

## **Paisajes de transición, moradas nebulosas: el cuento de fantasmas femenino en la era del modernismo. Cynthia Asquith y Edith Wharton**

Teresa Gómez Reus  
Dpto. de Filología Inglesa  
Facultad de Letras  
Universidad de Alicante  
San Vicente del Raspeig -Alicante

### ABSTRACT

*This paper deals with ghost stories written by women in the first part of the twentieth-century. It aims at examining issues of identity, gender and textuality in a number of women writers who used the ghost story as a potentially subversive and liminal area between the real and the unreal, art, life and death. A literature of disorienting extremes, these ghost stories can be viewed as Modernist-Gothic in describing the fragmentation of the modern mind and undermining any claim of elucidating a final, empirically verifiable psychological truth.*

KEY WORDS: entropy, everyday, madness, repression, psychological, silence, subconscious.

### RESUMEN

*Este artículo tiene como propósito estudiar la contribución femenina al cuento de fantasmas escrita en inglés en la primera parte del siglo XX, explorando temas de identidad, género y textualidad en una serie de obras que no sólo son góticas en el manejo de sus convenciones sino también modernistas por su énfasis en lo psicológico y su tremenda ambigüedad formal.*

PALABRAS CLAVE: cotidiano, entropía, locura, represión, psicológico, silencio, subconsciente.

## I. INTRODUCCIÓN

Desde los primeros tiempos del terror gótico de Ann Radcliffe y Mary Shelley, las mujeres han producido muchos de los mejores cuentos de fantasmas. Sin embargo, como ha ocurrido con otros géneros literarios, sus aportaciones no se han visto adecuadamente reflejadas ni en los estudios del tema ni en las antologías, donde a menudo se ha dejado de lado a las escritoras, rivales pertinaces de los grandes maestros. Como adecuadamente escribe Sara Maitland, «this pattern within the little genre of the ghost story reflects the larger history of the novel: women have always been the majority of both producers and consumers of fictional narratives, yet they are banished to a silenced, shady sub-world.» (in Dalby 1994: xiii). Un puñado de estudios publicados en las dos últimas décadas ha contribuido de manera importante a remediar esta situación (Moers 1978, Salmonson 1989, Carpenter y Kolmar 1991). En este sentido, especialmente relevantes han sido algunas antologías recientes en las que se han desvelado relatos y nombres de escritoras que, como sus propios fantasmas, habían permanecido ocultos en viejos archivos y bibliotecas (Bendixen 1985, Dalby 1987, 1994). Pese a estos esfuerzos, existen todavía numerosos interrogantes respecto al número de autoras que han explorado los linderos de lo sobrenatural. Quiénes fueron, con qué técnicas contaron para -aún hoy- deleitarnos y estremecernos, qué aportaron al género y la cuestión de si sus fantasmas son distintos de los creados por los hombres son cuestiones que nos intrigan y que todavía permanecen sin respuesta.

Este artículo tiene un doble propósito: por un lado, estudiar la contribución femenina al cuento de fantasmas escrito en inglés en los comienzos del siglo XX, intentando encontrar puntos de contacto entre distintas narradoras y analizando de manera más específica el trabajo de escritoras que llevaron a cabo su labor literaria entre 1910-1940; y por otro, explorar aquellos aspectos que hacen del cuento de fantasmas una especie de bisagra entre la literatura post-victoriana y el modernismo. El ensayo se puede considerar como parte de la respuesta que la crítica feminista ha dado a la llamada de Elaine Showalter de redescubrir el territorio oculto de la producción literaria femenina y de establecer «links in the chain that [bind] one generation to the next, (...) the continuities in women's writing.» (1977: 7).

En la primera parte de este ensayo esbozaré una especie de cartografía del cuento de fantasmas femenino de entre guerras, incidiendo en aquellos aspectos por los que las escritoras se han sentido atraídas de una manera especial. Mi enfoque se detendrá en un conjunto de prácticas artísticas y contingencias literarias que, aun formando parte esencial de la historia de este género, han sido

sistemáticamente ignoradas por la crítica. En este sentido un aspecto interesante será atraer la atención hacia nombres de autoras prácticamente olvidadas que, en el primer tercio del siglo XX, hicieron suya la forma; escritoras expertas y audaces que tuvieron gran vigencia en su época y cuyos relatos se hacen visibles hoy tras décadas de espectral silencio. En una segunda parte me centraré de manera más específica en maestras del género como Lady Cynthia Asquith y Edith Wharton, intentado resaltar aquellos aspectos que hacen de sus relatos heraldos del modernismo. En contraste con la opinión de una gran parte de la crítica, que ha considerado a estas autoras al margen de las tendencias del nuevo siglo, este ensayo documenta cómo estas autoras hicieron uso del relato de fantasmas para explorar asuntos y formas narrativas que resultan asombrosamente modernos. Algunos de los relatos estudiados proceden de ediciones recientes; otros aparecieron por primera vez en revistas que hoy se vuelven amarillentas, o figuran en anuarios y antologías que hace mucho que están agotados.

## II. UNA MIRADA A LA OSCURIDAD: EL CUENTO DE FANTASMAS FEMENINO, 1910-1040.

El cuento de fantasmas se ha definido como una variante de la literatura sobrenatural, término este más amplio que comprende asimismo otras modalidades como el romance gótico, la literatura fantástica o de terror, el cuento de vampiros, etc. Generalmente, la literatura de fantasmas comparte elementos con la escritura gótica, y es por eso que el término "gótico" se aplique a menudo en el análisis del cuento de fantasmas, pues a veces resulta difícil establecer una línea divisoria entre ambas formas de ficción. Una y otra exploran temas, sucesos, incidentes o personajes que se salen de las coordenadas del mundo plausible para adentrarse en el terreno de lo misterioso, lo inexplicable o lo inverosímil -todo aquello que Freud llamó "Das unheimlich" en su ensayo de 1919. Se trata de una literatura que va más allá de nuestras nociones de "verdad": personas que cruzan el umbral de la muerte para volver a la vida, presencias del más allá, identidades que se desdoblán en el espejo, metamorfosis misteriosas. Estas narrativas trascienden al conocimiento físico del mundo de los sentidos y de la materia, y se adentran en un territorio fértil para la especulación metafísica o psicológica; un territorio donde las tradicionales fronteras entre la vida y la muerte aparecen difusas. Pero ésta no es sólo la única dicotomía que se pone en cuestión; otras divisiones aparecen igualmente erosionadas: la barrera entre la corporeidad de la materia y la incorporeidad del espíritu, entre lo sentido y lo imaginado, entre el pasado y el futuro, entre el ser y el no ser, entre lo consciente y el subconsciente, entre la literatura y la vida.

Esta cualidad transgresora de límites convencionales hace del cuento de fantasmas -y de la literatura gótica- modalidades potencialmente subversivas, que funcionan en los márgenes de lo que se asume por realidad para explorar un territorio otro, un ámbito subterráneo, peligroso e inseguro. Críticos como Rosemary Jackson (1981) o David Punter (1996), por ejemplo, se han apoyado en Freud para definir la novela gótica como una reacción al racionalismo positivista de finales del siglo XVIII y al nacimiento de la era industrial; es decir, como una forma literaria que vendría a compensar la creciente pérdida de fe en las ortodoxias religiosas, y una forma de escapar a la vida dura, mecanizada de la industrialización. Derivado del gótico, el cuento de fantasmas surge más tardíamente, a mediados del siglo XIX; si bien es cierto que la presencia de fantasmas o espíritus del más allá es constante en la historia de la literatura: desde los griegos, el romance medieval, el teatro isabelino o las leyendas folclóricas.

A mediados del siglo XIX la literatura de fantasmas experimenta un florecimiento que coincide, por una parte, con la expansión de las industrias editoriales y de la literatura popular, y por otro, con un cambio radical epistemológico y de valores que anuncian ya el comienzo del nuevo siglo. A finales del siglo XIX el cuento de fantasmas se hace paulatinamente más subjetivo, más psicológico, más centrada en aquello que Virginia Woolf llamaba "paisaje de interior". Los escenarios cruentos, repletos de fantasmas terroríficos de los siglos anteriores dan paso a una concepción del terror mucho más sutil, más cotidiana y de significado más equívoco y relativo, más abierto a la interpretación subjetiva del propio lector. Este énfasis en lo psicológico y la propia relativización del concepto de verdad nos recuerdan, claro está, la crisis epistemológica que protagonizó el modernismo y es interesante constatar que el cuento de fantasmas vuelve a resurgir precisamente entre 1880 y 1940, con una serie de características que, como el modernismo, resultan potencialmente transgresoras. Es verdad que tanto el cuento de fantasmas como en general la literatura gótica siempre han tenido una cualidad subversiva, desestabilizadora del yo, al que han presentado «in a state of deracination (...), in a condition of rupture, disjunction, fragmentation» (en Kaye, 1994: 11). Lo que sucede es que estos aspectos se acentúan con el advenimiento del nuevo siglo. Como ha comentado Rosemary Jackson,

[the ghost story] is progressively turned inwards to concern itself with psychological problems (...). The subject is no longer confident about appropriating or perceiving a material world. It narrates this epistemological confusion: it expresses and examines

personal disorder, opposing fiction's classical unities of time, space, unified characters with an apprehension of relativity of meaning. (1981: 96, 97).

Paralelo a este énfasis en lo psicológico se observa una clara "feminización" del mismo, siendo las mujeres las principales lectoras, compiladoras y productoras de esta forma de ficción. Escritoras como Lady Cynthia Asquith, Marjorie E. Lambe (uno de los seudónimos de Gladys Gordon Trener), Marjory Bowen (también seudónimo de Gabrielle Margaret Campbell Long), Margaret Irwin, May Sinclair, Margery Lawrence, Winifred Holtby y Elizabeth Bowen -por nombrar a unas pocas- fueran destacadas escritoras de cuentos de fantasmas en el período entre las dos guerras mundiales, y algunas de ellas desplegaron una actividad considerable como editoras. Cynthia Asquith destacó no sólo por su labor creadora sino también por ser la autora de antologías tan influyentes como *The Ghost Book* (1926), *Shudders* (1929), *When Churchyards Yawn* (1931) y *The Second Ghost Book* (1952); Marjorie Bowen también fue autora de dos influyentes colecciones del cuento de fantasma, *Great Tales* y *More Tales of Horror* (1933), y Winifred Holtby fue directora de la revista *Time and Tide* en los años veinte, donde se publicaron numerosos cuentos de misterio de autoras de ambos lados del Atlántico. La mayoría de estas escritoras desplegaron su actividad literaria al margen de los ambientes más experimentales, pero algunas tuvieron contacto estrecho con las vanguardias pre-modernistas y con los círculos del modernismo. Cynthia Asquith fue amiga de D.H. Lawrence; Mary Butts fue autora de poemas y novelas innovadoras, siendo sus obras repetidamente elogiadas por Ezra Pound y Ford Madox Ford; May Sinclair, devota del psicoanálisis en los principios de esta disciplina, fue una de las primeras en emplear la técnica del "flujo de la conciencia", y Edith Wharton -aunque desdeñaba la prosa experimental de sus contemporáneos Joyce y Woolf- fue una escritora moderna y cosmopolita, y en París, ciudad donde se expatrió, entabló amistad con numerosos artistas de la época como André Gide y Jean Cocteau. Su obra y su figura, injustamente etiquetadas de "conservadoras" durante años, está siendo hoy revisada dentro de las corrientes del modernismo (Benstock 1986, Hadley 1993, Wheeler 1994).

Este protagonismo femenino en el cuento de fantasmas o de terror ha llevado a los investigadores a preguntarse si existen patrones literarios comunes en las obras de las escritoras que lo cultivaron. Ellen Moers ha sido una de las primeras investigadoras en señalar la existencia de concomitancias, destacando el uso repetido de ciertas metáforas para expresar emociones, experiencias y fobias que son próximas a las vivencias femeninas (1978, cap. 5). En el estudio del cuento de fantasmas otros factores se han puesto de manifiesto en trabajos

recientes. Kathy Fedorko destaca la proyección de emociones y deseos tabú. así como una cierta tendencia a explorar territorios normalmente silenciados por la convención (en Carpenter y Kolmar 1991). Lynette Carpenter subraya también una clara propensión a presentar como natural sucesos que se salen de lo corriente, aceptando lo sobrenatural con familiaridad, como parte de la experiencia. En su opinión, «in their ghost stories, women writers seem more likely to portray natural and supernatural experience along a continuum. Boundaries between the two are not absolute but fluid, so that the supernatural can be accepted, connected with, reclaimed, and can often possess a quality of familiarity.» (1991: 12).

Es cierto que estos estudios son los primeros pasos, y que el cuento de fantasmas femenino sigue siendo un territorio escasamente explorado, con muchas capas de conocimiento que yacen a la espera de atención. Así y todo, el material existente permite realizar un esfuerzo no en pos de explicaciones totalitarias -a modo de las antiguas *grand narratives*-, sino en pos de una visión contextualizada, "parcializada", por así decirlo, a través de la lectura de obras y segmentos de historia literaria cuidadosamente analizados. Mi intención es desplazar la orientación decididamente masculina que conforma el canon de este género -Walpole, Poe, Hawthorne, Le Fanu, James, Machen...- y reconstruir la escena con otras metáforas interpretativas, otras figuras literarias. Apoyándome en lo que Adrienne Rich ha llamado "una política de ubicación", mi enfoque descansa estrechamente en una "poética de ubicación" que, como recomienda Nancy Miller, reconozca la geografía de la escritura y los límites de todo proyecto. Esta declaración de intenciones queda perfectamente resumida en las siguientes palabras de Nancy Miller: «I'm working toward a more historicized poetics, which, in an emphasis on local specificities -comparative bodies of writing?- works against the temptations of a feminist reuniversalization.» (1988: 4,5).

Uno de los aspectos que parecen repetirse en el uso del cuento de fantasmas femenino de entre guerras es, como he dicho antes, el énfasis en lo psicológico, en lo subjetivo, en estados de ánimo interno. Según Richard Sheppard (1993: 2), «the emphasis on subjectivity, a feeling of alienation and loneliness, the sense of ever-present threat of chaos» son algunos de los rasgos característicos del modernismo, y éstos son igualmente aspectos de común denominador en numerosos cuentos de fantasmas femeninos. Un fuerte contenido psicológico es, en efecto, elemento característico de la arquitectura de estos cuentos, donde se exploran complejos, inhibiciones, represiones, deseos y miedos de distinta índole. Muchas de estas escritoras, como Elizabeth Bowen y May Sinclair, vieron en el cuento de fantasmas un vehículo para explorar en concreto la psicología femenina, haciendo uso de técnicas post-irnpresionistas como el

fragmento, la elipsis y la abstracción simbólica, y captando estados de conciencia como la intuición, la sugestión, la hipnosis o el sueño. La flexibilidad formal del cuento les permitía combinar la intensidad psicológica con una cierta innovación formal, alcanzando -en palabras de Edith Wharton- «a great closeness of texture with profundity of form. Instead of a loose web spread over the surface of life, they have made it, at its best, a shaft driven straight into the heart of experience» (en Showalter 1993: ix). Estos aspectos, como veremos luego con más detalle, quedan perfectamente simbolizados en relatos como "Aftenwards" (1909) y "Pomegranate Seed" (1931), de Edith Wharton; "The Doll's House" (1933), de Hester Gorst -en donde una malvada casa de muñecas provoca toda una meditación sobre el poder del subconsciente-; "The Playfellow" (1929), de Cynthia Asquith, y sobre todo en "The Pursuer" (1934), donde se explora una experiencia basada en «un elemento de reconocimiento subconsciente ... como si recordara algo soñado o imaginado anteriormente. (en Dalby 1988: 239).

Con su habitual agudeza Virginia Woolf fue una de las primeras en advertir en el cuento de fantasmas este giro hacia el interior, hacia el análisis psicológico que define el modernismo. En su ensayo "Gothic Romance" Woolf escribió: «In our days the effect is produced by subtler means (...). Already the bolder of our novelists have made use of psychoanalysis to startle and dismay» (1966: 133). Como consecuencia, se transformarán muchas de las convenciones tradicionales del género, como la configuración del escenario, los personajes, los espectros y el punto de vista. Ya en 1952 Elizabeth Bowen llamó la atención del lector sobre el modo en que los fantasmas modernos estaban cambiando de aspecto y L.P. Hartley, en su introducción a *The Third Ghost Book* (1955: viii), fue algo más lejos al sugerir que los espectros, como las mujeres, se estaban emancipando de las normas convenidas.

En la narrativa de escritoras como Wharton, Asquith, Lawrence y Sinclair los fantasmas abandonan la mansión en ruinas, el panteón, los páramos o el castillo siniestro para instalarse en la más trivial cotidianeidad, en edificios o casas de campo -en apariencia- perfectamente normales. La locura y la alienación modernas parecen propiciarles un ambiente favorable. Como observa Elizabeth Bowen en su introducción al *Second Ghost Book*, los espectros pueden pasearse por todas partes sin restricciones, y se sienten cómodos entre teléfonos, apartamentos y transatlánticos de lujo. En "All Souls" (1937), de Edith Wharton, la fuente de terror procede de una radio portátil que emite, en el centro de una casa vacía, una voz masculina y extranjera aterradoramente agresiva (¿la voz de Hitler?). En el cuento "The Pursuer", de Cynthia Asquith, la acción transcurre entre ascensores, metros, taxis y finalmente en el sofá de un psicoanalista londinense, y en relatos como "Who is Sylvia" (1955), de Asquith, y "The Cat Jumps" (1929), de Elizabeth Bowen, el escenario son casas y apartamentos

modernos y confortables. Puede que elementos tradicionales del género aparezcan en la descripción de ambientes: la lluvia, la niebla o la nieve son recursos a menudo presentes utilizados para dar énfasis al aislamiento psíquico de los personajes. Sin embargo, se observa una clara "democratización" del escenario, que pasa de las antiguas abadías y entornos feudales a espacios burgueses donde el horror transcurre en medio de lo más familiar. En "The Cat Jumps" la descripción del ambiente es arquetípicamente moderna, en una casa «where rugs and divans were strewn with Freud and the heterosexual volume of Havelock Ellis» (en Asquith 1929: 126). En "Pomegranate Seed" la casa, paradigma de confort burgués, representa inicialmente un muro de contención -ineficaz- frente a las fuerzas disruptoras de la modernidad. En el mundo exterior «sky-scrapers, advertisements, telephones, wireless, aeroplanes, movies, motors and all the rest of the twentieth century», y dentro algo que la protagonista no acaba de saber explicar. «something I can't explain» (Lewis 1968, Vol II: 767), algo inenarrable que fractura lo doméstico y contamina lo ordinario. En el espléndido relato "The Haunted Pot" de Marjerie Lawrence hasta una cacerola puede ocultar un espectro.

Esta democratización del mundo sobrenatural y su raigambre en la vida cotidiana implica la extensión del concepto del horror como algo omnipresente y que puede asaltar a cualquiera. Ciertamente es que, como hemos visto antes, el escenario evocado es a menudo familiar hasta el punto de constituir un lugar común. Pero esa capa de normalidad sólo resulta serlo en apariencia. De modo profundo y poderoso, los edificios, por más normales que parezcan, se convierten en almacenes imbuídos de secretos inconfesables y pasiones incorpóreas. Se trata de, como escribe Bradbury, «defamiliarize the expected» (1989), aceptando lo imposible como un hecho, cobijando lo insólito, haciendo extraño lo familiar y enturbiando lo que creíamos más evidente. El resultado de esta "Verfremdung" o alienación es una repentina fractura de lo normal, de lo tolerable y de lo pensable. perturbando identidades, normas y relaciones humanas, y revelando la cara oculta de un mundo movido por hilos desconocidos cuya localización es misteriosa. En relatos como "Pomegranate Seed", "Who is Sylvia" o "The Cat Jumps" los personajes centrales -en los tres casos mujeres- de pronto descubren que "lo real", es decir, el mundo convencional de objetos y relaciones en el que se habían creído seguras, está sujeto a poderes sobre los que finalmente no tienen control. Este rasgo, también característico del modernismo, parece repetirse en un gran número de relatos de mujeres, donde se muestra que, más allá de la realidad -tal como la entendemos- subyace otra capa de realidad más inaccesible, modificando y alterando, cual palimpsesto, lo que hay en la superficie.

Freud y más tarde estudiosos del género como Rosemary Jackson han visto en el cuento de fantasmas y en general en la literatura de horror un vehículo para proyectar deseos, inhibiciones o temores reprimidos. La duda, el complejo de



culpa o la ansiedad suelen incitar la aparición de estos modernos espectros, pero sobre todo hay circunstancias o emociones violentas que provocan verdaderas espirales de terror, como el crimen, la crueldad y la ambición desmedida. No en vano Virginia Woolf asegura que «it is at the ghost within us that we shudder» (1966: 133). En relatos como "Afterwards", de Edith Wharton; "The Cat Jumps", de Elizabeth Bowen; "Coming Back" (1924), de Marjorie Lambe; "The Playfellow", de Cynthia Asquith; "The Haunted Pot" (1926), de Marjerie Lawrence, y "The Return of Sophie Mason" (1930), de E.M. Delafield, los fantasmas surgen como consecuencia de la maldad y del desorden humanos, introduciendo la esterilidad y la entropía en el paisaje, en la psique o en las relaciones personales. Como dice uno de los personajes en "The Cat Jumps", "you would have said that each personality had been attacked by some kind of decomposition" (en Asquith 1929: 125). En cada uno de estos relatos se ha cometido un crimen o un acto deshonesto y en todos ellos los fantasmas se elevan como símbolos de la mala conciencia que regresan para atormentar a los antiguos verdugos. Algunas víctimas quedarán vengadas y el cuento de fantasmas habrá cumplido su función retributiva. En "Kerfol" (1906), de Edith Wharton, una horda de perros que habían sido sacrificados de manera gratuita por el cruel Barón de Kerfol regresa en forma de espectros para matarle y así vengar a su antigua dueña. En "Coming Back", de Marjorie Lambe, un viejo avaro muere a manos de un asesino que a su vez morirá de un infarto al regresar a la escena del crimen. Hay ocasiones, sin embargo, en que esta función retributiva no se produce, y la paralizadora sensación de pérdida y soledad que llevan consigo estas narrativas se acentúa, como sucede en el magnífico relato de Elizabeth Bowen "The Cat Jumps", en donde el crimen crea un paisaje entrópico y baldío, con resonancias de T.S. Eliot: «After the Bentley murder, Rose Hill stood empty two years. Lawns mounted to meadows and there was a dead tree with rotten branches (...); the sun, looking through the naked windows, bleached the floral wallpapers.» (en Asquith 1929: 119).

Ni el espacio ni el tiempo significan traba alguna para estos fantasmas modernos. Es como si lo diabólico, en su forma moderna, se manifestara en la muerte del corazón que hace del mundo algo caótico y sin sentido, una tierra en disolución. En "The Return of Sophie Mason", una muchacha abandonada por su amante tras quedarse embarazada vuelve, una vez muerta, a visitarlo aunque sin conseguir que éste la vea. Él sigue tan ciego, tan lleno de sí y tan ajeno a la mujer como cuando ella estaba viva. Sencillamente, ese vínculo que, «en el caso de Sophie había sobrevivido incluso a la muerte, para él no significaba nada» (Dalby 1988: 205). Y es ahí, en esa falta de amor, en la brutalidad e insensibilidad humanas donde reside el horror más hondo. Como hace explícito uno de los personajes, «eso fue lo que me asustó..., no el gentil y angustiado

espíritu de Sophy Mason..., sino esos ojos que no veían nada, esos oídos que no oían nada, esa voz ruidosa y confiada que seguía hablando del éxito, del dinero, mientras nosotros, que no habíamos conocido a Sophie Mason, nos dábamos cuenta, estremecidos, de su presencia., (1988: 205).

El protagonismo femenino es otro de los rasgos que más parecen repetirse en estos cuentos. De ahí que muchos de ellos exploren con asombrosa insistencia elementos, sensaciones, deseos y temores que nos son próximos a las experiencias femeninas: la invisibilidad social, la casa como tropo central, las relaciones amorosas, los lazos conyugales, la vulnerabilidad física.... El relato "The Pursuer", por ejemplo, narra la experiencia de ser perseguida de manera anónima por la calle y no precisamente con el deleite del que hablaban Baudelaire y Proust. Todo lo contrario; el tema del *flaneur* -personaje arquetípicamente moderno- se presenta desde la óptica femenina: no desde el punto de vista del seguidor sino del de la mujer que es perseguida. Las lectoras reconocerán de inmediato el horror que el cuento provoca, el pavor de las pisadas anónimas que persiguen por una calle solitaria, la mirada fija que domina y avasalla, el pánico sexual que paraliza.... y el horror de descubrir que el hombre en el que se confía -en este caso el psiquiatra- esconde bajo una fachada benigna el impulso de destruir a la mujer. Y es que, como ha observado Jennifer Uglow. «una y otra vez, con una repetición casi provocadora, los cuentos atacan la denominación simbólica y real del padre, del esposo, del amante, del médico: de los hombres con poder» (en Dalby 1988: 14). En "Miss Mannerling de Asham" (1935), de Flora MacDonald Mayor; "The Return of Sophy Mason", de E.M. Delafield; "Clay-Shuttered Doors" (1926), de Helen R. Hull; "Kerfol" y "Beatrice Palmato", de Edith Wharton... el horror procede de experiencias con padres, maridos o amantes déspotas y abusivos. La incomunicación, la privación de la voz, el silencio impuesto a las protagonistas de estos cuentos adquiere en este contexto un contorno espectral. Su extrema vulnerabilidad y soledad, su invisibilidad y falta de reconocimiento hacen de estas heroínas auténticos espectros en vida, siendo el tropo del fantasma una dramatización de su situación, pues, tal como ha explicado Rosemary Jackson, «their ghostliness serves both as a parable of their social alienation -unrecognized, refused access to a full life, many women occupy a position similar to that of the living dead- and a protest against these restrictive forms of life and reality» (en Salmonson 1989: xxi).

Resulta curioso ver cuántos de estos relatos giran en torno al mutismo, a la ausencia de voz, y en cuántos de ellos este rasgo se asocia con una posición femenina. La falta de comunicación tiene consecuencias inevitablemente dramáticas, siendo a menudo causa indirecta de muerte. En "The Token" (1923), de May Sinclair, un marido persiste en silenciar sus sentimientos amorosos, y mientras su esposa languidece en el taciturno ambiente, este moderno Casaubon

se halla «tan inmerso en tratar de terminar su *Desarrollo de la economía social* (que por cierto no ha terminado aún) que no tenía ojos para ver lo que todos veíamos: que de seguir así Cicely no viviría mucho tiempo» (en Dalby 1988: 74,75). En el relato "The Doll" (1927), de Vernon Lee, una muñeca sirve de pretexto para un largo monólogo interior en el cual la narradora divaga sobre la triste existencia de una mujer que vivió de manera tan ornamental y silenciosa como la muñeca que, a su muerte, hizo fabricar su marido como réplica de su esposa. De nuevo tenemos en este relato el tropo del fantasma como una dramatización de la situación de la mujer: invisible, inapreciable, dolorosamente incapaz de comunicar con el mundo exterior: «She could never find a word to express herself, painfully though she longed to do so. Not that he wanted it; he was a brilliant sort of person who knew nothing of the feelings of others (...), and he never showed any curiosity as to whether his idol might have a mind of her own.» (en Salmonson 1989: 197).

A veces la muerte otorga una medida de libertad y es entonces cuando -insurrectos, más que resurrectos- estos personajes femeninos pueden moverse sin trabas o actuar sin restricción. En "The Token", Cecily, la esposa confinada, logra acceso a sitios prohibidos sólo cuando ha traspasado el umbral al mundo de las sombras. Su cuñada, la única que la ve en su invisibilidad simbólica de espectro, se alegra cuando percibe el fantasma de Cecily en la biblioteca «en la que tanto quiso entrar, de la cual la habían mantenido tan cruelmente fuera» (en Dalby 1988: 78), como una victoria final contra la irracionalidad déspota del marido. Los espíritus de las heroínas de May Sinclair, Elizabeth Bowen, Vernon Lee o Edith Wharton vuelven en busca de la palabra que les fue negada y algunas sólo recobran la voz paradójicamente cuando se han convertido en espectros. La muerte adquiere así todo su potencial transgresor, funcionando como imagen de relevo, como locus aporético y fronterizo donde todo se socaba, se metamorfosea, se altera y se disuelve. En "The Doll", por ejemplo, la recuperación del habla femenina está unida al momento de disolución final, siendo el tránsito a lo invisible una posibilidad de libertad capaz de desarticular su condición de muñeca muda: «At last, the spell seemed broken: the words and the power of saying them came; but it was on her death-bed» (Lee, en Salmonson 1989: 197).

Por otra parte, esta insistencia en esa unión irreductible que, según Kristeva, son la muerte y las palabras, podría sugerir una cierta "ansiedad de autoría" por parte de las autoras, y resulta curioso observar cuántas de ellas asociaron la escritura con un lugar a la vez velado y vedado, un acto de prohibición. En su autobiografía *Haply I May Remember* (1950). Cynthia Asquith describe la sensación de culpabilidad que le asaltaba cada vez que se sentaba a escribir, y en *A Backward Glance* (1934) Wharton comenta cómo durante años tuvo que esconder y enmascarar su vocación literaria, incluso con aquellas

personas supuestamente más cercanas, como su madre y su marido. En "Life and I" Wharton describió su temprana vocación de escritora como una llamada del más allá que la arrastraba «into the strange supernatural region where the normal pleasures of my age seemed as insipid as the fruits of the earth to Persephone after she had eaten of the pomegranate seed». Wharton -al igual que le sucedía a Cynthia Asquith- claramente asociaba la escritura con un lugar de transgresión, de conocimiento secreto y de experiencia, y en su mitología es recurrente la imagen de la mujer que escribe desde el reino de las sombras. De manera inversa: como veremos en el análisis de "Kerfol", la ausencia de voz y el silencio impuesto equivalen a una muerte real o metafórica.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas reflexiones, el nudo de temores que se apiñan alrededor de la vulnerabilidad y de la marginalidad hacen del cuento de fantasmas un vehículo desde el que explorar "el otro lado del tapiz", o lo que Wharton llamaba «the back-waters of existence». Interiores repletos de secretos, violencia sexual, victimización, aislamiento o escape, mutismo o histeria. Se trata de rasgos que nos sumergen en un mundo íntimamente nocturno, inquietante y potencialmente liberador -liberador por cuanto supone la proyección de deseos, terrores o fobias que normalmente permanecen ocultos. Lo socialmente invisible, lo abyecto, lo innombrable se cuele en los intersticios de estas escrituras donde lo terrible irrumpe en medio de lo más familiar. Temas del horror, del incesto, de la muerte, de la escritura, de la amenaza sexual aparecerán en las páginas de autoras tan distintas como Edith Wharton, May Sinclair, Cynthia Asquith o Marjorie Bowen. Se trata de narrativas con una carga importante de tensión donde lo fantasmal actúa de catalizador de emociones, experiencias o angustias soterradas que, como dije antes, resultan próximos a las mujeres: miedo a la soledad y al abandono, miedo a la sexualidad y a sus carencias, ausencia de poder, represión y silencio. Por eso, la lectura de muchos cuentos de fantasmas nos sorprenden en ese lugar más frágil de nuestra subjetividad, al descubrimos que nada es seguro, incluso en las fortalezas sociales más impecables, como la casa, el matrimonio y la familia.

### III. LOS FANTASMAS INTERIORES DE EDITH WHARTON Y CYNTHIA ASQUITH

Estos son precisamente algunos de los rasgos característicos en las historias de fantasmas de Edith Wharton. Wharton cultivó este género con brillantez, escribiendo más de 15 relatos de fantasmas y un puñado de novelas cortas con abundantes elementos góticos. Incluso en sus novelas más realistas, de claro ambiente social, subyace lo espectral: secretos a media voz, pasiones

inconfesadas, misterios y perversiones ahogados entre mullidas alfombras. En el mundo whartoniano nada es explícito; sucesos y emociones se ocultan o se ignoran en un intrincado teatro social, y es ahí -en esa represión de emociones- donde, para Wharton, reside uno de los terrores más hondos. Como ella misma escribió en el Prefacio a su antología *Ghosts* (1937), los fantasmas no se encuentran en pasajes medievales o escondidos tras puertas secretas, sino en medio de lo familiar, lo cotidiano, allí donde existe «continuity and silence» (1937: X).

La relación de Wharton con los fantasmas es mucho más visceral de lo que cabría esperar de una escritora que ha sido calificada de «profoundly realist and anti-romantic» (Wolff 1977: 9). En su autobiografía "Life and I", la propia escritora traza el origen de su atracción por lo sobrenatural a los ocho años cuando, convaleciente de unas fiebres tifoideas, leyó unos relatos de fantasmas y tuvo una fatal recaída: «When I came to myself, it was to enter a world haunted by formless fears. I had been a fearless child; now I lived in a state of chronic fear... I was never able to formulate my terror. It was like some dark indefinable menace, lurking and threatening» (en Zilversmit 1987: 296,297). Irónicamente, este estado de miedo crónico se acrecentaba cada vez que tenía que cruzar la puerta de su casa, al regresar de la calle, como si una fuerza maligna la acechara en el umbral. Lo que la esperaba dentro, apunta R.W.B. Lewis, podría ser su temible madre -«ever ready to scold and increase her anxiety» (1975: 25)-, una persona enormemente fría y distante con la que Wharton siempre mantuvo un trato muy conflictivo. Otro dato curioso es el hecho de que no pudiera dormir a oscuras y que la sola presencia de un libro de fantasmas le suscitara terror: «Till I was 27 or 8, I could not sleep in the room with a book containing a ghost-story and that I have frequently had to burn books of this kind, because it frightened me to know that they were downstairs in the library».

Distintos estudiosos se han ocupado de analizar la presencia de lo sobrenatural en la obra de Edith Wharton, pero sólo R.W.B. Lewis y, más recientemente, Candace Waid la han interpretado como una metáfora de sus miedos internos. proyecciones de sus terrores más íntimos. La pérdida del habla, «the fear of inarticulateness (...) of being silenced by either death and isolation» (Waid, 1991: 178) sería uno de ellos, pero parece obvio que aquí no se agotan las posibilidades. Los distintos usos que Wharton hizo de este género sugiere que lo utilizó para adentrarse en ámbitos profundamente tabúes, utilizando lo supernatural para explorar lo aparentemente *invisible*, es decir, aquellas áreas de experiencia que la sociedad prefiere ignorar. Como ha reconocido Kathy Fedorko, «as a means for exploring areas of experience beyond the realistically expected and accepted, Wharton's Gothic allows her to press the limits of rationality, to utter the unutterable about sexuality, rage, death, fear and the nature of men and

women» (1994: 3). En su obra *A Motor-Flight Through France* la propia Wharton captó la esencia del cuento de fantasmas como «the utterance of the unutterable» (1991: 17), coincidiendo con la definición de Freud según el cual «the uncanny (is) the name for everything that ought to have remained hidden and secret and has become visible» (1975: 6).

La amenaza de padres o maridos déspotas, que hacen de las mujeres espectros en vida, aparece de manera repetida a lo largo de su carrera, desde los más tempranos "The Lady's Maid's Bell" (1904) y "Kerfol" (1906) hasta "Bewitched" (1925) y "Beatrice Palmato" ;este último, una historia de incesto entre un padre y sus hijas, y la subsiguiente locura y muerte de una de ellas. Indudablemente, parte de los elementos que afloran a la superficie textual es de carácter sexual, pero hay otros miedos que emergen y que enlazan con los aspectos anteriormente comentados. El horror a la soledad impuesta, el confinamiento doméstico y la invisibilidad social de las mujeres aparecen en cuentos tan variados como "Kerfol", "Mr. Jones", "Miss Mary Pask" (1925) y "All Souls" (1937), muchas de cuyas heroínas acaban siendo auténticos espectros, dementes o locas. *Ethan Frome* y sobre todo "A Bottle of Perrier" proyectan la ambivalencia whartoniana respecto al tradicional rol femenino, haciendo que la función pasiva, cíclica, subordinada y doméstica asociada con lo femenino-materno adquiera un carácter terrorífico o ponzoñoso. *Ethan Frome* representa un mundo de infertilidad y muerte en vida, donde las mujeres - quejumbrosas, enfermizas o dementes a causa de la soledad- acaban como horribles espectros, psicológica y físicamente lisiadas, paralizadas y paralizantes. Zeena, que ocupa el lugar sustitutorio de la madre de Ethan, es una figura terrible, a la vez castrada y castrante. en tanto que en "A Bottle of Perrier" el criado Gosling -«an inscrutable text of woman, dog, clock, and slave» (Waid, 1991: 183)- conjura una visión de lo femenino pavorosa, con sus quejas inexpressadas y su dedicación ciega a rituales domésticos que acaban por mutilarle, víctima y finalmente asesino de un amo que le tiraniza. En cuentos como "Bewitched" la escritura whartoniana conjura el terror secular de la sexualidad femenina con todas sus asociaciones: oscuridad, receptividad, agresividad; y en "Afterward", "The Eyes" (1910), "The Triumph of the Night" (1914) y "A Bottle of Perrier" emergen preocupaciones de tipo homoerótico, a veces contaminando hogares convencionales, amenazando las relaciones conyugales, y con frecuencia asociando el deseo homosexual con la muerte.

Esta riqueza de perspectivas, que aquí sólo quedan sugeridas de manera somera, conecta la obra de Edith Wharton tanto con la tradición del gótico femenino, con sus imágenes clásicas de encierro, locura y escape, como con la literatura del fin de siglo y la escritura modernista. Las convenciones del género de fantasmas, por tradición abiertas a la ambivalencia, permiten a esta escritora

explorar aspectos tan variados como el horror a las limitaciones del orden "femenino", el carácter profundamente inestable de las relaciones amorosas, los peligros de Eros y el poder de la escritura.

"Pomegranate Seed" es un relato paradigmático en este sentido. Tras nueve meses de luna de miel, Charlotte y su marido Kemeth Ashby -un viudo que había estado muy enamorado de su primera mujer- regresan a casa, y esa primera noche Kemeth recibe un sobre escrito en letra apenas legible y de apariencia misteriosa. A intervalos regulares llegan otras tantas misivas -sin sello ni remitente- dirigidas a él. Por la forma del extraño sobre y las curvas de la escritura -«so visibly feminine» (en Lewis 1968: 764)- Charlotte deduce que las cartas proceden de una mujer. Llena de ansiedad, celos y preocupación, empieza a notar que cada vez que llega una de ellas Kemeth se transforma. No sólo se toma lívido y físicamente huidizo sino que también se niega a contestar las preguntas de su mujer. La relación entre ellos se deteriora hasta el punto en que Charlotte le pide que se vayan juntos de viaje, pero la misma tarde en que iban a zarpar el marido desaparece. En estado de pánico Charlotte le pide a su suegra que acuda a su casa, donde le muestra un nuevo sobre que acaba de llegar. La madre de Kemeth al ver la letra parece asustarse, al tiempo que dirige su mirada a una pared vacía en donde antes colgaba un retrato de la primera esposa. Entonces Charlotte intenta hacerle admitir que las cartas proceden de la difunta Elsie: «Why shouldn't I say it, when even the bare walls cry it out? If even you can see her face on that blank wall, why shouldn't he read her writing on this blank paper? Don't you see that she's everywhere in this house, and the closer to him because to everyone else she's become invisible?» (787). En contra de los consejos de su suegra, decide abrir la carta pero los rasgos son tan débiles y vacilantes que resultan casi indescifrables. Sólo parecen distinguirse dos palabras: «something like "mine" and "come". It might be "come"». (786).

¿Quién es el autor/autora de las misteriosas cartas, por qué desaparece el marido y cuál es la significación de este cuento? El extraño y aparentemente irrelevante título parece ofrecer algunas claves, aunque también hay que adelantar que la ambigüedad formal del relato no logra disipar por completo el enigma. "Pomegranate Seed", como explica R.W.B. Lewis (1968: 763), alude a un mito favorito de Edith Wharton: el de Proserpina, hija de Deméter, que fue raptada por Plutón, rey del Hades, y llevada con él al reino de las sombras:

Persephone, daughter of Demeter, goddess of fertility, was abducted and taken to Hades by Pluto, the god of the underworld. Her mother begged Jupiter to intercede, and he did so. But Persephone had broken her vow of abstinence in Hades by eating some pomegranate seeds. She was

therefore required to spend a certain number of months each year - essentially the winter months- with Pluto.

Como podemos ver, entre el cuento y el mito existen conexiones interesantes, como la que se establece entre el mundo de las sombras y el de la pasión amorosa. En el mito griego Proserpina debe morar en el Hades tras probar un fruto que simboliza la pasión: los granos de la granada. En el cuento de Wharton es el marido quien, tras una luna de miel tropical con Charlotte, es arrastrado por la difunta Elsie al mundo de los muertos. Ambas versiones relacionan Eros con Tanatos, que como en el Génesis quedan inexorablemente unidos: el sexo como fruta prohibida que precipita la caída al reino de las sombras.

Pero en el cuento de Wharton las semillas de la granada también tienen su equivalente simbólico en las cartas del más allá; en este sentido resulta pertinente volver a insistir en la concepción whartoniana de la escritura, relacionada con el mundo de la experiencia y la transgresión. Ingeridas las cartas, el marido habrá de abandonar los placeres domésticos compartidos con Charlotte y descender, con Elsie, al mundo de los muertos. Y al igual que en la versión de Ovidio, donde Deméter no podrá rescatar a su hija una vez ingeridas las semillas de granada, en el relato whartoniano Charlotte -cuyo segundo nombre, Gorse (una planta asociada al culto de Deméter) sugiere una conexión con la figura de la diosa- tampoco podrá rescatar a Kenneth y devolverle a la vida ordenada del hogar familiar. En este sentido el texto de Wharton está labrado por una serie de alusiones al acto de seducción y de caída que refuerzan el sustrato mitológico implícito en el título. «There was something convulsive in his hold; it was the clutch of a man who felt himself slipping over a precipice» (778): así es como describe Charlotte el estado de su marido tras la llegada de una de las cartas. Espiándole en otra ocasión, Charlotte ve cómo Kenneth, tras contemplar el misterioso papel, parece caer en un estado infernal expresado a través de una imaginería de marcada connotación sexual: «She saw his lips touch the sheet (...), when he reappeared he looked years older, looked emptied of life», «his hands were flacid».... (765).

Pero la segunda esposa, Charlotte, también prueba el fruto ilícito -leer una carta que no iba destinada a ella-, por lo que al final de la historia también se convierte en una especie de Proserpina. Ella también ha leído el mensaje de Elsie que le insta a unirse al mundo de las sombras, "Come"; sólo que en este caso el infierno tiene una dimensión secular: permanecer sola y abandonada en la tierra, en el mundo asexual, ritualizado, doméstico.... curiosamente dominado por una figura materna, su suegra. En este sentido, el cuento de Wharton -deliberadamente ambiguo en la elección de la escritura- bien se podría interpretar



como una narrativa de "dislocación psíquica" inducida por los celos de la propia Charlotte, quien cree leer en cada espacio en blanco -pared o papel- la presencia de la primera esposa. Su falta de seguridad en sí misma, su desconfianza y sus celos serían, según este otro nivel de lectura, el fruto que envenena su relación, los auténticos fantasmas -«projected by her fevered imagination» (774)- que consiguen echar al esposo de casa. Tras nueve meses de matrimonio y nueve cartas, en lugar de un bebé Charlotte recoge el fruto corrosivo de su ansiedad: la soledad, magistralmente representada en una última escena en la que ésta queda atrapada en la casa -antaoño conyugal, pasional-, ahora dominada por la insípida presencia de su suegra. De esta forma, "Pomegranate Seed" se convierte en una interesante narrativa cargada de ambigüedad y de posibilidades donde Wharton explora "fantasmas" tan reales como los peligros de la pasión; y en otra dimensión, el miedo a la soledad, a perder al hombre amado y a vivir una existencia privada de lo que ella llamaba "the heart of life".

Numerosas historias de Edith Wharton recrean la imagen de la mujer que escribe desde la tumba, a menudo contando sus crónicas de silencio y soledad, como "Kerfol", otro curioso relato donde Wharton explora el horror de la incomunicación y la ausencia de la voz femenina: que para Wharton equivalen a una muerte metafórica.

Desde el principio del relato un silencio espeso lo invade todo. Un visitante acude a una vieja mansión de Bretaña llamada "Kerfol" con intención de comprarla, pero se encuentra con que el guarda ha desaparecido y no hay nadie, excepto un grupo de perros que le siguen en total silencio. A la vuelta a la ciudad se entera de que los perros que ha "visto" llevan allí varios siglos, y que son en realidad espectros, ya que "there are no dogs at Kerfol" (287). Intrigado, recibe de su anfitrión un gastado volumen con la historia del Ducado en el que se incluye un informe literal de los archivos judiciales, donde se relata el juicio de Anne de Carnault, esposa del señor de Kerfol. A partir de aquí el protagonismo lo asume este viejo documento, a través del cual conoceremos la historia de la desdichada Anne, de su matrimonio y de por qué la llevaron a juicio. Esta es la crónica que teje el manuscrito: Ame de Barrigan, una joven bretona, se casa con el Barón de Cornault, 40 años mayor que ella, rudo, violento y «subject to the fits of gloomy silence» (292). Sin hijos «and nothing in life to call her own» (290), siempre sola y sin libertad -«she was not allowed so much as to walk in the park unaccompanied» (289)-, Anne encuentra su vida de casada tremendamente solitaria -"desolate" es la palabra que utiliza en el juicio. Por eso, cuando su marido le regala un perro, Anna encuentra en éste una fuente de consuelo. Su dicha, sin embargo, pronto se acaba pues el animal aparece estrangulado. Su marido, celoso al enterarse de la amistad entre Anne y un joven vecino, lo ha matado en venganza. Más tarde irá estrangulando a cuantos perros Anne sienta cariño. «After

that she dared not make a pet of any other dog; and her loneliness became almost unendurable» (296). Una noche el Barón es asesinado. Su cuerpo aparece cubierto de arañazos y heridas que parecen causadas por los mordiscos de algún animal feroz. Al ser interrogada en el juicio, Anne testimonia bajo juramento, en un estado casi hipnótico, que esa noche reconoció los ladridos de sus perros muertos.

El poder de "Kerfol" procede de la constante yuxtaposición entre el testimonio de Ame, que ella va contando «with a kind of hypnotized insistence» (296), y el informe de la recepción del jurado. No sólo se muestran los jueces totalmente incrédulos, sino que además son hostiles y no comprenden el punto de vista de Ame. Así, cuando ésta cuenta su soledad y cómo su marido se ausentaba constantemente en los duros inviernos, la recepción es de impaciencia. Cuando Ame confiesa su pena de no tener hijos, el tribunal de justicia traduce sus palabras a una versión masculina, deduciendo que «certainly it must have been a great grief to Ives de Cornault that she bore no son» (290). Cuando Anne relata cómo su marido sádicamente destruye lo que ella más quería, los miembros del jurado trivializan esta historia de violencia, concluyendo que «the odd tale only proved that Ives de Cornault disliked dogs, and that his wife, to gratify her own fancy, persistently ignored this dislike» (296). La narrativa también sugiere que el jurado acepta tácitamente el derecho del marido a matar a sus criados (hizo ahorcar a un campesino por robar), y que de haber asesinado a su esposa jamás hubiera sido juzgado. Ésta tiene el estatus de un objeto, pero esto tampoco inquieta al jurado. Al final, como los jueces y las autoridades eclesiásticas disienten, Ame "was handed over to the keeping of her husband's family, who shut her up in Kerfol, where she is said to have died many years later, a harmless madwoman" (300). Como tantas otras heroínas en la historia literaria, Ame de Comault acaba, demente y sola, reclusa en el espacio patriarcal. Al igual que las mujeres aisladas de cuentos como "A Jury of Her Peers", publicado por Susan Glaspell un año después, la protagonista acaba confinada a una existencia privada de voz. Ambas heroínas, como astutamente ha comentado Candace Waid, sufren la pérdida de sus animales queridos con los que comparten "a bond of inarticulateness" (Waid 1991: 189), y ambas serán juzgadas por un jurado incompetente e incapaz de entender su punto de vista. Tanto "Kerfol" como "A Jury of Her Peers" o "A Bottle of Perrier" giran en torno a personajes maltratados por maridos o amos déspotas que al final acaban pagando por sus crímenes. Sin embargo, a pesar de esta función retributiva, las víctimas no podrán salir de su cárcel de silencio. Como escribe Candide Waid, "silenced. they already are as mute as their pets" (1991: 188).

La literatura de fantasmas de Lady Cynthia Asquith es también de especial interés pues constituye otra proyección sumamente gráfica de la invisibilidad y marginación tradicional de la mujer en la cultura. Espectrales figuras femeninas

poblarán sus enigmáticas y ambiguas páginas, tanto en su obra ficticia como autobiográfica, en donde el yo parece disolverse en una serie de máscaras tras las que subyace el horror de una identidad sin forma. Se trata de presencias -o mejor trazos de presencias- que nos remiten, en numerosos casos, a las múltiples, contradictorias e imposibles imágenes de feminidad de la iconografía post-victoria y modernista (la mujer vampiro o su contrario: la ninfa, la mujer-lirio, el ángel)..., que Asquith reproduce en su obra dándoles una dimensión fantasmal, peligrosa y de pesadilla.

La relación de Cynthia Asquith con el mundo sobrenatural fue, como la de Edith Wharton, bastante especial. Se decía que el caserón de su familia, una antigua abadía en Escocia, estaba "hechizado" y que una maldición pesaba sobre ellos. Durante años sintió un incontrolable terror a la oscuridad, que batallaba saliendo de noche a lo más oscuro del jardín para exorcizar sus miedos. La primera vez que leyó un libro de fantasmas cayó enferma, lo que revela una personalidad imaginativa y sensible, como también lo fue Edith Wharton. En su madurez editó numerosas antologías del cuento sobrenatural, con relatos de Walter de la Mare, Elizabeth Bowen, Hugh Walpole, D.H. Lawrence, así como de escritoras y escritores menos conocidos, como Mary O'Malley, Hilda Hughes y Emid Bagnol. Su primer cuento de terror. "The Corner Shop", publicado en *The Ghost Book* bajo el seudónimo de Leonard Gray, fue el único relato de la colección que fue traducido al francés, y más tarde al ruso. Además de escribir y compilar relatos de fantasmas, disertó sobre este género en diversas sociedades literarias, donde conoció a Edith Wharton, H.G. Wells, Marjorie Lawrence y Virginia Woolf.

Casada con un senador procedente de una de las familias patricias de Escocia, Lady Asquith fue una mujer de vida paradójica y camaleónica, que vivió tanto en el centro como en los márgenes de la cultura eduardiana, en su doble posición de nuera del Primer Ministro, mujer y escritora. Autora de biografías, dos libros de memorias, una novela autobiográfica, diarios, antologías e incontables relatos de fantasmas, su extensa producción literaria revela una energía singular y una pasión literaria firme, que satisfacía de noche o de madrugada ya que el día y la tarde estaban reservados para asuntos domésticos y sociales. En una entrada de su diario confiesa «to be weeping with fatigue» (1950: 194), y en *Haply I May Remember* (1950) relata cómo se inventaba enfermedades para quedarse en la cama y poder escribir: «my only possible chance to concentrate» (1950: 199).

Esta situación ambivalente, reflejo de la dualidad de la mujer en el modernismo (activa/pasiva; visible/invisible; eterna/ efímera), se manifiesta de manera repetida en su obra, donde se dramatizan una y otra vez temas de identidad femenina, de duplicidad y de ausencia de una subjetividad coherente.

La fragmentación de la identidad femenina y la inconsistencia del "yo" serán pivotes de su obra, surcada de espejos vacíos, de figuras andróginas o de mujeres psicológicamente frágiles, que se hallan frecuentemente dominadas por violentos y furiosos alter egos.

La propia obra autobiográfica de Cynthia Asquith nos revela los perfiles de una mujer que se sentía insegura e incierta de su identidad, que percibía como algo irreal y fatalmente evanescente. En uno de los escasos estudios existentes sobre esta escritora, Ruth Weston ha comentado su obsesión por las casas, por encontrar un habitáculo en donde dar forma a su evasivo yo. Para Weston, esta obsesión por las casas -curiosamente compartida por Edith Wharton-, así como el uso repetido del tropo del fantasma en su obra autobiográfica no es un hecho trivial ni tampoco mera coincidencia: «There is contextual significance in Asquith's restless moving from house to house and from book to book, giving the sense of the fictional unlodged spirit, searching for some permanent habitation» (1987: 83). Pero mientras Wharton ciertamente consiguió "una habitación propia", Cynthia Asquith se mudaba constantemente, «incapable of making an atmosphere of my own» (en Weston, 1987: 83).

Cuando de joven posó para McEvoy, éste manifestó exasperado lo difícil que le resultaba consolidar sus rasgos en el lienzo; y al recordar en sus memorias un comentario de McEvoy sobre su persona («You're not a person but an emanation»), Asquith confesó cómo las palabras del pintor le habían incomodado en lo más profundo: «He little knew what a disquieting indictment this was to one always troubled by a sense of her own discontinuity» (1950: 80, 81). En su novela autobiográfica *The Spring House* Asquith reproduciría mucho más tarde esta escena con una minuciosidad y un fondo de ansiedad que revela hasta qué punto el sentimiento de insustancialidad era su talón de Aquiles. En una escena en la que están pintando a la protagonista -a la que el artista describe como poseedora de «a luminous translucence»-, ésta contesta: «But I feel so hopelessly fluid. So indefinite. A different person with which-ever friend I'm with and no one at all when I'm by myself» (1936: 240). Estas palabras anulan sin duda el efecto falsamente idealizante de la visión del pintor al tiempo que muestran las contradicciones que tiene para la mujer ser un objeto de arte: rotundamente física pero sin embargo intangible, vital y al mismo tiempo inmóvil, cercana pero inaccesible. Por otra parte, tanto el suceso como su traslación textual revelan hasta qué punto Cynthia Asquith era consciente de los efectos perniciosos y alienantes que subyacen a los estereotipos de género. La cualidad supuestamente intangible, etérea, vaporosa, proteica e idealmente lejana que envuelve a las iconografías femeninas modernistas y del *art nouveau* se percibe en la mitología de Cynthia Asquith como algo espectral, fatalmente sin forma y de pesadilla.

La obsesión de Lady Cynthia Asquith por el tema de la identidad -o más concretamente, la falta de ella- aparece una y otra vez en su geografía literaria, donde la aparición de espectrales y débiles "yos" parecen refractar la sensación de inconsistencia que experimentaba su autora, tan dada a la exploración de estados de alienación, inseguridad y fragmentación considerados típicamente modernos. Por otra parte, el hecho de que estos estados de ánimo afecten de manera reiterada a personajes femeninos hermanan las páginas de Asquith con las de otras muchas autoras, como Edith Wharton, Katherine Mansfield y Virginia Woolf. Es verdad que los sentimientos de alienación, de vacío, de desmembramiento o de inconsistencia corresponden a estados de ánimo que pueden ser universales. Sin embargo, como Ellen Moers sugiere, visualizar el miedo al yo es más común en la escritura de las mujeres que en la de hombres, pues «nothing separates female experience from male experience more sharply than the compulsion to visualize the self» (1978: 107). Esta tendencia a "visualizar el yo" es ciertamente característica de las heroínas de Asquith, cuya posición -siempre atadas a la esfera de lo privado- las hace vulnerables, fáciles víctimas de su propia inseguridad, de sus obsesiones y de las fantasías y expectativas ajenas.

"God Grant that she Lye Stille", publicado en *When Churchyards Yawn* (1931), es un curioso relato en este sentido. Margaret Clewer, una mujer joven, sin ataduras ni familia o profesión, se muda a la mansión de sus antepasados, aquejada de lo que Elaine Showalter llamaría "the female malady": ataques de melancolía, agotamiento, agitación nerviosa y depresión. Pronto el médico de la localidad se interesa por ella, atraído por su juventud, su falta de experiencia y lo que a él le parece una encantadora indefinición: «More than ever I was struck by her astonishing look of dewy youth. Like a just opened wild rose, her face looked utterly unused, as though it had never harboured any expression» (1931: 267). Evocando las teorías estéticas del *art nouveau*, de los pre-rafaelistas y simbolistas- cuyas figuras femeninas aparecían rodeadas de motivos florales- el doctor la compara a las rosas, a los lirios y al mar (la mujer-naturaleza), por su belleza cambiante que él tópicamente idealiza: «Changing as the sea changes with the sky, her colouring had its special response to every tone of light, just as her expression varied with every shade of feeling» (248). Sin embargo, lo que en la mirada masculina se percibe como «fluid, unset loveliness» (248), en Margaret Clewer, el supuesto objeto artístico, se vive como «something really nightmarish -this sense of having no identity» (254)-, lo que revela su vulnerabilidad frente a la fuerza de las imágenes que la circundan.

Ya su casa es representativa de este yo múltiple y fragmentario. La cama, «strewn with books, writing materials and needlework», y su habitación «with its multitude of books, a violin and several unfinished sketches» (250) parece apuntar a los roles disponibles de feminidad en la época, donde las mujeres podían

practicar muchas "artes" de manera *amateur*, pero sin alcanzar excelencia profesional en ninguna. Para el doctor, este estado de cosas conlleva la promesa de múltiples posibilidades; para Margaret, sin embargo supone el abismo oscuro de una subjetividad constantemente mutante:

What I mean is that there is no real permanent essential Me. Of course, I've got plenty of facets (...). But I don't feel any sense of being a separate entity. No -I can't find any essential core of personality, nothing which is equally there when I'm alone or with other people. There's no real continuity. I'm so hopelessly fluid! (253).

La caballerosidad excesiva del doctor no hace sino agravar su situación. Su amor idealizado por Margaret -«It did not occur to me that I could lay claim to so transcendent a being»- le impide verla como una persona real, lo que acrecienta el sentimiento de irrealidad de ésta. Una noche el espejo le devuelve una imagen vacía: «I stared into blankness. My face was not reflected. For some time I lay there, now staring hypnotized at the empty mirror» (257). Como el Espejito Mágico de Blancanieves, este cristal tiene la virtud de reflejar la voz interna del que se mira. En este caso la potencial Galatea, texto en blanco por escribir, lo que "ve" es paradójicamente la oquedad de su identidad, la dimensión más espectral, despoblada y vacía del yo. El episodio sin duda es típicamente moderno al descubrimos que, como diría Conrad "we are hollow at the core". Arquetípico asimismo es el recurso del espejo para explorar los confines de la consciencia y nuestro sentimiento de incertidumbre ante la insignificancia del yo -lo que Woolf llamaba "the threat of nothingness"-, tal como sucede en *Les Cahiers d'André Walter*, de André Gide, o en "The Lady and the Looking Glass", de Virginia Woolf. Pero el episodio, como irónicamente comenta Ruth Weston, también «does justice to woman's political and economic status» (1987: 91), al contextualizar el drama psicológico de Margaret dentro de las posiciones de género, siendo así su invisibilidad una metáfora apropiada que resume la posición de la mujer en la sociedad patriarcal.

El título es interesante a este respecto. "God Grant That She Lye Stille" alude a una antepasada de Margaret, Elspeth Clewer, una mujer agresiva e indomable, claramente su antítesis. Lo que resulta irónico es que aunque haya sido confinada y sepultada -tanto en vida como luego en la muerte- es evidente que no permanecerá en su sitio. Elspeth no parará hasta destrozar el lado más débil de Margaret (obviamente su alter ego), poseyendo su espíritu y apoderándose de su débil y vacilante yo. Escrito desde el punto de vista del doctor, el texto narra la progresiva metamorfosis de Margaret, de ninfa del *art nouveau* a vampiro propio de cualquier pintura de Munch: una noche, por

ejemplo, ésta estrangula a su canario (¿una proyección de su encarcelado yo?); otra, se metamorfosea en actriz de teatro, recitando, cual demente Ofelia, versos de matiz erótico ante la espantada mirada del doctor Stone. En otro episodio es arrastrada a la tumba de Elspeth, donde yacerá gimiendo y retorciéndose. En los momentos en que se encuentra libre del influjo de Elspeth, Margaret es plenamente consciente de sus endebles fuerzas, y se ve a sí misma como un no-ser (una imagen análoga a la de la propia autora), como un texto en blanco donde los demás pueden escribir sus propias fantasías. En una ocasión le confesará a su amigo doctor: «I have no one to edit me...; your presence conjures up a certain Me -not too bad a one. Thank you for the self with which you temporarily endow me». Sin embargo, esta tabula rasa que es Margaret no se rellenará con las fantasías del paternalista doctor, sino con la sombra oscura de la mujer que dicta su inexcusable mensaje desde la tumba. Doctor Stone, un nombre irónicamente apropiado para una persona que no entiende nada, no podrá conciliar la naturaleza doble y compleja que finalmente representa Margaret: no solamente el ángel de sus sueños? sino también su lado activo, oscuro y salvaje. Al final Margaret sucumbirá ante su mirada horrorizada, susurrando cosas que él no podrá entender. De esta manera "God Grant That She Lye Stille" se convierte en una inquietante narrativa cargada de ambigüedad? donde se explora la moderna inconsistencia del yo dentro de un sistema de representaciones en el que las mujeres son especialmente vulnerables. La personalidad dividida que afecta a Margaret es presentada en clara contraposición al yo pétreo del doctor Stone, que no admite tales divisiones internas. Así, en "God Grant That She Lye Stille" Asquith pondrá en escena su concepción del yo vacilante, escurridizo y arquetípicamente moderno, dramatizando el conflicto a través de una mujer invadida por terrores internos, y un doctor cuyas convenciones sociales y científicas serán claramente inadecuadas para lidiar con ninguna de las complejas naturalezas de la mujer a la que pretende salvar.

Que la obra de Asquith esté dominada por frágiles heroínas y espectros femeninos que hablan/escriben desde la tumba (como en "Who is Sylvia?") nos invita a una reflexión. Como ocurre con tantas otras autoras aquí reseñadas, sus espectros parecen emanar de sus miedos, de sus temores y de sus luchas: el hecho de haber vivido al margen, en posiciones ambivalentes, y su experiencia particular de sentir su identidad constantemente amenazada. Su uso repetido de la mujer-fantasma sugiere su reconocimiento de la figura del espectro como algo análogo a la mujer y la tenue (¿invisible?) posición que ocupa en la cultura. Por otro lado, su reconocimiento tanto de la naturaleza compleja y contradictoria del yo como de la contingencia de la existencia revela un aspecto profundamente moderno de Asquith, una escritora cuyo estilo a primera vista elegante y austero oscurece la densidad conceptual de unas narrativas que sin duda merecen hacerse visibles a

la luz de la crítica de hoy. Pues Asquith permanece una figura velada que, como su heroína Sylvia, nos hace llegar sus mensajes desde "el otro lado del tapiz", en textos misteriosos y turbadores que surgen de la oscuridad como una corriente fría debajo de la superficie de un poderoso torrente.

Fecha de recepción: 4 - 11 - 1996

## BIBLIOGRAFÍA

- Asquith, C. (1929) (ed.) *Shudders: A Collection of Nightmare Tales*. Londres: Hutchinson and Co.
- Asquith, C. (1931) *When Churchyards Yawn*. Londres: Hutchinson and Co.
- Asquith, C. (1936) *The Spring House*. Londres: Michael Joseph.
- Asquith, C. (1950) *Haply I May Remember*. Londres: Jarnes Barrie.
- Asquith, C. (1952) *Remember and Be Glad*. Londres: Jarnes Barrie
- Asquith, C. (1955) (ed.) *The Third Ghost Book*. Londres: Jarnes Barrie.
- Bendixen, A. (ed.) (1985) *Haunted Women: The Best Supernatural Tales by American Women*. Nueva York: Ungar.
- Benstock. S. (1986) *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*. Texas: University of Texas Press.
- Bradbury, M. (1989) *Modernism and the Novel*. Londres: Penquin
- Carpenter, L. y Kolmar, W. (eds.) (1991) *Haunting the House of Fiction. Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Dalby, R. (ed.) (1994) *The Virago Book of Ghost Stories*. Vol. 2, Londres: Virago Press.
- Dalby, R. (ed.) (1988) *Escritoras del siglo XX. Relatos de fantasmas*. Barcelona: Planeta.
- Fedorko, K. (1991) «Forbidden Things: Gothic Confrontation with the Feminine in "The Young Gentlemen" and "Bewitched"», *Edith Wharton Review* 11 (1), 3-9.
- Freud, S. (1975) «The Uncanny», *New Literary History*, 7, Appendix.



- Hadley, K.M. (1993) *In the Interstices of the Tale: Edith Wharton's Narrative Strategies*. Nueva York: Peter Laing.
- Jackson K. (1981) *Fantasy. The Literature of Subversion*. Nueva York: Methuan
- Kay, R. (1994) «Unearthly Visitants: Wharton's Ghost Tales, Gothic Form, and the Literature of Homosexual Panic», *Edith Wharton Review*, 11 (1), 10-18.
- Lewis, R.W.B. (1968) *The Collected Short Stories of Edith Wharton*. Vols. 1 y 2, Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Lewis. R.W.B. (1975) *Edith Wharton. A Biography*. Nueva York: Harper and Row Publishers.
- Martínez. M.D. (1990) *Identidad y Lenguaje en Virginia Woolf*. Tesina de Licenciatura. Universidad de Alicante. Inédito.
- Miller, N. (1988) *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. Nueva York: Columbia University Press.
- Moers. E. (1978) *Literary Women. Londres..The Women's Press*.
- Punter, D. (1996) *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*. Londres y Nueva York: Longman.
- Salmonson, J.A. (ed.) (1989) *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*. Nueva York: The Feminist Press.
- Sheppard. R. (1993) «The Problematics of European Modernism» en S. Giles (ed.) *Theorizing Modernism. Essays in Critical Theory*. Londres: Routledge.
- Showalter. E. (1977) *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showalter, E. (1993) (ed.) *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siecle*. Londres: Virago Press.
- Waid, C. (1991) *Edith Wharton's Letters from the Underworld*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press.
- Weston, R. (1987) «Woman as Ghost in Cynthia Asquith: Ghostly Fiction and Autobiography», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 6 (1), 79-96.
- Wharton, E. «Life and I», Wharton Archives, Beneicke Library, Yale U, New Haven.
- Wharton, E. (1937) *Ghosts*. Nueva York: Appleton-Century.

- Wharton, E. (1991) *A Motor-Flight Through France*. DeKalb, Ill.: Northern Illinois UP
- Wheeler, K. (1994) *"Modernist" Women Writers and Narrative Art*. Londres: Macmillan.
- Wolff, C. (1977) *The Feast of Words. The Triumph of Edith Wharton*. Nueva York: Oxford UP.
- Woolf, V. (1966) «Gothic Romance», *Collected Essays*. Vol 1, Londres: The Hogarth Press.
- Zilversmit, A. (1987) «Edith Wharton's Last Ghosts», *College Literature*, 14 (3). 296-305.