreso: la razón que llevó a este pueblo a destruir todas las máquinas fue la creencia de que éstas podían evolucionar y adquirir inteligencia, dado que cada vez eran más perfectas y que evolucionaban, en comparación con el mundo animal y vegetal, a una velocidad increíble. Esto llevó a pensar en la posibilidad de que evolucionasen de tal manera que, como en su

momento le sucedió al hombre, adquiriesen conciencia de superioridad y terminasen por dominar y esclavizar a éste. De esta manera, frente a la creciente y salvaje industrialización del momento, Butler propone su eliminación total, pero sin proponer a cambio ninguna alternativa. En *After London*, las consecuencias de la industrialización son las más desastrosas de las descritas en todas estas obras, ya que han sido la causa principal de la destrucción casi total de la raza humana y de su vuelta a una época de violencia y barbarie, en una metáfora que compara una sociedad bárbara, ignorante y violenta, con el Londres del siglo XIX, caracterizado por esos mismos rasgos, a pesar, o como consecuencia, del progreso tecnológico e industrial. *A Crystal Age* también expone los miedos de Hudson frente al progreso en dos direcciones: por un lado, frente al desolado paisaje industrial de las ciudades, Hudson propone una vida apacible y feliz en una gran mansión familiar en medio de la naturaleza; por otro lado, no sólo propone un nuevo modo de vida, sino que, a su vez, advierte del peligro que la excesiva dependencia de la tecnología por parte del hombre puede significar para la raza humana, y que se traduce en la pérdida del deseo sexual, del amor entre hombre y mujer entendido como unión de la carne, que se sustituye por una relación fraternal entre hombres y mujeres. También *News from Nowhere* expresa la preocupación de su autor, William Morris, ante la decadencia y miseria a las que la industrialización sometía a la mayor parte de los obreros, aplicando, además, a su sociedad utópica su visión e ideario socialistas. Por ello en su obra aparece un nuevo Londres, una ciudad limpia, luminosa, llena de jardines y abierta al campo, en un mundo en el que las máquinas no se han destruido ni prohibido, sino que sirven para aliviar a los hombres de los trabajos más pesados, frente a una supervaloración del trabajo manual, que se entiende en esta sociedad como el símbolo de la libertad individual de cada hombre.

El otro elemento temático común a todas estas obras es el tratamiento que la figura femenina recibe en estas sociedades imaginarias. En este sentido, estos autores tan sólo siguen una tradición que se remonta a los orígenes del género, ya que la utopía es un género 'masculino', escrito por y para un público masculino y que, como consecuencia, ha presentado el mundo femenino rodeado por todos los tópicos y mitos que tanto la tradición más ancestral como la propia mitología masculina le han atribuido desde tiempos inmemoriales. Podemos demostrar este hecho a través del estudio de este género no sólo a partir de la obra emblemática de Thomas More que le dio uniformidad, sino desde mucho antes, desde las primeras obras que, como vimos en el capítulo inicial, se consideran antecesoras de la utopía propiamente dicha, como la *República* de Platón, o la *Política* de Aristóteles. En todas ellas predomina el bien común, el bien de la ciudad, por encima del de los ciudadanos, y la mujer es un elemento secundario, importante sólo en su faceta de procreadora al servicio del estado. Aparte de esta visión eugenésica, también

encontramos otro tipo de mujeres, las que están al servicio de los hombres, bien como recompensa sexual tras las arduas campañas militares, bien recluidas en burdeles porque, dada su esterilidad, su única utilidad para el Estado es la de servir de solaz a éstos. Común a todas estas obras es una visión de la mujer en dos facetas: como continuadora de la especie y como servidora del hombre, si bien en ninguno de los dos casos se le otorga excesivo valor, ya que se considera que el servicio a la patria es obligatorio y que éstas son las dos únicas formas en las que la mujer puede mostrar su utilidad. Con la obra de Thomas More *Utopia*, sólo se establecen las características formales y estructurales del género, que, con alguna pequeña modificación fruto de los vaivenes históricos, perviven hasta el siglo XIX, la época de la que nos ocupamos en este estudio. Hasta mediados del siglo XIX, la imagen que encontramos de la mujer en la novela responde a dos modos de entender la realidad social del momento. En el caso de los novelistas, encontramos la visión de la mujer demonio o la mujer ángel y en las novelistas persiste la idea de que la mujer puede ser un ser independiente con derecho a elegir si desea o no vivir con un hombre. Tras la aparición de la *nueva mujer* también encontramos una doble visión de ésta en la novela. Los novelistas presentan dos tendencias: unos satirizan y critican este nuevo tipo de mujer, y otros se adhieren a un movimiento reaccionario de corte claramente misógino que exalta los valores masculinos. En las novelistas encontramos tres posturas: primera, las que piensan que la mujer que renuncia al matrimonio es también la que renuncia al sexo y a la pasión; segunda, las que exponen las contradicciones a las que se enfrentan las mujeres que deciden vivir según sus convicciones; y, tercera, las que también critican las actitudes de la *nueva mujer*. Como se puede apreciar, la visión y situación de la figura femenina cambia realmente muy poco, estando tan sólo sujeta a las distintas concepciones que de la mujer van surgiendo a lo largo de cada período, pero siempre rodeada de los mismos clichés ancestrales.

El grupo de obras utópicas a través de las que hemos trazado la imagen que de la mujer se tenía en las últimas décadas del siglo XIX, no sólo entre los hombres, sino también entre ellas mismas, constituye un buen ejemplo de lo dicho anteriormente. La diferencia más notable con respecto a obras utópicas de siglos anteriores es que en el siglo XIX aparece la figura de la heroína, que será la encargada de enseñar al protagonista la nueva sociedad y de introducirlo en el conocimiento de su lengua y de sus instituciones, si bien no será esta mujer, sino un hombre, quien verdaderamente servirá al autor de cada obra para establecer el duelo dialéctico que le permite comparar esta sociedad de llegada con la de partida del viajero. Así, en *The Coming Race* es el padre de Zee, Aph-Lin, el que va explicando al protagonista los secretos y la historia de su mundo. En *A Crystal Age* no es la Madre, Chastel, ni Yoletta, las que le cuentan al protagonista los secretos de la casa, sino que se

entera al leerlo en un libro, narrado, presumiblemente, por un hombre, probablemente uno de los primeros padres de la casa. En *Erewhon* el protagonista aprende todos los aspectos relacionados con este país a través del *Professor of Worldly Wisdom*, y en su trato con los hombres de este país. En *After London*, sin duda la obra más atípica desde el punto de vista de la estructura utópica de todas las que hemos estudiado, es el narrador el que establece el paralelismo entre la nueva sociedad y la anterior. Por último, en *News from Nowhere*, encontramos un elemento diferenciador con respecto a las otras obras y es el hecho de que aquí aparecen dos personas que enseñan y guían al protagonista: se trata del viejo *Hammond*, uno de los pocos que recuerdan algo de épocas pasadas, y *Ellen*, que conoce realmente la precaria situación del protagonista y le anima constantemente a que conozca todos los detalles de la nueva sociedad de manera que, al despertar en su propia época, sean un rayo de esperanza en la lucha de éste por tratar de cambiar su sociedad.

Lo que realmente encontramos en todas estas obras es una caracterización de la mujer fruto de la mitología masculina más ancestral moldeada por el cincel del conservadurismo victoriano. En primer lugar, encontramos una repetición del mito secular en torno al poder de «castración» de la mujer, de su insaciable voracidad sexual, lo que sugiere un cierto temor de estos hombres hacia el sexo, hacia el contacto sexual. En el mundo de *The Coming Race* se sugiere que la fuerza destructora que emana del *vril* se convierte en una fuerza benefactora en manos de las mujeres casadas, en una sutil metáfora que equipara el poder destructivo de esta poderosa y misteriosa fuerza natural con la destructora voracidad sexual femenina, atenuada tras el matrimonio, en una doble concepción tradicional y patriarcal: por un lado, la noción del sexo permitido sólo en el seno del matrimonio, y, por otro lado, la noción de que la mujer casada no tiene realmente necesidades sexuales apremiantes. La misma idea encontramos en *Erewhon*, personificada en *Yram*, la hija del carcelero, que viola las leyes de su país que castigan la enfermedad como delito con severas penas, cuidando al protagonista cuando cae enfermo a cambio de ciertos «favores» sexuales, lo que, por otra parte, se sugiere de manera muy sutil y velada. El contrapunto en esta obra viene de la mano de la figura de *Arowhena*, cuya descripción detalla principalmente sus cualidades espirituales, frente a la de la hija del carcelero, llena de tintes sexuales. En la comparación de estas dos mujeres y, sobre todo, en el hecho de que *Higgs* prefiera a *Arowhena*, queda reflejado nuevamente el temor al poder sexual de la mujer, ya que esta elección significa que la mujer no es peligrosa para el hombre, en el sentido de que su atracción por ella es espiritual no carnal, al contrario que con *Yram*. Por otra parte, el mayor símbolo del poder sexual femenino suele estar representado en la mitología por las sirenas, y por ello en *After London* las fuerzas malignas y misteriosas que

pueblan los salvajes e inmensos bosques de la tierra aparecen descritas de forma muy similar a éstas, y se les atribuye un poder muy parecido: estos extraños y peligrosos seres atraen con sus encantos a los incautos que se adentran en estos parajes y los hacen desaparecer para siempre. En *A Crystal Age* también se vislumbra este ancestral mito, aunque de una manera distinta a las anteriores obras. La actitud «complaciente» y liberal de *Yoletta* hacia el protagonista, *Smith*, nos hace creer en principio que en esta nueva sociedad se han eliminado los tabúes patriarcales y victorianos en torno a las relaciones entre los sexos, cuando, en realidad, lo que ha ocurrido es que en esta nueva raza de hombres y mujeres ha desaparecido la pasión sexual, el sexo, que ha sido sustituido por unas relaciones fraternales. Por esta razón no hay restricciones en las relaciones entre hombres y mujeres, y aquí es donde encontramos la referencia indirecta al mito del que estamos hablando: las relaciones entre hombres y mujeres son totalmente libres porque, al eliminarse la pasión y el sexo, la mujer ya no es considerada como un peligro para el hombre porque no lo atrae sexualmente y por ello se han eliminado todas las restricciones que en el siglo XIX regulaban hasta el más mínimo detalle de su comportamiento social y moral. Sin embargo, *Yoletta* constituye un peligro para *Smith*, porque está tan enamorado de ella que sólo desea integrarse en su mundo, formar parte de él, una debilidad de la que el propio protagonista es consciente pero que no puede evitar. En esta misma obra, el personaje de la madre de esta comunidad, *Chastel*, representa el otro lado de la cuestión: la mujer que ya no supone un peligro para el hombre, en la creencia de que ésta aplaca sus instintos sexuales tras el matrimonio y la maternidad. En este caso, la mujer aparece como refugio y protección. Incluso en un mundo tan maravilloso y libre como el imaginado en *News from Nowhere* se vislumbra la presencia de este mito. En el nuevo Londres, en la nueva Inglaterra, las mujeres han adquirido unas cotas de libertad e igualdad con los hombres inimaginables en el siglo XIX, hasta el punto de que no sólo no existe el matrimonio como institución legal, sino que tanto mujeres como hombres tienen libertad para elegir una pareja o romperla cuando la relación ya no les resulte cómoda o placentera. Sin embargo, la belleza exultante de estas mujeres es la causa de algún que otro desastre para los hombres, ya que la atracción que llegan a sentir por algunas de ellas les lleva a veces a cometer actos irreparables. Así, en este mundo nuevo y renovado pervive la noción ancestral de que la mujer es peligrosa para el hombre, y, aunque en este caso no lo es por su irrefrenable apetito sexual, sino por su irresistible belleza, el resultado es el mismo.

Como se puede apreciar, en mayor o menor medida, la figura femenina se ve rodeada de un halo de maldad, de peligrosidad para el hombre. El análisis de la presencia de este mito en estas obras utópicas nos lleva a plantearnos una paradoja muy interesante y que muestra, además, la ambigüedad con la que estos autores

tratan el tema de la mujer: si se teme el poder insaciable de la mujer, pero también se sostiene que la mujer casada no tiene impulsos sexuales apreciables o peligrosos para el hombre, o que el hombre prefiere como esposa a una mujer que no sea sexualmente muy atractiva (como parecía desprenderse de la actitud de *Higgs* en *Erewhon*), podemos deducir que lo que temen estos autores es su propio impulso sexual, o su ausencia, en un mundo en el que la «hombría» estaba en peligro por aquellas mujeres que empezaban a invadir su «territorio»:

[...]. *This emotion is fear – fear of sex in general and particular: of impotence and potency; of impulse and of its loss; of indulgence and even of the remedies prescribed to curb it. [...]. In the Victorian world, what seems to have happened is that these fears have been raised into consciousness along with certain of their contradictions; [...].* (Marcus 1974: 27-28)

Por otro lado, frente a la supuesta peligrosidad de estas mujeres, encontramos una profunda paradoja en su caracterización como seres débiles, frágiles e indefensos. Esta visión de la mujer es, por un lado, fruto de la opinión «interesada» de los hombres, y, por otro lado, consecuencia de los estudios «científicos» y evolucionistas de la época. En el primer caso, resultaba muy cómodo para los hombres considerar al sexo femenino como indefenso y débil, ya que ello les daba argumentos para controlar a las mujeres, puesto que se veían en la necesidad de protegerlas y también de proteger sus intereses. De esta manera, los hombres se convertían en dueños absolutos de todos los bienes de las mujeres que estaban bajo su «protección» y, de paso, convertían a éstas en seres subordinados y relativos, siempre dependientes tanto de la fuerza económica como de la fuerza física de sus «protectores». En el segundo caso, los avances en medicina y los estudios evolutivos contribuyeron a dar veracidad y validez a las teorías que consideraban a la mujer como un ser inestable emocionalmente y frágil físicamente. En esta época abundan los estudios psicológicos y médicos en torno a la figura femenina. De la mayoría de ellos se desprendía la teoría de que las mujeres no podrían resistir el mismo tipo de vida que los hombres porque su estabilidad emocional no era la misma. Además, los estudios ginecológicos contribuyeron a afianzar esta teoría, al considerar que la histeria y la locura, aparentemente las enfermedades más comunes en las mujeres de la época, se originaban en el útero, y que por ello los hombres no las padecían. No es de extrañar, pues, que esta visión del sexo femenino también se deje traslucir en nuestras obras, bien de forma directa, bien indirectamente, por alusiones o comparaciones.

En *The Coming Race* el autor realiza una burla feroz de la mujer emancipada a través del retrato de un grupo de mujeres que han perdido sus rasgos femeninos porque a lo largo de muchas generaciones han ido 'invadiendo' el territorio masculino y, como consecuencia, han adquirido características más propias de este género. La burla se traduce en la descripción física de sus cuerpos, llenos de músculos y de tendones, en claro contraste con la delicadeza de formas atribuida y 'exigida' al cuerpo femenino, conseguida, por otra parte, la mayoría de las veces, de forma artificial, mediante apretados corsés y ropas poco sueltas. Las consecuencias más inmediatas y significativas de esta situación son, por un lado, el rechazo que el protagonista siente ante la imponente figura de la protagonista *Zee*, y, por otro lado, la situación de subordinación a la que se ven obligadas las *Gy-ei*, porque, debido a su constitución física, no tienen atractivo suficiente para seducir a los *Ana*, y sólo pueden conseguir casarse con ellos a cambio de ceder a todos sus deseos y caprichos, dando lugar a una situación de clara desventaja para ellas, que quedan totalmente sometidas al arbitrio de sus esposos. Así pues, en esta obra se hace una alabanza y defensa de la fragilidad y debilidad femeninas como una de las características que más atraen a los hombres, porque esto significa que la mujer está necesitada de protección y, por tanto, su sumisión y subordinación al hombre serán absolutas. Aparte del aspecto físico de las *Gy-ei*, otro elemento que permite a Bulwer-Lytton realzar la imagen tradicional de la mujer es la descripción del rostro de estas mujeres, que es adusto debido a su excesiva dedicación al estudio, de manera que no muestran los rasgos de docilidad y de sumisión que toda mujer debía mostrar para atraer a un hombre, y que eran los signos más claros y evidentes de su acatamiento a la autoridad patriarcal.

En *Erewhon*, por el contrario, encontramos en la figura de *Arowhena* todos los elementos que la caracterizan como el ideal de la mujer victoriana. Esta heroína es una mujer bella, frágil, indefensa y, sobre todo, muy dócil. *Higgs* la describe como el ejemplo máximo de la perfección, pero sin dar muchos más detalles al respecto, lo cual es muy significativo ya que, dada la mentalidad de la época, cabe suponer que esa 'perfección' alude al hecho de que *Arowhena* reúne todas las características que un hombre de la época desea en una mujer, y que son belleza, fragilidad, inocencia y docilidad, lo cual significaba que estas mujeres podían ser fácilmente manipuladas y subordinadas y que no causarían ningún problema a sus maridos. De hecho, la hermana de la protagonista, *Zulora*, no gusta tanto a *Higgs* porque su rostro no denota sumisión ni voluntad de subordinación, sino orgullo, lo cual era considerado en la época como un 'pecado' imperdonable en una mujer.

En *After London*, donde se imagina una sociedad violenta y guerrera, las mujeres son seres frágiles que permanecen en la seguridad de los castillos y que se dedican

a labores delicadas. Dada su espiritualidad, se las considera como el reposo del guerrero, el remanso de paz y tranquilidad en medio de la brutalidad y barbarie reinantes. Especialmente llamativo es el caso de la protagonista de esta obra, *Aurora*, que se dibuja como una mujer frágil pero con una voluntad y determinación envidiables. Sin embargo, su voluntad y deseo sirven de muy poco en esta férrea sociedad patriarcal, ya que está sometida a los deseos de su padre que pretende casarla con un importante caballero para afianzar su fama y prestigio, aun sabiendo que ésta está enamorada de *Felix Aquila*. De esta manera, también en este caso encontramos el retrato de la mujer como un ser débil al que hay que proteger y, bajo la excusa de la protección, subordinar y controlar hasta en el más mínimo detalle de su vida cotidiana.

En *A Crystal Age* el protagonista se siente atrapado por la belleza de *Yoletta*, que, aunque en principio parece responder a un modelo de mujer liberal y sin ataduras morales, resultará un ser puro e inocente que no ha conocido ni conocerá nunca los placeres del amor sexual. Esta figura es un tanto ambigua, ya que, por un lado, tiene un atractivo físico innegable, como demuestran las descripciones que realiza *Smith* de su sensual belleza, pero, a su vez, es un ser no corrompido, y, por tanto, en algún sentido inocente, lo que responde a la imagen femenina ideal de la época. Podríamos decir que es el ángel-demonio que todo hombre admira pero también teme.

Por último, en *News from Nowhere* encontramos un nuevo tipo de mujer, más libre y 'moderna', pero que sigue manteniendo ciertos rasgos tradicionales que, además de su gran belleza, la hacen muy deseable a los ojos de los hombres. Hay dos pequeños detalles muy significativos en la obra con los que William Morris trata de hacer entender que, si bien los tabúes sociales y morales han desaparecido de esta nueva sociedad y que por ello la mujer es más libre, no significa que ésta haya perdido uno de rasgos más característicos: la fragilidad, lo que implica, por añadidura, su dependencia del hombre. Uno de estos detalles lo encontramos durante el viaje que realiza el protagonista por el río acompañado de sus amigos, que expresan su extrañeza cuando se encuentran en una de las etapas del viaje con dos chicas jóvenes que pretenden cruzar el río por sí mismas, sin la ayuda de un hombre. El otro detalle lo encontramos en las palabras de la propia *Ellen* cuando expresa su desilusión porque tiene que acompañar a su padre en su viaje hacia el norte, abandonando el sur que a ella le resulta tan grato. Así pues, en esta sociedad en la que las mujeres no están ligadas a los hombres por lazos legales ni coercitivos, la fragilidad es la excusa de la que se sirven para seguir erigiéndose en sus protectores, creando así la sensación de dependencia.

Por otro lado, dado que la fragilidad y, con ella la subordinación, son las características más destacadas y deseables en las mujeres que pueblan estos mundos utópicos, no nos debe extrañar que aparezcan siempre en el interior, protegidas, como enseñaba la ideología patriarcal victoriana, contra los males del mundo exterior en el que se mueven los hombres quienes, como decía Darwin, estaban por su naturaleza mejor dotados para enfrentarse a los peligros que ese mundo comportaba. En todas estas obras observamos el tradicional reparto de papeles, y encontramos a las mujeres condicionadas por su biología, dedicadas a las tareas del hogar y a la maternidad, mientras que los hombres se desenvuelven fuera de este ámbito. Por esta razón, tras ridiculizar y parodiar a las mujeres que pretendían ser como los hombres, retratándolas como viragos (mujeres varoniles) en *The Coming Race*, en un inverosímil juego de transformación, Bulwer-Lytton las convierte en las esposas más sumisas y obedientes que pueda imaginarse, de tal manera que incluso el protagonista, que rechaza a *Zee* por el terror que le inspira, se acuerda de ella en la rectafinal de su vida y hasta parece lamentar el no haberse quedado en su mundo. Una vez casadas, las *Gy-ei* se dedican al hogar y a los hijos y, a no ser que queden viudas o se divorcien, rara vez abandonan éste, donde se ocupan de todos los detalles que sirven, como se decía en los tratados educativos destinados a las mujeres, para hacer la vida más agradable al marido y a los hijos. De hecho, a pesar de que las *Gy-ei* tienen muchos privilegios mientras permanecen solteras y parecen ser ellas las que dirigen la vida en la comunidad dada la pasividad y la indolencia de los *Ana*, el poder real de esta sociedad está en manos de dos hombres: *Aph-Lin*, jefe del consejo encargado de la conservación de la luz, y *Tur*, el jefe supremo de la comunidad, el que, en última instancia, decide sobre los destinos de la sociedad y que es el que decide que el viajero es un peligro para ésta y que debe ser eliminado. Dado que el *vrii* ha permitido a esta raza alcanzar un asombroso desarrollo científico y tecnológico, nos encontramos con una civilización en la que todo está regulado de forma automática y los ciudadanos sólo tienen que preocuparse por los pequeños detalles de la vida cotidiana. Sin embargo, los dos asuntos más importantes de esta sociedad que no pueden ser controlados por esta fuerza prodigiosa están en manos de dos hombres: el poder para controlar la intensidad de la luz que de forma artificial ilumina este mundo subterráneo, y que les sirve para marcar el paso de las horas y de los días, y el poder de decidir sobre la vida y el destino de todo lo que se mueve y vive en este mundo subterráneo, lo cual parece asemejar a estos dos hombres con dioses, especialmente si tenemos en cuenta que son cargos vitalicios y que la esperanza de vida de esta raza es prodigiosa. Así pues, en una sociedad en la que la gente no tiene que preocuparse por su bienestar ni por su seguridad, las mujeres solteras se dedican a viajar y a divertirse, mientras que los hombres se dedican a sus aficiones y caprichos, y los dos únicos

aspectos que hay que controlar, y que, por otra parte, inciden en ese bienestar, están en manos de dos hombres. Por otro lado, la separación de ámbitos se realiza tras el matrimonio, ya que la *Gy* «voluntariamente» renuncia a la libertad y a la vida fuera del hogar, para consagrarse a complacer los caprichos de su esposo.

En *Erewhon* los hombres se dedican a sus negocios fuera del hogar, mientras que las mujeres pasan su tiempo atendiendo las ocupaciones de la casa y, como ejemplo de burguesas victorianas, asistiendo a reuniones sociales y a los «bancos musicales», que actúan como metáfora de la Iglesia de Inglaterra y que le sirve a Samuel Butler para criticar la fachada de hipocresía y el falso mundo de apariencias que rodeaba a la burguesía de su época. Incluso la relación de *Higgs* con *Yram*, la hija del carcelero, se realiza en un ámbito cerrado, los muros de la cárcel, que es el mundo en el que esta mujer se mueve.

En *After London*, en la que se imagina una sociedad violenta y cruel, en la que impera la ley del más fuerte, encontramos el mejor ejemplo de la separación de los mundos masculino y femenino. En una sociedad rígidamente estratificada, en todas las clases sociales los roles se hayan claramente definidos y delimitados. Así, en las clases más miserables, las mujeres realizan todas las labores domésticas y del campo, mientras que los hombres salen a cazar y proporcionan el sustento, en una clara alusión a las razas primitivas que Darwin describía en sus obras. En el caso de los siervos, los hombres se emplean como peones, granjeros, o soldados, mientras que las mujeres son empleadas para las labores domésticas de los palacios y castillos. En las clases aristocráticas, las mujeres se encuentran fuertemente protegidas, a su vez que aisladas e ignoradas, frente al peligroso mundo exterior en el que los hombres luchan por sus vidas y sus haciendas. Es la mejor metáfora para describir la situación de la sociedad del siglo XIX, en la que se consideraba que el hogar era el castillo de un hombre en el que ponía a salvo todas sus pertenencias entre las que se encontraban su mujer y sus hijos.

En *A Crystal Age* encontramos una gran familia que habita un caserón en medio de la naturaleza y en la que los hijos se dedican a las labores del campo, mientras las hijas se ocupan de la casa, cosen, remiendan, limpian, preparan la comida y cuidan de su madre enferma. Dentro de esta casa, en la que permanecen las hijas mientras los hombres salen a trabajar, hay una mujer que permanece más 'encerrada' que el resto: se trata de la madre de la familia, *Chastel*, que habita un ámbito exclusivo y cerrado al que sólo se tiene acceso con su consentimiento, y desde el que dirige la vida del hogar, siempre auxiliada por el Padre.

La separación de roles es más inaudita en nuestra última obra, *News from Nowhere*, en la que William Morris propone un nuevo modelo de mujer, más bella, más sana,

más libre en sus relaciones con el sexo opuesto, pero que, sin embargo, sigue estando condicionada por su biología. En la sociedad utópica que este autor nos propone las mujeres ya no están recluidas en el hogar, en el sentido estricto de la expresión, ya que son libres para salir y para establecer relaciones personales con el sexo opuesto. Sin embargo, esto no significa que la mujer esté libre de las 'cargas' que su condición femenina le impone, y por ello la encontramos siempre realizando labores domésticas, atendiendo la 'casa de huéspedes', preparando las comidas para los hombres o limpiando. La diferencia entre esta nueva mujer y las de antaño reside en el hecho de que esta sociedad ha dignificado y ennoblecido las tareas femeninas, dando especial importancia a la maternidad, de manera que éstas se consideran tan importantes y básicas como el trabajo masculino, lo cual hace que estas mujeres realicen su labor con agrado y alegría. En definitiva, lo que propone William Morris es dar al trabajo femenino la misma preeminencia y significado que al masculino, pero siempre distinguiendo como trabajo femenino el realizado dentro del hogar, sin conceder valor o crédito a la posibilidad de que la mujer pueda desarrollar también una actividad importante o relevante fuera de éste.

Por otro lado, en todas las mujeres que desfilan por estas obras utópicas encontramos un mismo tipo de caracterización psicológica, que concluye siempre en la consideración de la mujer como un ser inferior al hombre, tanto física, como emocional e intelectualmente. En *The Coming Race*, las *Gy-ei* son, en principio, superiores intelectualmente a los *Ana*: pertenecen a las instituciones científicas e incluso publican libros y estudios 'científicos'. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que todos estos conocimientos, no han servido, como en el caso del conocimiento masculino de la civilización de la que proviene el viajero, para conseguir avances significativos en esta sociedad y no son en modo alguno imprescindibles, ya que todo el progreso y avance ha sido fruto de la fuerza prodigiosa que emana del *vrii*, que tiene incluso poderes curativos. Además, dado que en esta sociedad no es necesario conseguir ningún tipo de mejora ni en el nivel ni en la calidad de vida de sus habitantes, queda patente el hecho de que el nivel intelectual de estas mujeres no es mayor que el de los hombres, sino que simplemente ellas se dedican a estudios intrascendentes que no afectan ni influyen en la vida cotidiana de este pueblo. Se trata simplemente de un mero entretenimiento que, al no suponer un peligro para los *Ana*, se les permite. Pero toda esta supuesta superioridad intelectual queda, además, en entredicho desde el momento en el que la *Gy* se enamora. Cuando ésta escoge pareja y contrae matrimonio, toda la superioridad física e intelectual de la que se jacta mientras es soltera desaparece y es sustituida por una actitud de total sumisión. La razón de este brusco cambio la encontramos en la debilidad emocional de estas mujeres, que conscientemente renuncian a su situación

de privilegio en esta sociedad para someterse tras el matrimonio a una vida en la que se dedicarán a satisfacer los caprichos de sus maridos, ya que éstos tienen la prebenda de poder traer a casa a una segunda esposa si la primera no les satisface. De esta manera, se concluye que las *Gy-ei* son unos seres inferiores, incapaces de sacar provecho a sus privilegios debido a su dependencia emocional de los *Ana*. Así, mientras ellas se dejan llevar por sus emociones y sentimientos, los *Ana*, más racionales y fríos, sólo tienen que esperar el momento de ser escogidos por una de estas mujeres para imponer sus condiciones y mostrar de esta manera su superioridad física y emocional sobre ellas.

En *Erewhon* la caracterización femenina es un fiel reflejo de las ideas victorianas y burguesas del momento. Por esta razón, encontramos a unas mujeres que reúnen todas las características que se consideraban inherentes a su sexo, como la maldad, la hipocresía, la falsedad, los celos o la envidia, y que, a su vez, siguen los patrones de comportamiento y de conducta propios de la tradición victoriana. Como consecuencia de esta tradición, estas mujeres son tan sólo un grupo de personas de segunda categoría, que no tienen peso específico en la sociedad y que están sometidas a la autoridad patriarcal. La debilidad emocional de la que se 'acusaba' al sexo femenino en esta época la encontramos representada especialmente en la figura de *Yram*, que, tras tener con el protagonista una efímera relación sexual, se considera con derechos sobre él y trata de ahuyentar a todas las mujeres que se acercan a visitarle, ante el temor de que se lo arrebaten. También *Arowhena* muestra esta característica cuando se deja arrastrar por el protagonista en el globo hacia un viaje incierto, en una clara demostración de su inferioridad emocional ya que su amor hacia *Higgs* la llevan a creer ciegamente todo lo que éste le dice, sin preocuparse por los posibles peligros que puedan surgir o por el lugar al que el protagonista quiere llevarla. En este sentido, a través de *Arowhena*, como imagen de la mujer victoriana de la época, podemos entender el tipo de educación que las mujeres recibían en esa época, y que las convertía en seres dependientes emocionalmente de un hombre, con lo cual se aseguraba su sometimiento y subordinación.

En *A Crystal Age* las mujeres no son presentadas como seres emocionalmente inestables o dependientes en el mismo sentido que en las obras anteriores, ya que en esta sociedad no se conoce el deseo carnal ni el amor entre hombre y mujer, que ha sido sustituido por un cariño entre hermanos. Sin embargo, mantienen ciertos rasgos de carácter que permiten a Hudson caracterizarlas como seres emocionales más que racionales. *Yoletta*, por ejemplo, demuestra su carácter temperamental cuando en un ataque de rabia rasga las páginas de un libro, lo cual le comporta un severo castigo impuesto por el Padre. En otra ocasión, muestra su desesperación ante la perspectiva de ser castigada porque ello la privaría de estar en contacto con

la naturaleza a la que ella adora, siendo éste, además, un rasgo que a *Smith* le llama notablemente la atención ya que ello le permite ver que también *Yoletta* tiene debilidades, lo que aumenta su atracción hacia ella.

En *After London* no tenemos indicios que nos permitan afirmar que esta noción de la debilidad e inferioridad emocional de la mujer esté presente como una de las características del género femenino. Sin embargo, dado el mundo de violencia y de brutalidad en el que se desenvuelve esta sociedad, es lógico pensar que esa debilidad pueda formar parte del carácter femenino, puesto que consideramos que esta civilización es una metáfora que conecta la sociedad inglesa de finales del siglo XIX con una sociedad bárbara, violenta y caótica.

Por último, en *News from Nowhere*, que nos ofrece la visión, a priori, más innovadora de la mujer, también encontramos debilidad y sumisión, prueba, sin duda alguna, de que son elementos propios de la naturaleza femenina. Así, parece que la vuelta de *Clara* con su marido e hijos, tras abandonarlos para marcharse con otro hombre, es una muestra del carácter abierto y liberal de esta sociedad, pero, sin embargo, también esconde otro significado y es el hecho de que este regreso se ha debido más a su naturaleza emocional y a su natural instinto maternal, que la han llevado de regreso con sus hijos. Pero, además, también el carácter dependiente de *Clara* se pone de manifiesto cuando acompaña a su marido por el río junto al protagonista, el viejo *Hammond* y *Ellen*, y siente celos de ésta porque piensa que es una amenaza para su unión con *Dick*. De esta manera, se retrata otro de los elementos que caracterizan al sexo femenino, y es el hecho de que esa dependencia hace que las mujeres consideren enemigas a las de su propio sexo, ante la posible amenaza que cada una de ellas supone para las demás a la hora de 'competir' por un hombre. Esto también se puede apreciar en algunas de estas obras, en las que las mujeres aparecen 'peleando' por mantener a su lado o preservar a un hombre. Por esta razón, *Zee* rapta al protagonista durante una fiesta en la que otra *Gy* le está cortejando y le recrimina duramente por ello; *Yram* intenta vigilar a *Higgs* cuando van las damas de *Erewhon* a visitarle a la cárcel; *Clara* se siente amenazada por la presencia de *Ellen*; y en el caso de *A Crystal Age* sólo una mujer tiene el privilegio de sobresalir sobre las demás para alzarse como madre de la comunidad y, por tanto, tener acceso al único hombre que actúa como tal en esta sociedad. Así pues, en todas estas novelas encontramos unos rasgos tradicionales que caracterizan el modo de ser femenino, fruto, como ya hemos comentado, de la ideología patriarcal del momento, que consideraba que éstos eran intrínsecos a la naturaleza femenina, y, además, trataba de mantenerlos inculcando a las mujeres que estas características no sólo les eran propias e inalterables, sino que, además, eran deseables en toda mujer.

Por otro lado, junto a estos rasgos tradicionales, encontramos en estos escritores utópicos una caracterización de los personajes femeninos muy idealizada en lo que se refiere al tema de la belleza, creando con ello un difícil equilibrio entre el mito y el deseo, es decir, entre aquellos conceptos tradicionales propios de la mitología masculina en torno a la figura femenina y lo que ellos íntimamente desean de esa figura femenina. Esto nos lleva al tema central y más importante en torno al tema de la mujer: el hecho de que en los mundos utópicos ésta aparece como un elemento sometido al arbitrio del utopista que vierte sobre ella tanto sus miedos al sexo como sus deseos y fantasías en torno a éste. Por esta razón, las mujeres que hemos encontrado en estas obras tienen una belleza fascinante, muy distinta al canon estético de la época, en la que imperaba la moda de la tez blanca y pálida, un signo más que denotaba la fragilidad femenina. Frente al tradicional concepto victoriano de belleza femenina, que presentaba a las mujeres como frágiles muñecas, los autores reivindican a una mujer más fuerte y con un aspecto diferente, resaltando en todas las obras la excelente calidad de vida y la salud y fortaleza de la que gozan en las nuevas sociedades utópicas.

En general, tanto hombres como mujeres se han beneficiado de las mejoras sociales, que han significado un cambio cualitativo en su calidad de vida, lo que demuestra, una vez más, que una de las mayores preocupaciones de estos autores la constituían las penosas condiciones sociales de la mayor parte de la población, que sobrevivía a duras penas en barrios miserables sin ninguna medida higiénica, lo que se traducía en una alta tasa de enfermedades y mortandad. Por ello, una de las primeras características que los viajeros destacan al llegar a sus destinos es la belleza y la salud que se aprecia en todas las personas que van encontrando, que comparten hombres y mujeres por igual, y que, además, perdura incluso en la vejez, en la que suelen adquirir una belleza majestuosa, muy diferente a la forma de envejecer de una persona en el siglo XIX, especialmente si pertenecía a las míseras clases obreras. Al imponente aspecto físico de hombres y mujeres se une la descripción de las ropas que estas personas visten y que, salvo alguna excepción, son sencillas, muy alejadas del recargamiento característico del traje de la época. La belleza de los rostros de la raza subterránea, desprovistos de cualquier signo de pasión o sentimientos, descrita en *The Coming Race* resulta aterradora para el viajero, que compara su aspecto sereno, majestuoso y benigno con la belleza de los dioses, e, incluso, con el aspecto de placidez que muestran los muertos. Esta extraña belleza es uno de los elementos que Bulwer-Lytton utiliza para tratar de mostrar una de las mayores amenazas que la excesiva dependencia de la tecnología puede provocar en el hombre: la posible deshumanización, la pérdida de todo sentimiento humano, como se aprecia en esta raza. En el caso de las mujeres, también destaca su belleza, pero, puesto que en esta obra se hace una sátira y ridiculización de la

mujer emancipada, ésta se acompaña de ciertos rasgos corporales que la alejan del estereotipo de mujer del siglo XIX y que la convierten en una especie de mujer masculina, que incluso desarrolla un pequeño bigote en la edad adulta. *Zee* destaca por su gran belleza entre todas las demás *Gy-ei*, pero no logra atraer al protagonista, que se siente intimidado y aterrado ante su potencial, puesto que la intención del autor es advertir a las mujeres sobre la posibilidad de que los hombres las rechacen si tratan de ocupar 'posiciones' que no les corresponden. Por otro lado, no es Bulwer-Lytton muy explícito en cuanto a los detalles de las ropas que usa esta raza, aunque realiza una breve alusión al hecho de que los colores en la ropa de las mujeres sirve como anuncio tanto de su estado 'civil' como de sus intenciones con respecto a los hombres: el color gris indica que una *Gy* está buscando marido, rojo fuerte significa que ésta prefiere permanecer soltera, morado oscuro que ya ha elegido a su futuro esposo y que espera que él la acepte, morado y naranja indican que está comprometida o casada y el azul claro que es viuda o divorciada y que busca nuevo esposo. En el caso de esta utopía, la intención del autor es, por un lado, criticar los efectos de la industrialización sobre los hombres y las consecuencias de su creciente dependencia de las máquinas, y, por otro lado, advertir tanto a hombres como a mujeres sobre los peligros y efectos devastadores que el acceso de la mujer a ámbitos masculinos podría conllevar para todos. Por esta razón, Bulwer-Lytton vuelca en estas mujeres, especialmente en las casadas, todas sus fantasías sobre cómo debería ser una mujer ideal. En esta obra no encontramos una descripción real de la belleza femenina, sino más bien una descripción ideal de cómo debería ser una mujer, sobre todo porque en su propia vida personal tuvo muchos problemas con las mujeres: primero porque siempre estuvo en medio de la batalla que su madre y su esposa mantuvieron por obtener su afecto y segundo por la desastrosa relación marital que mantuvo con su esposa y que acabó en un penoso divorcio.

En *Erewhon* también la belleza es compartida por hombres y mujeres y perdura en la edad madura. Las mujeres son exquisitas, casi perfectas en su belleza, que compara con las imágenes que aparecen en las mejores pinturas italianas, tanto por su elegancia como por el tono moreno de la piel. Sin embargo, Samuel Butler sólo se centra en la descripción de sus rostros haciendo mención a la perfección de sus pestañas, cejas y orejas y la única licencia que se permite es una breve referencia a la sensualidad de sus labios. En el caso de *Arowhena*, en cambio, no hace ninguna referencia directa a su aspecto físico ni a la forma de su rostro, sino que tan sólo nos dice que es el colmo de la perfección, dejando el trabajo a la imaginación del lector, que sacará sus propias conclusiones. En cuanto a la forma de vestir en esta sociedad, en su primer paseo por la ciudad, *Higgs* encuentra a multitud de personas y queda admirado por la riqueza y variedad de sus ropas y ornamentos que, sin

embargo, no se entretiene en describir, señalando simplemente que este tipo de ropa y adornos eran nuevos para él. Esto parece indicar que en esta sociedad la ropa es distinta a la de su época en cuanto a abigarramiento y profusión, pero que sigue siendo un signo de ostentación. Por ello, *Arowhena* huye de la casa disfrazada con las ropas de su doncella para que nadie la reconozca, lo cual es una prueba de que en esta sociedad el vestido se sigue utilizando para marcar el estatus y una cierta diferencia entre clases.

En *After London* el ideal de belleza lo constituye la mujer inteligente con una gran fuerza interior, capaz de entender a un hombre y de servirle de guía y musa. En esta obra no se nos ofrece ninguna descripción física ni tampoco tenemos datos concretos que nos permitan hablar sobre su calidad de vida. Sin embargo, puesto que se trata de una utopía en la que la humanidad ha vuelto a un estado de violencia y de brutalidad en un mundo lleno de guerras y conflictos, podemos suponer que no gozarán ni de una vida muy larga y ni de muy buena calidad de vida, teniendo en cuenta que lo que pretendió Richard Jefferies fue hacer una comparación de su propia sociedad con otra en la que la violencia y la ley del más fuerte eran los rasgos fundamentales. No se trata de una utopía de vuelta a la naturaleza en el mismo sentido que en William Morris, por ejemplo, o en Hudson, sino que es un retroceso en la propia evolución humana, por lo cual esta obra no puede ofrecernos una propuesta en la que la vida haya mejorado notablemente. Tampoco tenemos referencias sobre el tipo de ropa, aunque cabe suponer que, dada la época a la que ha retrocedido la raza humana, la Edad Media, ésta será muy similar a la que se llevaba en ese momento de la historia de la humanidad.

En *A Crystal Age* es donde mejor se aprecia el difícil equilibrio que los utopistas mantienen entre sus creencias y sus deseos. También las personas que habitan en la mansión familiar poseen una gran belleza, gozan de excelente salud y su esperanza de vida es prodigiosa. En principio, hombres y mujeres tienen el mismo tipo de belleza, hasta el punto de que al protagonista le cuesta trabajo distinguir entre ambos sexos. Como sabemos, Hudson quiere advertir que ésta será una de las consecuencias que la raza humana tendrá que sufrir por vivir en una sociedad demasiado dependiente de la industrialización y de las máquinas y que ha sido provocada por la eliminación de la pasión y del deseo sexual. Sin embargo, en esta sociedad asexuada destaca la figura de la protagonista *Yoletta*, en cuyas sensuales descripciones físicas encontramos la realización de las fantasías del autor. Es una mujer aparentemente muy joven, aunque después sabremos que tiene treinta y cinco años, muy bien formada y con una tonalidad de piel oscura, fruto de la vida al aire libre, por la que *Smith* se siente inmediatamente atraído. Las descripciones que realiza de ella son muy explícitas, recreándose en la descripción de su rostro,

sus ojos, y, sobre todo, sus labios, lo que da un carácter marcadamente erótico a esta figura. Además, tampoco desdeña detalles para describir su cuerpo, haciendo mucho hincapié en sus piernas y brazos, bien visibles bajo la escasa ropa que lleva puesta. Como vemos, *Yoletta* es una encarnación del ideal erótico, una mujer plena, de sensual belleza e innegable atractivo físico. A esta descripción física se une el equívoco comportamiento de la joven, que trata al protagonista con mucha libertad e intimidad, lo que le lleva a creer que es correspondido en el amor que siente hacia ella, y que provocará al final de la obra la muerte del protagonista, en una clara referencia por parte del autor a la necesidad de recuperar los sentimientos humanos y la pasión que se están perdiendo ante la progresiva deshumanización del hombre por culpa de las máquinas. La presencia de esta figura erótica en la obra no supone, sin embargo, peligro alguno para los miembros de la comunidad, porque son seres asexuados para los que la pasión y el sexo son desconocidos. Por otro lado, la ropa que visten en esta sociedad se asemeja a túnicas con grandes mangas, pero en el caso de las mujeres, son más cortas que en los hombres, dejando al descubierto las piernas y los brazos, en clara contraposición con la ropa de la época, diseñada para tapar y esconder el cuerpo femenino. Es una ropa muy sugerente, que, como sabemos, no supone peligro alguno para los hombres de este mundo, como lo demuestra también el hecho inusual de que las mujeres utilicen trajes de baño muy ceñidos, que marcan y hasta resaltan las curvas de sus cuerpos. Así pues, estas mujeres, y especialmente *Yoletta*, son una recreación ideal y erótica de la mujer, que, sin embargo, no supone peligro alguno para el hombre porque esta sociedad conforma un grupo humano asexuado.

Por último, en *News from Nowhere* la nueva sociedad es más sana, feliz, bella y longeva. Especialmente llamativa es la belleza de las mujeres, que se aprecia incluso en las que se dedican a las labores agrícolas, y cuya idealizada descripción las asemeja a las figuras femeninas que aparecen pintadas en los cuadros prerrafaelitas. Son mujeres, además, muy conscientes de su belleza y de su potencial que, sin embargo, no utilizan para destruir al hombre o sacar partido de él. En la protagonista de la obra, *Ellen*, esboza el autor su ideal femenino retratando a una mujer que no sólo es una belleza morena y serena sino que, además, es una mujer muy inteligente por la que *Guest* se siente atraído, y que conoce la precaria situación de éste y le apoya y anima constantemente en su viaje por este nuevo y renovado mundo. Por otro lado, la fantasía de William Morris se desborda también a la hora de describir no sólo la belleza de estas mujeres, sino su papel en la sociedad, donde las encontramos como mujeres liberadas sexualmente que se dedican a realizar las tareas domésticas, atendiendo y sirviendo a los hombres con alegría y complacencia. Su belleza, además, se adorna con unas ropas de líneas simples y sencillas, muy alejadas del recargamiento ornamental y de color del siglo XIX, que permiten más

libertad de movimientos y que, de hecho, simboliza la libertad de la que la mujer goza en esta nueva sociedad.

Como se puede apreciar, en todas las obras utópicas que estamos analizando existe una ambigüedad entre un concepto tradicional en torno a la mujer que los autores, como hombres de su época, quieren transmitir, y una idealización de ésta que sólo puede encontrar su lugar en las sociedades utópicas. Esta extraña mezcla entre la realidad y el deseo, que es en realidad la base de la utopía, puede tener su origen, al menos en parte, en las relaciones e inclinaciones que hacia el sexo femenino tuvieron los distintos autores en su vida privada y que es, en definitiva, la que marca las ideas y la imagen que de la figura femenina se trasluce en sus obras. En el caso de Bulwer-Lytton, sabemos que su relación con las mujeres fue muy tormentosa, especialmente con su madre y su esposa. Cuando éste decidió comprometerse con Rosina Doyle Wheeler, su madre se opuso tajantemente a ese matrimonio y le puso todas las trabas e impedimentos posibles, dando lugar a una relación epistolar entre madre e hijo cargada de acusaciones contra su futura esposa y reproches de olvido y desconsideración, que el autor respondía de la misma manera, siempre defendiendo su relación con Rosina. Sin embargo, el matrimonio no duró mucho y tras un largo período de enfrentamientos y peleas acabaron divorciándose en 1836. Durante los siguientes cuarenta años, Rosina se dedicó a hacerle la vida imposible, llegando incluso a publicar varias obras en las que le criticaba y escribiendo a todos los que querían escucharla acusándole de violencia conyugal. La situación de acoso llegó a tal extremo que Bulwer-Lytton se vio obligado a abandonar su fructífera carrera política cuando ésta le humilló en público durante uno de los mítines en los que el autor hacía campaña electoral. Todos estos avatares personales explican en parte la imagen que de la figura femenina se refleja en *The Coming Race*, especialmente la de la mujer casada, que podemos suponer que reflejaba el deseo de su autor debido al resultado de su desastrosa vida conyugal.

Poco sabemos de la relación de Samuel Butler con las mujeres, salvo que durante su asistencia a clases de pintura conoció a Eliza Savage, que fue su mejor amiga y crítica hasta su repentina muerte, que sumió a éste en una profunda desesperación. Sin embargo, esta relación estaba llena de dudas y especulación tanto sobre los sentimientos de Eliza hacia Butler como sobre los de éste hacia ella, así como también hubo y hay muchos rumores y dudas en torno a la sexualidad de éste. Esto se aprecia en el tratamiento de la figura femenina en su obra, en la que pasa de soslayo sobre la relación sexual que el viajero mantiene con la hija del carcelero y en la que se aprecia una atmósfera de sexualidad reprimida en sus encuentros nocturnos con *Arowhena*, así como en las parcas descripciones físicas que realiza de las distintas mujeres que el viajero conoce en *Erewhon* y que se limitan a resaltar

la apariencia de su rostro. Puede que una de las razones profundas de este rechazo, o, más bien, miedo al sexo y a las relaciones con las mujeres, proceda tanto de su inicial formación como clérigo como, tal vez, de la relación con sus padres, que le atenazaron y agobiaron con sus constantes amenazas de desheredarle cuando decidió no seguir la carrera que éstos tenían pensada para él. De hecho, hay que recordar que ambos fueron los modelos escogidos para elaborar al abominable matrimonio *Pontifex* en *The Way of All Flesh*.

También son muy desconocidos los aspectos referentes a la vida conyugal de nuestro siguiente autor, Richard Jefferies, lo cual puede ser indicativo de que no le causó grandes traumas ni problemas. Conoció a su esposa, Jessie Baden, en la zona de Coate Farm, su propio lugar de nacimiento. Se casaron en 1874 y tuvieron dos hijos. Dado el carácter reservado y hasta arisco de este autor, se podría suponer que su vida familiar fue difícil, especialmente para su esposa e hijos. Sin embargo, fue un amante padre y esposo que procuró siempre que a su familia no le faltase nada aun en los momentos más dificultosos de su carrera literaria. Debido probablemente a la buena relación con su esposa y probablemente porque ésta le acompañó siempre en sus enfermedades, *Aurora*, la mujer protagonista de *After London*, se caracteriza precisamente porque sirve de guía y consuelo al protagonista.

La situación personal de William Henry Hudson también influyó en la imagen que de la mujer proyecta en *A Crystal Age*. Fue un hombre que idolatró a su madre y que se casó con una mujer mucho mayor que él, probablemente buscando en ella a la figura materna. A su vez, también tuvo mucho poder de atracción para las mujeres, pero no era él nunca el que daba el primer paso, sino que, en cierto modo, se dejaba seducir, aunque siempre volvió al lado de su esposa. Por esta razón, en su obra aparecen dos mujeres con rasgos bien distintos y que representan sus dos concepciones de la mujer: la seductora y atrayente *Yoletta*, y la figura maternal y protectora, en la que se aprecia un cierto complejo edípico, *Chastel*.

En el caso de William Morris, se sabe que estuvo profundamente enamorado de su esposa, Jane, una chica de clase baja a la que conoció cuando posaba para Dante Gabriel Rossetti. Podemos suponer que Morris, como la mayoría de los prerrafaelitas, prefería el amor cortesano al sexual, y puede que esto le llevase a desatender sus deberes conyugales, lo que hizo que Jane tuviese varias aventuras extramatrimoniales. Parece ser que ella no amaba a su marido, sino que simplemente se casó con él porque ésta era la única opción para una mujer en aquella época y porque ello le supuso un cambio en su estatus social, en el que pasó de ser una simple tendera a una educada mujer de sociedad. No obstante, con el tiempo formaron un buen matrimonio, según los cánones victorianos. Suponemos que el

tipo de mujer que Morris propone en su utopía responde precisamente a los avatares de su vida conyugal, junto con la noción prerrafaelita de que los hombres debían y podían ser amigos de las mujeres sin necesidad de cortejarlas, de seducirlas o de casarse con ellas. Esto es lo que se refleja en su obra: unas mujeres que tratan a los hombres de igual a igual y que siguen libremente sus impulsos naturales sin sufrir por ello consecuencias sociales o morales y sin que ningún hombre resulte tampoco perjudicado.

Por otra parte, puede que también debido a su reacción y relación con el sexo femenino, la noción de matrimonio que estos autores reflejan en sus obras varía desde la noción más tradicional y 'conveniente' del matrimonio hasta la total abolición del mismo. En *The Coming Race* el vínculo matrimonial adquiere un significado totalmente distinto al que tenía en la vida real. El hombre del siglo XIX consideraba que el matrimonio sólo servía para mantener su descendencia y para conseguir una mujer que le atendiese y cuidase, e, incluso, muchos de estos hombres preferían quedarse solteros. Sin embargo, en esta obra el matrimonio significa para los *Ana* una época de libertad, ya que sus esposas están totalmente subordinadas a ellos, pendientes de satisfacer todos sus caprichos, ya que éstos tienen la opción de divorciarse de su esposa o traer a casa a una segunda mujer. En *Erewhon*, a pesar de ser una sátira contra la sociedad y las costumbres de la época, el protagonista contrae matrimonio con la heroína tras fugarse juntos del país, en un acto que parece más de conveniencia que de amor. También aprovecha Butler para criticar la forma del matrimonio en su época, en la que se 'obligaba' a las hijas a casarse con el hombre elegido por la familia sin dar oportunidad a las parejas para conocerse. Sin embargo, Butler sólo critica este aspecto del matrimonio por la parte en la que el hombre sale perjudicado, ya que el no poder conocer en profundidad a su futura esposa, puede acarrear sorpresas 'desagradables' que van siempre en su perjuicio. En *After London*, Jefferies también critica la institución del matrimonio tal y como se concebía en su época mediante la descripción del constante acoso al que somete el padre de *Aurora* a ésta para que olvide a *Felix Aquila* y se case con un pretendiente más rico y poderoso. En las dos obras siguientes encontramos los dos polos opuestos en la concepción del matrimonio. En *A Crystal Age* encontramos, por un lado, una noción tradicional de éste, en la descripción de una gran familia formada por un padre y una madre que viven rodeados por todos sus hijos, y que ocultan a éstos los secretos de la procreación, y de las relaciones sexuales, que quedan circunscritas al secreto del dormitorio de los padres. En *News from Nowhere*, por otro lado, se propone la abolición de la institución matrimonial que es sustituida por una relación libremente escogida entre las parejas que dura en tanto ésta sea placentera y que se disuelve de igual manera, sin traumas y sin penosos procesos de divorcio o separación. En todo caso, en todas estas utopías se sigue proponiendo el matrimonio

como la opción más segura y aconsejable para la mujer, porque incluso en la última obra mencionada, la libre unión de parejas es también la alternativa proporcionada a ésta.

Como último punto, debemos mencionar que la relación de los autores con las mujeres, su propia educación victoriana, la época que les tocó vivir, y su manera de enfrentarse a las cuestiones más importantes y problemáticas del momento, explican, por un lado, la imagen de la figura femenina que aparece en sus obras, así como los distintos mitos e idealizaciones que vierten sobre ellas, y, por otro lado, explican la diferente actitud que los viajeros mantienen frente a las mujeres que encuentran en estas sociedades utópicas. Frente a la mujer emancipada que pretende usurpar el lugar de privilegio del hombre, como es *Zee*, la reacción del protagonista es, primero, de rechazo ante una mujer que ha adquirido rasgos varoniles y que está muy alejada del canon de belleza de la época, y, segundo, de terror ante el inmenso poder físico que emana de ella. El mensaje en este caso está muy claro: una advertencia a los hombres sobre la posibilidad de que sus vidas puedan peligrar si se deja a las mujeres salir de su ámbito natural, y a las mujeres sobre la posibilidad de que dejen de tener poder de atracción sobre los hombres si pierden sus rasgos femeninos de delicadeza, fragilidad y humildad. *Higgs*, sin embargo, no tiene duda alguna de que ha encontrado a la mujer perfecta cuando conoce a *Arowhena*, ya que ésta reúne todas las características positivas que la tradición victoriana exigía a una mujer, transmitiendo la idea de que toda mujer debe ser como ella, tranquila, dócil, humilde, callada y recatada. Una vez que ha encontrado su paraíso particular, el protagonista de *After London* se pone nuevamente en marcha para regresar con su amada y traerla a este nuevo y maravilloso lugar donde empezar una nueva vida juntos, alejados del mundo de violencia que rodea a la sociedad en la que ambos viven. En *A Crystal Age*, el deseo de *Smith* por permanecer al lado de *Yoletta* a costa de renunciar a la relación sexual y al amor de pareja, le cuestan la vida, en una clara advertencia de Hudson contra la pérdida de valores humanos en su propia sociedad. Por último, en *News from Nowhere*, el protagonista se siente atraído por el nuevo tipo de mujer que vive en esta sociedad, atractiva física e intelectualmente, representada en la figura de *Ellen*, la mujer que le guía y le acompaña en su viaje de descubrimiento de la nueva sociedad, en un claro mensaje a los hombres que parece indicar que las mujeres también deben tener oportunidad de compartir y participar en los cambios sociales.

Como conclusión, lo primero que hay que destacar es que todas las mujeres que pueblan los mundos utópicos que hemos analizado, están sujetas a los mitos ancestrales que las caracterizaban como insaciables sexualmente y como las portadoras del mal, las culpables de la expulsión del hombre del paraíso. Sin embargo,

además, estas figuras femeninas también se verán, paradójicamente, retratadas como seres débiles, frágiles e inestables. Y a ello hay que añadir otra característica negativa, ratificada por la 'teoría de la desviación de la media' de Darwin: el escaso nivel intelectual del género femenino. Es decir, en estas obras encontramos una ambigüedad muy característica del género utópico en el tratamiento de la mujer, que aúna los mitos más ancestrales procedentes de la mitología masculina con las fantasías de estos autores, lo que coloca a la figura femenina en una posición indeterminada entre la realidad y el sueño o el deseo. Por esta razón, las mujeres son los seres más difuminados e indeterminados que podemos encontrar en las nuevas sociedades. Así, los lugares utópicos en los que se desarrollan las distintas historias constituyen un nuevo renacer para el hombre que vive en ellas y para el 'viajero' que llega a ellas, pero nunca supone un cambio sustancial en el papel social de la mujer. Para los protagonistas, la forma de llegar a estos lugares utópicos: una caída a un caudaloso y profundo río tras atravesar un peligroso desfiladero en *Erewhon*, una caída a las profundidades de la tierra en *The Coming Race*, un accidente durante una expedición botánica en *A Crystal Age*, el sueño en *News from Nowhere* o un cataclismo en *After London*, constituyen ritos de iniciación, de purificación que los 'limpian' y liberan de cuanto arrastran de su propia civilización, lo cual les permite apreciar, en sentido positivo o en sentido negativo, lo que ven en las sociedades a las que llegan. También los hombres que viven en estas nuevas sociedades parecen haber renacido a unas nuevas formas de pensamiento y de entender la vida. Sin embargo, en el caso de las mujeres, no ha supuesto tal renacer en el mismo sentido que para los hombres, ya que ellas sólo se han beneficiado en cuanto a mejorar su calidad de vida y su aspecto físico, pero sus condiciones sociales siguen siendo las mismas. La conclusión que podemos extraer de esta situación se basa en la misma premisa en la que probablemente se basaba la dominación patriarcal: dado que las mujeres no han intervenido en el advenimiento de estas nuevas sociedades, no tienen por qué tener más participación en ella de la que tenían antaño. De esta manera, encontramos a unas mujeres que sólo han conseguido, como en la sociedad patriarcal del siglo XIX, los beneficios y ventajas que los hombres han considerado «necesarios» para el bienestar del género femenino. En definitiva, aparece en todas estas obras una visión patriarcal y tradicional de la mujer, que se refleja en la posición subalterna y de servidumbre que ocupa, presentándose un gran contraste entre las reformas sociales y políticas propuestas por los distintos autores, mundos mejores, más en contacto con la naturaleza y lejos del peligroso progreso tecnológico y el tradicionalismo con el que tratan el tema de la mujer.

9. Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

- Allen, T.W. (ed.)** 1908. *Homeri. Opera*, Oxford: Oxford University Press, [1979]
- Bellamy, E.** 1889. *Looking Backward 2000-1887*, New York: Regent Press
- Booker, M.K.** 1994. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, London: Greenwood Press.
- Bulwer-Lytton, E.G.E.** 1871. *The Coming Race*, London: Alan Sutton Publishing Ltd., [1995]
- Butler, S.** 1872. *Erewhon or Over the Range*, Suffolk: Penguin Books, [1970]
- Claeys, G. and Sargent, L.T.** 1999. *The Utopia Reader*, New York: New York University Press
- Darwin, Ch.** 1859. *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, en Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]
- Darwin, Ch.** 1871. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, en Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]
- De Quincey, T.** 1821. *Confessions of an English Opium-Eater*, London: George Routledge
- Fink, H.T.** 1890. *Romantic Love and Personal Beauty*, Breslam.
- Haschak, P.G.** 1994. *Utopian/Dystopian Literature. A Bibliography of Literary Criticism*, Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- Hollis, D.W.** 1998. *The ABC-CLIO World History Companion to Utopian Movements*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO

- Hudson, W.H.** 1887. *A Crystal Age*, London: J.M. Dent & Sons Ltd., [1922]
- Jefferies, R.** 1889. *After London or Wild England*, Oxford: Oxford University Press, [1980]
- Mill, J.S.** 1869. *The Subjection of Women*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz
- More, T.** 1516. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova Insula Utopia*, Louvain, Belgium
- Morris, W.** 1890. *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, London: Routledge & Kegan Paul, [1983]
- Negley, G.** 1977. *Utopian Literature. A Bibliography with a Supplementary Listing of Works Influential in Utopian Thought*, Lawrence, Kansas: Regents Press
- Pollack, F.L.** 1961. *The Image of the Future, Enlightening the Past, Orientating the Present, Forecasting the Future*, 2 vols., New York: Oceana
- Poston, C.H. (ed.)** 1988. *Vindications of the rights of Woman. Mary Wollstonecraft*, New York: W.W. Norton & Company
- Rousseau, J.J.** 1762. *Emile*, Paris: Garnier Frères
- Ruskin, J.** 1865. *Sesame and Lilies*, London: George Allen, [1904]
- Ryan, M.** 1839. *Prostitution in London, with a Comparative View of that in Paris, New York, etc*, London: H. Baillière
- Sargent, L.T.** 1988. *British and American Utopian Literature, 1516-1985. An Annotated Chronological Bibliography*, New York: Garland
- Spencer, H.** 1876-1896. *Principles of Sociology*, New York: D. Appleton [1925]
- Taine, H.** 1872. *Notas sur l'Angleterre*, Paris: Hachette, edición castellana, Madrid: Renovación [1920]
- Tarnowsky, B.** 1890. *Prostitution and Abolitionism*, Hamburg and Leipzig
- Trahair, R.C.S.** 1999. *Utopia and Utopians: an Historical Dictionary*, Westport, CT: Greenwood Press
- Webb, B.** *Diary, 8 March 1889*, in Showalter, E. 1992. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London: Virago Books, [1999]

Webb, B. and Webb, S. 1891. *English Prisons under Local Government*, English Local Government, Vol. VI, London: Longman, [1922]

FUENTES SECUNDARIAS

Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]

Aldrich, A. 1984. *The Scientific World View in Dystopia*, Ann Arbor, MI: UMI Research

Alexandrian, S. 1979. *Le Socialisme romantique*, Paris: le Seuil

Armstrong, N. 1987. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid: Ediciones Cátedra, [1991]

Armytage, W.H.G. 1961. *Heavens Below: Utopian Experiments in England, 1560-1960*, London: Routledge and Kegan Paul

Arnot, R.P. 1964. *W. Morris: the Man and the Myth*, London; Lawrence & Wishart

Auerbach, N. 1982. *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Mass.: Harvard University Press

Baccolini, R., Fortunati, V. and Minerva, N. (eds.) 1996. *Viaggi in utopia*, Ravenna: Longo Editore

Baccolini, R. 1992. «*Breaking the boundaries: Gender, Genre, and Dystopia*», in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 137-146

Bailey, J.O. 1947. *Pilgrims through Space and Time*, New York: Aarhus Books

Bal, M. 1995. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra

Barilli, R. 1992. «*William Morris tra utopia e utopismo*», in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 309-315

Beauvoir, S. 1977. *El Segundo Sexo*, Buenos Aires: Siglo Veinte

- Beecher, J.** 1986. *Charles Fourier: the Visionary and His World*, Berkeley: University of California Press
- Berner, M.L.** 1950. *Journey through Utopia*, Boston: Beacon Press
- Blanco Martínez, R.** 1999. *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*, Madrid: Akal
- Blake, K.** 1983. *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Sussex: The Harvester Press Ltd.
- Bloch, E.** 1988. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Bloch, I.** 1938. *Sexual Life in England. Past and Present*, London: Alfred Aldorf, [1996]
- Bloomfield, D.** 1996. «*Richard Jefferies: a Short Biography*», in Wolfreys, J. and Baker, W. (eds.) 1996. *Literary Theories. A Case Study in Critical Performance*, London: Macmillan Press LTD., pp. 30-37
- Bosch Fiol, E., Ferrer Pérez, V.A., y Gili Planas, M.** 1999. *Historia de la misoginia*, Barcelona: Anthropos
- Bottomore, T.B. (ed.)** 1968. *Karl Marx: Early Writings*, London: Watts & Co.
- Briggs, A.** 1955. *Victorian People. A Reassessment of Persons and Themes, 1851-67*, Middlesex: Penguin Books, [1970]
- Briggs, A.** 1973. *El siglo XIX. Las contradicciones del progreso*, Barcelona: Labor
- Briggs, A.** 1994. *Historia social de Inglaterra*, Madrid: Alianza Editorial
- Brown, G. And Yule, G.** 1983. *Discourse Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, [1984]
- Buber, M.** 1946. *Paths in Utopia*, Boston: Beacon Press, [1958]
- Bullough, V.L.** 1973. *The Subordinate Sex. A History of Attitudes toward Women*, Illinois: Illinois University Press
- Callenbach, E.** 1998. «*Ecotopia: Looking Back (and Forward)*», *Talking Leaves*, winter 1999, volume 8, number 3, *Visions of an Ecological Future*

- Campbell, J. Sr.** 1986. *Edward Bulwer-Lytton*, Boston: Twayne
- Campbell, J. Sr.** 1987. «*Edward Bulwer-Lytton's 'The Coming Race' as a Condemnation of Advanced ideas*», *Essays in Arts and Sciences* 16, pp. 55-63
- Carretero González, M.** 1997. «*A Utopian Reading of J.R. Tolkien's 'The Lord of the Rings'*», in Martínez López, M. and Gomis Van Heteren, A. (eds.) 1997. *Dreams and Realities. Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp. 25-56
- Carretero González, M. e Hidalgo Tenorio, E. (eds.)** 2001. *Behind the Veil of Familiarity: C.S. Lewis (1898-1998)*, Bern: Peter Lang A.G., European Academic Publishers
- Chandler, A.** 1971. *A Dream of Order*, London: Routledge & Kegan Paul
- Chastenet, J.** *La vida cotidiana al comienzo del reinado de Victoria, 1837-1857*, Buenos Aires: Hachette
- Christensen, A.C.** 1976. *Edward Bulwer-Lytton: the Fiction of New Regions*, Athens: University of Georgia Press
- Claeys, G. (ed.)** 1993. *Selected Works of Robert Owen*, 4 vols., London: William Pickering
- Cobo, R.** 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jacques Rousseau*, Madrid: Cátedra
- Cole, G.D.H.** 1952. *Samuel Butler*, Toronto: Longmans, Green & Co., [1961]
- Colombo, A.** 1997. *L'Utopia: rifondazione di un'idea e di una storia*, Bari: Dedalo
- Conejo, M.A.** 1989. *La mujer en el mundo de habla inglesa: autora y protagonista*, Málaga: Diputación Provincial
- Corrado, A.** 1996. «*Beatrice and Ellen: Ideal Guides from Hell to Paradise*», en Faulkner, P. and Preston, P. (eds.) 1996, *William Morris. Centenary Essays*, Exeter: Exeter University Press, pp. 80-93
- Corrado, A.** 1992. «*Utopia and Dreams in the Late XIX Century*» in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 89-96

- Corrado, A.** 2001. «*England, a 'Utopic Island' Suspended between Past and Future, from the Search of National Identity to a Global Utopia*», in Spinozzi, P. (ed.) 2001. *Utopianism / Literary Utopias and National Cultural Identities: a Comparative Perspective*, COTEPRA, University of Bologna, pp. 103-122
- Cummings, M.S. and Smith, N.D. (eds.)** 1991. *UTOPIAN STUDIES III*, Lanham, Md.: University Press of America
- Davidoff, L. and Hall, C.** 1987. *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, London: Hutchinson
- Davies, J.C.** 1981. *Utopia and the Ideal Society. A Study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge: Cambridge University Press
- De la Torre del Río, R.** 1997. *La Inglaterra victoriana: política y sociedad*, Madrid: Arco Libros
- De Groot, J.** 1989. «*'Sex' and 'Race': the Construction of Language and Image in the Nineteenth Century*», in Mendus, S. and Rendall, J. (eds.) 1989. *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in Nineteenth Century*, London: Routledge, pp. 89-128
- Dentith, S.** 1998. *Society and Cultural Forms in Nineteenth-Century England*, London: Macmillan Press Ltd.
- Digby, A.** 1989. «*Women's Biological Straitjacket*», in Mendus, S. and Rendall, J. (eds.) 1989. *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in Nineteenth Century*, London: Routledge, pp. 192-220
- Elliot, R.C.** 1970. *The Shapes of Utopia: Studies in a Literary Genre*, Chicago: University of Chicago Press
- Escott, T.H.S.** 1910. *Edward Bulwer, First Baron Lytton of Knebworth*, London: G. Routledge and Sons
- Eurich, N.** 1967. *Science in Utopia: a Mighty Design*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Evans, R.** 1977. *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*, Madrid: Siglo XXI Editores
- Falcón, L.** 1992. *Mujer y poder político*, Madrid: Vindicación Feminista

- Falcón Martínez, F., Fernández-Galiano, E. y López Melero, R.** 1981. *Diccionario de la Mitología Clásica*, 2 vols., Madrid: Alianza Editorial
- Figes, E.** 1970. *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid: Alianza Editorial
- Flower, S. J.** 1973. *Bulwer-Lytton*, London: Shire Pubbl.
- Fortunati, V.** 1989. *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna: Longo Editore
- Fortunati, V.** 1992. «*Fictional Strategies and Political Message in Utopia*», in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 17-27
- Fortunati, V. and Spinozzi, P. (eds.)** 1997. *Vite di Utopia*, Ravenna: Longo Editore
- Fortunati, V. and Trousson, R. (eds.)** 2000. *Dictionary of Literary Utopias*, Paris: Champion
- Fortunati, V.** 2000. «*Interpreting 19th Century Radical Thought: A Comparison between William Morris's and Edward Bellamy's Socialist Utopias*», en Spinozzi, P. (ed.) 2001. *Utopianism / Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, COTEPPRA, University of Bologna, pp. 133-148
- Fowles, J.** 1980. *Introduction to After London or Wild England*, Oxford: Oxford University Press
- Frederick, J.T.** 1972. *William Henry Hudson*, New York: Twayne Publishers
- Frye, N.** 1966. «*Diversidad de utopías literarias*», en Manuel, F.E. (ed.) 1982. *Utopías y pensamiento utópico*, pp. 55-81
- Furbank, P.** 1984. *Samuel Butler*, Cambridge: Cambridge University Press
- García Cotarelo, R. (ed.)** 1981. *Las utopías en el mundo occidental*, Santander: U.I.M.P.
- Garnett, E. (ed.)** 1923. *Letters from W.H. Hudson*, London
- Garrett, J.C.** 1968. *Utopias in Literature since the End of the Romantic Period*, Christchurch, New Zealand: Canterbury Publications
- Garrett, J.C.** 1984. *Hope or Disillusion. Three Versions of Utopia: Nathaniel Hawthorne, Samuel Butler, George Orwell*, Christchurch, New Zealand: University of Canterbury Publications Committee

- Garrido Domínguez, A.** 1993. *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis
- Gee, J.P.** 1999. *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*, London: Routledge
- Geoghegan, V.** 1987. *Utopianism and Marxism*, London: Methuen
- Gilbert, S.M. and Gubar, S.** 1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven: Yale University Press
- Gnappi, C.M.** 1992. «A Victorian Ulysses: Samuel Butler», in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 265-279
- González Quirós, J.L.** 1981. «Las utopías negativas del siglo XX. El reformismo como utopía», en García Cotarelo, R. (ed.) 1981. *Las utopías en el mundo occidental*, Santander: U.I.M.P. pp. 97-114
- Goodwin, B.** 1978. *Social Science and Utopia: Nineteenth-Century Models of Social Harmony*, Hassocks, Sussex, England: Harvester Press
- Goodwin, B. And Taylor, K.** 1982. *The Politics of Utopia: a Study in Theory and Practise*, London: Hutchinson & Co. Ltd.
- Hansot, E.** 1974. *Perfection and Progress: two Modes of Utopian Thought*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press
- Hawkins, M.** 1946. *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945. Nature as Model and Nature as Threat*, Cambridge: Cambridge University Press, [1997]
- Haymaker, R.E.** 1954. *From Pampas to Hedgerows and Downs*, New York: Bookman Associates
- Hays, H.R.** 1964. *The Dangerous Sex: the Myth of the Feminine Evil*, New York: Putnam's Sons
- Henderson, P. (ed.)** 1950. *Letters: the Letters of William Morris to his Family and Friends*, London: Longman Green
- Hertzler, J.O.** 1923. *The History of Utopian Thought*, New York: Cooper Square Publishers
- Hewison, R. (ed.)** 1981. *Approaches to Ruskin. Thirteen Essays*, London: Routledge and Kegan Paul

- Hewison, R.** 1981. «*Afterword: Ruskin and the Institutions*», in Hewison, R. (ed.) 1981. *Approaches to Ruskin. Thirteen Essays*, London: Routledge and Kegan Paul, pp. 214-229
- Hill, C.** 1972. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution*, New York: Viking
- Jalland, P.** 1988. *Women, Marriage and Politics, 1860-1914*, Oxford: Oxford University Press
- Jofré Barroso, H.M.** 1972. *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires
- Jones, H.F. (ed.)** 1985. *Samuel Butler. The Notebooks*, London: The Hogarth Press
- Jones, J.** 1959. *The Cradle of Erewhon: Samuel Butler in New Zealand*, Austin, TX.: University of Texas Press
- Jurado, A.** 1971. *Vida y obra de W.H. Hudson*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Keith, W.J.** 1965. *Richard Jefferies*, Toronto
- Kelvin, N.** 1984. *The Collected Letters of William Morris*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, [1987]
- Kinnear, M.** 1982. *Daughters of Time. Women in the Western Tradition*, Michigan: The University of Michigan Press
- Knepper, B.G.** 1983. «*'The Coming Race': Hell? Or Paradise Foretasted?*», in Rabkin, E.S., Greenberg, M.H. and Olander, J.D. (eds) 1983. *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 11-32
- Kolnai, A.** 1995. *The Utopian Mind and Other Papers: a Critical Study in Moral and Political Philosophy*, London: Atholone Press
- Kumar, K.** 1985. *Religion and Utopia*, Canterbury: Center for the Study of Religion and Society, University of Kent
- Kumar, K.** 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell
- Lamarca Margalef, J.** 1983. *Ciencia y literatura. El científico en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX*, Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona

- Landow, G.P.** 1981. «*Ruskin as Victorian Sage: the Example of 'Traffic'*», in Hewison, R. (ed.) 1981. *Approaches to Ruskin. Thirteen Essays*, London: Routledge and Kegan Paul, pp. 89-109
- Latham, D. and Lathan, S.** 1991. *An Annotated Critical Bibliography of William Morris*, London: Harvester Wheatsheaf
- Lavier, J.** 1969. *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, [1988]
- LeMire, E.** 1969. *The Unpublished Lectures of William Morris*, Detroit: Wayne State University Press
- Levitas, R.** 1990. *The Concept of Utopia*, London: Philip Allan
- Lewes, D.** 1991. «*Middle-Class Edens: Women's Nineteenth-Century Utopian Fiction and the Bourgeois Ideal*», in Cummings, M.S. and Smith, N.D. (eds.) *UTOPIAN STUDIES III*, Lanham, Md.: University Press of America, pp. 4-25
- Looker, S.J. and Porteous, C.** 1965. *Richard Jefferies: Man of the Fields*, London: J. Barker
- Lown, J.** 1990. *Women and Industrialization. Gender at Work in Nineteenth-Century England*, Cambridge: Polity Press
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G.** 1982. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Editorial Cátedra
- Lledó, E.** 1981. «*La realidad de la utopía*» en García Cotarelo, R. (ed.) 1981. *Las utopías en el mundo occidental*, Santander: U.I.M.P., pp. 13-32
- Mannheim, K.** 1929. *Ideology and Utopia*, London: Routledge & Kegan Paul, [1936]
- Manuel, F.E. (ed.)** 1966. *Utopias and Utopian Thought*, Boston: Houghton Mifflin Co. Edición en castellano: Madrid: Espasa-Calpe, 1982
- Manuel, F.E. and Manuel, F.P.** 1979. *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Marcus, S.** 1974. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York: Basic Books, Inc. Publishers
- Martínez Estrada, E.** 1951. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Méjico D.F.: Fondo de Cultura Económica. Sección de Lengua y Estudios Literarios

- Martínez López, M. and Gomis Van Heteren, A. (eds.)** 1997. *Dreams and Realities. Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería
- Martínez López, M.** 1997. «*Defining English Utopian Literature: Origins, Problems for the Reader, and some Twentieth-Century Manifestations*», in Martínez López, M. and Gomis Van Heteren, A. (eds.) 1997. *Dreams and Realities. Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp. 11-23
- Martínez López, M.** 1997. «*The Life of Thomas More and the Life of the Utopians, an Anatomy of Paradox*», in Fortunati, V. and Spinozzi, P. (eds.) 1997. *Vite di Utopia*, Ravenna: Longo Editore, pp. 81-92
- Martínez López, M.** 1999. «*Utopian Happiness and Dystopian Worlds in the Works of C.S. Lewis*», en Carretero González, M. e Hidalgo Tenorio, E. (eds.) 2001. *Behind the Veil of Familiarity: C.S. Lewis (1898-1998)*, Bern: Peter Lang A.G., European Academic Publishers, pp. 203-222
- Marx, K.** 1884. «*Economic and Philosophic Manuscripts*», in Bottomore, T.B. (ed.) 1968. *Karl Marx: Early Writings*, London: Watts & Co.
- Masseck, C.J.** 1913. *Richard Jefferies*, Paris: Emile Larose, Libraire Editeur
- Maynard, M.** 1989. «*Privilege and Patriarchy: Feminist Thought in the Nineteenth Century*», in Mendus, S. And Rendall, J. (eds.) 1989. *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in Nineteenth Century*, London: Routledge, pp. 221-247
- McGettigan, T.** 1999. *Utopia on Wheels: Blundering down the Road to Reality*, Lanham M.D.: University Press of America
- Meier, P.** 1978. *William Morris: the Marxist Dreamer*, Sussex: Harvester
- Minerva, N. (ed.)** 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto, actes du colloque international: Bagni di Lucca, 12-14 septembre 1990*, Ravenna: Longo Editore
- Mendus, S. And Rendall, J. (eds.)** 1989. *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in Nineteenth Century*, London: Routledge
- Molina Quirós, J.** 1967. *La novela utópica inglesa. Tomás Moro, Swift, Huxley, Orwell*, Madrid: Editorial Prensa Española

- Morton, A.L.** 1952. *The English Utopia*, London: Lawrence & Wishart
- Morton, P.** 1984. *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination, 1860-1900*, London: Allen & Unwin
- Morton, P.** 1988. «Tracing a Theme in W.H. Hudson's 'A Crystal Age'», *English Language Notes*, 25, pp. 61-65
- Moylan, T.** 1986. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York: Methuen
- Mumford, L.** 1965. *History of Utopian Thought*, New York: Cooper Square
- Mumford, L.** 1966. «La utopía, la ciudad y la máquina», en Manuel, F.E. (ed.) 1982. *Utopías y pensamiento utópico*, pp. 31-54
- Negley, G. and Patrick, J.M.** 1952. *The Quest for Utopia: an Anthology of Imaginary Societies*, New York: Henry Schuman
- Nicolás Ferrer, D.A.** 2000. «Women Roles in Nineteenth-century Utopian Novels», en Spinozzi, P. (ed.) 2001. *Utopianism / Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, COTEPRA, University of Bologna, pp. 331-335
- Palmade, G.** 1980. *La época de la burguesía*, Madrid: Siglo XXI
- Pearce, L.** 1991. *Woman, Image, Text. Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf
- Pérez Ramírez, G.** 2000. *Utopía para el siglo XXI*, Ecuador: Fondo Editorial F.C.E.
- Pezzuoli, G.** 1978. *Prigionera in utopia. La condizione della donna nel pensiero degli utopisti*, Milano: Edizioni il Fornichiere
- Popper, K.R.** 1962. *The Open Society and Its Enemies*, 2 vols., New York: Harper & Row
- Pritchett, V.S.** 1946. *The Living Novel*, London: Chatto & Windus, [1967]
- Purvis, J.** 1990. *Hard Lessons. The Lives and Education of Working-class Women in Nineteenth-Century England*, Cambridge: Polity Press
- Purvis, J.** 1991. *A History of Women's Education in England*, Milton Keynes: Open University Press

- Quirk, R., Greenbaum, S., et al.** 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman, [1995]
- Rabkin, E.S., Greenberg, M.H. and Olander, J.D. (eds)** 1983. *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Redmond, J.** 1970. *Introduction to News from Nowhere*, London: Routledge and Kegan Paul
- Ress, C.** 1996. *Utopian Imagination and Eighteenth-Century Fiction*, London: Longman
- Ricoeur, P.** 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press
- Roberts, M.** 1924. *W.H. Hudson: a Portrait*, London: Dutton
- Rodker, J.** 1920. «W.H. Hudson», *Little Review*, 7, pp. 18-28
- Ross, H.** 1978. *Utopias Old and New*, Norwood, P.A.: Norwood Editions
- Rowbotham, S.** 1973. *Hidden from History. 300 Years of Women's Oppression and the Fight against It*, London: Pluto Press, [1977]
- Rubinstein, D.** 1986. *Before the Suffragettes. Women's Emancipation in the 1890's*, Brighton: the Harvester Press Ltd.
- Russett, C.E.** 1991. *Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press
- Said, E.W.** 1975. *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books
- Sadlier, M.** 1933. *Bulwer and his Wife. A Panorama 1803-1836*, London: Constable
- Salkie, R.** 1995. *Text and Discourse Analysis*, London: Routledge
- Saranyana, J.I.** 1997. *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VII a XIII)*, Salamanca: Universidad Pontificia
- Sargent, L.T.** 1992. «Political Dimensions of Utopianism with Special Reference to American Communitarism», in Minerva, N. (ed.) 1992. *Per una definizione dell'utopia. Metodologia e discipline a confronto*, Ravenna: Longo Editore, pp. 185-210

- Schaer, R., Claeys, G. and Sargent, L.T.** 2000. *Utopia: the Search for the Ideal Society in the Western World*, New York: New York University Press
- Scott, J.W.** 1988. *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press
- Seeber, H.U.** 1996. «*Death in Utopia: the Journey to the Underworld*», in Baccolini, R., Fortunati, V. and Corrado, A. (eds.) 1996. *Viaggi in utopia*, Ravenna: Longo Editore, pp. 49-57
- Servier, J.** 1967. *Historia de la utopía*, Madrid: Monte Ávila Editores
- Showalter, E.** 1992. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London: Virago Books, [1999]
- Soccaro del Bufa, G. and Lewis, A.D. (eds.)** 1989. *Utopia e modernità: teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna*, Roma : Gangemi
- Somacarrera, P.** 1994. *El análisis del discurso aplicado a la literatura*, Santander: Ediciones Tantín
- Sussman, H.L.** 1968. *Victorians and the Machine: the Literary Response to Technology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Spear, J.L.** 1981. «*Political Questioning: Ruskin, Morris and Romance*», in Hewison, R. (ed.) 1981. *Approaches to Ruskin. Thirteen Essays*, London: Routledge and Kegan Paul, pp. 174-191
- Speed, P.F.** 1975. *Social Problems of the Industrial Revolution*, Exeter: A. Wheaton & Co., Ltd., [1978]
- Spinozzi, P. (ed.)** 2001. *Utopianism / Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, COTEPRA, University of Bologna
- Strauss, S.** 1976. «*Women in Utopia*», *the South Atlantic Quaterly*, Winter, 1976, v. 75, pp. 115-131
- Suvin, D.** 1973. «*Defining the Literary Genre of Utopia: some Historical Semantics, some Genealogy, a Proposal and a Plea*», in *Aspects of Utopian Fiction*, monographic number of *Studies in the Literary Imagination*, VI, 2, Fall 1973
- Suvin, D.** 1984. «*The Extraordinary Voyage, the Future War, and Bulwer's 'The Coming Race': Three sub-genres of British Science Fiction, 1871-1885*», *Literature and History*, 10, pp. 231-148

- Taylor, B.** 1983. *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century*, New York: Pantheon Books
- Taylor, K.** 1982. *The Political Ideas of the Utopian Socialists*, London: Frank Cass
- Thomas, E.** 1909. *Richard Jefferies: his Life and Work*, London: J.M. Dent and Sons.
- Thompson, E.P.** 1977. *William Morris, Romantic to Revolutionary*, London: Merlin Press
- Thomson, D.** 1950. *England in the Nineteenth Century*, London: Penguin Books Ltd.
- Tomalin, R.** 1969. *W.H. Hudson*, New York: Greenwood Press
- Trousseau, R.** 1975. *Voyages aux Pays de Nulle Part: Histoire Littéraire de la Pensée Utopique*, Brussels: Éditions de L'Université de Bruxelles
- Trousseau, R.** 1998. *D'utopie et d'utopistes*, Paris : L'Harmattan
- Velázquez, L.H.** 1963. *Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas
- Vico Monteoliva, M. y Rubio Carracedo, J.** 1985. *La utopía como modo de pensar la realidad*, Málaga: Universidad de Málaga
- Vigman, F.K.** 1966. *Beauty's Triumph*, Boston: Christopher Publishing House
- Walkowitz, J.R.** 1992. *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Madrid: Ediciones Cátedra
- Walsh, Ch.** 1962. *From Utopia to Nightmare*, London: Geoffrey Bles
- Wiener, M.J.** 1990. *Reconstructing the Criminal. Culture, Law and Policy in England. 1830-1914*, Cambridge: Cambridge University Press
- Wiesner, M.E.** 1993. *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press
- Wolf, R.L.** 1971. *Strange Stories and Other Explorations in Victorian Fiction*, Boston: Gambit
- Wolfreys, J. and Baker, W. (eds.)** 1996. *Literary Theories. A Case Study in Critical Performance*, London: Macmillan Press LTD

DIRECCIONES WEB

Webs sobre utopía en general:

<http://www.geocities.com/Athens/Pantheon/4255/dosreino.html> (Los dos reinos de la utopía)

<http://www.nypl.org/utopia>

<http://www.luminarium.org/renlit/moremore.htm> (Sir Thomas More: Additional Sources)

<http://www.movimentoutopista.studiocelentano.it/xyzw/newpage11.htm>

<http://www.users.drew.edu/~jlenz/utopia.htm> (Utopias from the Bible to the World Wide Web)

<http://www.users.erols.com/jonwill/utopialist.htm> (Links on utopia)

<http://www.utopia-britannica.org.uk/pages/homebase.htm>

<http://www.utopianstudieseurope.org> (Utopian Studies Societies in Europe)

http://www.utoronto.ca/utopia/journal/bytitleofarticle/article_a-m.htm (listado alfabético de artículos en torno al tema de utopía, con el título, autor y publicación en la que aparece)

<http://www.65.107.211.206/victorian/index.html> (The Victorian Web)

Edward Bulwer-Lytton

<http://www.bulwer-lytton.com>

<http://www.freepages.pavilion.net/users/tartarus/lytton.html>

<http://www.mith.demon.co.uk/bulwer>

Samuel Butler

<http://www.contemporaryreview.co.uk/> (How machines think)

<http://www.elecbook.com/ebbutler.htm> (Selected Essays)

http://www.findarticles.com/cf_0/m2242/1598_274/54405270/pl/article.html
(Darwin among the Machines)

http://www.historytoday.com/article/article.cfm?_id=1603 (lost Victorians)

<http://www.hoboes.com/html/FireBlade/Butler/Erewhon/prefaces.html> (Erewhon)

<http://www.library.adelaide.edu.au/etext/vt/57/> (The Way of All Flesh)

Richard Jefferies

<http://www.intercom.publinet.it/cs/3cs3.htm> (Analiza los efectos post-catastróficos en las distopías)

<http://www.bath.ac.uk/~lissmc/jefflondon.htm> (Extractos de varios capítulos de *After London*)

W.H. Hudson

[http://www.blackmask.com/books 10c/crystalage.htm](http://www.blackmask.com/books%2010c/crystalage.htm) (Extractos de *A Crystal Age*)

<http://www.scifan.com/writers/hh/Hudson,HW.asp>

William Morris

<http://www.artmagick.com>

<http://www.artehistoria.com>

<http://www.barnsdale.demon.co.uk/stor/nowh.html>

<http://www.ccny.cuny.edu/wmorris/morris.html>

<http://www.ccny.cuny.edu/wmorris/victorian.html>

<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1890/nowhere/nowhere.htm>

<http://www.talkingleaves.org> (Artículo sobre ecotopia)

<http://www.utopia-britannica.org.uk/pages/Nowhere.htm> (Comparación entre *News from Nowhere* y *Looking Backward* de E. Bellamy)

<http://www.walrus.com/~gibraltar/acorn/germ/Wmorris.html>

<http://www.walrus.com/~gibraltar/acorn/germ/stunners.html> (Stunners: the Pre-Raphaelite Women)

10. Bibliografía Comentada

Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]

Edición en formato original de las obras científicas que han marcado un hito en la historia del pensamiento occidental. Muy interesante, además, porque incluye comentarios y aclaraciones personales de los propios autores de estas obras.

Armstrong, N. 1987. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid: Ediciones Cátedra, [1991]

Analiza la visión de la mujer, su lugar en el mundo y sus deberes a través de la imagen que de la figura femenina se proyecta en la novela del siglo XIX.

Auerbach, N. 1982. *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Mass.: Harvard University Press

Revisa los mitos victorianos en torno a la figura femenina, especialmente en sus representaciones iconográficas: sirenas, ángeles, víctimas, reinas y demonios.

Bellamy, E. 1888. *Looking Backward 2000-1887*, New York: Regent Press

Tras una sesión de hipnosis, Julian West despierta en la ciudad de Boston en el año 2000 para encontrar una nueva sociedad y una nueva forma de vida. Boston se ha convertido en una metrópolis moderna y avanzada, llena de prodigios tecnológicos que hacen más fácil la vida de sus habitantes. Sin embargo, cada ciudadano está obligado a trabajar para mantener a pleno rendimiento la maquinaria que, a su vez, les permite llevar una vida cómoda y satisfactoria.

Berner, M.L. 1950. *Journey through Utopia*, Boston: Beacon Press

Esta autora realiza un estudio de las obras utópicas considerando como tales sólo las que se refieren a la descripción de sociedades o comunidades ideales y excluyendo de su clasificación a las que reflejan o describen sistemas políticos o formas de gobierno.

Blake, K. 1983. *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Sussex: The Harvester Press Ltd.

Análisis sobre la opinión que se refleja en las obras de los escritores y escritoras ingleses del siglo XIX acerca de la «cuestión de la mujer» y del tema del amor.

Bloch, I. 1938. *Sexual Life in England. Past and Present*, London: Alfred Aldorf, [1996]

Este autor reduce la vida sexual de Inglaterra al ámbito de la prostitución y todo el submundo que la rodea, razón por la que este libro se convierte en un minucioso y detallado estudio de ambos aspectos, abarcado desde la descripción y enumeración de los distintos establecimientos dedicados a este «oficio» como los delincuentes que merodeaban por estos ambientes o las vejaciones a que podían ser sometidas las prostitutas.

Booker, M.K. 1994. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, London: Greenwood Press

Este libro realiza un breve pero interesante análisis de las obras que forman parte de la literatura distópica. Contiene, además, una extensa bibliografía de fuentes primarias y secundarias sobre utopía.

Beauvoir, S. 1977. *El Segundo Sexo*, Buenos Aires: Siglo Veinte

La autora explora todas las facetas de la vida de la mujer así como las injusticias históricas, sociales, económicas y educativas que han convertido al género femenino en «el segundo sexo».

Briggs, A. 1955. *Victorian People. A Reassessment of Persons and Themes, 1851-67*, Middlesex: Penguin Books, [1970]

Repaso de los temas y personajes más emblemáticos de la Inglaterra victoriana y que de una u otra manera dejaron su impronta y su influencia en el modo de entender y vivir la sociedad de la época.

Briggs, A. 1994. *Historia social de Inglaterra*, Madrid: Alianza Editorial

Descripción de los factores sociales, políticos, económicos y culturales que han ido transformando la vida inglesa desde la conquista romana hasta nuestros días.

Brown, G. And Yule, G. 1983. *Discourse Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, [1984]

Este libro trata de analizar los elementos que toman parte en la comunicación, especialmente en la literatura, centrándose en cuestiones relativas a la referencia, la cohesión y la relevancia lingüística.

Buber, M. 1946. *Paths in Utopia*, Boston: Beacon Press, [1958]

Estudio de las diferentes formas de entender los proyectos utópicos dentro del ámbito del socialismo, incluyendo las propuestas utópicas de Proudhon, Kropotkin, Landauer, Marx o Lenin.

Bullough, V.L. 1973. *The Subordinate Sex. A History of Attitudes toward Women*, Illinois: Illinois University Press

Extenso análisis de las causas históricas, sociales, políticas, económicas y religiosas que han determinado e influido en la consideración de la mujer como un sexo subordinado.

Bulwer-Lytton, E.G.E. 1871. *The Coming Race*, London: Alan Sutton Publishing Ltd., [1995]

Esta utopía, que muchos consideran la primera de las utopías que pronostican el futuro, es una seria advertencia por parte de su autor contra los peligros que las nuevas tecnologías pueden suponer para la raza humana. La obra se inicia cuando un ingeniero de minas se adentra con un amigo en una profunda sima que han encontrado en una mina. Cuando ambos están descendiendo por una cuerda hacia las profundidades de la tierra, ésta se rompe y su amigo muere en la caída. De esta manera, el protagonista se encuentra de pronto sólo y perdido en un mundo subterráneo, lleno de galerías, en el que se va a encontrar con una nueva civilización, más sana, más poderosa y más inteligente que la raza humana, pero también mucho más peligrosa y amenazadora.

Butler, S. 1872. *Erewhon or Over the Range*, Suffolk: Penguin Books, [1970]

Esta obra utópica sirve a Butler como punto de partida para una crítica feroz contra las instituciones y contra la industrialización de su propio país, y para poner de relieve los peligros y los defectos de su propia sociedad y de su propio mundo. Higgs, un colono ávido de fama y dinero, se lanza a un arriesgado viaje en busca de nuevas tierras. Tras un peligroso periplo, llega al país de Erewhon, en el que se encuentra con una extraña sociedad que ha abolido y prohibido el uso de cualquier aparato tecnológico, que castiga la enfermedad como si fuese un delito y trata a los delincuentes como a enfermos.

Carretero González, M. e Hidalgo tenorio, E. (eds.) 2001. *Behind the veil of familiarity: C.S. Lewis (1898-1998)*, Bern: Peter Lang A.G., Academic European Publishers

Conjunto de artículos publicados con motivo de la celebración del centenario de C.S. Lewis.

Chastenet, J. 1961. *La vida cotidiana al comienzo del reinado de Victoria, 1837-1851*, Buenos Aires: Hachette

Describe las características de la vida burguesa en los inicios del período victoriano: la vida elegante de Londres, la ropa, los decorados, la religión y la moralidad, etc. El uso del tiempo de presente para la redacción del libro otorga a éste un aire de proximidad con respecto a lo descrito.

Claeys, G. and Sargent, L.T. 1999. *The Utopia Reader*, New York: New York University Press

Este libro recoge toda la gama de literatura y tradición utópicas desde el Antiguo Testamento hasta nuestros días. Su idea central es que las utopías han sido siempre el vehículo para criticar las condiciones existentes y para que las minorías y los excluidos puedan imaginar alternativas a sus condiciones actuales.

Cobo, R. 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jacques Rousseau*, Madrid: Cátedra

Estudia la influencia que el pensamiento y la obra de Jean Jacques Rousseau tuvieron en la formación de las ideas burguesas y victorianas sobre la mujer y la familia.

Conejo, M.A. 1989. *La mujer en el mundo de habla inglesa: autora y protagonista*, Málaga: Diputación Provincial

Analiza la visión del mundo y de sí mismas que se proyecta en las obras escritas por mujeres en lengua inglesa, así como el papel que éstas asignan a sus personajes femeninos.

Darwin, Ch. 1859. *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, en Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]

«Although much remains obscure, and will long remain obscure, I can entertain no doubt, after the most deliberate study and dispassionate judgement of which I am capable, that the view which most naturalists until recently entertained, and which I formerly entertained – namely, that each species has been independently created – is erroneous. I am fully convinced that species are not immutable; but that those belonging to what are called the same genera are lineal descendants of some other and generally extinct species, in the same manner as the acknowledged varieties of any one species are the descendants of that species.» (Ch. Darwin)

Darwin, Ch. 1871. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, en Adler, M.J. (ed.) 1952. *Great Books of the Western World*, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., [1994]

«The sole object of this work is to consider, firstly, whether man, like every other species, is descended from some pre-existing form; secondly, the manner of his development; and thirdly, the value of the differences between the so-called races of man.» (Ch. Darwin)

Davidoff, L. and Hall, C. 1987. *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, London: Hutchinson

Interesante estudio sobre el surgimiento y consolidación de la clase media inglesa hasta mediados del siglo XIX, incluyendo la descripción de los usos y costumbres de los hombres y mujeres que conformaban este grupo social.

De la Torre del Río, R. 1997. *La Inglaterra victoriana: política y sociedad*, Madrid: Arco Libros

Descripción de las características políticas, económicas y sociales de cada una de las fases en las que se divide el reinado de la reina Victoria.

Dentith, S. 1998. *Society and Cultural Forms in Nineteenth-Century England*, London: Macmillan Press Ltd.

Estudio de las distintas formas de expresión cultural en la Inglaterra del siglo XIX y su relación con los distintos ámbitos de la vida inglesa: la religión, la política, las clases populares, la vida rural, etc

Evans, R. 1977. *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*, Madrid: Siglo XXI Editores

Analiza los orígenes del movimiento feminista y de los movimientos de emancipación de la mujer, con referencias a los primeros filósofos y organizadores de estos movimientos y con un estudio detallado de las diferencias entre los movimientos feministas en los distintos países: Inglaterra, Alemania y Estados Unidos.

Falcón, L. 1992. *Mujer y poder político*, Madrid: Vindicación Feminista

Expone las dificultades y la lucha del género femenino para conseguir ser considerado como un sujeto político.

Figes, E. 1970. *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid: Alianza Editorial

Estudio sobre la influencia que las teorías y trabajos de los grandes pensadores han tenido en las concepciones patriarcales sobre la mujer y su lugar en el mundo y en la sociedad.

Fortunati, V. 1989. *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna: Longo Editore

Este libro trata de definir y caracterizar al género utópico como un género literario. Para ello, en primer lugar, establece las diferencias entre utopía, mito, fábula y escatología. En segundo lugar, analiza los elementos formales de las obras utópicas y las características de la utopía negativa. A continuación, estudia el uso de la técnica del romance en la utopía del siglo XIX, así como las características que hacen de ella un género eminentemente masculino. Concluye con un análisis del estado del género en nuestros días y su diferenciación con respecto a la ciencia ficción.

Fortunati, V. and Trousson, R. (eds.) 2000. *Dictionary of Literary Utopias*, Paris: Champion

Diccionario en el que se hace referencia al contenido temático de las obras utópicas más importantes.

García Cotarelo, R. (ed.) 1981. *Las utopías en el mundo occidental*, Santander: U.I.M.P.

Conjunto de ensayos sobre el estado actual de la utopía.

Gee, J.P. 1999. *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*, London: Routledge

Este autor propone un método basado en el análisis del lenguaje hablado y escrito como indicadores de perspectivas e identidades sociales y culturales. Propone, además, lo que él denomina «herramientas de investigación» para realizar el análisis del discurso así como estrategias para usarlas. También incluye un ejemplo sobre cómo aplicar sus teorías sobre el análisis del discurso.

Geoghegan, V. 1987. *Utopianism and Marxism*, London: Methuen

Historia del socialismo utópico desde Saint-Simon, Fourier y Owen hasta Marcuse y E. Bloch, pasando por Marx y Engels, a través de la que su autor trata de establecer la diferencia entre pensamiento utópico y otras formas de pensar e imaginar el futuro.

Gilbert, S.M. and Gubar, S. 1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven: Yale University Press

Análisis de la visión que las mujeres escritoras del siglo XIX tenían sobre sí mismas y sobre su situación en la sociedad y cómo reflejaban sus pensamientos y sentimientos a través de metáforas e imágenes que establecen claramente la existencia de una imaginación y ficción femeninas distintivas.

Goodwin, B. And Taylor, K. 1982. *The Politics of Utopia: a Study in Theory and Practise*, London: Hutchinson & Co. Ltd.

Establece la importancia de la utopía en relación a la teoría y a la práctica políticas.

Hansot, E. 1974. *Perfection and Progress: two Modes of Utopian Thought*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press

Analiza las dos tradiciones utópicas: utopía entendida como elemento estático y perfecto, y utopía entendida como elemento dinamizador, producto del progreso.

Hawkins, M. 1946. *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945. Nature as Model and Nature as Threat*, Cambridge: Cambridge University Press, [1997]

Exposición de las opiniones de distintos pensadores y filósofos del siglo XIX en torno a los temas más importantes del momento: la cuestión de la mujer, la selección natural, el impacto del darwinismo, la igualdad sexual, etc

Hertzler, J.O. 1923. *The History of Utopian Thought*, New York: Cooper Square Publishers

Su análisis del pensamiento utópico parte de la noción de «utopía» como un estado permanente e inalterable de perfección y, por tanto, como situación opuesta a la noción de progreso.

Hewison, R. (ed.) 1981. *Approaches to Ruskin. Thirteen Essays*, London: Routledge and Kegan Paul

Conjunto de ensayos sobre la obra, el pensamiento y la influencia política, moral y artística de Ruskin en su época.

Hollis, D.W. 1998. *The ABC-CLIO World History Companion to Utopian Movements*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO

Describe y analiza los movimientos utópicos actuales, dedicando gran espacio a los nuevos pensadores utópicos y a las obras más significativas, así como a las sectas y los experimentos comunales contemporáneos.

Hudson, W.H. 1887. *A Crystal Age*, London: J.M. Dent & Sons Ltd., [1922]

Obra utópica que nos describe la llegada de un viajero, tras un accidente en una expedición botánica, a una sociedad que vive en constante contacto con la naturaleza. En principio, éste cree que la actitud liberal con la que estas personas se relacionan entre sí y con la que le tratan las mujeres, es un signo del grado de libertad del que se goza en este nuevo paraíso. Sin embargo, pronto comprenderá que esta sociedad desconoce la pasión sexual, y que concibe el

amor como una relación fraternal entre hombres y mujeres, lo cual marcará su destino de forma trágica.

Jalland, P. 1988. *Women, Marriage and Politics, 1860-1914*, Oxford: Oxford University Press

Refuta la mayoría de los mitos e ideas preconcebidas sobre la actitud y opinión de las mujeres de la época victoriana ante determinados temas, a través del estudio de las vidas de varias mujeres casadas con prominentes políticos de la época.

Jefferies, R. 1889. *After London or Wild England*, Oxford: Oxford University Press, [1980]

Después de una gran inundación, que sumerge a Londres y la convierte en un ponzoñoso y pestilente lago, la raza humana se ve abocada a sobrevivir en una nueva Edad Media, llena de terror y violencia, poblada de asesinos y bandidos, y donde la vida no vale nada. Es una sociedad preocupada por las guerras y el poder, con hombres duros y violentos. En este ámbito surge la figura del protagonista de esta novela, *Felix Aquila*, enfrentado a los hombres de su época y sabiéndose muy diferente a ellos. Él emprenderá un viaje hacia lo desconocido, buscando una mejor forma de vida, y tras pasar por innumerables dificultades (entre ellas un paseo por el lago pestilente de lo que una vez fue Londres y la civilización moderna) encuentra una nueva raza de hombres, los pastores, con una forma de vida muy diferente a la que él conoce y que, al contrario que sus propios contemporáneos, aprecian su sabiduría y sus conocimientos. La obra concluye cuando *Felix* abandona esta sociedad para marchar en busca de su amada *Aurora* y traerla a este lugar.

Kinnear, M. 1982. *Daughters of Time. Women in the Western Tradition*, Michigan: The University of Michigan Press

Traza la historia del papel y el lugar que la mujer ha ido ocupando a lo largo de la historia. Dedicar gran espacio a los períodos históricos más importantes y que, a su vez, más han influido en la historia y la concepción del lugar de la mujer en el mundo.

Kumar, K. 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell

Pormenorizado estudio y análisis de la tradición utópica, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, tanto en Europa como en América.

Lavier, J. 1969. *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, [1988]

Descripción histórica de la moda masculina y femenina con numerosas ilustraciones y abundantes comentarios sobre las mismas. La conclusión más interesante de este libro es que la moda femenina es siempre un símbolo de la posición de la mujer en cada momento de la historia.

LeMire, E. 1969. *The Unpublished Lectures of William Morris*, Detroit: Wayne State University Press

Edición de los discursos de William Morris a través de los que expresó y transmitió su ideario político, social y artístico, y que permanecieron sin publicar en su época.

Levitas, R. 1990. *The Concept of Utopia*, London: Philip Allan

Esta autora realiza una revisión crítica de las obras más significativas escritas en torno al concepto de «utopía».

Lown, J. 1990. *Women and Industrialization. Gender at Work in Nineteenth-Century England*, Cambridge: Polity Press

Estudia la difícil y ambigua relación de la mujer con el mundo industrializado del siglo XIX.

Manuel, F.E. and Manuel, F.P. 1979. *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

A lo largo de tres volúmenes, estos autores trazan un interesante y meticuloso recorrido de la evolución de la utopía en sus diversos estadios. En la primera

parte del primer volumen, se analizan las fuentes antiguas y medievales y en la segunda parte abordan la época dorada del género: el Renacimiento, con la obra emblemática de Tomás Moro, las utopías italianas y la de Tomas Müntzer. La primera parte del segundo tomo se ocupa del auge y muerte de la utopía cristiana, con las obras de Bruno, Bacon, Campanella, Andreade y Comenio, el Rey Sol, y Leibniz como el canto de cisne de la república cristiana. La segunda parte dedica su espacio al estudio de la evolución de la utopía en el siglo XVIII. Las cuatro partes del tercer volumen están dedicadas al estudio de la utopía a lo largo del siglo XIX y mediados del XX. Comienza con las propuestas de Saint-Simon, Fourier y Owen, continua con Marx, sus seguidores y detractores, para adentrarse en la utopía victoriana y el impacto del darwinismo sobre el género. El volumen finaliza con un estudio de las perspectivas utópicas, del estado del género en nuestros días.

Marcus, S. 1974. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York: Basic Books, Inc. Publishers

Estudio del mundo de la prostitución y la pornografía en la Inglaterra del siglo XIX. Incluye una crítica a varios libros de la época que se hacían eco de las ideas tradicionales y preconcebidas en torno a la sexualidad femenina.

Martínez López, M. and Gomis Van Heteren, A. (eds.) 1997. *Dreams and Realities. Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería

Conjunto de ensayos a través de los que se pretende rastrear la esencia de la metamorfosis de la idea de «utopía», en relación a la teoría de la ficción, desde la era victoriana hasta nuestros días.

Mendus, S. and Rendall, J. (eds.) 1989. *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in Nineteenth Century*, London: Routledge

Conjunto de artículos sobre las nociones de sexualidad, subordinación y feminismo en el siglo XIX.

Molina Quirós, J. 1967. *La novela utópica inglesa. Tomás Moro, Swift, Huxley, Orwell*, Madrid: Editorial Prensa Española

Analiza las características psicológicas de los personajes masculinos más importantes de las obras de Moro, Swift, Huxley y Orwell. Especialmente interesante es el estudio que realiza sobre la identificación de los autores con las opiniones y experiencias expresadas y vividas por el personaje narrador-protagonista de cada obra.

More, T. 1516. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova Insula Utopia*, Louvain, Belgium

Raphael Hythloday cuenta a su regreso de un fantástico viaje cómo llegó a la isla de Utopía, reino del rey Utopos. Aquí encuentra no sólo un nuevo tipo de sociedad, con extrañas costumbres, y que está rígidamente reglamentada, como las órdenes monásticas, sino también una nueva forma de gobierno cuya idea básica es la comunidad de bienes. Thomas More escribió el libro II en primer lugar y en él describe las costumbres y leyes de esta nueva sociedad. El libro I, escrito posteriormente, tiene la forma de un diálogo entre Raphael y un More imaginario, que debaten sobre la mejor forma de gobierno.

Morris, W. 1890. *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, London: Routledge & Kegan Paul, [1983]

En esta obra, Morris no sólo presenta una interpretación personal de la teoría marxista, sino que también demanda una serie de reformas sociales para la Inglaterra burguesa e industrializada de finales del siglo XIX, todo ello desde la tendencia, muy generalizada en la literatura de esta época, a considerar todos los problemas sociales y éticos en términos estéticos. Por esta razón, la utopía de Morris presenta un universo lleno de libertad en el que habita una sociedad sana y feliz, que, libre de las ataduras del capitalismo imperante en la sociedad inglesa del siglo XIX, se rige por un sistema de bienes comunes, y que vive en comunión con la naturaleza.

Morton, A.L. 1952. *The English Utopia*, London: Lawrence & Wishart

Clasificación de las obras utópicas más importantes, realizado desde un punto de vista marxista, concibiendo la utopía como el punto de arranque de los cambios sociales.

Morton, P. 1984. *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination, 1860-1900*, London: Allen & Unwin

Estudia el impacto que el darwinismo y la biología basada en sus conclusiones tuvieron sobre la ficción literaria durante la era victoriana y en sus representantes más notables: Thomas Hardy, Samuel Butler, Huxley, etc.

Moylan, T. 1986. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York: Methuen

Este autor examina las relaciones entre el pensamiento utópico y la ciencia moderna a través del análisis de cuatro obras de la década de los 70 del siglo XX.

Negley, G. and Patrick, J.M. 1952. *The Quest for Utopia: an Anthology of Imaginary Societies*, New York: Henry Schuman

Antología de obras utópicas, basada en la concepción de la utopía como progreso.

Palmade, G. 1980. *La época de la burguesía*, Madrid: Siglo XXI

Estudio de las características económicas, sociales y culturales de la burguesía y de su época de esplendor a partir de las revoluciones de 1848. Contiene interesantes datos estadísticos de la época.

Pearce, L. 1991. *Woman, Image, Text. Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf

Analiza la imagen que se ofrece de la figura femenina tanto en los textos como en la pintura del movimiento prerrafaelita. Una de sus conclusiones más interesantes es la de que la figura dibujada por William Morris representando a la reina Ginebra tras su adúltera relación con Lancelot, es la única dentro de este movimiento prerrafaelita en la que la mujer se representa como un ser perfectamente consciente de sus actos y dueña de la situación.

Pezzuoli, G. 1978. *Prigionera in utopia. La condizione della donna nel pensiero degli utopisti*, Milano: Edizioni il Fornichiere

Estudio sobre la imagen que de la figura femenina se ha ofrecido en la literatura utópica. Contiene extractos de las obras utópicas analizadas por la autora a lo largo del libro, en las que los autores hacen referencia concreta a la mujer.

Purvis, J. 1990. *Hard Lessons. The Lives and Education of Working-class Women in Nineteenth-Century England*, Cambridge: Polity Press

Repaso de las ideas más tradicionales en torno a la mujer en el siglo XIX: su lugar en la sociedad, su posición con respecto al hombre y las diferentes nociones de femineidad según las clases sociales.

Purvis, J. 1991. *A History of Women's Education in England*, Milton Keynes: Open University Press

Estudio del sistema de enseñanza inglés en el siglo XIX, con una enumeración detallada de los distintos tipos de enseñanza y escuelas para mujeres, su diferencia con las escuelas para hombres y las dificultades éstas para acceder a la educación superior.

Ress, C. 1996. *Utopian Imagination and Eighteenth-Century Fiction*, London: Longman

Este libro presta atención a las obras utópicas escritas durante el siglo XVIII. Se inicia con un repaso de los lugares más comunes en la tradición utópica para posteriormente analizar desde obras emblemáticas del género y del período, como *Robinson Crusoe* o *Gulliver's Travels*, a obras prácticamente desconocidas o ignoradas.

Ricoeur, P. 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press

Recopilación de las conferencias que Paul Ricoeur dio en la Universidad de Chicago en 1975. En ellas el autor trata de trazar las diferencias entre la noción de «ideología», como la legitimación de la organización social en la que el individuo

se mueve, y la noción de «utopía», entendida como el desafío a esa organización social con la propuesta de otra posibilidad de organización social futura.

Ross, H. 1978. *Utopias Old and New*, Norwood, P.A.: Norwood Editions

Clasifica las obras utópicas atendiendo a su forma y a la intencionalidad del escritor.

Rowbotham, S. 1973. *Hidden from History. 300 Years of Women's Oppression and the Fight against It*, London: Pluto Press, [1977]

Estudia las influencias y aportaciones que los distintos movimientos sociales y culturales de los últimos tres siglos han tenido en la formación y evolución de la conciencia feminista y en los movimientos de emancipación de la mujer.

Rubinstein, D. 1986. *Before the Suffragettes. Women's Emancipation in the 1890's*, Brighton: the Harvester Press Ltd.

Este libro examina la vida de las mujeres hacia 1890, antes de que los movimientos sufragista y de emancipación de la mujer se convirtiesen en temas candentes. Presta atención al problema del empleo femenino, al nacimiento de los grandes sindicatos y al papel de las mujeres dentro de éstos.

Russett, C.E. 1991. *Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press

Repaso y análisis de la influencia que las teorías evolutivas, los estudios médicos y la biología del siglo XIX tuvieron en el establecimiento y refuerzo de la noción sobre la posición subalterna de la mujer tanto en la sociedad como con respecto al hombre.

Salkie, R. 1995. *Text and Discourse Analysis*, London: Routledge

Basa su teoría del análisis del discurso en la búsqueda de aquellos elementos que hacen que los textos tengan coherencia. De ahí que su análisis se base en

el estudio de la cohesión y todos sus elementos y características, proponiendo, además, una amplia gama de ejercicios prácticos.

Saranyana, J.I. 1997. *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VII a XIII)*, Salamanca: Universidad Pontificia

Estudio sobre la concepción de la mujer en la Edad Media a través de las opiniones y teorías que sobre el sexo femenino exponen los distintos doctores de la Iglesia: San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, Beda el Venerable, Guillermo de Auxerre, etc

Sargent, L.T. 1988. *British and American Utopian Literature, 1516-1985. An Annotated Chronological Bibliography*, New York: Garland

Recopilación cronológica de las obras utópicas desde el siglo XVI hasta nuestros días, con una breve referencia al contenido de cada obra.

Schaer, R., Claeys, G. and Sargent, L.T. 2000. *Utopia: the Search for the Ideal Society in the Western World*, New York: New York University Press

Este libro explora la larga tradición de búsqueda del lugar utópico perfecto desde la antigüedad clásica hasta nuestros días.

Scott, J.W. 1988. *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press

Analiza los distintos usos del término «género» como herramienta para el análisis cultural y social de la mujer. Contiene una visión crítica sobre la historia de la mujer y la desigualdad entre los sexos.

Servier, J. 1967. *Historia de la utopía*, Madrid: Monte Ávila Editores

Realiza un interesante estudio sobre el significado simbólico de los elementos formales de las obras utópicas.

Showalter, E. 1992. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London: Virago Books, [1999]

Establece un paralelismo entre la «anarquía sexual» vivida a finales del siglo XIX, con el surgimiento de la *nueva mujer*, que provocó una redefinición de los géneros, y nuestro propio fin de siglo en el que nuevamente se ha producido esa «anarquía sexual» provocada en este caso por la «normalización» de la homosexualidad y el lesbianismo, por un lado, y por el surgimiento de enfermedades como el SIDA, por otro lado. También es interesante el estudio que realiza sobre la influencia que esa «anarquía» refleja en la literatura y en las formas culturales a finales de uno y otro siglo.

Somacarrera, P. 1994. *El análisis del discurso aplicado a la literatura*, Santander: Ediciones Tantín

Este libro explica cómo analizar relatos cortos mediante la aplicación de un método lingüístico. Su originalidad consiste en que presenta una parte teórica en la que repasa las teorías de Grice, De Beaugrande y Dressler sobre el análisis de textos literarios, y una parte práctica en la que aplica sus teorías a varios relatos cortos de la autora norteamericana Joyce Carol Oates.

Speed, P.F. 1975. *Social Problems of the Industrial Revolution*, Exeter: A. Wheaton & Co., Ltd., [1978]

Descripción de los problemas sociales, políticos y económicos originados durante la revolución industrial en el siglo XIX, incluyendo descripciones de la distribución geográfica y de las condiciones higiénicas y de salubridad de las principales ciudades industriales, así como del sistema penitenciario inglés de la época.

Taine, H. 1872. *Notas sur l'Angleterre*, Paris: Hachette, edición castellana, Madrid: Renovación [1920]

Comentarios sobre política, sociedad, religión, moda y moralidad de la Inglaterra victoriana vistas desde la perspectiva de un viajero francés de la época.

Taylor, B. 1983. *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century*, New York: Pantheon Books

Analiza el papel social, cultural y educacional de la mujer en los experimentos comunales propuestos por los owenitas. Incluye una breve biografía de varias de las mujeres que participaron en estas comunas.

Thomson, D. 1950. *England in the Nineteenth Century*, London: Penguin Books Ltd.

Estudio de la historia política, económica y social de los tres períodos en los que se divide tradicionalmente el reinado de la reina Victoria de Inglaterra.

Trahair, R.C.S. 1999. *Utopia and Utopians: an Historical Dictionary*, Westport, CT: Greenwood Press

Este diccionario contiene más de 600 entradas dedicadas a describir y definir las distintas comunidades y proyectos utópicos desde la antigüedad hasta nuestros días.

Walkowitz, J.R. 1992. *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Madrid: Ediciones Cátedra

Visión del Londres de finales del siglo XIX a través de los relatos, descripciones e informes que se hicieron sobre la ciudad en esa época.

Wiener, M.J. 1990. *Reconstructing the Criminal. Culture, Law and Policy in England. 1830-1914*, Cambridge: Cambridge University Press

Estudio detallado de la política penitenciaria inglesa y de su aplicación a los distintos estamentos sociales a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Wiesner, M.E. 1993. *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press

Este libro rastrea las tradiciones, leyes y convenciones en torno a la mujer desde la Edad Media hasta el siglo XVIII.

Wolfreys, J. and Baker, W. (eds.) 1996. *Literary Theories. A Case Study in Critical Performance*, London: Macmillan Press LTD

Conjunto de ensayos en los que se analiza un relato breve sin publicar de Richard Jefferies desde las diversas perspectivas que puede tomar el análisis lingüístico: estructuralismo, post-estructuralismo, psicoanálisis, feminismo, marxismo y nuevo historicismo.