

Fecha de recepción: 18 julio 2018

Fecha de aceptación: 4 julio 2019

Fecha de publicación: 1 febrero 2021

URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/96/195>

Oceanide número 14, ISSN 1989-6328

DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.96>

María Bobadilla Pérez

Universidade da Coruña, España

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4972-5980>

"The Tenant of Wildfell Hall": El *künstlerroman* femenino como modelo didáctico en la literatura inglesa

≈ Resumen

Este artículo se centra en el análisis de la novela de Anne Brönte *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) considerando el fin didáctico propuesto por la autora y tomando como referencia uno de los principales modelos literarios del siglo XIX: el *künstlerroman* o novela del artista. Se propone aquí una puesta en valor de la menos reconocida de las hermanas Brönte, siguiendo la línea argumentativa de relevantes estudios sobre el tema, como Hirsh y Langland (1983), Losano (2003) o Ellis (2017). Si bien la novela de desarrollo tradicional es esencialmente masculina, en el que el artista se recluye en su "torre de marfil", este no es el caso en esta obra, en la que la heroína artista decimonónica ha de debatirse entre su rol femenino y su pasión artística. Es más, Anne Brönte articula la lucha interna de la protagonista como modelo sutilmente transgresor de la encorsetada sociedad decimonónica. Para profundizar en el modelo de conducta transgresor ejemplificado en la figura de Helen, la protagonista de la obra, se realizará en primer lugar una breve contextualización de los géneros narrativos en los que se enmarca: el *bildungsroman* y el *künstlerroman*. A continuación, se analizarán tanto la estructura de la obra como los pasajes más determinantes que inciden en la representación de la mujer como artista para, finalmente, validar la tesis inicial.

Palabras clave:

künstlerroman; novela; artista; Anne Brönte; *The Tenant of Wildfell Hall*

≈ Abstract

This article analyses Anne Brönte's *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), considering the didactic purpose aimed by the author and resorting to one of the main literary genres of the nineteenth century, the *künstlerroman* or novel of the artist. The aim here is to highlight the relevance of the least acknowledged of the Brönte sisters, following the path opened by Hirsh and Langland (1983), Losano (2003) or Ellis (2017). Even though the traditional development novel is essentially masculine, where the artist secludes himself in his "ivory tower", this is not the case in this work, where the feminine heroine must find a balance between her duties as a woman and her artistic passion. What is more, in this novel Anne Brönte manages to articulate the protagonist's internal struggle as a subtle transgression of the nineteenth-century constricted society. In order to examine this defiant model which Helen, the female protagonist, personifies, *bildungsroman* and *künstlerroman* narratives will be briefly introduced. Next, the most relevant structural and textual elements pertaining to the representation of the female artist will be analysed in order to, finally, validate the initial thesis.

Keywords:

künstlerroman; novel; artist; Anne Brönte; *The Tenant of Wildfell Hall*

En el prefacio de su novela, *Acton Bell*, pseudónimo de Anna Brönte en *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), define el objetivo de su obra con el fin de dar respuesta al alud de ataques recibidos por la crítica contemporánea en torno a la supuesta identidad femenina de la autora advirtiendo que este hecho no debería ser relevante: “As little, I should think, can it matter whether the writer so designated is a man, or a woman, as one or two of my critics profess to have discovered” (5); insiste así mismo en la doble intención de la obra. Esto es, lúdica y didáctico-moral: “My object in writing the following pages was not simply to amuse the Reader; neither was it to gratify my own taste, nor yet to ingratiate myself with the Press and the Public: I wished to tell the truth, for truth always conveys its own moral to those who are able to receive it” (5).

Así pretende la autora definir modelos de conducta a través de los diversos personajes de *The Tenant of Wildfell Hall*, cuestionando los códigos morales y los convencionalismos de la sociedad victoriana y prestando especial atención a los roles de género y sumisión femenina de la época. No obstante, para lograr su objetivo y poder exhibir así una heroína que problematice los valores patriarcales de dicha sociedad, la autora debe redefinir los modelos narrativos vigentes en la escritura decimonónica como el *bildungsroman* y el *künstlerroman*. Argumentaremos, sin embargo, que dicho cuestionamiento ha de adaptarse al imaginario social de la época, por lo que en ningún momento puede conceptualizarse una transgresión absoluta de los roles de género. El interés de esta propuesta recae precisamente en esa vacilación, aparente o no, a la hora de construir la esencia de la protagonista de la novela, Helen. En este sentido, si en algunos pasajes de la novela nos encontramos con una protagonista resuelta, independiente e incluso autosuficiente, en otras ocasiones Helen ha de cuestionar las normas que la sociedad victoriana impone sobre los roles femeninos. Así, este género novelesco escogido por Anne Brönte se presenta como un espacio discursivo ideal para problematizar o incluso definir la identidad de la mujer-artista en la época victoriana. En este artículo comenzaremos pues por definir la esencia de estos modelos narrativos, analizar después cómo Anne Brönte los adapta para, finalmente, alcanzar el objetivo que avanza en el prefacio de su novela.

The Tenant of Wildfell Hall

Anne Brönte escribe *The Tenant of Wildfell Hall*, su segunda y última novela, en 1848. En esta historia ubicada en la Inglaterra de principios del siglo diecinueve el narrador, Gilbert Markham, se enamora de la protagonista, Helen, una joven pintora con mucho talento que acaba de llegar al pueblo. Si bien ella está casada con un alcohólico y ludópata – que bien nos podría recordar por sus vicios al hermano la autora, Patrick Branwell Brönte –, trata de sobrellevar los abandonos, las mentiras y los maltratos como una mártir de acuerdo con las normas de la sociedad patriarcal de sumisión y abnegación femenina ante la figura masculina. De esta manera, Helen soporta todo tipo de vejaciones hasta el momento en que ve peligrar el bienestar de su hijo, al que su marido, Arthur, a pesar de la oposición de Helen, se empeña en introducir en los vicios paternos. El instinto maternal de la protagonista es el que le da fuerzas a la heroína para abandonar a su marido y llevarse a su hijo lejos de la influencia de éste. Así lo declara en su diario: “My greatest source of uneasiness, in this time of trial, was my son, whom his father and his father’s friends delighted to encourage in all the embryo vices a little child can show, and to instruct in all

the evil habits he could acquire – in a word, to ‘make a man of him’ was one of their staple amusements” (357).

Helen se marcha sin nada,¹ tiene lo que más quiere, su hijo, al que sabe que puede perder si el padre quisiera,² y decide regresar al pueblo de sus tíos. Allí vivirá recluida en una vieja casona que sólo compartirá con su hijo y una sirvienta, siendo ésta y su primo los únicos que conocen su verdadera identidad. La reclusión de Helen en la casa pronto se convierte en el objeto de especulación de todo el pueblo, criticando así la autora la superficialidad y el cinismo de la sociedad victoriana, cuyo máximo entretenimiento, especialmente para las mujeres, consistía en especular sobre la vida privada de sus vecinos. La negativa de Helen a participar en la vida social del pueblo, salvo para asistir a misa, es entendida por Losano (2003) como un cuestionamiento de los tradicionales roles femeninos como vía esencial para lograr la profesionalización de la mujer y conseguir abstraerse de sus propias limitaciones para poder comprometerse con su arte:

Brontë represents Helen not in the feminine role of hostess but in the decidedly unfeminine role of preoccupied and grumpy genius, toiling away at painting, with no time for society. The entire chapter in which this scene with Gilbert takes place – a chapter called simply and pointedly ‘The Studio’ – forges a radical professional female identity for Helen: she paints for money, has a studio of her own and a recognizable style, and evinces a commitment to art rather than to the self. (30–1)

No obstante, no toda la crítica comparte la opinión de Losano. Por una parte, autoras como Margaret Lane definen a la más joven de las hermanas Brönte como una “Brönte without genius, but as one who certainly had her share of the Brönte temperament” (1980, 31), definiendo a Helen como un personaje que carece de la complejidad psicológica de Jane Eyre o Catherine Earnshaw, protagonistas de las obras de sus hermanas. Por otra parte, y si bien autora y obra han sido censuradas durante años por el aparente radicalismo que suscita el abandono conyugal de Helen, la crítica actual valora muy positivamente el intencionado realismo de su técnica narrativa y su naturaleza transgresora: “In *The Tenant of Wildfell Hall* she takes a heroine who starts out like the other Brönte heroines, charmed by a sexy dangerous man, but she sees the man and leaves him. It’s very refreshing and it wasn’t what anyone wanted to hear in 1848” (Ellis 2017, 6).

En este sentido, el realismo de la novela, incomprendido por la época, cumple una finalidad didáctica. En palabras de la autora en el prólogo de la segunda edición de su novela así se declara tal intención: “I would rather whisper a few wholesome truths therein than much soft nonsense” (Brönte 1848, 6). Es más, Anne Brönte puede ser considerada una adelantada a su tiempo al escribir abiertamente sobre el tema de los maltratos conyugales y, con ello, cuestionar la parte más oscura de la institución matrimonial. Según Arlene Jackson, “revealing a marital discord full of suffering, agony and even ugliness” (Jackson 1982, 200), aspecto que contribuye a la construcción del personaje principal, dará fuerzas a Helen para reinventarse como mujer y como artista, problematizando así las estructuras de poder que definen tanto la institución del matrimonio como los roles de género durante el período victoriano.

El *künstlerroman* describe el desarrollo del artista desde su juventud hasta el momento en el que alcanza su madurez artística, se centra por tanto en el hombre como artista más que en su desarrollo social en general. Dentro de la literatura inglesa, novelas como *David Copperfield* (1850), de Dickens, o *El retrato del artista adolescente* (1916), de Joyce, constituyen la esencia del *künstlerroman*, ya que los protagonistas narran en primera persona su experiencia vital como escritores. Este modelo literario tiene su origen en el período romántico alemán con la obra de Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, publicada en 1798. La diferencia esencial entre el *bildungsroman* y el *künstlerroman* es que, si bien en el primero el héroe sueña con convertirse en un gran artista, pero se conforma finalmente con ser un ciudadano útil, en el segundo normalmente termina rechazando su integración en la sociedad para recluírse en su “torre de marfil”. Sin embargo, como veremos, el *künstlerroman* femenino ha de ser redefinido para poder narrar un “yo” femenino dividido entre su entrega al arte, su deber como madre y su rol social. Por otra parte, el género novelesco del *bildungsroman* describe el proceso del crecimiento y aprendizaje de su protagonista. Género que tiene sus raíces en Alemania, también conocido como novela de desarrollo, narra el viaje del hombre hacia el descubrimiento de su propia identidad, adquirida a través del aprendizaje y su interacción social. El nacimiento de este género es paralelo al proceso de consolidación del estado burgués y el héroe de estas novelas representa los ideales de autoformación e individualismo cuya sociedad marca como modelos de conducta. No obstante, no debemos olvidar que estos modelos eran esencialmente masculinos, ya que una de las premisas básicas en el desarrollo de la propia identidad dentro de la novela se ubica en la interacción de estos personajes en el espacio público, lo que suponía una serie de oportunidades sociales sólo accesibles para el hombre. Esta narrativa de desarrollo del individuo no es, por tanto, aplicable a la heroína del siglo diecinueve.

Según Rita Felski, para la mujer de la sociedad burguesa decimonónica su desarrollo vital sigue limitado a la transformación de hija en esposa: “her trajectory remains limited to the journey from the parental to the marital home and whose destiny remains permanently linked to that of her male companion” (1989, 125). Por tanto, la búsqueda de la identidad dentro del espacio público definida en el *bildungsroman* y representada en la novelística occidental decimonónica no es aplicable al ideal femenino burgués, cuyo ámbito de actuación queda restringido al espacio doméstico. Las novelas en las que se describe el desarrollo de la heroína durante el siglo diecinueve, por tanto, reclaman la integración de la mujer dentro de la esfera doméstica. Para Felski, éstas proponen un conflicto entre la relativa independencia adquirida y “the obviously formulaic closure demanded by the social narrative” (15). Es precisamente ese conflicto y esa dicotomía que ubica al hombre en la espacio exterior y a la mujer en el interior lo que define la novela femenina de desarrollo espiritual – no social, como el *bildungsroman* – del siglo diecinueve: “female fictions of development reflect the tensions between the assumptions of a genre that embodies male norms and the values of its female protagonists” (Hirsch y Langland 1983, 11). En esta misma línea, si el *bildungsroman* masculino describe los conflictos a los que se enfrenta el individuo dentro del espacio público y a través de los cuales define su propia identidad, el conflicto que define la novela de desarrollo femenino es el de la tensión existente entre la teoría de género de la sociedad patriarcal y el propio sistema de valores de la heroína. No obstante, la independencia espiritual

adquirida en la narrativa femenina demandaba por aquel entonces la anulación de ese logro, real o metafórico, con el fin de adecuar la novela a la ideología patriarcal dominante: “Woman’s exclusive development is a death warrant, whether symbolically into the form of marriage and conformity or literally in the form of resistance or willful withdrawal” (26). Es éste el caso de Helen Graham para quien esa aniquilación queda representada en la unión matrimonial y en el reconocimiento de la dependencia masculina. Sin embargo, en la novela de Anne Brönte, la heroína logra redefinir su propia identidad a través de su pasión artística, lo que nos permite contextualizar *The Tenant of Wildfell Hall* como un *künstlerroman*.

The Tenant of Wildfell Hall: Künstlerroman Femenino

Al igual que en el caso del *bildungsroman*, posicionar la novela decimonónica femenina que narra las vicisitudes de una artista como *künstlerroman* es una tarea que conlleva ineludiblemente resolver una serie de contradicciones. Una de las características esenciales que definen el *bildungsroman*, y, por consiguiente, el *künstlerroman*, es la naturaleza autobiográfica de la narración. El “yo”, que tiene el poder de narrarse a sí mismo, este es el caso de David Copperfield o Stephen Dedalus, se desarrolla artísticamente desde el “yo” pronominal que define al sujeto moderno independiente en la sociedad burguesa. Esa naturaleza individualista e independiente del “yo” narrativo decimonónico es indiscutiblemente masculina. El hecho de que la sociedad burguesa del siglo diecinueve no imagine a la mujer como sujeto pleno e independiente, sino sometido a la voluntad masculina, problematiza la presencia del “yo” autobiográfico en la narrativa femenina decimonónica. Con el objetivo de atenerse a los parámetros patriarcales de la sociedad victoriana, el sujeto femenino debe ser narrado por una voz omnisciente de naturaleza masculina o recurrir a un “yo” femenino consciente de sus propias limitaciones. Por ello, como es el caso de la obra que nos ocupa, encontramos heroínas definidas por la ambigüedad o la vacilación en su esencia. Así, la primera voz que aparece en la novela es la de un narrador masculino, el amante de la heroína. Sin embargo, en la segunda parte de *The Tenant of Wildfell Hall* la autora consigue hábilmente introducir en su narración la voz del “yo” autobiográfico femenino de la heroína. Consciente de las limitaciones a las que está sometida su narrativa, Anne Brönte paradójicamente autoriza el “yo” femenino a través de una lectura del diario de la protagonista llevada a cabo por el primer narrador de la novela. En otras palabras, la lectura masculina es la que autoriza la inserción del “yo” femenino en el contexto editorial decimonónico, de igual manera que la autora se ve forzada a utilizar un pseudónimo masculino.

La negativa de Helen a integrarse en la vida social, como decíamos anteriormente, es una de las características típicas del *künstlerroman*, y lo hace para dedicarse exclusivamente a la educación de su hijo y a su ocupación artística. Si una de las características esenciales del *künstlerroman* masculino es la dedicación vital exclusiva del héroe a su producción artística, en el modelo femenino la heroína comparte su devoción artística con su devoción maternal. La heroína es, pues, artista y madre. Linda Huf cuestiona precisamente esa diferencia esencial entre el héroe y la heroína artista, si la existencia del primero se debate entre la vida y el arte, la segunda ha de lidiar con su condición femenina, como le sucede a Helen en la novela: “The artist hero is a divided self [...] the artist heroine is that and more. She is torn between life and art but, more specifically, between her role as a woman, demanding

selfless devotion to others, and her aspirations as an artist, requiring exclusive commitment to work” (1983, 5).

El narrador de la novela, Gilbert Markman, hace caso omiso a todos los rumores que empiezan a correr por el pueblo sobre Helen. Entabla una relación de amistad con ella y con su hijo, sabiendo que esto va en contra de la voluntad de sus padres, puesto que Gilbert es el heredero de la fortuna y del nombre de una familia muy respetada en el pueblo. Si la primera parte de la novela está narrada por Gilbert, la segunda parte se centra en la lectura masculina del diario personal de Helen, quien decide dejárselo leer, bajo la promesa de que lo mantenga en estricto secreto, para aclarar las dudas y celos provocados por los rumores surgidos en el pueblo. Helen de esta manera se desnuda espiritualmente ante Gilbert. El proceso de escritura del diario es uno de auto-creación. Al escribirse a sí misma Helen se construye como un sujeto consciente de su propia identidad. La lectura de diario de Helen cumple además una doble función en la novela, la primera es la de justificar la incursión en su novela de un diario femenino dentro del mundo literario decimonónico a través del “yo” narrativo del *künstlerroman* focalizado en un portavoz masculino. La segunda, el diario cumplirá una función actancial dentro de la narración. El acto de la lectura del diario produce en Gilbert una transformación en su personalidad, un rito de iniciación que supone la transición de la juventud indiferente hacia una madurez responsable y prudente. De esta manera, Anne Brönte reivindica la capacidad femenina de ejercer influencia moral sobre el género masculino. En consecuencia, podría decirse que el feminismo de la más joven de las Brönte trasciende al de su hermana Charlotte, proponiendo en su novela una representación más objetiva de la realidad femenina y, en consecuencia, de la necesidad de la mujer de buscar su propia identidad, su independencia espiritual. Para Ellis, “Hellen has made a woman of herself”, quien a su vez detecta un paralelismo entre autora y obra: “Anne knew how to write about Helen making a woman of herself because she did it too, transforming herself from the baby of the family, a delicate, gentle girl who grew up full of fear, never thinking she’d amount to anything, a bold thinker and an extraordinary writer” (2017, 21).

Otro aspecto relevante a tener en cuenta es que, al contrario de los héroes de las novelas de sus hermanas, Heathcliff o Rochester, Arthur Huntingdon no es un personaje que produzca un efecto fascinador sobre la heroína, sino que es diseñado como un hombre egoísta, alcohólico y superficial. Si bien Anne y Charlotte problematizan en sus novelas los modelos de feminidad en la época victoriana presentando un nuevo tipo de mujer independiente y autosuficiente, será únicamente la más joven de las tres hermanas la que se atreva a cuestionar simultáneamente estereotipos masculinos. Por una parte, el narrador es percibido como un personaje de carácter débil e impulsivo, y el marido de la protagonista se erige en tropo de todos los vicios en los que puede caer un hombre burgués. El alcoholismo o “intemperance” de Arthur, de hecho, contribuye a poner al descubierto la enfermedad social que padece la sociedad victoriana y los efectos que éste tiene sobre la mujer; “[w]e may argue that ‘intemperance’ is regarded by Anne Brönte as the best metaphor for revealing the Victorian social ills and its conventions, which are suffocating, especially for women” (Boghian 2013, 640). Por ello, puede resultar contradictorio definir el personaje de Helen como representante del imaginario femenino del “ángel del hogar”, cuando parece ser el antónimo del ideal de abnegación y sumisión. No obstante, es

necesario tener en cuenta que la autora no plantea la emancipación conyugal de la protagonista como una decisión caprichosa e injustificada. Tras cuatro años de matrimonio, ella es consciente de que, a pesar de las circunstancias, debe permanecer al lado de su esposo: “December 20th, 1825. – Another year is past, and I am weary of this life. And yet I cannot wish to leave it: whatever affliction assail me here, I cannot wish me to and leave my darling in this dark and wicked world alone, without a friend to guide him through its weary mazes...” (Brönte 1848, 334). Antes de tomar la decisión de abandonarle, Helen no sólo ha permanecido inquebrantablemente al lado de su marido, sino también ha tratado de ejercer sobre éste la influencia moral necesaria para salvarlo de sus malos hábitos.

A nivel técnico, y en el contexto patriarcal en el que se enmarca la novela, Helen no dispone de voz propia o agencia para juzgar el comportamiento inmoral de su marido, sin embargo, Brönte permite que sean los propios actos de Arthur lo que revelen al lector su carácter pernicioso. Arthur se erige en el antagonista de Helen no solo moral sino también intelectualmente. Mientras que el primero dedica todo su tiempo libre a actividades banales, Helen aprovecha cualquier momento libre para leer y pintar. Una vez más, Helen tampoco lo juzga por ello, sino que siente lástima por su tedio vital: “[h]e never reads anything but newspapers and sporting magazines; and when he sees me occupied with a book he won’t let me rest till I close it” (215). A través del personaje de Arthur, Anne Brönte critica abiertamente al estilo de vida excesivo e incoherente de la clase media-alta de la sociedad burguesa victoriana. Sin oficio alguno, Arthur se dedica a vivir de las rentas de su patrimonio y a frívolas reuniones sociales que, en muchos casos, duran hasta varios meses. Por el contrario, para Helen, su ansia de realizarse intelectual y artísticamente supone la única vía de escape posible para evadirse de un estilo de vida superficial y un matrimonio infeliz:

I had regarded the library as entirely my own, a secure retreat at all hours of the day. None of our gentlemen had the smallest pretensions to a literary taste [...] Here then, I set up my easel, and here worked at my canvas from daylight till dusk; with very little intermission saving when pure necessity, or my duties to little Arthur called me away – for I still thought proper to devote some portion of everyday exclusively to his instruction and amusement. (361)

La biblioteca supone pues esa “room of one’s own” que años más tarde reivindicaría Virginia Woolf como esencial en el desarrollo intelectual femenino. Esta torre de marfil en ese momento de su vida es para Helen, además de su pequeño Arthur, el único medio a través del cual desarrollar su propia identidad artística. Helen encuentra en la pintura y en su diario el medio de expresión que le es negado por las estructuras patriarcales de la sociedad victoriana. En este sentido destacamos aquí la relevancia del siguiente pasaje que tiene lugar poco antes de casarse con Arthur, donde Helen describe el momento en el que se escapa de las tediosas reuniones sociales victorianas para trabajar en lo que ella considera una de sus obras maestras:

Not desirous of sharing Mr. Boarham's company for the whole of the morning, I betook myself to the library, and there brought forth my easel and began to paint. The easel and the painting apparatus would serve as an excuse for abandoning the drawing-room if my aunt should come to complain of the desertion, and besides I wanted to finish the picture. It was one I had taken great pains with, and intended it to be my masterpiece, though it was somewhat presumptuous in the design. By the bright azure of the sky, and by the warm and brilliant lights and deep long shadows, I had endeavoured to convey the idea of a sunny morning. I had ventured to give more of the bright verdure of spring or early summer to the grass and foliage than is commonly attempted in painting. The scene represented was an open glade in a wood. A group of dark Scotch firs was introduced in the middle distance to relieve the prevailing freshness of the rest; but in the foreground was part of the gnarled trunk and of the spreading boughs of a large forest – tree, whose foliage was of a brilliant golden green – not golden from autumnal mellowness, but from the sunshine and the very immaturity of the scarce expanded leaves. Upon this bough, that stood out in bold relief against the sombre firs, were seated an amorous pair of turtle doves, whose soft sad-coloured plumage afforded a contrast of another nature; and beneath it a young girl was kneeling on the daisy-spangled turf, with head thrown back and masses of fair hair falling on her shoulders, her hands clasped, lips parted, and eyes intently gazing upward in pleased yet earnest contemplation of those feathered lovers – too deeply absorbed in each other to notice her. (156)

En ese momento, cuenta Helen en su diario, que interrumpe Arthur y alaba la obra, como indica Losano (2003) describiéndola iconográficamente, es decir buscando motivos simbólicos y naïf que se identifiquen con los tópicos preconcebidos de la joven victoriana: “very fitting study for a young lady – Spring just opening into summer, morning just approaching noon – girlhood just ripening into womanhood [...] Sweet innocent! She's thinking there will come a time when she will be wooed and won like that pretty hen-dove [...] I should fall in love with her if I hadn't the artist before me” (156–7). En este sentido, y como indica Losano, Arthur cae en el peor error posible; establecer una relación biográfica directa entre obra y autora (su esposa): “When he complains that Helen, who is dark-haired, has made the girl in the picture fair, his disapproval indicates his belief that a young woman's paintings should be precisely autobiographical and contain nothing more or less than the artist herself” (2003, 4).

Finalmente, Helen toma la decisión de abandonar a Arthur, decisión que plasma en su diario el 10 de enero de 1827. Tras Arthur arrebatarse éste, se enfurece, le retira todos sus bienes materiales y aniquila sus dos sustentos vitales: la maternidad y la pintura. Por puro capricho y sin justificación alguna le prohíbe educar a su hijo y quema todos sus utensilios de pintura, dejándola espiritualmente desnuda en un infierno cuyas llamas consumen su identidad; “My painting materials were laid together on the corner table [...] He soon spied them out, and putting down the candle, deliberately proceeded to cast them into the fire” (Brönte

1848, 374). El fuego se erige en tropo del infierno del que Helen debe escapar al tiempo que supone para Helen el principal rito de iniciación para el desarrollo de su personaje, hito presente en todo *bildungsroman* y *künstlerroman*. Este hecho supone, en definitiva, un despertar de su conciencia. Para Arthur no es más que una esclava, una prisionera. Desesperada, recurre a Dios para que justifique con su palabra su martirio vital:

When I woke without that cheering hope that had been my secret comfort and support so long, [...] I felt the full extent of my calamity – and I feel it now. I know that day after day such feelings will return upon me. I am a slave – a prisoner – but that nothing; but I am forbidden to rescue my son from ruin, and what was my consolation, is become the crowning of my despair. (377)

La aniquilación metafórica de los sustentos esenciales de su identidad femenina y artística empuja a la protagonista a tomar una decisión que debía de haber llegado antes de no ser por las rigurosas e irracionales imposiciones sociales. En esta novela de desarrollo de la mujer artista, de este *künstlerroman* femenino, como vemos maternidad y desarrollo artístico van irremisiblemente unidos. Ante la destrucción de uno de los pilares de su identidad, Helen escapa para vivir recluida en una hacienda propiedad de su hermano. Al igual que la propia autora de la novela, debe recurrir a un seudónimo para que su identidad no sea revelada, optando por utilizar el apellido de soltera de su madre.

En esta etapa de su nueva vida Helen se descubre a sí misma. Aunque sabe que no tendría por qué pagarle nada a su hermano Frederik por dejarles quedarse en aquella vieja casona, que para ella es su hogar, siente la necesidad de demostrarse a sí misma que es autosuficiente y que del fruto de su trabajo podrá darle a su hijo todo lo que necesite. La separación supone para la autora no sólo el descubrimiento de su identidad espiritual, sino que supone una reconceptualización de su propia creación artística. Si durante su matrimonio ésta suponía, como decíamos un pasatiempo, escapar de sí misma, de su propia realidad, pasa ahora a adquirir una función primordial en la búsqueda de su propia libertad. Pero antes de hacerlo debe desprenderse de cualquier objeto que le una a su pasado. Vende lo poco que le deja Arthur para empezar una nueva vida, y con ello compra nuevos utensilios de pintura. A pesar de vivir recluida en apenas dos habitaciones y en un ambiente austero, Helen es feliz:

I am working hard to repay my brother for all his expense on my account; not that there is the slightest necessity for anything of the kind, but it pleases me to do so: I shall have so much more pleasure in my labour, my earnings, my frugal fare, and household economy, when I know that I am paying my way honestly, and that what little I possess is legitimately all my own; and that no one suffers for my folly – in the pecuniary way I least. (404)

Helen recurre al uso de aquel posesivo “my” para enfatizar el orgullo de la identidad rescatada. No debemos identificar la repetición continua de ese pronombre como un indicio más del natural egoísmo del ser humano que alcanza su clímax en el auge de una ideología burguesa que enfatiza en individualismo del sujeto social. No es el posesivo que define la codicia de su marido, es el de Helen un posesivo altruista. Helen, es feliz no por ella sino por su hijo, porque se sabe consciente que del fruto de su trabajo logrará satisfacer todas sus necesidades. Helen vivirá como una viuda, tras la muerte de su vida conyugal. No tiene deseos de participar en vida social alguna, sino de ser autosuficiente en su profesión y ser capaz de educar ella sola a su hijo.

No obstante, el final de *The Tenant of Wildfell Hall* puede resultar contradictorio para al lector del siglo XXI. Después de haber sufrido tanto y posteriormente haber logrado reivindicar su independencia, aparentemente resulta absurda su decisión final de abandonar la libertad lograda para dedicarse exclusivamente al cuidado de su marido, al conocer su soledad vital y de su precario estado de salud. Helen demuestra no haber olvidado su deber femenino: cuidar a su marido cuando éste la necesita. Así se expresa Helen en esta circunstancia:

I find myself in a rather singular position: I am exerting my utmost endeavours to promote the recovery and reformation of my husband, and if I succeed, what shall I do? My duty of course, – but how? – No matter; I can perform the task that is there before me now, and God will give me strength to do whatever he requires hereafter. (446)

La decisión final de Helen posee una doble lectura. Su regreso podría ser interpretado como una admisión de los valores patriarcales que permitirían la publicación de la obra en el siglo XIX. No obstante, se dota aquí al sujeto femenino de poder actancial en la modificación de la conducta de su marido: “I can perform the task.” La heroína se ha demostrado a sí misma que puede ser autosuficiente, vivir de su profesión artística y, además, mantener y transformar al débil sujeto masculino que es su marido.

Conclusiones

A través del personaje de Helen, Anne Brönte reafirma ese deber moral de la mujer quien, de acuerdo con los preceptos patriarcales de la sociedad victoriana, debe anteponer su rol como esposa y madre a su producción artística. Si en el *künstlerroman* masculino la única obligación del protagonista es la creación artística, la mujer artista se debate entre diferentes roles o funciones. La decisión que ha de tomar Helen, entre su pasión artística y su deber es, por lo tanto, secundaria. Aparentemente Brönte prioriza, a lo largo de la novela y en su conclusión, su “yo” femenino (esposa y madre) a su “yo” artista. En este sentido, no es de sorprender que muchos *künstlerroman* femeninos decimonónicos concluyan de igual manera: “When as a female, [the writer] creates an artist as heroine, she is denied convenient escape. Her heroine remains disintegrated, estranged, or unsuccessful” (Stewart 1981, 15). Helen, ha de regresar a su tormento. Las novelas femeninas de mediados del siglo XIX, como *The Mill of the Floss* (1860), donde desenlace para la heroína es comparable al de Helen, coinciden en ese conflicto final de verse obligadas a regresar a aquel mundo

del que habían conseguido escapar. Son textos “lacerated with conflicts between femininity and ambition” que resuelven el conflicto mujer-artista “by putting their final emphasis on the woman, not the genius” (DuPlessis 1980, 87).

Por otra parte, se observa ya en el *künstlerroman* femenino del siglo XX, en obras como *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, o *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, cómo se resuelve lo que Huf (1983) denomina ese “no-win situation” de una manera diferente, incluso opuesta; el énfasis de estos textos recae en la exclusión de todo aquello que no sea la producción artística de la heroína, incluso de su propio género. Sin embargo, ese regreso en la novela decimonónica no ha de entenderse como una derrota, o como un acto de resignación de las propias autoras ante las reglas impuestas a la mujer durante el periodo victoriano, pues a pesar de ello se han conseguido cuestionar en la novela los roles de género tradicionales, presentando simultáneamente a la mujer artista y autosuficiente en contraposición con los vicios de los débiles antagonistas masculinos. El intencionado fin didáctico de la novela que nos ocupa recae en la presentación de modelos de conducta dirigidos al público lector femenino que permitan a la mujer victoriana encontrar su propio espacio dentro de la encorsetada sociedad inglesa del siglo XIX.

Obras citadas

- BOGHIAN, Ioana. 2013. “Illness in the Brönte’s Sisters Novels: Alcoholism, Madness and Civilization.” *Sino-US English Teaching* 10 (8): 638–49.
- BRÖNTE, Anna. 1954 (1848). *The Tenant of Wildfell Hall*. Londres: Zodiac Press.
- DUPLESSIS, Robert. 1980. “For the Etruscan: Sexual Difference and Artistic Production. The Debate over a Female Aesthetic.” En *The Future of Difference: The Woman and the Scholar*, editado por Herster Einstein y Alice Jardine, 128–56. Boston, MA: G. K. Hall.
- ELLIS, Samantha. 2017. *Take Courage: Anne Brontë and the Art of Life*. Londres: Chatto & Windus.
- FELSKI, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HIRSH, Marianne, y Elizabeth LANGLAND. 1983. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hannover y Londres: University Press of New England.
- HUF, Linda. 1983. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as a Heroine in American Literature*. Nueva York: Frederick Ungar.
- JACKSON, Arlene. 1982. “The Question of Credibility in Anne Brontë’s *The Tenant of Wildfell Hall*.” *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 63 (3): 198–206.
- LANE, Margaret. 1980. *The Drug-Like Brontë Dream*. Londres: Murray.

LOSANO, Antonia. 2003. "The Professionalization of Woman Artist in Anne Brönte's *The Tenant of Wildfell Hall*." *Nineteenth-Century Literature* 58 (1): 1-41.

STEWART, Grace. 1981. *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine: 1877-1977*. Montreal: Eden Press.

Notas

1 Recordemos que no es hasta la última parte del siglo diecinueve que se firma la ley de propiedad femenina. En el año 1882 se firma en Inglaterra la *Women's Property Act*. Hasta ese momento, todos los bienes de la mujer eran administrados por un tutor y en cuanto contraían matrimonio pasaban a ser propiedad del marido.

2 Esta novela está basada en un período anterior al año 1839, fecha en la que se firma en Inglaterra la ley de custodia del menor, *Infant's Custody Act*. Hasta esa fecha, era la figura paterna la que ostentaba legalmente todos los derechos sobre los hijos.

Title:

The Tenant of Wildfell Hall: The Feminine Künstlerroman as a Didactic Model in English Literature

Contact:

m.bobadilla@udc.es