UNIVERSIDAD DE JAÉN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

TESIS DOCTORAL

LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE INFANCIA Y SU REFLEJO EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL DE LAS ÉPOCAS VICTORIANA Y EDUARDINA. TRADICIÓN Y SUBVERSIÓN EN "THE SECRET GARDEN", DE FRANCES HODGSON BURNETT

PRESENTADA POR:
RAQUEL FUENTES MARTÍNEZ

DIRIGIDA POR:
DR. D. JESÚS MANUEL NIETO GARCÍA
DRA. DÑA. PAULA GARCÍA RAMÍREZ

JAÉN, 13 DE MARZO DE 2013

ISBN 978-84-8439-728-1

UNIVERSIDAD DE JAÉN

Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación
Departamento de Filología Inglesa

TESIS DOCTORAL

La evolución del concepto de infancia y su reflejo en la literatura infantil y juvenil de las épocas victoriana y eduardiana. Tradición y subversión en *The Secret Garden*, de Frances Hodgson Burnett

PRESENTADA POR:
Dña. Raquel Fuentes Martínez

DIRIGIDA POR:
D. Jesús Manuel Nieto García
Dña. Paula García Ramírez

JAÉN, Diciembre de 2012

Dedico este trabajo a mi familia:

A mi tesoro más preciado: mis hijos, Irene y Mario, a los que animo a explorar su propio jardín y a disfrutar de su descubrimiento.

A mi marido, José Ramón. Por tanto camino compartido.

A mis padres, Mª del Carmen y Antonio. Por su integridad, ejemplo y sabiduría. Vosotros me enseñasteis el significado de la palabra cultura.

A mis hermanos, mis ángeles guardianes. Por su valentía al escoger sus caminos.

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado del apoyo de muchos familiares y amigos que me han acompañado durante todos y cada uno de los pasos dados hasta lograr finalizarlo.

Quiero agradecer especialmente a mis directores de tesis Jesús Manuel Nieto García y Paula García Ramírez su ayuda incondicional, sus consejos, su guía y su paciencia. Gracias, porque he aprendido mucho y he disfrutado.

Gracias a todos los que habéis tenido palabras de ánimo conmigo. Vuestra inspiración, cercanía y cariño me ha dado la fuerza para mantener el jardín abierto de par en par. En especial:

A Elena, mi hermana del alma. Siempre ahí.

A Mª Eugenia y Maribel, mis filólogas del corazón. Siempre animando.

Jaén, 12 de diciembre de 2012

“If you look the right way, you can see that the whole world is a garden.”

Mary Lennox. *The Secret Garden*, dir. A. Holland. Warner Bros. 1993.

Tabla de contenidos

PARTE I 11

1. **Evolución del concepto de infancia desde sus orígenes hasta la época eduardiana: implicaciones en la literatura infantil 13**
   1.1 Introducción 15
   1.2 El siglo XIX: la infancia como centro de la creación literaria 46
   1.3 La época eduardiana: un periodo de prolongación y consolidación 81
   1.4 El concepto romántico de infancia y su influencia en las épocas victoriana y eduardiana: el modelo literario del *Beautiful Child* 106
      1.4.1 Introducción al concepto romántico de infancia 106
      1.4.2 Los poetas románticos y la idea del niño 110
      1.4.3 Los escritores victorianos y la infancia romántica 116
      1.4.4 El modelo literario del *Beautiful Child*: orígenes y manifestaciones en la época victoriana 120
      1.4.5 Significado del modelo en la obra de Frances Hodgson Burnett: aproximación a *Little Lord Fauntleroy* 126

2. **El género pastoril en la literatura infantil victoriana y eduardiana. Influencias de los géneros literarios en *The Secret Garden* 141**
   2.1 Aproximación al concepto de Arcadia a través del *Fantasy* eduardiano 143
   2.2 El género pastoril en *The Secret Garden* 176
   2.3 Influencias de otros géneros literarios en la obra 201
      2.3.1 Los géneros populares: el romance y el cuento 201
         2.3.1.1 El romance 201
         2.3.1.2 El cuento 210
      2.3.2 Aspectos de la literatura didáctica y moral: el *Moral Tale* y el *Religious Exemplum* 239
      2.3.3 El género gótico: análisis de sus elementos e implicaciones 255

PARTE II 279

3. **Elementos subversivos y conservadores en *The Secret Garden* 281**
   3.1 La herencia romántica y las variaciones del *Beautiful Child* en los personajes infantiles 283
   3.2. Los modelos victorianos de mujer: *the Woman Question* 301
      3.2.1 Introducción: la mujer y el ideal de feminidad en el siglo XIX. Frances Hodgson Burnett y las ideas de su época 302
      3.2.2 Los modelos literarios de mujer. La loca y las metáforas de confinamiento 308
      3.2.3 El jardín como espacio simbólico: hacia la búsqueda de la identidad femenina 322
   3.3 El concepto de salud en *The Secret Garden* 349
      3.3.1 El tema de la anorexia: la importancia de la comida y del aspecto físico como metáfora 349
      3.3.2 El jardín como espacio y comunidad para la sanación. La risoterapia y la terapia de los sentidos 373
   3.4 La sexualidad y lo secreto en la obra: el jardín como espacio femenino 384
   3.5 El concepto de maternidad 403
      3.5.1 Aspectos autobiográficos: la vivencia de Burnett como madre 403
      3.5.2 Manifestaciones de la maternidad en la obra 406
         3.5.2.1 La madre naturaleza y la influencia del Romanticismo. El jardín como útero y como nido 406
         3.5.2.2 El nido del petirrojo y la simbología del huevo 409
         3.5.2.3 Los protagonistas infantiles y su papel de padres: *Nurturant* Mary and Dickon 413

3.5.2.4 Lilias Craven y Susan Sowerby 416
3.5.3 La recepción crítica del concepto de maternidad en *The Secret Garden* 424
3.6 El tratamiento del dialecto, de las clases sociales y del tema de la India en *The Secret Garden* 435
3.6.1 El uso del dialecto en la obra y su contextualización en la clase rural de Yorkshire 435
3.6.2 El compromiso social de Burnett: hacia una visión rural de la sociedad 448
3.6.3 El colonialismo británico en *The Secret Garden* 457

4. **Elementos autobiográficos e influencia de las corrientes filosóficas y espirituales en la trayectoria literaria de Frances Hodgson Burnett 473**
4.1 Frances Hodgson Burnett y su producción literaria infantil: elementos autobiográficos, literarios y filosóficos que anticipan *The Secret Garden* 475
4.2 Las corrientes filosóficas y espirituales de la época: influencias del Nuevo Pensamiento, de la Ciencia Cristiana y de la Teosofía en *The Secret Garden* .512
4.3 El significado del jardín y del petirrojo: inspiración y sanación personal 539
4.4 Producción posterior a *The Secret Garden* 550

5. **Conclusiones 557**

Bibliografía 577
Fuentes primarias 579
Fuentes secundarias 581

PARTE I

Capítulo 1

Evolución del concepto de infancia desde sus orígenes hasta la época eduardiana: implicaciones en la literatura infantil

1.1 Introducción

En el presente trabajo de investigación proponemos el análisis de la obra *The Secret Garden*, escrita por Frances Hodgson Burnett en 1911. En el canon literario puede enmarcarse dentro del género infantil y juvenil del final del periodo eduardiano. En nuestra opinión, es una obra que puede ser leída y que interesa a un público variado –incluido el adulto– y que posee una vigencia actual. Este hecho viene dado por la inclusión de diferentes metáforas –entre las que se encuentra la del jardín como la más importante–, que permiten la codificación de diferentes significados y a los que lectores de diversas edades tienen acceso. La vigencia de la obra viene dada por el interés que esta suscita en la actualidad. Así, *The Secret Garden* sigue estando incluida en los estudios de literatura infantil y juvenil británicos y norteamericanos, siendo además una obra de la que se siguen realizando ediciones, estudios y revisiones críticas. En nuestra opinión, dicha vigencia tiene que ver con la riqueza que encontramos en la obra, no sólo respecto al uso de la metáfora, sino también gracias a la influencia de diferentes géneros literarios y de varias corrientes de pensamiento de carácter filosófico y espiritual que estuvieron en boga en el siglo XX. Todos estos aspectos harán, en nuestra opinión, que *The Secret Garden* sea un clásico moderno.

El objetivo fundamental de este trabajo de investigación es ofrecer un análisis profundo de la obra literaria propuesta. En este análisis haremos un acercamiento a *The Secret Garden* desde diferentes perspectivas. Así, partiremos de la contextualización diacrónica del concepto de infancia y su reflejo en la literatura infantil y juvenil, prestando especial atención a las épocas victoriana y eduardiana. Gracias al acercamiento al concepto de infancia en diferentes periodos, podremos concretar el modelo literario de infancia que se extiende en las dos épocas mencionadas y el concepto que la propia Frances Hodgson Burnett aplicará a su producción infantil y juvenil. Así, teniendo en cuenta el modelo literario de infancia y la influencia fundamental de diversos géneros literarios podremos concluir que la riqueza literaria de *The Secret Garden* se basa la presencia tanto

de elementos conservadores como de aspectos subversivos que proyectan la obra hasta nuestros días.

Nuestro método de investigación se ha basado principalmente en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, en el estudio y en la valoración crítica del contexto social, filosófico y literario que ha rodeado a Frances Hodgson Burnett y a su obra. En segundo lugar, en la lectura crítica de su novela *The Secret Garden*. En tercer lugar, en la revisión que la crítica literaria moderna hace sobre la autora y su producción para poder, finalmente, identificar los elementos conservadores y subversivos de la obra mencionada.

En el primer capítulo del presente estudio revisaremos la historia de la literatura infantil y juvenil de los periodos victoriano y eduardiano como contexto fundamental para entender plenamente la obra que nos ocupa. La formación del concepto de infancia y su plasmación en lo literario arranca fundamentalmente, como veremos, desde finales del siglo XVII, consolidándose en el siglo XVIII, periodo en el que se crea una literatura destinada a este público. Así, al llegar a la época victoriana ya hablamos del niño como centro de la creación literaria y de una enorme proliferación de obras destinadas a este. Además, en nuestro estudio partimos de la base de la existencia de un concepto literario de infancia plenamente desarrollado en la época romántica y con vigencia en la literatura victoriana. Al final de este periodo aparecerá otro modelo literario, el del *Beautiful Child*, y del que Burnett fue una de sus máximos exponentes, que supone una serie de variantes respecto al modelo anterior y del que la autora se terminaría desvinculando.

En el segundo capítulo analizaremos la fuerte influencia del género pastoril y de su concepto de Arcadia en el *Fantasy* eduardiano, así como las diferentes interpretaciones de este dependiendo de cada autor. El estudio del peso que en la literatura de dicho periodo tuvo el género del *Fantasy* nos servirá como contexto fundamental para introducir el concepto de espacio arcádico en *The Secret Garden* y comprobar la influencia de lo pastoril con su consecuente lectura. Igualmente, en este segundo capítulo veremos cómo la aparición de elementos pertenecientes

a otros géneros tales como el romance, el cuento, el cuento moral, el *Exemplum* y el género gótico enriquecen la lectura crítica de la obra, aportando diferentes significaciones que conectan con su vigencia, además de con ciertas reivindicaciones feministas.

De esta forma, este tipo de reivindicación, así como los rasgos subversivos que *The Secret Garden* incluye, son desarrollados con detenimiento en el capítulo tercero. En dicho capítulo se analiza el concepto literario de infancia en la obra, esto es, la importancia de la herencia romántica y de sus variantes, así como la subversión de los rasgos del modelo del *Beautiful Child*, cuestión que Burnett empleará para dar más complejidad a la caracterización de la infancia de *The Secret Garden*. Un modelo, no obstante, en el que persistirá la importancia del aspecto físico en los personajes. También en el capítulo tercero partimos de la idea de que la autora se muestra claramente subversiva, al incluir aspectos que se relacionan con la llamada *Woman Question* y sus modelos victorianos de mujer. Así, identificaremos diferentes metáforas y personajes en relación con este tema, entre los que se impone la metáfora del jardín como el espacio simbólico de la búsqueda de lo femenino. Además, la obra incluye temas de talante subversivo tales como la salud –tema dentro del cual estudiaremos el tratamiento de la anorexia, el concepto de sanación y las terapias para llegar hasta ella, así como la exaltación de los sentidos–, la sexualidad y su relación con lo secreto, y la maternidad. La complejidad en la lectura crítica de lo maternal en la obra nos demostrará que la novela sigue suscitando el interés de la crítica literaria. Aunque la obra incluye elementos subversivos, *The Secret Garden* se muestra conservadora en otros aspectos que analizaremos, tales como la expresión del dialecto de Yorkshire, el tratamiento de la clase social y el tema del colonialismo británico en la India. Por tanto, en la novela se aúnan tradiciones literarias y una línea de pensamiento más conservadora junto con aspectos que, en nuestra opinión, resultarían subversivos en 1911.

Finalmente, en el capítulo cuarto analizaremos los elementos autobiográficos que pueden ser identificados en *The Secret Garden*.

Estos elementos, junto con la importante influencia de tres corrientes filosófico espirituales muy extendidas en la época –el Nuevo Pensamiento, la Ciencia Cristiana y la Teosofía–, dotan a la obra de un corpus de ideas que la conectan con los temas e inquietudes fundamentales que presidieron la producción de Burnett, especialmente tras la muerte de su hijo acaecida en 1890, tales como la enfermedad, la muerte, la salud y la sanación como estado voluntario, la búsqueda de uno mismo integrada en un proceso de sanación, el crecimiento físico, emocional y espiritual, la vida tras la muerte y la presencia de los seres queridos tras esta, así como la existencia de una dimensión trascendental del ser humano. Si la producción infantil y juvenil de Burnett anterior a *The Secret Garden* nos va aproximando a estos temas, comprobaremos cómo tras la obra que nos ocupa el contenido de su producción sigue explorándolos como consecuencia de la implicación emocional de la autora con ellos.

Además del contenido fundamentalmente analítico de nuestro trabajo, nos parece esencial realizar un acercamiento breve a los comienzos, historia y evolución del concepto de infancia, así como de la literatura infantil, teniendo en cuenta algunos de los trabajos y conclusiones más relevantes que los estudiosos del tema han ofrecido hasta ahora. El objetivo de este acercamiento es contextualizar el concepto de infancia y su reflejo en la literatura infantil y juvenil como paso previo al análisis de una obra pensada para ser leída por niños y jóvenes.

En este sentido, podemos afirmar que el origen de la literatura infantil coincidirá, y por supuesto no de forma casual, con la consolidación del concepto de infancia. El niño, que tradicionalmente fue tenido en cuenta como un adulto en potencia, se convertirá, en un periodo histórico concreto, y como resultado de la evolución a lo lago de siglos, en sinónimo de individuo. Un individuo al que habrá que tener en cuenta, considerándolo en su propia idiosincrasia. Así, los historiadores de la infancia se ponen de acuerdo en afirmar que la visión del niño cercana al concepto de infancia contemporáneo se consolida en el siglo XVIII, cuya consecuencia literaria fue el afianzamiento, la proliferación y la

diversificación en los géneros de la literatura infantil y juvenil. Un crecimiento que en el siglo XIX llegó a su máxima expresión, y que en la literatura anglosajona se denomina como la edad de oro, fruto de la cual tenemos gran cantidad de obras consideradas clásicas en el canon de la literatura destinada a la infancia y la juventud.

Una de las características de la aproximación al concepto de infancia por parte de los estudios diacrónicos es la variedad de las perspectivas desde las que se intenta acotar la idea del niño. Este aspecto supone una riqueza en la visión general del concepto, aunque, a la vez, implica mayor complejidad, y en ocasiones subjetividad, lo que incrementa la dificultad para hablar del niño como concepto abstracto. En este sentido, a lo largo del tiempo se han hecho aportaciones desde las variables históricas, sociológicas, artísticas, religiosas, filosóficas y psicológicas, entre otras, cuya inclusión ha pretendido aportar una visión general de lo que cada época consideró como infancia para comprobar cómo se va gestando y expresando en la literatura infantil y juvenil. Veamos muy brevemente las diferentes aproximaciones al concepto de infancia y su manifestación literaria desde la Edad Antigua hasta el siglo XIX.

En una visión diacrónica del concepto de infancia los estudios realizados por Lloyd DeMause (1982a) son de gran utilidad. El autor nos permite una revisión por épocas de la concepción que la sociedad tenía de esta edad y de los condicionamientos a los que se ve sometida. Una de las principales ideas que se desprende de la lectura de su estudio es que hay una división clara entre la idea teórica, esto es, lo que se escribía sobre el niño, y la realidad de lo cotidiano en la que se trataba a este. El ajuste entre lo teórico y la práctica es una cuestión que se irá dando con la evolución misma de la sociedad y a lo largo de diferentes épocas. En esta línea de trabajo los investigadores B. Richard y J. R. Lyman (1982) proponen un estudio de la infancia desde el final de la época romana hasta los comienzos de la Edad Media. En su estudio de la época señalan que el interés hacia la infancia se manifiesta principalmente en la existencia de manuales de educación y de pediatría (cf. Richard & Lyman, 1982: 99), aunque afirman que estas consideraciones sobre la infancia no

dictarían unas prácticas concretas de crianza (cf. Richard & Lyman, 1982: 104). En el estudio que realiza J. Goody (1986) sobre la evolución de la familia y del matrimonio en la Europa de la época se contempla la consideración de la infancia por parte de diferentes autores del momento. Dicha consideración es de carácter moral y se centra en la relación entre madres e hijos a través del vínculo de la lactancia (cf. Goody, 1986: 63).

Una de las preguntas que se generan al tratar la Edad Antigua es si la aparición y extensión del cristianismo cambiaría la concepción de la infancia y de si esto tuvo alguna repercusión práctica para el niño. Para Richard y Lyman, el cristianismo no mejoró drásticamente la vida de estos, aunque sí se producen aportaciones en el campo teórico, fundamentalmente de la mano de san Agustín (354-430), quien en su obra *Confesiones* ya nos ofrece una concepción del niño como de un ser no del todo inocente, aunque con un lugar específico en el plan divino y, por tanto, necesitado de educación (cf. Richard & Lyman, 1982: 111-12).

Las principales conclusiones de la Edad Antigua sobre el concepto de infancia son las siguientes. En primer lugar, al niño no se le considera como tal, esto es, como ser con su propia psicología y necesidades, sino como un adulto en potencia, bien como ciudadano romano o cristiano futuro. En segundo lugar, las aportaciones al concepto de infancia son de carácter teórico y por consiguiente tienen poca repercusión práctica en asuntos de carácter social –como en el trato real que el niño recibe en el día a día– y educativo. Y en tercer lugar, estas aportaciones de carácter teórico mencionadas no se refieren al niño por sí mismo sino en relación con el adulto, esto es, normalmente se define en función de la figura de la madre. Como consecuencia de un concepto de infancia teórico (cf. Richard & Lyman, 1982: 120) encontramos la inexistencia de una producción literaria específica para ella (cf. Petrini, 1981: 46).

En relación con la Edad Media, podemos afirmar que este periodo histórico no traerá consigo la formación del concepto de infancia. Los historiadores de esta mencionan en primer lugar la dificultad que supone el análisis de las fuentes documentales que hacen referencia a la infancia y a su falta de rigor (cf. McLaughlin, 1982: 123, 133; DeMause, 1982b:

21). Además durante la Edad Media perduran una serie de amenazas para la infancia que no contribuirán al cambio significativo del concepto que nos ocupa. Entre dichas amenazas encontramos la desatención, la explotación, el abandono infantil y la idea del hijo como propiedad de los progenitores, así como la alta mortalidad. Es precisamente este aspecto el que lleva a autores como Ph. Ariés (1987: 64-65) y R. Fossier (1984: 767) a afirmar que la baja esperanza de vida en la población infantil y juvenil y la alta natalidad implicaban el desinterés de los adultos por motivos psicológicos, ya que esta indiferencia funcionaba como protector de los sentimientos hacia lo que se consideraba como abocado a la muerte y fácilmente reemplazable. En la misma línea, R. Fossier (1984: 767) opina que la muerte del niño provocaba tristeza pero no sorpresa, en realidad suponía un hueco que podía ser rellenado. Sin embargo, la utilización del argumento de la mortalidad infantil como sinónimo, o mejor como causa, del desinterés del adulto no es un argumento apoyado por todos los historiadores de la infancia. Es el caso de J. Casey (1990: 217), quien niega que la generalización de dichas condiciones demográficas deba hacernos pensar en la menor unión entre padres e hijos.

Para Ph. Ariés otra muestra del desinterés del mundo adulto hacia la infancia es la falta de representación del niño en el arte. De este modo, el arte de la Edad Media no intenta representar un periodo de la vida transitorio, que pasa rápidamente y que se pierde en el recuerdo (cf. Ariés, 1987: 57). Igualmente, se refiere a la misma ausencia de la infancia en la literatura, en la que no encontramos al niño real, sino a un personaje infantil al que le son asignadas la fuerza y hazañas del adulto –ocurre en la literatura épica y en la epopeya–, y en la que no aparecerá como protagonista absoluto hasta la picaresca del siglo XVI (cf. Ariés, 1987: 59). La evolución de la representación de la infancia en el arte y la literatura se producen de forma paralela. Así, el aumento de escenas infantiles en el contexto religioso del siglo XIV es acompañado por una profusión de historias de niños en las leyendas y cuentos devotos (cf. Ariés, 1987: 62).

La teoría relacionada con el arte ha sido rebatida argumentando los peligros que supone la equivalencia directa entre arte y sociedad, ya que

si bien las formas de arte pueden reflejar ciertos valores sociales también es verdad que se ve sometida a variantes como las estéticas y a importantes influencias del periodo como las religiosas (cf. DeMause, 1982b: 22). Sin embargo, Ariés se muestra cauto en su referencia a los sentimientos que despierta el niño, es decir, según el autor la ausencia de un concepto de infancia no implica la falta de afecto por estos, o sea, concepto de infancia no significa sentimiento de infancia, sino la conciencia de la particularidad infantil. Una particularidad que distinguiría al niño del adulto y del joven (cf. Ariés, 1987: 178).

Otro de los argumentos de Ariés y que apoyan su referencia a la ausencia del concepto de infancia en la Edad Media es la existencia de una estructura familiar desfavorable para el niño. Esta estructura está caracterizada por su gran porosidad y la falta de un espacio privado, no siendo el ambiente apropiado para la gestación de un concepto que debía basarse en la observación y convivencia continua con la infancia (cf. Ariés, 1987: 466). Esta hipótesis también es mantenida por L. Stone (1990: 59-60), quien alude a dicha porosidad como consecuencia de la apertura a diferentes influencias externas y que tendrán como consecuencia el débil control sobre los hijos. Además, Ariés (1987: 178) hace referencia a otras cuestiones relacionadas con la infancia y que le servirán para apoyar su teoría sobre la inexistencia de esta durante toda la Edad Media, esto es, la mezcla del niño con el adulto en todos los aspectos sociales como el trabajo, los juegos y la milicia, así como la falta de escolarización, una permeabilidad mencionada también por estudiosos como McLaughlin (1982: 123). En el primer caso, la incorporación del niño al campo laboral se produce muy pronto a través del sistema del aprendizaje, de manera que los niños de clase baja abandonaban el hogar a la edad aproximada de doce años para ponerse a las órdenes de un maestro en calidad de aprendices (cf. Andrés-Gallego, 1991: 19). En este sentido, J. Casey apunta la idea de que el hijo mantiene una relación especial con la comunidad antes que con sus padres a través de dicha incorporación al trabajo (cf. Casey, 1990: 225).

Al igual que en la Edad Antigua, observamos una serie de escritores y teólogos que de forma aislada hacen referencia a la infancia. Estas aportaciones serán de carácter teórico, es decir, sin influencia en el concepto social y general que de la infancia tiene la Edad Media. En este sentido, el cristianismo aboga por la idea del niño como un ser inocente –aunque no sin pecado original– que ignora tanto el dolor como el placer (cf. DeMause, 1982b: 82). Finalmente, debemos una última referencia sobre la Edad Media a la literatura. Es en el exclusivo sistema educativo tutor-alumno de la nobleza donde encontramos los primeros libros enfocados al aprendizaje del niño. Se trata de los *Primers*, empleados en Inglaterra durante toda la Edad Media, libros básicos de instrucción que incluían oraciones en latín, inglés o en ambos idiomas. Algunos de ellos además de oraciones ofrecían una tabla con el alfabeto para iniciar al niño en la lectura (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 424). Por su parte, C. Bravo-Villasante (1988 II: 8) opina que el rasgo fundamental de los *Primers* es que, a pesar de estar dirigidos a los niños, no podían considerarse literatura infantil, sino que eran rudimentarios libros pedagógicos.

Durante el periodo renacentista lo más destacado para los historiadores de la infancia serán una serie de cambios que de forma progresiva irán mostrando una nueva consideración sobre esta etapa por parte de la sociedad. De este modo, se ofrecen evidencias sobre los cambios o la evolución en diferentes aspectos tales como el arte –con la afición por la presencia del niño, sobre todo en el retrato (cf. Ariés, 1987, 63-66)–, la religión y el folclore, reflejada literariamente en los bestiarios –con la extensión de la idea de la inocencia y perfección del niño (cf. Tucker, 1982: 258-59)–, la estructura familiar –con su paulatina privatización del espacio doméstico (cf. Casey, 1990: 223), en la que se observa el paso de una unidad familiar más centrada en el linaje a otro modelo más restringido y patriarcal que terminará consolidándose en 1700 (cf. Stone, 1990: 77)– y la escuela –van apareciendo las escuelas primarias y ampliándose el número de universidades para las clases altas, se revisa el sistema de aprendizaje y se consolida la idea de que la educación del niño supone su preparación moral (cf. Casey, 1990: 227).

En este contexto el castigo y la disciplina son ejemplos de mayor atención a la infancia, tanto en su formación en los primeros años en el seno de la familia como en su incorporación laboral y formativa como paje o aprendiz (cf. Tucker, 1982: 279).

Finalmente, en el ámbito de lo literario debemos tener en cuenta dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la existencia de una literatura pensada para la formación del niño, y en segundo lugar la presencia del llamado "fenómeno de apropiación" en la literatura infantil de la época. En el primer caso, en los siglos XV y XVI encontramos textos que atestiguaban la necesidad por parte del niño de ser instruido. Se trata de libros educativos denominados *Fact Books* o *Educational Texts.* En esta línea, a partir del siglo XV y hasta el XIX, se popularizan los llamados *Books of Courtesy*, con los que se pretendía educar al niño diciéndole lo que debía y no debía hacer, tomando como referencia las costumbres y buenas maneras de las clases educadas. M. Dorao Orduña (1981: 128) enfatiza el carácter formativo de este tipo de libros. Los primeros ejemplares de estos manuales de buena educación estaban dirigidos fundamentalmente a los hijos de los nobles, que generalmente eran criados e instruidos en casas de otras familias de igual nobleza. Uno de los primeros libros de este tipo fue *Stans Puer ad Mensam*, en el que se aconseja en verso al lector que no se mueva inquietamente ni que juguetee en presencia del rey. Este libro –traducción inglesa del original en latín– también incluía otras instrucciones para el niño, como tener las manos y uñas limpias, no maldecir, no tirar comida, no mondarse los dientes, etc. Otros libros de cortesía de la misma época son *The Babees Book* (c. 1475), *The Book of Curtesye* (c. 1477-78) y *The Boke of Nurture*, de John Russell, escrito a mediados del siglo XV, y en el que el autor recoge las quejas de un muchacho que no encuentra trabajo por su desconocimiento de las tareas domésticas, y de esta forma el narrador se ofrece a enseñarle, dándole a lo largo de la obra una serie de consejos para triunfar en las diferentes posiciones del trabajo doméstico, esto es, criado, asistente de cámara, etc. (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 72). Durante el siglo XVI la popularidad de los libros de cortesía sigue en alza.

Entre estos libros encontramos *Boke of Nurture* de Hugh Rhodes y *De Civilitate Morum Puerilium* de Erasmo, publicado en una edición inglesa en 1532 por Robert Whittington con el título de *A lytil Booke of good maners for chyldren* (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 72-73).

Junto con los libros de cortesía, y dentro también de la corriente de los libros de finalidad educativa, encontramos los *Books of Instruction* o manuales educativos usados para niños. Su origen se remonta al establecimiento de las primeras escuelas y eran usados como herramienta para la enseñanza del latín (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 73).

Dentro del contexto de los libros de instrucción, durante los siglos XV y XVI pocos eran los niños que recibían formación que no disponían de un *Primer* o de un *ABC Book*. Con respecto al primero, si en la época medieval se describía como un libro de oraciones que incluía las primeras nociones sobre el alfabeto, con el paso del tiempo se les terminó añadiendo otras materias, completándose, de esta forma, sus contenidos (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 424). En general, existe una relación muy estrecha entre el *Primer* y el *ABC Book* –también llamado en Inglaterra "Abcee", "Abcie", "Absey book" o "Abcedarium"–, ya que desde la Edad Media la enseñanza y aprendizaje de las letras había estado asociada con la instrucción religiosa. De esta forma, el alfabeto aparecía como una de las partes del *Primer*. En el caso del *ABC Book*, en el siglo XVI estaba formado por el alfabeto y por las oraciones más elementales, como el "Padre Nuestro". En general, tanto los *Primers* como los abecedarios tenían una función predominantemente didáctica que no atendía a las necesidades lúdicas del niño. Sin embargo, debemos mencionar el intento aislado de John Hart, quien diseñó un alfabeto pictórico para hacer más ameno el primer acercamiento del niño a las letras con *A Method or comfortable beginning for all unlearned*, de 1570 (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 1-2).

Desde el siglo XVI al XVIII se populariza en Inglaterra la aparición del abecedario en un formato característico, llamado *Horn-Book* –"libro de asta"– precisamente porque sus limitados contenidos eran impresos en un

fragmento de papel que a su vez se montaba sobre una tabla de madera con un asta o mango en su parte inferior que facilitaba su uso y transporte. La distribución de los contenidos no sufrió apenas cambios y se organizaba de la siguiente manera: se imprimía una cruz en la esquina superior izquierda –este es el motivo por el que los *Horn-Books* también se conocían como *Chris-cross* o *Cross-row*– seguida de la letra "a" mayúscula y del resto del abecedario en minúscula. Las vocales seguían al alfabeto, que era otra vez repetido en mayúscula, debajo aparecía el silabario y finalmente las oraciones, generalmente una invocación a la Trinidad y el "Padre Nuestro" (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 260).

Finalmente, junto con los libros destinados a la formación de la infancia existió durante la época renacentista un creciente interés sobre la formación del niño y las pautas que debían seguirse en este contexto. Este interés llevó a la publicación de manuales sobre la educación infantil. Así, aparecieron ejemplares como *The Boke named the Governor*, de Thomas Elyot (1531), y *The Scholemaster*, de Roger Ascham (1570) (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 74). Igualmente, se tiene constancia de la publicación de uno de los primeros tratados ingleses sobre pediatría. Se trató de *The Regiment of Life, whereunto is added a treatise of pestilence, with the boke of children*, de Thomas Phayre, publicado en Londres en 1545. La obra no era del todo original, ya que se basaba en autores clásicos como Galeno y Plinio. A pesar de ser uno de los primeros intentos en el ámbito de la pediatría, la superstición no había desaparecido, manteniéndose en forma de amuletos para el embarazo, el parto, etc. (cf. Tucker, 1982: 262-63).

Junto con la existencia de esta literatura formativa hasta ahora mencionada convive el llamado "fenómeno de apropiación", que, según la crítica literaria, representa el germen de la literatura infantil. Dicho fenómeno consiste en la popularización entre la infancia de obras literarias cuyo objetivo no era tener a este grupo entre sus lectores. Sus causas parecen obvias, ya que hasta ahora el niño se ve privado de literatura de evasión, por lo que recurre a la literatura adulta más asequible para él y que al mismo tiempo le parecía más divertida. Es el

caso de los romances, fábulas, baladas, bestiarios y otras formas de literatura popular. Sobre el fenómeno de la apropiación, M. Dorao Orduña apunta que el hecho de que este tipo de literatura no hubiera sido concebido específicamente para los niños carecía de importancia, ya que aparte de algún que otro texto religioso que les regalaban en la parroquia, las posibilidades de evasión del niño en relación a la literatura se reducían a la literatura popular escrita para adultos, por lo que su actitud era de auténtica avidez (cf. Dorao Orduña, 1981: 132). Este tipo de literatura popular aparecerá en los llamados C*hapbooks*. Estos representan un formato determinado de textos que empiezan a editarse en el siglo XVI y que alcanzan su apogeo en el siglo siguiente, llegando hasta el siglo XIX. Su nombre hace referencia a la facilidad con que se podían adquirir, al ser libros de reducido tamaño, toscos, con algunos grabados (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 105-07). Etimológicamente, *Chapbook* se asocia al quincallero ambulante que solía venderlos, o *Chapman*. *Chap* proviene de la raíz anglo-sajona *cèap*, que significaba 'comerciante', y que después originó la palabra *cheap*, es decir, 'barato'. La palabra, por tanto, se asocia con la actividad que la persona que los distribuía realizaba y con su precio asequible para aquellos que no tenían muchos recursos (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 105; Dorao Orduña, 1981: 130). En general, este tipo de literatura estaba formada por composiciones dramáticas de gran interés y movimiento, ya que solían ser leídas en voz alta por un público con ninguna posibilidad de acceso a la literatura culta y que se entusiasmaba –los niños y jóvenes incluidos–, con narraciones de contenido sensacionalista y fabuloso que les servirían de evasión. M. Dorao Orduña nos enumera la gran variedad de temas que podían aparecer en los *Chapbooks*: historias de la Biblia; historias moralizantes; historias de fantasmas y aparecidos; sucesos de la vecindad; acontecimientos notables, como juicios, por ejemplo; aventuras en países lejanos; historias sobre héroes nacionales legendarios; historia de Inglaterra; historias folclóricas, como *Tom Thumb*, *Simple Simon's Misfortunes*, *Jack Horner's Story*; historias didácticas, como desde las fábulas de Esopo hasta una escogida colección de recetas de cocina; cuentos de hadas, etc. (cf. Dorao Orduña, 1981: 131-32).

Otras formas de literatura popular y distribuidas en forma de *Chapbook* fueron los llamados *Jest Books* o colecciones de anécdotas cómicas y dichos, que fueron impresos desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Uno de los *Jest Books* más antiguos del que se tiene constancia es *A Hundred Merry Tales*, de 1526 (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 279-80). Además de estos, también se distribuyeron en forma de *Chapbook* los *Broadsides*, pliegos grandes de papel impresos en una sola cara normalmente ilustrados, cuyo contenido era fundamentalmente sensacionalista, ya que narraban sucesos recientes como escándalos y asesinatos. También narraban cuentos subidos de tono, comentarios religiosos o políticos, y baladas. Fueron muy populares a finales del siglo XVI (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 84).

Como conclusión de la época renacentista podemos decir que la sensibilidad hacia la infancia va cambiando poco a poco a través de la lenta evolución del concepto sobre ella. Este aumento de la atención prestada a la infancia como edad específica lleva directamente a la aparición de una producción literaria relacionada con esta. El progresivo interés hacia la infancia se plasma también en la existencia de manuales sobre cómo debía llevarse a cabo la educación infantil, y de manuales de pediatría, que muy frecuentemente ofrecían nociones y costumbres heredadas de épocas anteriores. En general, hemos visto que la época renacentista no concibe una literatura lúdica destinada específicamente a la infancia, que estuviera diferenciada de los textos formativos, por lo que se produce el denominado “fenómeno de apropiación” entre los niños y los jóvenes, esto es, se convierten en consumidores de una literatura pensada para adultos, pero que, por sus características y temas, resulta atractiva para ellos. Este tipo de producción se ha venido a considerar el germen de la literatura de evasión para la infancia.

En relación con el siglo XVII, los historiadores de la infancia afirman que la importancia que este siglo confiere al concepto de infancia y a la literatura asociada a ella va a ser la consecuencia de la influencia de cambios que ya empezaron a darse en el siglo anterior, así como de la propia evolución de dichos cambios a lo largo de este siglo. Al igual que

en siglos anteriores, la concepción que de la infancia tiene una determinada época se ve asociada a diferentes factores como son los sociales y los religiosos, cuyas más importantes consecuencias se producirán en los ámbitos educativo y literario. Así, dentro de los llamados factores sociales debemos mencionar que el modelo de familia patriarcal que se empezó a gestar en el siglo anterior se va fortaleciendo, afianzándose los lazos afectivos entre los integrantes como consecuencia de la mayor importancia que se le da al espacio privado. La estructura patriarcal supone a la vez el fortalecimiento de estrictos roles y estereotipos basados tanto en el sexo como en la edad de los integrantes de la familia, una cuestión que llevará a la represión familiar. Para Ariés (1987: 534) el niño no es aún el eje de la estructura familiar, pero se vuelve un integrante mucho más consistente y pasa a ser un factor indispensable de la vida cotidiana.

L. Stone (1990: 208) analiza hasta cuatro concepciones de la infancia existentes en el siglo XVII. Sus implicaciones prácticas no fueron iguales. En primer lugar, Stone menciona la idea biológica sobre la infancia, basada en la hipótesis de que el carácter y las potencialidades del niño son determinados genéticamente en la concepción. Así, la influencia del medio y de los métodos educativos sería menor, aunque sí podrían reforzar los hábitos buenos y restringir los malos. Esta teoría se desarrollaría más en el siglo XVIII. En segundo lugar, menciona la teoría utópica, que afirmaba que el niño nace bueno y sólo se corrompe a través de su experiencia en la sociedad. En tercer lugar, encontramos la idea del medio ambiente, esto es, un niño no nace con una propensión hacia el bien o el mal, sino que es una tabula rasa, maleable y abierto a ser moldeado por la experiencia. Esta teoría fue puesta de moda por John Locke (1632-1704) en 1693 con su obra *Some Thoughts Concerning Education.* Y supuso una posición intermedia entre los que defendían la inocencia infantil y los que creían al niño malvado, dando un papel principal a la formación del niño. Así, el objetivo principal de la enseñanza debe ser la formación del niño para que este consiga su autosuficiencia y el fortalecimiento de su carácter en la edad adulta. Para lograr este

objetivo el educador y los padres no debían ceder ante los caprichos del niño, a la vez que debían evitar los mimos y la ternura. Para el autor el instrumento fundamental para lograr la buena educación es inculcar al niño el miedo a la vergüenza del propio fracaso (cf. Illick, 1982: 359). Con respecto a los métodos de enseñanza, John Locke fue consciente de las posibilidades del juego como instrumento de aprendizaje, y en su teoría del juego abogó por el uso de libros adaptados para los niños, amenos y que incluyeran ilustraciones. Partidario del aprendizaje de las oraciones fundamentales, era sin embargo contrario a la enseñanza de la Biblia, ya que en su opinión podría producir mucha confusión en la mente del niño. El autor también animaba a estos a leer las fábulas de Esopo, pero se mostraba implacable respecto a los cuentos, leyendas, romances y otras formas de literatura popular que incluyeran cualquier elemento sobrenatural (cf. Illick, 1982: 362). En cuarto lugar, Stone alude al concepto de infancia desde la perspectiva religiosa. Para este historiador fue la idea tradicional cristiana la más extendida, reforzada por la teología calvinista, según la cual el niño nace con el pecado original. La única esperanza de contenerlo es a través de la represión más despiadada de su voluntad y de la subordinación total a sus padres, maestros y otras personas con autoridad sobre él.

Si tenemos en cuenta los valores religiosos de la sociedad del siglo XVII, vemos cómo suponen una evolución paulatina hacia la visión del hombre como individuo. El desarrollo de este individualismo afecta al concepto de infancia, ya que se concede más atención al niño y a sus necesidades. Stone, refiriéndose a la complejidad de este concepto, resalta su conexión con el sentir religioso de la época. Así, en su opinión, al desarrollo del individualismo contribuyó el sentido opresivo del pecado y la preocupación por la salvación individual, que fue el sello de la personalidad puritana en el siglo XVII, muy estimulado por el alfabetismo y el hábito de la lectura y la meditación privadas (Stone, 1990: 125). J. Casey también señala la tendencia al individualismo del siglo XVII y su influencia en la cerrazón de la estructura familiar, debido a la influencia religiosa. Para Casey, las reformas introducidas por el protestantismo y el

calvinismo fomentaron este énfasis en el individuo. En este sentido, el primer movimiento introduce cambios como la abolición de los intermediarios para llegar a Dios, la posibilidad de la redención del pecador por su propia fe, y la búsqueda de la salvación del individuo a través de esta. En el caso del calvinismo, Casey remarca la doctrina de la predestinación –según la cual desde el principio de la creación Dios había predeterminado ya quién se salvaría y quién se condenaría–, por lo que la antigua fraternidad cristiana se desintegra, ya que cada individuo tiene que recorrer el camino de la existencia solo. Así, el sentido de la comunidad no se basaría ya en la caridad, sino en la disciplina (cf. Casey, 1990: 234-35). Así, la influencia de la religión en el concepto de infancia fue esencial en este siglo, y el concepto puritano de infancia se basó en la idea de que el niño es un ser maligno y abocado hacia la condenación del alma, y sólo podrá salvarse por medio de la educación moral y religiosa, único medio capaz de rectificar su natural inclinación hacia el mal. Estas ideas tendrán como consecuencia la creciente atención en su educación.

Con respecto a la educación, ya en el siglo anterior señalábamos el interés existente por la educación escolar, un interés que hereda el siglo que nos ocupa. En efecto, gracias al impulso de la burguesía, la educación se extiende, y se consolida una interesante "red" educativa que incluía las *Petty Schools*, que se ocupaban de la alfabetización básica, y las *Free Schools*, en las que se enseñaba matemáticas, redacción y retórica, las *Grammar Schools*, que incluían las asignaturas anteriores más lingüística clásica y gramática inglesa, así como las universidades y los centros de práctica jurídica o *Inns of Court*. Este interés de la burguesía por la democratización de la educación era debido a su afán por imitar a la clase aristocrática y su relación –hasta hacía poco exclusiva– con la cultura. Sobre las costumbres en relación con la educación, observaremos algunas diferencias que van introduciéndose y consolidándose poco a poco, como el retraso en enviar a los niños a partir de los siete años a una escuela o a aprender fuera del hogar. Lentamente los padres de todas las clases sociales tendrán consigo a sus hijos más tiempo antes de completar su formación fuera del hogar. La consecuencia

directa será, por tanto, la prolongación en el tiempo de la unidad patriarcal y una relación más cercana y duradera con el niño (cf. Illick, 1982: 364).

Por su parte, el puritanismo contribuyó a la difusión de la educación, ya que esta era considerada como camino hacia el perfeccionamiento moral del ser humano. De esta forma, la finalidad de la educación era divina, ya que supondría la posibilidad de salvación para el hombre que nacía abocado a la condenación. En este sentido, la educación de la infancia era considerada de suma importancia por el puritanismo, siendo una de sus características el énfasis en la disciplina. El efecto propagandístico de los valores puritanos se hace evidente sobre todo en la segunda mitad del siglo, en la que proliferan escritores muy interesados en la rectificación de la naturaleza malvada de la infancia como único camino de salvación. A través de la literatura infantil puritana se invitaba al niño a reflexionar sobre su condenación, conducta diaria, deberes morales, debilidad y sobre la omnipresencia de la muerte. Esta era una carga psicológica que no solía evitarse al niño, ya que las referencias y, más aún, la construcción del relato a partir o alrededor de la muerte eran bastante comunes en las obras de estos autores. Otra de las características de la literatura infantil puritana es la exposición de conversiones dramáticas de niños y jóvenes en el umbral de la muerte, cuyo fin era dar una lección de santidad en semejante momento extremo no sólo al lector infantil sino también al adulto. Como ejemplo de este tipo de mensajes morales mencionaremos la obra de James Janeway (¿1636?-1674) *A Token for Children, being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Joyful Deaths of several young Children* (1671). Esta obra se destaca por resumir los aspectos fundamentales del movimiento puritano (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 278). Para J. Illick, la obra no es sólo una forma de intentar convertir a través del ejemplo de la muerte de los niños, sino que también se trataba de hacer que los padres se liberaran del sentimiento de culpa por traer al mundo hijos vulnerables (cf. Illick, 1982: 358). Otros ejemplos de literatura puritana dirigida a la infancia son *Milk for Babes Drawn of the Breast of Both Testaments* (1646), de John Cotton (1584-1652), *A Little Book for*

Children (1660), de Thomas White, *The Child and Youth's Delight* (1664), de Benjamin Keach (1640-1704), y las historias bíblicas. Asi, los escritores puritanos realizaron las primeras Biblias o versiones de historias bíblicas publicadas para niños: "Youths Divine Pastime*"* (1691), *de* N. Crouch*,* y *"*The Youths Visible Bible*",* que forma parte del libro *Nolens Volens (1675), de* E. Coles*,* y fue una de las primeras versiones de la Biblia con ilustraciones (cf. Ruzicka et alii, 1994: 9). Sobre la ilustración de biblias para la infancia en este periodo, R. B. Bottigheimer (1996a: 270) afirma que resultó un hecho muy extendido y que en ocasiones aparecían sólo los dibujos para fomentar la narración espontánea de la historia bíblica.

Otra de las obras muy populares de la época fue *A Book for Boys and Girls, or Country Rhymes for Children* (1686), preceptos morales en verso para los que Jonh Bunyan (1628-1688) se inspiró en animales.

Si bien, como hemos visto, la literatura infantil puritana fue una de las tendencias más influyentes en el siglo XVII, así como en los posteriores, no fue la única existente. En efecto, los *Chapbooks* empezaron a editarse en el siglo anterior y será en el XVII cuando alcanzan su apogeo, produciéndose incluso un interesante cambio en este sentido, ya que los *Chapmen* reducen su mercancía, especializándose en la venta de libros y convirtiéndose exclusivamente en libreros ambulantes. Sobre la evolución de su formato, Dorao Orduña (1981: 131) comenta que desde finales del siglo XVII su mercancía se había reducido a hojas de papel dobladas en ocho partes, lo cual representaba un folleto de 16 páginas, y más tarde en 12, con lo cual el folleto tenía 24 páginas (véase también Carpenter & Prichard, 1995: 106). De esta forma, la literatura que se ofrecía en los *Chapbooks* se opone totalmente a la impulsada por el movimiento puritano, que reconocía como pecaminosos y muy peligrosos para la infancia los elementos fantásticos incluidos en las historias populares de los *Chapbooks*. Uno de los ejemplos de *Chapbook* del siglo XVII es *Tom Thumb,* impreso por primera vez en 1621 (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 105).

A medio camino entre la literatura de gran contenido moral de los autores puritanos y la literatura evasiva que ofrecían los *Chapbooks* debemos mencionar el intento aislado del pastor protestante alemán Johanes Amos Komensky, Comenius (1592-1670). Su libro *Orbis Sensualium Pictus* (1658) fue traducido al inglés en 1659 por Charles Hoole con el título de *A World of Things Obvious to the Senses.* La principal novedad de este libro infantil fue la utilización de ilustraciones que apoyaban el aprendizaje, facilitando al niño la adquisición de conocimientos. De esta forma, su aportación al campo de la infancia fue el reconocimiento del niño como individuo al que debía enseñarse teniendo en cuenta su propia idiosincrasia y de una forma, por tanto, lúdica. Komensky pretendió impulsar un sistema educativo basado en el aprendizaje a través en primer lugar de los sentidos, antes incluso que a través de las palabras. Como afirma Peter Hunt, la importancia de este autor no sólo se debe a la innovación de su obra, sino también a la oposición con respecto a la literatura imperante, siendo pionero en la formación de nuevos caminos para el concepto de literatura infantil (cf. Hunt, 1993: 15). Por su parte, Bettina Hurlimann (1982: 8) ensalza igualmente la figura del autor, afirmando que el libro fue un regalo para los niños de la época gracias a un humanismo que resulta ejemplar.

Finalmente, debemos mencionar la obra de John Bunyan (1628-1688) *The Pilgrim's Progress* (1678) como el ejemplo más destacado durante el siglo que nos ocupa del fenómeno de la apropiación. En efecto, esta novela se hizo muy popular entre los niños, que prescindieron de sus mensajes morales y religiosos para "hacer suya" la estructura picaresca, y de esta forma, la obra fue leída más bien como novela de aventuras a pesar de su contenido espiritual. Carmen Bravo-Villasante (1988 II: 11) define la obra como "una novela de caballerías a lo divino". R. B. Bottigheimer (1996a: 272) destaca, igualmente, la apropiación que el lector no adulto hace de la obra, mucho más popular que otras obras que Bunyan escribió específicamente para la infancia –como la mencionada *A Book for Boys and Girls* (1686)–.

Como conclusión podríamos referirnos al siglo XVII como un periodo interesado en la infancia. Su máximo logro consiste en su visión del niño como individuo al que se debe ofrecer una educación determinada, así como una literatura especialmente creada para él. Como hemos visto, las causas que llevan a esta concepción pueden encontrarse en los cambios de carácter social y religioso que se producen en este siglo, y que son el resultado de una lenta evolución. Desde el punto de vista social, resulta determinante la configuración de la estructura familiar patriarcal, y la influencia del puritanismo imperante de la Inglaterra del siglo que nos ocupa es definitiva en este sentido, por lo que el interés familiar hacia el niño no sólo es afectivo, sino que también está enfocado a su severa formación puritana. La formación moral puritana y la crianza de la infancia son dos constantes que llegarán hasta el siglo XIX, ya que será la única forma de salvar el alma infantil de su corrupción y maldad natural.

Junto con el concepto de infancia puritano convive la aportación de John Locke, que resultó no sólo de carácter teórico, sino que también influyó en la educación de la infancia. Frente a la rígida disciplina, sin concesiones a la idiosincrasia infantil, que propugnaban los educadores puritanos, Locke insistió en la necesidad de un aprendizaje que no estuviera basado en el miedo al castigo, mostrándose a favor de un tipo de libro adaptado al niño, ameno y que incluyera ilustraciones. En este sentido, las pautas a seguir que John Locke sugirió no pretendían ser definitivas pero gozaron de gran popularidad, al ser una alternativa al sistema de educación rigurosamente moral de los puritanos.

En general las consecuencias de la atención a la infancia del siglo XVII son principalmente dos: por un lado la democratización de la educación, y no solamente por el énfasis del puritanismo en este sentido, sino también por la influencia y el empuje de la clase media; la segunda consecuencia será la producción de una literatura específicamente dirigida a los niños e impulsada por los escritores puritanos. A partir de este siglo empezarán a desarrollarse dos tendencias claramente enfrentadas y que determinarán el panorama literario infantil hasta el siglo XIX. Por un lado, aquel tipo de literatura dirigida a la infancia que pretende

su instrucción y formación moral, y por otro el tipo de literatura que considera esencial la imaginación, la fantasía y lo sobrenatural, sin plantearse otro objetivo más que la diversión del lector.

Durante el siglo XVII esta diferenciación, que a partir de ahora será esencial para el estudio de la historia de la literatura infantil, no se plantea de forma explícita, ya que no existen autores que se dediquen a la producción de obras totalmente vacías de intenciones instructivas o moralizadoras. Aunque sí hemos visto la presencia de autores que optan por suavizar los contenidos a través de ciertas concesiones, pretendiendo que sus obras fueran más amenas y estuvieran adaptadas. Esta oposición implícita se produce a través del éxito de los *Chapbooks* entre el público infantil, que hizo suya este tipo de literatura popular sin que estuviera específicamente dirigida a ellos.

El siglo XVIII ofrecerá una serie de variantes con relación al concepto de infancia que dependerán una vez más de los aspectos sociales, culturales y religiosos que hemos venido comentando hasta ahora. Al tener en cuenta estos, los historiadores de la infancia coinciden en señalar a la sociedad del siglo XVIII como una sociedad atenta a la infancia y consciente de sus necesidades especiales. En este sentido, para dichos estudiosos algunas de las prácticas con relación al niño que iban generalizándose, tales como el abandono de la empañadura –que consistía en fajar al recién nacido con vendas para evitar que se dañara y para que creciera sin malformaciones–, dejar de enviar a los niños fuera del hogar para ser amamantados e incluso prescindir de la nodriza, eran sinónimo de un mayor cuidado, interés y atención hacia el niño por parte de sus progenitores (cf. Demause, 1982b: 62-69). Para Stone (1990: 215), una de las razones para estos cambios progresivos se puede encontrar en la demografía, ya que el descenso en la mortalidad infantil producido a partir de 1750 significó un estímulo en el desarrollo de una estructura familiar orientada en torno al niño.

Será precisamente la estructura familiar desarrollada desde finales del siglo anterior y durante todo este siglo uno de los factores que, en opinión de los historiadores de la infancia, influirá en la concepción que de esta

tendrá el siglo XVIII. De esta forma, el entorno familiar del niño viene a cerrarse cada vez más, de manera que su núcleo quedará formado por los miembros más cercanos a él, propiciando el fomento de unas relaciones afectivas más fuertes. Para este modelo familiar, que L. Stone (1990) denominó *Closed Domesticated Nuclear Family*, resultó fundamental la fortificación progresiva de la intimidad y el espacio privado. Con este modelo familiar se consolida la importancia que el individualismo, la consideración de cada uno de los miembros como individuos y no sólo como integrantes de la familia y de la sociedad, tendrá en la concepción de la infancia. De este modo, el niño se contempla cada vez más como individuo necesitado de atenciones especiales, incluidas las afectivas, lo que se traducirá en una atención desde diferentes aspectos como la religión, filosofía, pedagogía, arte y literatura.

Respecto a la religión ya mencionamos el particular concepto de infancia que el puritanismo había aportado en el siglo anterior. Herederos de este movimiento serán los evangélicos, una doctrina reformista que extenderá su influencia hasta bien entrado el siglo XIX. El evangelismo comparte la idea puritana de la total depravación del hombre desde su nacimiento, teniendo como objetivo fundamental la salvación a través de una vida espiritual individual. Esta doctrina apoya la idea del hombre como individuo –ya que la relación con Dios debe ser personal–, así como la estructura familiar como refugio del mundo exterior, ya que implica la intimidad y el recogimiento necesarios para dicha relación. Respecto a sus integrantes, el marido era el patriarca familiar –tal y como habíamos visto en el modelo del siglo anterior–, y su misión era el control sobre la esposa e hijos. Este control en la infancia no era sólo de carácter moral, sino que también significaba la supervisión minuciosa de los padres en la educación de sus hijos. Como veremos cuando nos refiramos a la literatura de este siglo, la educación será una vez más la única posibilidad de rectificación de la naturaleza corrupta con la que el niño nace, por lo que se le dará tanta importancia como el puritanismo daba a la literatura infantil (cf. Chadwick, 1978: 100).

La filosofía, por su parte, también se ocupa de aspectos fundamentales para la infancia como la familia, así como del mismo concepto de esta. Filósofos como Kant (1724-1804) consideran al micro-espacio del hogar la base del orden moral y social. El hogar, como esencia de lo privado, debe estar sometido al padre, cuyo papel debe ser el de domesticar y someter instintos. Más específico con respecto a la infancia es Hegel (1770-1831), quien, tras definir a la familia como garantía de moralidad y construcción no sólo material sino también espiritual, se refiere al niño como miembro familiar e individuo en sí mismo a la vez (cf. Perrot & Martin-Fugier, 1991: 100-01).

Las referencias a la infancia en el siglo XVIII también se realizan desde el punto de vista pedagógico. En este sentido, debemos mencionar las ideas que Rousseau (1712-1778) propagó en 1762 con su *Emile,* obra en la que propone dos modelos de educación diferentes, uno para los niños y otro para las niñas. Rousseau se aleja de la idea puritana y evangélica de la infancia corrupta por naturaleza. Según esta idea, la función del niño será la de la transmisión de los valores aportados por la estructura familiar a la que pertenece. Con sus dos modelos de educación, el filósofo propone que la educación del niño se encamine hacia la autonomía moral como individuo libre en la sociedad frente a la que pueda reafirmar su identidad. Así, el niño debe ser educado según la naturaleza, lo que no implica hacer de él un salvaje, sino que el método educativo debe hacer que el niño siga reglas e indicaciones; la educación según la naturaleza supone la conservación de los rasgos naturales con los que el niño nace; el niño es como una planta, y su preceptor el jardinero que se encarga de su adecuado desarrollo y que sustituirá las escuelas y a la figura del padre como educador; el castigo debe ser destituido como instrumento de educación y las coacciones restringidas a los primeros años. De la misma forma, las órdenes se sustituirán por argumentaciones y razonamientos; el fin de la educación es la formación del varón íntegro, al que su vida en sociedad no pueda convertir en un ser fragmentado o frustrado. Su autonomía moral queda así asegurada a pesar de su integración en la vida pública; finalmente, el único libro que

puede y debe leer el niño es *Robinson Crusoe*, por ser el más logrado tratado de educación natural y el ejemplo más claro de la total individualización posible (cf. Cobo, 1995: 212-15). La teoría pedagógica que el autor propone para las niñas es expuesta en *Sofía*, esto es, en el quinto capítulo de *Emile*. En este capítulo Rousseau explica sus ideas sobre el ideal de feminidad que debe ser conseguido por la mujer por medio de una serie de normas de conducta que esta debe seguir desde su infancia. De esta forma, el ideal de Sofía es el de la domesticidad, y su naturaleza es definida teniendo como base su futura función de procreación y su papel en el ámbito privado. La educación de la niña debe estar enfocada al hombre para convertirse en su complemento en el espacio privado (cf. Cobo, 1995: 225-40).

Hasta ahora hemos visto las aportaciones que la religión, la filosofía y la pedagogía del siglo XVIII han hecho al concepto de infancia, y cómo la necesidad de considerar a la persona como individuo desde su infancia se va convirtiendo en denominador común a lo largo del siglo. Según la teoría de Ariés (1987: 73), el arte de la época también se hará eco de esta tendencia. En su opinión, el siglo XVIII consolida las tendencias artísticas sobre la infancia del siglo anterior, persistiendo, hasta el siglo XX, un gusto por la infancia como centro de la composición en especial a lo que el retrato se refiere. También L. Stone (1990: 211) se refiere a la pintura como el ejemplo del cambio progresivo de las relaciones entre padres e hijos. Así, las actitudes y posturas –más distendidas– de asociación amistosa y juego de los niños con los padres eran la consecuencia de la mayor intimidad familiar.

Observamos que la visión del siglo XVIII convierte al niño en protagonista, aspecto que compartirá la literatura, como veremos a continuación. En este sentido, debemos mencionar el influyente concepto que la literatura romántica ofrece de la infancia. En efecto, el Romanticismo, como movimiento artístico e incluso espiritual, empieza a gestarse en el siglo que nos ocupa y se difunde durante todo el siglo XIX de forma irregular en Europa. Este movimiento supone una alternativa radicalmente opuesta al racionalismo que caracteriza a la mayor parte del

siglo XVIII y que por tanto ofrecerá una visión de la infancia diferente. De esta forma, el niño, en vez de un ser al que se debe instruir y formar, se considera como un ser puro, el más cercano a Dios en la tierra. El niño, al igual que el poeta romántico, queda unido a conceptos como emoción, imaginación y fantasía. Ambos representan la unión del mundo y su realidad desgarradora con lo arcaico, el folclore y lo espiritual. Este nuevo concepto no surge como resultado de la evolución de las ideas racionalistas del siglo XVIII, sino como un concepto que rompe con las ideas imperantes (cf. Inglis, 1982: 70-71).

A partir de ahora podremos comprobar cómo las diferentes ideas sobre la infancia en el siglo XVIII originarán ramas de la literatura infantil también diferentes. Las dos fuertes corrientes en la producción infantil que se impulsan y reafirman en este siglo alcanzarán el siglo XIX y supondrán una tensión de opuestos siempre en pugna. De esta forma, las dos principales tradiciones morales sobre la infancia, esto es, el niño como ser perverso de los puritanos y evangélicos, y el niño como criatura pura desde la visión de los románticos, determinarán las dos principales ramas de la literatura infantil: la didáctico-moralizante y la literatura que da paso al folclore, la imaginación y el mundo de la fantasía, cuyo objetivo fundamental será el de entretener al lector.

La primera rama de literatura infantil mencionada predomina sobre todo a partir de mediados del siglo XVIII. Surge como consecuencia de la influencia del puritanismo, el evangelismo, la pedagogía y el racionalismo, así como del interés de la clase media por la educación. Si el objetivo principal de los puritanos y evangélicos es la rectificación del alma perversa del niño, consecuentemente la literatura que se le ofrece será de carácter no sólo didáctico sino también moral y religioso. De esta forma, una gran cantidad –que en ocasiones no era sinónimo de calidad– de obras didáctico-moralizantes forman un género que ha venido a llamarse *Moral Tales* y que extenderá su influencia hasta el siglo XIX. Carpenter y Prichard (1995: 358-59) mencionan las principales características del género que se expresaba en forma de novela o de relato corto y cuyo tema fundamental era la relación de los acontecimientos familiares,

poniendo énfasis en los pecados, el castigo y el arrepentimiento del niño, así como en el papel del adulto en el proceso. Se evitaba la inclusión de cualquier elemento imaginativo o mágico que pudiera distraer al lector de la finalidad de la narración. El género supuso la reacción a los cuentos de hadas y a la literatura de los *Chapbooks*. Este género de la literatura infantil, así como muchos de sus autores, estaba relacionado con el movimiento de las *Sunday Schools*, o escuelas dominicales. Dicho movimiento se propuso, a partir de la segunda mitad del siglo, dar formación religiosa y moral, así como enseñar a leer a los niños de las clases más desfavorecidas que no podían asistir a las escuelas por un motivo bien extendido, esto es, su incorporación al trabajo desde temprana edad. Por su parte, K. Montagnon (1996: 274), en su estudio de la literatura moral y religiosa de los siglos XVIII y XIX, introduce el término *Tract* o *Evangelical Story* para lo que viene a ser el *Moral Tale*. Este género es fruto de los ideales evangélicos y su contexto y fin fueron muy concretos. La crítica literaria señala que todas las obras resultaban similares en forma, contenido y distribución. Así, los tratados eran folletos de ocho páginas que narraban historias que exhortaban al lector infantil y juvenil a llevar una vida moralmente impecable y arrepentirse de todo mal. Además, su objetivo era suplantar a toda costa los llamados *Chapbooks*, cuyos contenidos se consideraban vulgares y altamente subversivos. La distribución de estos tratados se llevaba a cabo por vendedores ambulantes supuestamente especializados en la comercialización de este tipo de literatura religiosa.

Las autoras más destacadas relacionadas con la literatura de contenido moral fueron Hannah More (1745-1833) y Sarah Trimmer (1741-1810). El objetivo de la obra de la primera era estrictamente religioso, mostrándose en contra de la instrucción de los pobres para su educación social. Esta idea, así como su obsesión por lo moral y religioso, se refleja en sus obras, tales como *Sacred Dramas* (1782) –sobre historias bíblicas– y aproximadamente la mitad de los 114 *Cheap Repository Tracts* –diferentes panfletos escritos especialmente para los alumnos de las escuelas dominicales– que escribió entre 1795 y 1798 (cf.

Carpenter & Prichard, 1995: 360-61). De la segunda autora mencionada destaca la obra *Fabulous Histories* (1786), más tarde conocida como *The History of the Robins*, en la que los animales expresaban mensajes morales. Siguiendo su afán moralizante, tuvo la idea de colocar grabados con historias religiosas en las escuelas para luego explicar dichas láminas en diferentes libros. Sarah Trimmer también se destacó por intentar realizar la primera historia de la literatura infantil, así como por analizar algunas obras de su tiempo en su revista *The Guardian of Education* (1802-1805), dirigida a padres y tutores, y en la que critica con fuerza el género de los cuentos de hadas, ya que los consideraba poco instructivos y convenientes (cf. Bravo-Villasante, 1988 II: 22-24).

Otra de las autoras cuyas obras literarias se caracterizaron por ese afán por instruir y catequizar fue Anna Laetitia Barbauld (1743-1825), con obras como *Hymns in Prose for Children* (1781) y *Lessons for Children* (1778), una serie de libros para enseñar al niño a leer. Su novedad reside en la adaptación del libro a niños de diferentes edades, inaugurando una nueva aproximación a la enseñanza de la lectura (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 44-45).

Otras representantes de los *Moral Tales* fueron Mary Ann Kilner (1753-1831) y su cuñada Dorothy Kilner (1755-1836). Ambas pueden ser consideradas pioneras por el empleo en algunas de sus historias de animales y objetos inanimados como narradores. Una de las obras más populares de la primera autora fue *The Adventures of a Pincushion* (c. 1780). Respecto a la segunda autora, es considerada la precursora de las historias escolares, como *The Village School* (c. 1795), así como de las historias de animales, como *Life and Perambulation of a Mouse* (1783) (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 292).

También es destacable en relación con el género de los cuentos morales Mary Edgeworth (1767-1849), considerada por muchos como la primera escritora clásica en lengua inglesa por la calidad de su obra (cf. Ruzicka et alii, 1994: 10). En este sentido J. Zipes afirma, además, que es la escritora de textos educativos más importante de la época romántica (cf. Zipes, 2005: 2095). En su producción literaria destacan *The Parent's*

Assistant (1796) –una colección de cuentos morales entre los que figura "The Purple Jar" como el más conocido–, *Moral Tales* y *Early Lessons*, ambas publicadas en 1801.

Asociado con el trabajo de Mary Edgeworth y su padre, y muy amigo de ambos, encontramos a Thomas Day (1748-1789), quien en 1783 publica la primera parte de *The History of Sandford and Merton, A Work Intended for the Use of Children*. En esta obra, y como resultado de su celo educativo, Day presenta los prototipos del niño bueno y el malo, según sus ideas roussonianas y con clara influencia de la obra de John Bunyan *The Pilgrim's Progress* (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 143; Bravo-Villasante, 1988 II: 26-27).

El número de escritores –en su mayoría mujeres– que pueden incluirse dentro del género del cuento moral es muy superior al que ofrecemos, pero en conjunto comparten las mismas constantes en su producción literaria; una de las más destacadas es el rechazo a todo género y elemento relacionado con la fantasía (cf. Allsobrook, 1996: 412-13). El celo contra lo imaginativo fue tal que se llega a rescribir los contenidos de las *Nursery Rhymes* más populares, ya que no se consideraban "respetables" (cf. Darton, 1999: 85).

A medio camino entre los moralistas más acérrimos y la literatura antididáctica se encuentra la importante labor editorial de John Newbery (1713-1768), conocido por ser el primer librero y editor que se dedicó de forma próspera, aunque no exclusiva, a la literatura infantil. Como discípulo de John Locke, Newbery apostaba por la importancia del juego en el aprendizaje –como mostró en libros como *Lottery Book*–, y aunque algunas de las obras que publicó tenían como único objetivo el entretenimiento del lector, el elemento didáctico también estaba presente. La labor editorial de Newbery y su familia fue titánica –entre 1740 y 1815 llegaron a publicar 2400 libros–, y su éxito se debió a que dirigió su labor editorial a un mercado formado en su mayoría por la clase media urbana inglesa, ofreciéndoles libros que eran del agrado de los padres y entusiasmaban a los niños. Uno de sus libros de más éxito fue *A Little Pretty Pocket Book* (1744), una mezcla de abecedario, poemas sobre

juegos y pasatiempos, rimas infantiles, poemas absurdos, fábulas, consejos morales, refranes, etc. (cf. Dorao Orduña, 1981: 134). La importancia del trabajo de John Newbery también estuvo en popularizar tres géneros que posteriormente alcanzaron mucho éxito en la literatura infantil y juvenil: la miscelánea –como la obra mencionada anteriormente–, la novela y la revista infantil y juvenil –como su *Lilliputian Magazine* (1751-1752)– (cf. Ruzicka et alii, 1994: 9-10).

Junto con la aparición durante el siglo XVIII de cuentos morales y obras con pequeñas –pero significativas– concesiones al entretenimiento del lector infantil, seguirán publicándose los llamados libros de instrucción, de formato más evolucionado que los *Horn-Books* de los dos siglos anteriores. De esta forma, aparecen los *Battledores* o tablas de madera o cartón barnizadas que podían incluso ser utilizados como raquetas para jugar. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando irán perdiendo el mango y convirtiéndose en libretas de cartón blando de varias páginas. Lo que los diferenciaba de los libros de asta no era sólo su formato, sino también el objetivo de sus contenidos, pretendiendo instruir y divertir a la vez, por lo que las ilustraciones eran frecuentes. Su uso se generalizó hasta la mitad del siglo XIX. Algunos de los *Battledores* de la época fueron: *Royal Battledore* (1746), *The British Battledore*, *The Infant's Battledore* y *The New Improved Battledore* (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 49-50).

Nuestra última referencia a la literatura infantil de la época tendrá que ver con el fenómeno de la apropiación. Fueron dos las principales obras no destinadas al público infantil que atrajeron a este desde su publicación: *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) y *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745). La asociación de estas obras y el público infantil y juvenil fue casi inmediata, así como la preferencia de determinados capítulos sobre otros –una preferencia que ha llegado hasta nosotros en forma de versiones literarias sobre estos clásicos, así como de dibujos animados– (cf. Bravo-Villasante, 1988 II: 18).

Podemos concluir que el niño adopta un nuevo protagonismo en el siglo XVIII, volviéndose la atención sobre él más evidente. La nueva visión

del ser humano como individuo, además de integrante de la sociedad y de una comunidad de fieles, también afectará al niño y contribuirá a la idea de este como un ser con necesidades especiales, incluida la literaria. Estas ideas servirán como base ideológica e impulso definitivo al concepto de infancia que veremos en el siglo XIX.

1.2 El siglo XIX: la infancia como centro de la creación literaria

En la presente sección nos acercaremos a la infancia del siglo XIX desde un referente ya constante en nuestro estudio, esto es, el entorno familiar. La familia y su estructura determinarán de forma directa el concepto de infancia imperante durante esta época, y dicho concepto, a su vez, tendrá mucho que decir en la producción literaria infantil y juvenil. De esta forma, encontraremos que el siglo XIX es el siglo de la infancia: los niños serán parte indispensable de la familia victoriana, y un sector muy importante en la literatura de la época, para la que se abren muchos más caminos.

En primer lugar, nos centraremos en la citada estructura familiar heredera directa del modelo que se fue consolidando en el siglo XVIII. Así, los valores que a partir de ahora se considerarán fundamentales para el equilibrio de dicha estructura serán la necesidad de un espacio privado propio, la disciplina y la división del trabajo en estrictos roles que eliminarán todo posible elemento subversivo. La familia como base social y núcleo fue impulsada por la burguesía de la época, que consideraba la vida doméstica como un cúmulo de virtudes. El valor y las funciones de la familia son expresadas por M. Perrot y A. Martin-Fugier:

> Como un átomo que es de la sociedad civil, la familia es la administradora de los "intereses privados" cuya buena marcha es esencial para la fuerza de los Estados y el progreso de la humanidad. En sus manos se le confían un buen número de funciones. Clave de la bóveda de la producción, asegura el funcionamiento económico y la transmisión de los patrimonios. Célula de la reproducción, proporciona los hijos, a los que dispensa una primera socialización. Garante de la raza, vela por su pureza y su salud. Crisol de la conciencia nacional, transmite los valores simbólicos y la memoria fundamentante. Es la creadora tanto de la ciudadanía como de la civilidad. (Perrot & Martin-Furgier, 1991: 111)

A la vez que pilar de la sociedad, la familia del siglo XIX pretende ser una copia exacta de la monarquía, así como de los monarcas. En efecto, desde principios de siglo las ideas del pueblo sobre lo que representaban un rey y una reina verdaderos no sólo implicaban sus facetas de gobernantes, sino también su ejemplo de pareja ideal como matrimonio, en el que debían asumir un respeto mutuo –la infidelidad ya no sería considerada intrascendente– y su papel de padres como responsabilidades básicas. Así quedó establecido cuando a principios del siglo XIX el pueblo se volcó con la reina Carolina, considerada por la sociedad como víctima del comportamiento díscolo e inexcusable de su marido Jorge IV (cf. Hall, 1991: 53). El concepto de lo que debía ser un matrimonio y una familia sana y decente estuvo muy claro para la verdadera protagonista del siglo que nos ocupa, la reina Victoria. El matrimonio con su primo, el príncipe Alberto, en 1840 sería el comienzo de una vida en común que duró veinticinco años y dio como fruto nueve hijos. Con este ejemplo, la virtud doméstica se consolidó definitivamente como la base de la moral de todo un imperio[1].

[1] Sobre la influencia de la personalidad de la reina en la época nos hemos centrado fundamentalmente en dos referencias. Por un lado, la obra de Juan Benet, y por otra la biografía realizada por Lytton Strachey. El primero de los autores tiende a resaltar los defectos de la monarca como parte del origen de la doble moral victoriana y del carácter de la clase media en general: “Con frecuencia se ha atribuido a la propia reina Victoria un papel dominante en la dirección y señalamiento de los usos, modas y costumbres de su época. Su carácter severo, avaro y puritano, su gazmoñería y escasa jovialidad, su afán por la probidad (...), contagiaron a la corte y a las clases altas que a su vez las impusieron a toda la sociedad” (Benet, 1995: 49). La doble moral es también, según el autor, la reacción a la existencia de dos realidades completamente diferentes, esto es, la del proletariado y la de la floreciente clase media: “[El] estiramiento de las actitudes y la rigidez de las costumbres que caracterizaban la era victoriana son en buena parte consecuencia de la decisión de alejar la parte más fea de la realidad, de rodear con todo un aparato de graves maneras la mala conciencia y de imponer un distanciamiento enfundado en una moralidad cortada a la medida de la peor voluntad de no traspasar ciertos límites, más allá de los cuales está el pecado; de no dejarse impresionar por ciertas afirmaciones inconvenientes y no poner nunca en tela de juicio el intangible orden de las clases dominantes” (Benet, 1995: 48-49). Por otro lado, la opinión de Strachey es

En relación con la estructura interna de la familia, hemos mencionado tres aspectos fundamentales que debemos desarrollar brevemente para comprender el modelo familiar y su concepto de infancia, esto es, el desarrollo de la familia como núcleo privado, disciplinado y ordenado según el sexo y edad de sus miembros. Con respecto al primer aspecto encontramos que el modelo familiar que se impone cuenta con la necesidad del hogar como espacio privado como cuestión básica. La moral evangélica tuvo bastante que ver en este sentido, ya que abogaba por una relación individual con Dios a través del recogimiento y la oración, para lo que se ensalzaba el hogar como escenario ideal de apartamiento del mundo. De esta forma, la familia no es ya la unión de dos familias, sino la formación de una nueva con la necesidad de un espacio opuesto al público.

El segundo aspecto, la disciplina, asegura la consolidación –y aceptación por parte de todos sus miembros– de una jerarquía en la que todos deben someterse de buen grado al papel que deben desempeñar. La disciplina ofrece seguridad al núcleo familiar victoriano, al caer con toda su fuerza sobre aquellos que de alguna manera se rebelen contra el orden existente. La estabilidad de la familia y, por extensión, del orden social dependería de ello.

Por último, según la concepción de la época la familia sana y ordenada es la que divide tajantemente sus funciones según el sexo de sus integrantes. De esta manera, el padre es el cabeza de familia, único encargado de la esfera pública y política. El hombre representa la autoridad despótica, depositario del derecho de decisión y actuación, es juez y protector de la moral familiar. La mujer se realiza en su papel de esposa y madre, quedando relegada al espacio privado –lo privado y la

---

más conciliadora al acercarse a la figura de la monarca. Al tratarse de una biografía, se abarcan el significado y repercusión de Victoria desde más puntos de vista y, en general, más ampliamente. Por encima de los errores durante su reinado, Strachey valora en la monarca aspectos como la disciplina y la capacidad de trabajo, así como la importante influencia de su marido, el príncipe Alberto (cf. Strachey, 1995: 140, y el capítulo IV de la misma obra respectivamente).

intimidad es su estado natural–, debe ser dócil y obediente en todos los sentidos, casta, maternal, pasiva y dulce, tal y como proponía Rousseau con su modelo en *Sofía*. Esta división estricta de funciones origina lo que Catherine Hall (1991: 84) denomina la "teoría de las esferas separadas", cuyas consecuencias más inmediatas son la consolidación de la suficiencia masculina y la dependencia femenina, y la aparición de una doble moralidad. Las diferencias entre hombres y mujeres, niños y niñas, quedan fijadas y son irrevocables, lo que da lugar a una serie de normas de conducta, sociales y sentimentales en función de esta diferenciación, así como la consecuente división de géneros –niños/niñas– en la literatura infantil y juvenil, como veremos más adelante.

El niño no queda al margen de este círculo cerrado que es la familia, ya que en aquel se extiende la autoridad paterna y se desarrolla la mujer como madre. El hijo del siglo XIX es considerado como inversión, y no sólo afectiva, sino también económica, educativa y social, ya que es el llamado a perpetuar el orden existente sin ninguna variación. En torno a la infancia se consolida un círculo que resultaba neurótico por la vigilancia y la presión ejercidas por el adulto, ya que si los niños eran los futuros padres, políticos y economistas de la nación, y las niñas esposas y madres en potencia, la transmisión de ideales y la rectificación de las incipientes personalidades subversivas debía hacerse desde muy pronto. La influencia sobre los hijos no se realizaba solamente de forma explícita sino también implícita, a través del ejemplo de los progenitores; esto es, los hijos tenían una muestra clara de la división estricta entre los roles masculino y femenino, así como de las funciones muy diferenciadas asociadas a las figuras del padre y de la madre. En este sentido, y en relación con la figura del padre, Fred Inglis opina:

> In the Victorian bourgeoisie, what was new to the child about father's invisibility during the day was the set of values confirmed and signified by his absence. "Father" has always expressed power, authority, and discipline, in the family and in society (…).That he ruled largely in his absence, and therefore in the abstract, served to give these notions greater dread. At the same time, he was warden of other key virtues which kept the private family held in its tension

> with the public market. These other virtues included practicality, hardheadedness, industriousness, courage, endurance, heroism if need be, resourcefulness, self-control, leadership, magnetism, all these gathered under the very general heading of manliness. In turn, manliness connoted the embodiments of command, mastery, power, conviction. (Inglis, 1982:87)

La atención que se presta a la infancia del siglo XIX es un arma de doble filo. Por una parte, supone la mejora en sus condiciones de vida desde diferentes aspectos como la educación[2], la medicina, las formas de crianza, e incluso la legislación[3], pero a la vez implica que el desarrollo del niño se realiza en un ambiente opresivo. Es lo que ha venido a llamarse "el niño cercado" (Perrot & Martin-Fugier, 1991: 166), esto es, el niño es la víctima de un totalitarismo que lo obliga a llegar a ser de una determinada manera. La forma de presión no es sólo la educación con la que se inculca un fuerte sentido del deber, sino también el amor que en él se invierte. De esta manera, si las expectativas puestas en el hijo o hija no se cumplen, crean en estos un sentimiento de culpabilidad y desequilibrio del individuo por haber defraudado a la familia y a la sociedad.

Una vez más el concepto de infancia de la época influye en la producción literaria. Así, si la visión de la infancia varía con el movimiento oscilatorio entre mayor o menor represión y permisividad a lo largo de todo el siglo, la literatura infantil y juvenil también atravesará diferentes

[2] Si con el evangelismo la educación se democratiza, al llegar hasta las clases obreras más pobres con las escuelas dominicales, el siglo XIX además aporta importantes reformas educativas gracias a las cuales la educación liberal dejaba de ser una marca de distinción de la aristocracia para, mediante la creación de becas y la apertura de los colegios a los alumnos altamente calificados, extenderse a ciertos sectores de la clase media (cf. Benet, 1995: 23).

[3] La primera ley del siglo sobre la infancia se promulgó en 1802 (*Factory Act*), de aplicación sobre los aprendices huérfanos tutelados por el Estado. La ley de 1833 limitaba la jornada laboral de los menores de edad en los talleres y fábricas. En 1889 se creó una ley para proteger a los niños de los malos tratos, y en 1895 se crea la Sociedad protectora de los niños (*Society for Prevention of Cruelty to Children*) (cf. Robertson, 1982: 469-70).

etapas, convirtiéndose en una disciplina mucho más compleja y por tanto rica.

En efecto, la crítica de la literatura infantil suele dividir el siglo XIX en dos corrientes fundamentales. En la primera, que coincide aproximadamente con la primera mitad del siglo, dominan las ideas sobre la necesaria represión de la infancia para fortificarla moralmente, y en ella se continúa con la tradición de la literatura moral y didáctica. La segunda corriente, desarrollada sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, aporta nuevas alternativas a la literatura y coincide con la relajación de las ideas opresivas sobre la infancia. Veamos de forma más detenida cada una de ellas.

La pervivencia del género de los cuentos morales y, en conjunto, de la literatura infantil y juvenil didáctico-moralizante se justifica por la influencia de las ideas de Rousseau, Hannah More y en general de los escritores evangélicos. La proliferación de esta rama de la literatura infantil se extiende a lo largo de todo el siglo, aunque monopolizó sobre todo la primera mitad. En general, se trata de una literatura algo estancada que sigue manifestándose en contra de los elementos fantásticos en la literatura para niños, ya que en su opinión dichos elementos no aportaban nada práctico al proceso educativo y de moralización de la infancia, pudiendo, por el contrario, perjudicar y distorsionar su visión de la realidad. Fueron muchos los autores que dentro de esta línea didáctica y moralizante se dirigieron a un público infantil, haciendo suya plenamente la concepción de la infancia en este siglo, en la que el niño constituía el potencial de la nación, así como el depositario de los valores religiosos. La proliferación de la literatura de contenido moral entre el público infantil está íntimamente relacionada con el empeño en la educación durante el siglo XIX[4], un empeño que no se basaba solamente en el afán de

[4] Durante la primera mitad del siglo se hizo prioritaria la extensión de la educación, sobre todo a la población infantil por debajo de once o doce años. De esta forma, al llegar a la década de los setenta se promulgaron leyes para que todos los niños tuvieran cierto grado de educación, aunque esta iba a depender de la clase social y del medio en el que vivían (cf. Bratton, 1981: 12).

extender la capacidad de lectura, sino más bien en dirigir y controlar la educación de la gente, canalizándola lo antes posible. Así, la proliferación de este tipo de literatura "orientada" se justificaba por la necesidad de dirigir tanto las conciencias de los lectores como sus actos. Con la influencia del evangelismo, el panorama editorial en esta primera mitad del siglo estaba dividido en sociedades: la *Religious Tract Society* (RTS)[5], convertida en la editorial más relevante en el ámbito institucional, la *Society for the Propagation of Christian Knowledge* (SPCK)[6], y una serie de editores particulares sin la difusión ni envergadura editorial de las anteriores[7].

Será a partir de 1814 cuando la primera de estas sociedades publica las primeras series específicas para un público infantil y juvenil. Dentro de

[5] En la sección anterior, referida al siglo XVIII, introdujimos los objetivos y formas de difusión, así como los primeros representantes de esta sociedad, ya que su creación pertenece a finales del siglo mencionado, aunque su influencia se extiende a la época victoriana. Su principal objetivo era la difusión de los contenidos religiosos en una actitud que podría denominarse "propagandística". En este sentido, Emer O´Sullivan señala cómo la RTS usaba el argumento de la guerra con fines de propaganda religiosa: *The earliest mention of war to be found in the corpus is connected with the theme of religion. Historical stories published by the religious tract societies concentrated on relating events which would illustrate how the true religion of Protestantism suffered (...) at the hands of the wicked Papists* (O´Sullivan, 1993: 87).

[6] Al igual que la RTS, esta sociedad se centra en la difusión de obras de contenido religioso, sobre todo entre los pobres. Fueron los encargados de proveer a las escuelas elementales de Biblias, libros de oraciones, catecismos y *Primers*. Los libros de ficción que empezaron a admitir tenían fuerte contenido moral y religioso –como las historias ejemplares de Mrs. Trimmer– (cf. Bratton, 1981: 46-52) .

[7] Las diferencias entre las dos primeras y los editores particulares son, fundamentalmente, las siguientes: *The vitality of the independent publishers, however, is sufficiently clear from their constant growth and proliferation, and their relative flexibility had good as well as bad consequences: fiction for young people developed more quickly in their hands, (...) and they always had the possibility of discovering major new talent and rewarding and exploiting it more effectively than the societies* (Bratton, 1981: 62). A pesar de las diferencias, puede decirse que tanto la RTS y la SPCK como los editores particulares trabajaron juntos para suplir las necesidades de profesores, padres y lectores.

estas series hay que mencionar un tipo de historias con un claro objetivo de redención, en las que se pretende implicar emocionalmente al lector a través del ejemplo del protagonista infantil. Son las llamadas *Deathbed Stories,* en las que solía aparecer una escena en la que se narraba la muerte piadosa de un niño. Judith A. Plotz acuña el término *Comfort Books* para referirse a estas historias y afirma que contienen tres posibles estructuras básicas de consolación: formar una comunidad de dolientes para dignificar su pena; la creación de un patetismo heroico en el personaje infantil, por el que este se convierte en una figura digna que se aproxima hasta la muerte y el sufrimiento con grandeza; e improvisar diferentes explicaciones sobre la muerte, en cuyo caso se emplean alternativas míticas en vez de recurrir a las justificaciones cristianas de esta (cf. Plotz, 1991: 177-79). A lo largo de todo el siglo XIX, estas historias fueron evolucionando al pasar de lo piadoso a lo sentimental y, al sustituir las historias reales por las de ficción, se suavizó el talante de las obras.

En general, podemos decir que es durante los años cincuenta y sesenta cuando se produce el auge de las obras religiosas, estableciéndose las bases de este tipo de ficción para el resto de la época victoriana. No es de extrañar que la producción de obras fuera casi frenética si tenemos en cuenta que la escolarización infantil se fue extendiendo progresivamente. Las obras que se distribuían entre este público recibieron el nombre de *Reward Books o Reward Tales,* y combinaban el contenido moral con fórmulas tradicionales y populares para su mejor difusión[8]. En opinión de J. S. Bratton, las razones para la adopción de estos patrones populares son las siguientes:

[8]Junto con la adopción de formas populares, las obras de contenido moral también se acercaron a la alegoría, a la fábula e incluso a elementos del cuento de hadas, ya que la aceptación por parte del lector infantil era mayor de esta forma. Del uso de la alegoría para un público infantil fue un buen ejemplo Charlotte Maria Tucker (1821-93) –más cononida por su pseudónimo ALOE (A Lady of England)– con obras como *The Giant Killer, or the battle which all must fight* (1856). Para críticos como Kate Montagnon, uno de los grandes cambios en la escritura evangélica fue precisamente el empleo de elementos típicos del cuento de hadas aplicados a la alegoría. El otro gran cambio fue

> The process by which Sunday school writers came to use such patterns is not difficult to imagine. When (…) fictional biographies began to bypass the deathbed climax, and take their converted child heroes and heroines through other adventures, older fictional patterns reasserted themselves. The distinctive features of popular romance –the episodic story, sensational, obviously patterned by providential forces, moving through darkness to emerge into the light of rescue, identity and prosperity– were easily moulded to the purpose. (Bratton, 1981: 68-69)

En realidad, la introducción de elementos que pertenecían a la novela popular fue uno de los grandes éxitos de los escritores evangélicos. De hecho, el llamado *Evangelical Romance* superó con creces en su aceptación a la alegoría y supuso una fuente ingente de beneficios para los escritores evangélicos. A la cabeza de ellos se encontró Hesba Stretton (1832-1911) –pseudónimo de Sara Smith– con obras tan famosas como la serie *Jessica's First Prayer* (1867) o *Pilgrim Street* (1867). Stretton representa en sus obras al protagonista infantil –prototipo del niño desamparado y abandonado– para el que la vida supone una verdadera lucha por la supervivencia[9].

Resulta interesante señalar cómo una importante parte de la producción literaria evangélica estaba especializada en el público infantil femenino. La realidad era que un amplio sector de los escritores de la línea moral y didáctica eran mujeres, para las que el oficio de escritoras

---

presentar al protagonista infantil como ejemplo de simplicidad en la fe, así como de víctima de la industrialización (cf. Montagnon, 1996: 276).

[9] Para expertos como Patricia Demers la crítica de la literatura infantil ha tendido a infravalorar la obra de Sara Smith por su pertenencia al grupo de los escritores evangélicos, considerándola un ejemplo más de la escritura didáctica de carácter frío, feroz e intransigente. A diferencia de esta interpretación, Demers reivindica a Hesba Stretton como *a Romantic Evangelical* (cf. Demers, 1991: 130). El calificativo de "romántica" viene justificado por el uso de la escena natural como estímulo para lecciones espirituales; una doble visión al ver lo eterno en lo natural y lo sublime en lo cotidiano, de manera que comparte la visión de los románticos, al ver en los objetos de la naturaleza una forma simbólica de expresar lo interior (cf. Demers, 1991: 131-32).

representaba uno de los pocos trabajos que les permitían ganar algún dinero y proyectarse laboralmente de forma "decente" para la época. De esta forma, los *Evangelical Romances,* anteriormente descritos, eran considerados libros para chicas, y junto a estos, e igualmente dentro de la moral cristiana, aparecen las novelas como género también típicamente femenino. Uno de los aspectos más relevantes en este punto es la discusión que se creó sobre la conveniencia para las niñas de una u otra forma de expresión literaria. En este sentido, el desarrollo de la novela se produce a partir de los años cincuenta y nace como reacción al género popular en el seno del movimiento de Oxford. Para los escritores a favor de aquella, el elemento esencial que la literatura para las niñas debía tener era el realismo, ya que gracias a este se aseguraba la identificación de la lectora con ambientes, situaciones, etc. reconocibles. La novela ofrecía valores religiosos, sociales y éticos alternativos, y en ella la acción no debía presentar aspectos morales que había que aprender, sino protagonistas moralmente responsables. Asimismo, en la novela las respuestas morales eran posibles desde contextos sociales y psicológicos, y no sólo religiosos. Este género también supone un cambio de tono, ya que los personajes, situaciones, conflictos, etc. son representados irónicamente. Algunas de las escritoras destacadas dentro de este género son, entre otras, Harriet Mozley y Elizabeth Sewell (1815-1906), con obras como *The Fairy Bower* (1841) y *Amy Herbert* (1844) respectivamente (cf. Bratton, 1981: 159-68).

Asimismo, dentro de las obras de literatura infantil y juvenil dirigidas a un público femenino, debemos referirnos a la *Family Story*, también llamada *Domestic Tale* o, empleando un término más genérico, *Domestic Fiction*. Su principal característica es que la acción se emplaza en un ambiente cotidiano en el seno familiar. Se reflejan, por tanto, aspectos de la vida doméstica que sirven de trasfondo para ejemplificar lo que venían a ser conductas apropiadas para las chicas [10]. Estos argumentos

[10] Después de haber expuesto la diferencia entre la novela y el romance evangélico, los términos *Family Story* o *Domestic Fiction* suponen una agrupación temática de ambos. Como hemos dicho, la historia familiar implica que la acción es contextualizada en el

hogareños coinciden plenamente con los estrictos roles de género que imponía la moral victoriana. Sin embargo, la actitud sobre la protagonista femenina o el carácter más o menos moral dependió en gran medida de las ideas de la autora. Veamos algunas de las escritoras más relevantes dentro de la línea didáctico-moralizante[11].

A caballo entre el siglo XVIII y el XIX encontramos a Mrs. Sherwood (Mary Martha Butt, 1775-1851), también vinculada al movimiento de las escuelas dominicales. Las principales características de su obra son su fuerte tendencia al didactismo y al contenido religioso y moral con continuas referencias a la naturaleza pecaminosa del ser humano y a la amenaza del infierno, así como a la muerte como fin liberador. Entre sus obras se encuentra una adaptación para los lectores indios de 1810 de la obra de J. Bunyan *The Pilgrim's Progress*, con el título *The Indian Pilgrim*. También escribe una adaptación de la misma obra para niños con el título *The Infant's Progress from the Valley of Destruction to the Everlasting Glory*. Otras de sus obras son *Little Henry and his Bearer* (1814), *The History of Henry Milner* (1822-37) y *The Lady of the Manor* (1825-29), entre otras. Quizás una de las más conocidas es *The Fairchild Family*, una serie de libros cuya primera parte fue publicada en 1818, y en los que se enfatiza el uso del castigo tanto físico como psicológico para la "rectificación" del pecado en los niños. El éxito de la obra fue tal que para 1848 ya habían aparecido diecisiete ediciones. La segunda parte fue publicada en 1842 y la tercera en 1847. Su influencia fue tan importante

seno de la familia, pudiendo pertenecer tanto al género de la novela que abanderó el movimiento de Oxford como al romance de los escritores evangélicos. En general, para simplificar esta cuestión no se suele diferenciar entre novela y romance, por lo que se reúne a ambos grupos de escritores como representantes de la *Family Story*. Así ocurre para expertos como Gillian Avery (1996: 338-43).

[11] Para tener una idea general de las obras literarias de estas escritoras pueden consultarse obras de historia y crítica de la literatura infantil y juvenil tales como Bratton (1981); Bravo-Villasante (1978, 1985, 1988); Carpenter (1985); Carpenter & Prichard (1995); Darton (1999); Demers (1991); Dorao Orduña (1981); Hunt (1994); Laski (1950); Montagnon (1996); Myers (1991); Townsend (1996); Vázquez (1995).

que aparecieron ediciones hasta después de la Primera Guerra Mundial, aunque se trataba de ediciones abreviadas en las que se omitían los pasajes más radicales desde el punto de vista religioso. La actitud de Mrs. Sherwood puede resumirse con las siguientes palabras:

> All children are by nature evil, and while they have none but the natural evil principle to guide them, pious and prudent parents must check their naughty passions in any way that they have in their power, and force them into decent and proper behaviour and into what are called good habits. (Citado en Hunt, 1994: 48)

Dentro del género de las historias familiares encontramos a Catherine Sinclair (1800-64), cuyo tono se aleja del radicalismo de Mrs. Sherwood y también de las convenciones del cuento moral en su obra más famosa –*Holiday House,* de 1839–, cuya principal característica es el retrato de unos personajes infantiles que se muestran como son y no como deberían ser: niños traviesos que se alejan de la imagen del "niño bueno", y que incluso encuentran la complicidad de un adulto que les cuenta un cuento de hadas en un momento de la historia. Los protagonistas son en realidad el reflejo de las ideas de la autora sobre la infancia, cuya crítica de este concepto en los cuentos morales resulta muy interesante:

> The minds of young people are now manufactured like webs of linen, all alike, and nothing left to nature…They are carefully prompted what to say, and what to think…All play of imagination is now carefully discouraged, and books written for young persons are generally a mere record of dry facts, unenlivened by any appeal to the heart, or any excitement to the fancy… (citado en Carpenter & Prichard, 1995: 256)

Sin embargo, es algo pronto para que la obra de Sinclair se libre totalmente del didactismo y la moralina, que vienen de la mano de la cuidadora de los niños con sus continuas reprimendas y del final de la obra, al presentar al hermano mayor de los niños muriendo y exhortando a estos a portarse mejor. Otras obras de la autora para el público infantil fueron *Charlie Seymour; or the good aunt and the bad aunt* (1832), y la serie *Picture Letters*, de 1861 a 1864.

Charlotte Yonge (1823-1901) es otra de las autoras más representativas de la época victoriana y que, además, se ajusta de manera fiel a la moral e ideas de este siglo. Yonge fue una autora prolífica que tocó varios géneros dentro de la literatura infantil. Así, sus primeras obras son historias para las escuelas dominicales –como *Abbeychurch, or Self Control and Self Conceit,* de 1844–, pero también escribió cuentos escolares –que aparecieron de forma conjunta en la colección *Langley School* de 1850–, y novelas históricas –como *The Little Duke,* de 1854–. Charlotte Yonge fue editora de la revista *The Monthly Packet,* en la que aparecieron varios de sus libros en forma de series. Es el caso de una de sus obras más conocidas, *The Daisy Chain* (1856), que adquirió gran importancia para el auge del género de historias familiares. Las crónicas familiares de Ch. Yonge han sido criticadas por estar destinadas exclusivamente a lectores de clase media-alta e ignorar a otras clases sociales, como el creciente proletariado de la época. Así, M. Dorao, refiriéndose al clasismo de la autora, afirma:

> [Las] novelas de Charlotte Yonge (…) se desarrollan única y exclusivamente dentro de su mundo, y para los habitantes de ese mundo han sido escritas: un mundo seguro, confortable, protegido por una autoridad indiscutible e indiscutida, sin problemas económicos, y con la absoluta seguridad de la posesión de la verdad, religiosa y socialmente. Y aunque ella tenía una leve noción de que más allá de su mundo existía otro, económicamente más débil y socialmente menos seguro, nunca se le habría ocurrido escribir para sus habitantes. (Dorao Orduña, 1981: 145)

De esta forma, sus historias familiares han sido llamadas “historias de cuarto de estar” –*Drawing-room Stories* (c*f.* Gillian Avery (1965); Dorao, 1981:145) –, en las que tanto los lectores como los personajes pertenecen al universo seguro del riguroso victorianismo, donde no se cuestiona ningún valor considerado verdadero e inamovible. A pesar de esta crítica, las obras de Ch. Yonge han sido destacadas por su mirada interior al niño como personaje real y creíble, en especial en sus historias familiares con las que el lector puede hacerse una idea bastante fiel de la vida del niño a mitad del siglo XIX. De Charlotte Yonge también debemos

destacar su participación en la ya mencionada controversia entre escritores evangélicos a favor del romance y escritores, afines al movimiento de Oxford, a favor de la novela. Por su parte, Yonge se posicionó junto a estos, siendo, en su opinión, el mejor vehículo para la guía moral de las lectoras. Para la autora, uno de los temas recurrentes en las novelas para chicas era la necesidad de potenciar el autocontrol como sinónimo de feminidad, coincidiendo con el concepto victoriano de *Refinement* que, interpretado como código de conducta, limitaba a la mujer a la subordinación y a un sentimiento de inferioridad respecto al hombre (cf. Bratton, 1981: 179-80).

Otra de las autoras más prolíficas de la época que nos ocupa fue Mary Louisa Molesworth (1839-1921). Las principales constantes de las cien obras que llegó a publicar son un didactismo solapado y el uso de la fantasía como instrumento para hacer llegar a los lectores su instrucción moral. M. L. Molesworth también destaca por reflejar el mundo infantil del cuarto de jugar tan típico de la época victoriana en las clases sociales acomodadas, esto es, la habitación donde los niños pasaban la mayor parte del tiempo para protegerlos, y a la vez instruirlos sobre el mundo exterior. Algunas de las obras de la mencionada autora son *Tell me a Story* –una colección de cuentos de 1875–, *Carrots* (de 1876, su primera novela infantil), *The Cuckoo Clock* (1877), The *Tapestry Room* (1879), *A Christmas Child* (1880), y *The Adventures of Herr Baby* (1881), obra en la que reproduce el habla infantil. En general, Marghanita Laski divide la extesa producción de Molesworth en cuatro grupos: la novela para adultos, la novela mágica, la novela para el lector infantil muy pequeño, y la novela para niños mayores –de los diez a los dieciséis años– (cf. Laski, 1950: 69). A pesar de la crítica que se ha hecho de su estilo, el aspecto que más destaca es su capacidad y efectividad, sobre todo en las obras para los más pequeños, como *storyteller* (cf. Laski, 1950: 72).

Mrs. Molesworth no refleja una infancia real, así en *Carrots* el protagonista infantil homónimo es considerado un personaje plano –no se tiene en cuenta su psicología infantil–, descrito siempre desde el punto de vista del adulto, y del que se desprenden como principales características

su ingenuidad, inocencia y aspecto angelical. En opinión de H. Carpenter: *He is something different, a member of a totally different race of beings from adults. His perpetual goodness suggests that he belongs to some minor order of angels* (Carpenter, 1985: 106).

En este sentido, Mrs. Molesworth fue en parte responsable de la popularidad de un tipo de personaje infantil idealizado y que tuvo mucho éxito entre el público lector victoriano[12].

Otra de las autoras relacionadas con el género de las historias familiares es Juliana Horatia Ewing (1841-85), autora destacada por su reflejo de la realidad desde el punto de vista de los niños. Así mismo, su caracterización del personaje-niño es realista y está lejos de idealizaciones y sentimentalismos. Mrs. Ewing reflejó diferentes ambientes familiares, especialmente los militares, en los que ella misma vivió –como en *Jackanapes,* de 1883, y *The Story of a Short Life,* de 1885– y el rural –como en *Lob-Lie-By-The-Fire*, de 1874, y *Daddy Darwin's Dovecote*, de 1884–. La importancia de esta autora se basa en su intento de reflejar un concepto de infancia con una característica que la aleja de los modelos literarios de niños que hasta ahora habían sido empleados. En su obra *Mrs. Overtheway's Remembrances*, de 1869, el personaje adulto principal cuenta a Ida –la niña protagonista– una serie de historias sobre su infancia. Se trata de historias sencillas en las que aquella transmite sensaciones y percepciones que experimentó en su día. Lo novedoso de esta obra se basa en que la autora asocia la infancia a un estado de percepción: el niño es el poseedor de una visión que lo relaciona de forma especial con lo que lo rodea, convirtiéndolo en diferente respecto al adulto, una concepción de infancia que había desarrollado –como veremos más adelante– el movimiento romántico.

A modo de conclusión sobre la literatura de talante didáctico y moral de la época victoriana, podemos decir que su florecimiento estuvo

[12] Este modelo de infancia es denominado *Beautiful Child* y alcanzó su punto culminante en la obra de Frances Hodgson Burnett (1849-1924) *Little Lord Fauntleroy,* de 1886. Analizaremos este concepto, así como sus influencias literarias, más adelante.

íntimamente relacionado con la difusión de la escolarización. En este sentido, vemos cómo las necesidades sociales de una época se reflejan y, en cierto modo, determinan la producción literaria. Así, la extensión de la alfabetización supone una mayor demanda de literatura infantil a la vez que va a ir cambiando su naturaleza. Desde los contenidos meramente didácticos y fuertemente morales, las editoriales entienden que la forma de llegar a un público más amplio es presentar un libro más atractivo y asimilable para el lector. Consecuentemente, se seleccionan las obras y autores con más éxito entre los lectores, lo que propiciará la relajación de los contenidos básicamente "salvacionistas", y el camino hacia el aperturismo de formas y contenidos que inicia la segunda mitad de la época victoriana.

En general, podemos afirmar que la primera mitad del siglo XIX continúa con la tradición didáctica y moralizadora del siglo anterior, sobre todo a través de la popularización del género de las historias familiares, un género dirigido fundamentalmente a un lector femenino, y cuya carga moral y didáctica variará en función de las ideas y estilo del autor. Este género nos ofrece, con respecto a los cuentos morales del siglo anterior, el alejamiento de las historias cuyo único fin era la idealización moral de los personajes. Estos, adultos y niños, eran o bien cúmulo de virtudes o de defectos hasta el fin de sus días. En ambos casos constituían ejemplos evidentes de lo que debía y no debía hacerse. También en oposición a los cuentos morales, los autores victorianos van compaginando sus objetivos didácticos con la tolerancia, en mayor o menor grado, hacia los cuentos de hadas y en general hacia el empleo de la fantasía en la literatura infantil. En efecto, en las obras de algunas de las autoras de esta primera mitad de siglo que hemos visto brevemente observamos cierto uso de la fantasía –como en Mrs. Molesworth–, la tolerancia hacia el cuento de hadas –C. Sinclair–, y la común visión de todas ellas de la infancia no desde la idealización moral, esto es, los niños no aparecen como santos ni como diablos en miniatura –tal y como era del gusto de los cuentos morales–. En el género de las historias familiares también se va plasmando el germen de dos concepciones literarias que tendrán vigencia

en la época eduardiana, esto es, el concepto romántico de infancia y el de *Beautiful Child*. Ambos conceptos supondrán una ampliación del modelo que hasta ahora los educacionistas habían planteado, así como un filón literario para los escritores victorianos. En las historias familiares también va apareciendo un niño diferente del adulto y con necesidades especiales. En su psicología se hace fundamental la consideración de una parte muy importante: la imaginación y la fantasía –recordemos, en este sentido, el avance de C. Sinclair–, así como la necesidad de aparición de ambas en sus juegos y literatura. Comprobamos por tanto los cambios progresivos que van haciendo del siglo XIX un periodo de transición, a la vez que de consolidación progresiva de un nuevo concepto de infancia en la literatura, esto es, el niño ya no será la excusa para proponer modelos morales y didácticos sino el verdadero centro de la creación literaria.

Aunque el aperturismo respecto a la fantasía se produjo, como ya venimos señalando, de forma paulatina a lo largo de toda la época victoriana, algunos autores de principios de siglo muestran ya su agrado hacia el uso de los elementos fantásticos en la literatura infantil. Un claro ejemplo lo constituye el libro de versos de Ann y Jane Taylor y otros autores –*Original Poems for Infant Minds*, publicada en dos volúmenes en 1804 y 1805–, que introducen notas de humor y fantasía en una obra en la que los temas que predominan son los vicios y virtudes del día a día en un ambiente doméstico. En la misma línea se encuentra la obra atribuida a William Roscoe (1753-1831), *The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast* (1806), en la que se cuenta en verso, sin ninguna intención moralizadora y con la ayuda de ilustraciones a color, las historias de varios animales de costumbres y forma de vida humanas (cf. Bravo-Villasante, 1988 II: 27-29).

Para completar esta visión de la primera mitad del siglo XIX debemos mencionar la existencia de un tipo de literatura que ha venido a llamarse "preventiva", ya que su contenido se esforzaba por hacer ver a los niños los peligros físicos a los que se exponían con ciertos comportamientos y juegos. No dejará de ser una manifestación de la sobreprotección con la que se contemplaba al niño victoriano y que frecuentemente resultaba

opresiva. Bravo-Villasante (1988 II: 27) menciona el ejemplo de James Parkinson con su obra *Juegos Peligrosos*, de 1808, cuento con el que el autor exponía no sólo los peligros que suponían dichos juegos, sino también sus consecuencias nefastas.

Una visión nada opresiva en relación al concepto de infancia es la que mostró Elizabeth Rigby en *Children's Books,* de 1844. Sus ideas avanzadas le llevaron a la defensa de la libre elección del niño respecto a lo que quería leer. En su opinión el niño no era un adulto en miniatura con capacidad inferior al adulto, sino simplemente diferente. Su principal conclusión desde el punto de vista literario fue que no debía identificarse la literatura infantil con una literatura inmadura (cf. Vázquez, 1995: 27).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX irá ganando terreno una mentalidad más abierta respecto al concepto de infancia, tal y como hemos visto en la autora anterior. Esto supondrá la aparición en unos casos, y la consolidación progresiva en otros, de otros géneros para la literatura de niños, así como la aparición de reflexiones más frecuentes sobre dicha literatura, esto es, el siglo XIX asiste al nacimiento de la crítica de la literatura infantil.

La aparición de diferentes alternativas literarias a los libros infantiles de contenido moral responde en gran medida a dos causas fundamentales: por un lado, a las reducidas posibilidades que ofrecía al lector una literatura destinada a la formación moral de este, que se obstinaba en negar la psicología infantil y su necesidad de imaginar; por otro lado, y desde el punto de vista social, a la presión que la sociedad victoriana ejercía sobre el individuo. La seguridad y el orden que dicha sociedad representaba se realizaba a costa de la imposición de una moralidad férrea y unos roles sexuales inamovibles que atenazaban al individuo. En palabras de Polluc Hernúñez:

> ¿Qué era ser victoriano? La época de la reina Victoria fue una época de conformismo optimista y patriótico, basados en principios sacrosantos como el trabajo, el progreso, el deber, la sobriedad y la rectitud moral (…). Pero una sociedad encorsetada por tanto principio elevado (…) no puede vivir sin engañarse, necesita

> liberarse del principio o de sí misma. El victoriano opta por liberarse del principio, pero a escondidas: la sociedad victoriana es una de las más hipócritas que haya conocido la historia. Bajo el relumbrón de la moral, la respetabilidad y la decencia, no hay más que mugre y mentira. Los mal llamados bajos instintos, es decir, lo verdaderamente humano del ser humano, no pueden reprimirse ni reglamentarse ni soslayarse. Aquella sociedad necesitaba liberarse. (Hernúñez, 1994: 21-22)

La consecuencia de estas circunstancias en la literatura es la introducción de géneros que permitieran esta liberación que se negaba al individuo social, moral y religiosamente. De esta forma, las nuevas alternativas en la literatura infantil son, en primer lugar, la crítica a la sociedad victoriana a través de lo grotesco y la exageración. Dentro de esta vertiente encontramos a Charles John Huffam Dickens (1812-1870), con la representación en sus novelas del niño-víctima y a la vez héroe, ya que su imagen de la infancia es en muchas ocasiones de carácter romántico, esto es, el niño es el ideal y las cualidades que los adultos dejaron atrás. Como ya mostrara William Blake en *Songs of Experience*, el niño es explotado por la sociedad de adultos –una sociedad en la que el fracaso de la Revolución Industrial es evidente–, convirtiéndose consecuentemente en su víctima. El compromiso social de Dickens lo llevó a ser un escritor crítico y satírico, por medio del uso del humor y el patetismo, su fórmula para llevar a sus lectores a la reflexión.

En esta misma línea de la crítica social encontramos la obra de Charles Kingsley (1819-75) *The Water Babies*, publicada en 1863 y escrita a partir de la lectura por parte del autor de un informe del gobierno sobre el aumento del uso de niños como deshollinadores. Sin embargo, esta obra contiene, además de crítica social, el mensaje moral y religioso del autor –ya que no en vano el autor fue pastor eclesiástico–, al tener como protagonista el alma de un niño ahogado en un mundo acuático maravilloso, así como la defensa de los cuentos de hadas y del empleo de la fantasía en la literatura infantil. *The Water Babies* supone el paso de los cuentos morales y la literatura evangélica a un género en el que la fantasía y la imaginación serán los protagonistas. Lo realmente novedoso

de esta obra es que Kingsley mezcló el cuento de hadas con una historia de su propia creación. En ella encontramos la influencia de la obra *The Pilgrim's Progress*, de Gulliver's Travels, y del autor H. C. Andersen, siendo su personaje de niño acuático de lo más original. Junto con la crítica de la que hemos dicho que está cargada la obra, *The Water Babies* posee una fuerte simbología sexual –consecuencia de las contradicciones del autor en este sentido–, que culmina en el afán de purificación a través del agua. Sobre el peso literario del autor, H. Carpenter afirma: *[He] was the first writer in England, perhaps the first in the world with the exception of Hans Andersen, to discover that a children's book can be the perfect vehicle for an adult's most personal and private concerns.* (Carpenter, 1985: 37).

En efecto, uno de los caminos para la liberación que anteriormente mencionábamos lo constituyen las obras de evasión, dentro de las cuales se encuadran los cuentos de hadas y el género que ha venido a denominarse *Fantasy*. Veamos la relación entre ambos géneros.

El cuento de hadas forma parte de la literatura tradicional y en principio no fue un género destinado al público infantil. Por tratarse de una manifestación popular, los autores que querían el reconocimiento de un público serio no consideraban ni siquiera la posibilidad de escribir cuentos. Debemos esperar hasta los siglos XVI y XVII para que se extendiera la moda de escribirlos[13]. Estos no fueron pensados para el público infantil, y aunque incluían elementos fantásticos, se alejaban de las formas tradicionales, al estar en ocasiones repletos de metáforas,

[13] En este sentido, Jack Zipes alude a la evolución del cuento al tener en cuenta la diferencia entre *folk* y *fairy tale*. Así, el primero puede definirse como la forma narrativa de carácter oral cultivada por el pueblo para expresar la manera en la que percibían la naturaleza, el orden social y el deseo de satisfacer sus necesidades. El *folk tale* sufre drásticos cambios cuando escritores aristocráticos y burgueses se apropian de él durante los siglos XVI, XVII y XVIII. De esta forma, durante el primero de estos siglos se empiezan a imprimir obras bajo el influjo de la cultura renacentista, dando lugar al *fairy tale*. Será también durante este siglo cuando aparece un nuevo énfasis en la educación de las clases alta y burguesa, clases que imprimen al cuento tradicional nuevas y propias ideas, perdiéndose su ideología y perspectiva narrativa original (cf. Zipes, 1992: 5).

como es el caso de *The Faerie Queene* de Edmund Spenser (c. 1552-1599), y ser obras muy elaboradas, alejadas del primitivo objetivo de transmisión oral. A finales del siglo XVII el cuento de hadas empezará a considerarse como un género respetable gracias a la influencia de la aristocracia francesa y su gusto por el cuento tradicional, que lo convierte en un género elegante a base de modificaciones según el canon de la época. Un ejemplo claro son los cuentos de Mme. D'Aulnoy (c. 1650-1705), publicados en Inglaterra en 1699, y los de Charles Perrault (1628-1703), traducidos al inglés en 1729. Sin embargo, en el siglo XVIII se produce una cruzada contra el cuento, por contener elementos subversivos para la literatura puritana y sus objetivos morales, así como para los pedagogos que seguían a Locke y Rousseau, y para los que los cuentos de hadas no eran más que la manifestación de la "incultura popular" en su ignorancia. En este sentido, no solamente el puritanismo desprecia el cuento de hadas, sino que el cristianismo, en general, se muestra reticente respecto al género. En opinión de Jonathan Cott:

> El influjo del cristianismo contribuyó ciertamente al desprestigio no sólo de las hadas (que la Iglesia relacionaba con la magia negra) sino también de los cuentos del género; estos, siendo como eran imposibles de reprimir, fueron desdeñosamente relegados a los niños, quienes no iban a tardar, según se confiaba, en sentirse demasiado mayores para prestar atención a tales cosas. (Cott, 1993: 33)

Durante el siglo XIX, el debate sobre la conveniencia de este género como parte de la literatura infantil sigue vigente. En este sentido, encontramos argumentos en su contra, a su favor pero sólo como instrumento moral, y finalmente argumentos a favor del cuento de hadas tal y como había sido concebido desde sus orígenes, sin manipulaciones. Siguiendo esta línea van apareciendo en Inglaterra las primeras antologías y recopilaciones de cuentos, como en el caso de Benjamin Tabart, quien publica una colección de cuentos para niños, *Popular Fairy Tales* (1818), haciendo uso del material literario que le ofrecieron los *Chapbooks*.

Lo que resultó fundamental para la reconsideración del cuento en Inglaterra fue la influencia del trabajo de Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) y Wilhelm Carl Grimm (1786-1859). Con la edición del primer tomo en 1812 de sus *Kinder und Hausmärchen*, los hermanos Grimm no pretendieron dirigir su obra a un público infantil. Con esta recopilación de cuentos quisieron contribuir al fortalecimiento del espíritu patriótico alemán, recuperando para el pueblo la literatura que según ellos más los definía e identificaba, esto es, la literatura popular, con los cuentos y leyendas a la cabeza. Sin embargo, una vez más se impuso el fenómeno de la apropiación y los cuentos de estos autores fueron aceptados con entusiasmo por el público infantil. El trabajo de los Grimm llega a Inglaterra en 1823, año en el que aparece la primera traducción de sus cuentos. En este sentido, John Rowe Townsend asocia el restablecimiento del cuento con el auge del movimiento romantic. En su opinión:

> The most interesting development of the early nineteenth century was the gradual rehabilitation of the folk-tales. They had been under a series of clouds: regarded by the Tudor and Stuart literati as peasant absurdities, by the Puritans as dangerous and immoral nonsense, and the eighteenth century as contrary to reason. But they were still at large in the population. Their emergence into respectable print is probably associated with the rise of Romanticism, the greater esteem for imagination that had followed the Age of Reason, and the replacement to some extent of classical influences by Nordic ones. (Townsend, 1996: 680)

La importación de cuentos no termina en este año, ya que en 1846 se publica la primera selección de historias de Hans Christian Andersen (1805-75). El éxito con que el público acogió las recopilaciones de cuentos supuso la revaloración de la fantasía y de todos los elementos imaginativos en la literatura infantil. De esta forma, el ejemplo siguió cundiendo en ciertos escritores ingleses que ya no verían en la publicación de antologías de cuentos para niños ni algo extraño ni deshonroso literariamente hablando. Este fue el caso de Sir Henry Cole (1808-82), con su serie *The Home Treasure*, iniciada en 1843, con la que

hizo resurgir cuentos de hadas ignorados hasta ese momento. En este campo hay que señalar también la importancia del trabajo de Andrew Lang (1844-1912), folclorista de prestigio reconocido, con sus series de cuentos "coloreados", que comenzaron con *The Blue Fairy Book* (1889) y terminaron con *The Lilac Fairy Book* (1910), y que contribuyeron a consolidar el resurgimiento del género.

Un trabajo similar fue el que realizó el también folclorista Joseph Jacobs (1854-1916) con sus *English Fairy Tales* (1890). El autor narra los cuentos como si una niñera fuera la que contara las historias, incluyendo notas para los lectores interesados en los orígenes de los mismos. En 1892 publicó el primer volumen de *Celtic Fairy Tales,* así como sus *Indian Fairy Tales*. En 1894 aparecerían *More English Fairy Tales*, y el segundo volumen de *Celtic Fairy Tales*.

La batalla presentada por la dicotomía entre la moral y el cuento de hadas parecía estar ganada gracias a la aceptación y la demanda de un género que resultaba muy ameno para el lector. En general, podemos decir que el género de los cuentos de hadas fue esencial para el desarrollo de la literatura infantil del periodo victoriano. En realidad fue en este periodo en el que la asociación entre cuento y literatura infantil llega a su apogeo, como afirma Ruth Bottigheimer: *The special place that fairy tales currently enjoy within children's literature is a relatively recent phenomenon, dating from the eighteenth century and becoming fully developed in the nineteenth* (Bottigheimer, 1992: 102). A pesar de afirmaciones como esta, el paso del cuento de la literatura adulta a la infantil no es un proceso fácil de establecer con exactitud. En este sentido, Maria Tatar afirma:

> The precise historical juncture at which folktales, in particular fairy tales, transformed themselves from adult entertainment into children's literature is difficult to identify. (…) Charles Perrault's Tales of Mother Goose (…) is often seen as pivotal with respect to the question of the audience. [They] were often framed with both adult and child in mind. (Tatar, 1992: 89-90)

Finalmente, concluiremos que el papel de los cuentos de hadas en el proceso de maduración de la literatura para niños fue esencial. En palabras de H. Darton:

> [And] historically, in the natural course of evolution, the sixties and seventies were the due period of ripening. The older foreign tales, as has been seen, had been admitted and acclimatized, our own folk-lore exonerated from guilt, and the imitation of either was not an offence against good morals, even in strict circles. (Darton, 1999: 261)

Otro de los fenómenos más importantes en la literatura infantil y juvenil victoriana fue la aparición del género llamado *Fantasy*, o género infantil fantástico. Su nacimiento coincide con el interés y la popularización del cuento de hadas, que influyó de tal modo el género que este asimilaría los elementos sobrenaturales, tan característicos de los cuentos tradicionales. Sin embargo, a diferencia del género tradicional, los cuentos y novelas fantásticas estaban escritos por autores concretos, y no pertenecían al folclore[14]. El concepto de literatura infantil fantástica ha sido, y está siendo, objeto de mucha atención por parte de la crítica literaria. Sobre su uso y aplicaciones en la literatura infantil Peter Hunt afirma:

> [Fantasy] can be a way of exploring moral issues without complications, or it can be the basis (very often) for satire or social or political comment. (Hunt, 2001: 270)

Así, según este autor la finalidad de la literatura fantástica del siglo XIX va desde su empleo como arma subversiva en la crítica al utilitarismo de la época (cf. Hunt, 2001: 270) hasta su uso como fin terapéutico para el propio autor, e igualmente como forma de escapismo (escape hacia la

[14] Esta es la definición que para el término *Fantasy* proponen H. Carpenter y M. Prichard: *A term used (in the context of children's literature) to describe works of fiction, written by a specific author (i. e. not traditional) and usually novel-length, which involve the supernatural or some other unreal element. Fantasy is closely related to the traditional fairy story*. (Carpenter & Prichard, 1995: 181).

infancia, escape de la realidad, o bien ambos)[15]. En general, podemos afirmar que la definición del género que tratamos no es sencilla. De esta forma, si para algunos críticos su aspecto más importante es la separación de la realidad (cf. Hunt, 2001: 271), para otros la clave de lo fantástico no es la creación de elementos irreales, sino la combinación de los existentes de forma chocante:

> Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inventing elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* 'new', absolutely 'other' and different. (Jackson, 1981: 8; citado en Ballesteros González, 1998: 34)

En este mismo sentido, para E. Rabkin la relación entre el hecho fantástico como revés de lo establecido y el género es de una sucesión coherente:

> The fantastic is the affect (*sic*) generated as we read by the direct reversal of the ground rules of the narrative world. Fantasy is that class of works which uses the fantastic exhaustively. One could not use the fantastic exclusively, since then there would be only reversals and no ground rules; so Fantasies must give some minimal sense of continuity, of reality. (Rabkin, 1979: 22)

A su vez, para Antonio Ballesteros González lo fantástico es al mismo tiempo complemento y antagonismo de lo real, en lo que el autor

[15] Abordar el género fantástico infantil y juvenil teniendo como base su componente evasivo es la propuesta de J. Antón, quien considera como función del género la de compensar, a base de fábulas, la excesiva racionalidad de la vida. El elemento definitorio para el autor es la magia: "La fantasía, el *fantasy* anglosajón, es un campo amplio de fronteras permeables en el que tienen cabida las más variadas creaciones. Una manera de acotar el tema es decidir (...) que sólo forman parte del género las obras en las que la magia juega un papel argumental" (Antón, 1990: 25). Aunque el artículo de J. Antón parte de una definición del género bastante general, el autor se centra posteriormente en lo que veremos más adelante como *High Fantasy*. En este sentido, creemos que restringe el término *Fantasy* para identificarlo solamente con la novela épica juvenil, cuya principal influencia es el mito, y no el cuento de hadas.

denomina una relación de alteridad que supone "[una] pertenencia intrínseca a la esfera de lo verosímil, aunque invirtiendo elementos de la realidad" (Ballesteros González, 1998: 34). Para R. Lukens, una de las características destacables en el género es que la narración de lo fantástico y su lectura supone un acto de fe para el lector, y acto de complicidad entre este y el autor:

> The writer of fantasy (…) creates another world for characters and readers, asking that readers believe this other world could and does exist within the framework of the book. The acceptance of this other world requires of the writer an ability to make the imaginary universe so credible (…) that we wish it were all true. (Lukens, 1999: 20-21)

Sobre la existencia de diferentes tipos en la literatura infantil y juvenil fantástica, en general se alude a dos categorías amplias: las llamadas *High Fantasy* y *Domestic Fantasy*. La principal diferencia se basa en que en el primer tipo el lector se encontrará inmerso en un mundo imaginario en el que el autor crea una nueva realidad además de las normas que la rigen. En palabras de R. Lukens:

> The **high fantasy** genre is primarily characterized by its focus on the conflict between good and evil. It it is successful, it captures our belief in two major ways: first, by the internal consistency of the new world (…); and second, by the protagonist's belief in his or her experience. (…) Tone is serious, even awe. Themes encompass a broad concern for humanity, effectively objectifying and universalizing the greastest conflict of human life, that between good and evil. (Lukens, 1998: 22)

En el caso de la denominada *Domestic Fantasy*, su principal característica es la intrusión de elementos fantásticos en el mundo considerado real, y en el que viven los protagonistas. De esta forma, el elemento fantástico viene a convivir con lo habitual, y con lo que tanto el lector como el personaje interpretan como un entorno familiar. L. Smith alude a la finalidad de este tipo de narración. En su opinión: *The fantastic mode in domestic life can be employed to solve real problems imaginatively or to provide an escape (...), or to confront child protagonists*

with situations which require brave and intelligent responses (Smith, 1996: 295).

Por su parte, C. W. Sullivan ofrece una división similar –aunque con terminología diferente para la denominada *Domestic Fantasy*–. Así, parte de la definición de *Fantasy* para hablar de *High Fantasy* y *Low Fantasy*: [*'Fantasy'], as a literary term, refers to narrative possibilities limited, at least initially, only by the author's own imagination and skill as a story-teller* (Sullivan, 1996: 303). Para el autor la principal diferencia entre una y otra clase de literatura fantástica es la siguiente: *[High] fantasy departs from contemporary consensus reality by creating a separate world in which the action takes place*. Por su parte, la denominada *Low Fantasy [contains] supernatural intrusions into the 'real' world* (Sullivan, 1996: 303-04). Según Sullivan, algunas de las características principales de la *High Fantasy* son: la necesidad de coherencia dentro del mundo secundario que el autor crea para que tanto este como el lector tomen en serio los elementos fantásticos; la estructura básica del género está tomada del cuento mágico, en el que el héroe se ve inmerso en una historia de aventuras, donde el sufrimiento se ve como parte esencial de su crecimiento y consolidación como héroe; el género hunde sus raíces en las formas tradicionales de la literatura europea occidental, esto es, el mito, la épica, el romance y el cuento tradicional; la sociedad que se refleja es la misma que aparece en el romance medieval, compartiendo también con este el estilo formal en la narración (cf. Sullivan, 1996: 304-06). Finalmente, debemos señalar que una serie de factores allanaron el camino para que el género denominado *High Fantasy* empezara a desarrollarse a partir del final de periodo victoriano. Esto es, por un lado la labor de los escritores del periodo romántico, con su afán en rescatar la literatura medieval y en rechazar los postulados racionalistas; y por otro, la legitimación de lo fantástico por el grupo de los prerrafaelistas[16].

[16] Una de las primeras obras de *High Fantasy* fue del prerrafaelista William Morris: *The Wood Beyond the World*, de 1895.

Finalmente, para autores como K. Stirling, la vigencia del género del *Fantasy* en todas sus variantes se basa en dos aspectos fundamentales: por un lado, la propia necesidad del lector de creer en un mundo donde el débil, con ayuda del bien, vence al mal; y por otro, por su tratamiento del paso de la edad infantil a la adulta a través de las metáforas del horizonte y la frontera –un aspecto esencial en la literatura infantil y juvenil de cualquier época-:

> This liminality, these literal and metaphorical border crossings, is a crucial element of children's literature, and children's fantasy literature in particular. The passing from the child's world to the adult's world is one way of reading the many children's books which exploit the possibility of other worlds into which we may cross, from *Alice in Wonderland* to the *Chronicles of Narnia*, E. Nesbit to Alan Garner (Stirling, 2002: 16).

Los siguientes títulos son algunos ejemplos de obras pertenecientes al género fantástico en la época victoriana: *The Hope of the Katzekopfs* (1844) de F. E. Paget, considerada como la primera novela fantástica infantil, "The King of the Golden River or the Black Brothers" (1851) de John Ruskin, *The Rose and the Ring* (1855) de William Makepeace Thackeray (1811-63), la obra ya mencionada *The Water Babies* (1863) de Charles Kingsley, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll –pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-98)–, *Vice Versa* (1882) de F. Anstey –pseudónimo de Thomas Anstey Guthrie (1856-1934)–, "The Golden Key" (1867) y "Photogen and Nycteris" (1882) de George MacDonald (1824-1905), "Tinykin's Transformations" (1869) de Mark Lemon (1809-70), primer editor y uno de los fundadores de la revista *Punch*, y *The Book of Betty Barber* (1900), de Maggie Browne –pseudónimo de Margaret Andrewes–.

Estas obras pueden considerarse sólo una muestra de un género muy prolífico al que además se dedicaron gran cantidad de escritores victorianos. De esta forma, a pesar de que estas obras comparten las características fundamentales del género fantástico, cada cuento o novela resulta novedoso al llevar la impronta de cada autor. Así, las obras de

George MacDonald se caracterizan por una brillante imaginación acompañada por un fin didáctico que no impide al lector llegar a sus propias conclusiones, así como la inclusión de elementos subversivos.

Además de las alternativas literarias al género moral y didáctico que supusieron los cuentos de hadas y la literatura fantástica, durante la época victoriana se consolida una de las formas más características de la literatura anglosajona, esto es, el llamado *Nonsense* o lógica surrealista, en la que subyace una fuerte crítica social y la anteposición de la imaginación y fantasía como válvula de escape. Una variedad de autores de la época usaron esta forma de expresión. Así, en el caso de Lewis Carroll el *nonsense* "[se] traduce en una actividad lúdica, al margen de la razón, producida a partir de fortuitas asociaciones de sonidos y de rimas, de malentendidos y juegos de homonimia, de perversas confusiones entre los sentidos figurado y literal de las palabras, etc." (Maristany, 1990: 31).

Para encontrar un estudio exhaustivo de este tema debemos referirnos a la obra de Jean-Jacques Lecercle *Philosophy of Nonsense*, enfocada desde el estudio lingüístico y pragmático. El autor entronca el *nonsense* con un poder mítico debido a la calidad de sus intuiciones de carácter lingüístico, pragmático y filosóficas (cf. Lecercle, 1994: 1-2).

Junto con Lewis Carroll como autor de esta forma literaria, debemos mencionar a Edward Lear (1812-88), quien publicó en 1846 su *Book of Nonsense*, una colección de poemas en los que explota las posibilidades del *nonsense*. En opinión de Jorge Figueroa Dorrego, el uso de esta forma literaria supone la combinación del surrealismo con la poesía pura unido a un trasfondo escapista de una realidad y sociedad que para el autor fue frustrante. Estas condiciones hacen que el *nonsense* de Edward Lear sea muy apropiado también para un público adulto:

> Estos lectores encuentran en el *nonsense* lírico de Lear un tipo de humor radical basado en lo absurdo, una vía de contacto con el niño que llevan dentro y que los libera de la realidad monótona y regulada; y por último, encuentran la esencia del placer poético: disfrutar de la palabra y del ritmo del lenguaje. (Figueroa Dorrego, 1992: 49)

Sin embargo, a pesar de las aproximaciones al *nonsense* tanto de Edward Lear como de Lewis Carroll no podemos decir que este sea originario del siglo XIX. En palabras de H. Carpenter: *Lewis Carroll did not invent Nonsense. One may find suggestions of it, for instance, in Shakespeare's fools and jesters, and in the lugenmärchen or 'lying tales' that the Grimms and other folklorists discovered throughout Europe* (Carpenter, 1985: 55).

Junto con los géneros mencionados hasta ahora, el lector infantil y juvenil victoriano disponía además de las historias colegiales, cuya pionera fue Dorothy Kilner con *Village School* (1795) y *First Going to School* (1804), llegando a su auge con la novela de Thomas Hughes (1822-96) *Tom Brown's Schooldays* (1857). La ideología de las novelas ambientadas en los colegios e internados refleja el sistema educativo de la época. De esta forma, las ideas sobre lo que un niño victoriano debía ser son aplicadas al sistema educativo para convertirlas en una realidad social, manifestándose en la producción literaria. Así, y como ya hemos mencionado, si en la primera parte del siglo XIX el sistema educativo se centró en la formación de la clase social pobre –educándolos a través de la lectura y de las *Sunday Schools*–, a partir de la segunda mitad la atención se centra en la clase media, esto es, el grupo llamado a representar el espíritu y las formas del imperio británico. Con esta ideología se populariza el sistema educativo que propició Thomas Arnold (1795-1842), director de la *Rugby School* de 1828 a 1842. El objetivo principal de este sistema de enseñanza era la educación de los jóvenes para que se convirtieran en cristianos distinguidos por su cultura y por ser piadosos. Los jóvenes, al igual que lo eran los niños para los escritores evangélicos, seguían siendo considerados un grupo de riesgo por su inmadurez y debilidad moral. Por esto, el sistema de enseñanza se propone controlar la libertad de los jóvenes, suprimiendo su independencia y proyectándola en valores como la camaradería y la competitividad académica. Con esta ideología se pretendió el entrenamiento moral e intelectual para la formación de una elite culta y de sólidos principios morales en el marco de una sociedad cristiana.

Teniendo en cuenta estas ideas, en las historias colegiales se solía recurrir al mismo tema de fondo, esto es, el conflicto entre la disciplina de la comunidad –en este caso la escuela o el internado– y el individualismo, así como la enfatización de la importancia del espíritu de equipo. Sheila Ray define las llamadas *School Stories* y concreta sus temas:

> [The] term 'school story' is generally used to describe a story in which most of the action centres on a school, usually single-sex boarding school. (…) The world of school is a microcosm of the larger world, in which minor events and concerns loom large and older children, at least, have power, responsibilities and an importance they do not have in the world outside. Despite the rules and regulations, children enjoy a certain kind of freedom. A school story offers a setting in which young people are thrown together and in which relationships between older and younger children, between members of the peer group and between children and adults can be explored (Ray, 1996: 348). (…) The themes and incidents which he[17] used were to become the staple ingredients of school stories; the arrival of the new boy and his adjustment to school ways, school matches, the school magazine, conflict between juniors and seniors, concerts, friendships and rivalries, and villainies and blackmail. (Ray, 1996: 348-9)

También aparecieron versiones para un público femenino en las que se contaban historias referentes a escuelas e internados para niñas, lo que se denominaba *Girls' School Stories.* Esta especialización dentro del mismo género es el resultado de la fuerte división de sexos y roles de la sociedad victoriana, que imponía lecturas diferenciadas entre chicos y chicas. Dentro de las escritoras más exitosas de la época encontramos a L. T. Meade (1854-1914) con obras como *A World of Girls* (1886).

[17] La autora se refiere a Talbot Baines Reed (1852-1893), uno de los escritores más exitosos en este género –entre sus obras destaca *The Fifth Form at St. Dominic's* (1887)-. Junto con este, otro de los autores que destacó en la época dentro del género de las historias colegiales fue Frederick William Farrar (1831-1903), con obras como *Eric, or, Little by Little* (1858).

Como ya hemos señalado con anterioridad, una de las características del mercado editorial victoriano fue su división en secciones específicas para niños o chicos y para niñas o chicas. Otro de los géneros que vamos a analizar a continuación, los libros de aventuras, es consecuencia de esa división. El género de aventuras estaba dirigido hacia el lector masculino podríamos decir casi por definición, ya que uno de sus componentes esenciales –la acción– era considerada una característica masculina. De esta forma, los protagonistas de este tipo de ficción eran chicos que encarnaban el ideal de héroe y que, por tanto, abanderaban las virtudes victorianas. Estas virtudes pueden verse claramente en una de las novelas de aventuras de éxito de la época, *Westward Ho!* (1855), de Charles Kingsley. En esta obra, ambientada en la época isabelina, el ideal de joven es aquel que es fuerte, valiente, con firme fe en sí mismo, en Dios y en la patria, y además con el derecho a gobernar a los que él considera sus inferiores. J. S. Bratton considera esta obra muy importante, ya que refleja cierta discrepancia con la idea de juventud que Thomas Arnold se propuso formar. Según la autora y tal como aparece en la obra de Kingsley, el heroísmo ya no es intelectual, sino una cuestión de instinto entrenado por la disciplina física, lo que lleva al héroe a la convicción de rectitud moral a la que le conducen sus actos. Kinsgley ensalza el carácter infantil del protagonista, pero en vez de hacerlo llegar a la madurez a través del aprendizaje –tal y como propondría Arnold–, se le hace llegar a esta a través de lo instintivo y la acción (cf. Bratton, 1981: 147). En el derecho a gobernar que mencionamos vemos claramente el reflejo de la actitud imperialista de la época victoriana, que aparecerá con frecuencia en las novelas de aventuras. Para D. Butts existe una clara relación entre dichas ideas imperialistas, el concepto de patriotismo, y la creación de héroes literarios expuestos como modelos. En su opinión: *Thus the British public's interest in thrilling deeds in faraway places, normally within the hegemony of British imperialism, helped create a cultural climate in which boys and girls wanted to read adventure stories in which the heroes and (less often) the heroines were young people like themselves* (Butts, 1996: 328).

En general, podemos decir que los llamados *Tales of Adventure* empezaron a tener un enorme éxito sobre todo a mediados del siglo XIX, reconociéndose claramente en ellos la influencia de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y, más recientemente, de la obra de Walter Scott (1771-1832). Este y Frederick Marryat (1792-1848) establecen la forma básica del género, que será consolidada por sus sucesores durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX[18]. Sus características esenciales, según Dennis Butts, vienen a ser dos, esto es, la combinación de lo extraordinario con lo probable, y la elección de un héroe con determinadas características. La primera característica supone la forma más rápida de atraer al lector, ya que los acontecimientos surgen de forma natural en la historia. Respecto a las cualidades del protagonista, encontramos a un adolescente de familia respetable, aunque no necesariamente rica, que no destaca por ser especialmente inteligente pero sí por su sentido común, y que en la acción siempre estará inclinado a hacer lo que se considera como justo (cf. Butts, 1996: 330-31). En este patrón básico encontramos una carga de ideología e intencionalidad por parte de los autores, ya que en opinión de Butts: *[Their] authors took their responsibilities seriously, guiding their young readers towards such virtues as loyalty, pluck and truthfulness, nearly always within the ideological framework of Victorian* laissez-faire *capitalism, a hierarchical view of society, and strict gender divisions* (Butts, 1996: 331-32).

Hay que decir que la buena acogida del género no sólo implicó a los lectores, sino también a los adultos, que eran los que al fin y al cabo permitían a los niños unas lecturas sobre otras. Las historias de aventuras se consideraban aptas porque contenían lo que se denominaba *Factual Material*, esto es, contenidos prácticos y culturales que los niños debían saber, a la vez que resumían las cualidades del héroe, especialmente la confianza en uno mismo y, por extensión, en la nación. Entre estos

[18] Entre los autores de más éxito en el género debemos destacar a William Kingston (1814-1880), Mayne Reid (1818-1883), R. M. Ballantyne (1825-1894), G. A. Henty (1832-1902), Robert Louis Stevenson (1850-1894), H. Rider Haggard (1856-1925) y, sobre todo, a Rudyard Kipling (1865-1936), al que trataremos más adelante.

contenidos que eran considerados adecuados para la infancia se encontraban los de carácter histórico. De esta forma, era bastante común en el género de aventuras victoriano situar la acción en el pasado, dando lugar a la ficción histórica para el público infantil. El género, en palabras de J. Fisher, puede definirse de la siguiente forma:

> Historical fiction, paradoxically, must be based on fact, which makes it different from other fiction. Its task is more difficult because of that mixture; having said that, it must be like other fiction by creating a world into which the reader can be drawn, a credible world with characters he or she can relate to, the only difference being that that world is in the past. (Fisher, 1996: 368)

Otro de los géneros destacados en la época victoriana es el de los libros de detectives, muy populares a finales del siglo XIX. La revista *The Strand Magazine* publica historias breves del detective Sherlock Holmes, creación de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), y en la revista *Marvel* aparece por primera vez en 1893 el famoso detective Sexton Blake. Este género será heredado por el siglo XX, en el que ya aparecerán niños detectives.

Finalmente, debemos mencionar las historias de animales tan exitosas en la época, como es el caso de los dos volúmenes de *The Jungle Book* de Rudyard Kipling (1865-1936), el primero de ellos de 1894 y el segundo (*The Second Jungle Book*), de 1895.

Como conclusión, podríamos decir que el siglo XIX ha venido a ser considerado por muchos como la edad de oro de la literatura infantil. Esta idea se basa tradicionalmente en el triunfo a lo largo del siglo de la fantasía y la imaginación sobre las obras cuyo principal objetivo era determinar lo que estaba bien y lo que estaba mal, diciendo al niño lo que debía o no debía hacer. En nuestra opinión, esta tensión entre los que estaban a favor de una literatura infantil moral y los que abogaban por el uso de la imaginación y la fantasía como liberación de una infancia encorsetada y oprimida por la sociedad victoriana será precisamente la base de la riqueza literaria que caracteriza al siglo XIX. La producción de obras didáctico-moralizantes, sobre todo a principios del siglo, de obras

que suponían la transición a otra forma de entender la literatura, así como de obras cuyo único objetivo era la diversión del lector, dio origen a una variedad literaria que sirvió para estimular la crítica que dejaría de ser definitivamente exclusiva de la literatura para adultos.

Por otra parte, la variedad de la literatura infantil y juvenil no sólo se basó en la diferencia entre las obras con contenidos morales o fantásticos, sino en la popularidad de géneros que hasta este siglo no habían estado tan diversificados. De esta forma, dentro de las obras que se alejaron de la tradición didáctico-moralizante el lector pudo escoger entre las colecciones de cuentos tradicionales, novelas y cuentos fantásticos, novelas de acción y aventuras, historias colegiales, y de detectives.

La voz narrativa también ofrecerá otras posibilidades y del narrador omnisciente como única opción predominante se pasa al contacto narrativo directo con el lector a través del niño-narrador de su propia historia, que será contada, por tanto, desde su punto de vista.

A pesar de la imagen que la sociedad victoriana pretendía ofrecer a través de su orden social jerarquizado y moralmente intachable, eran muchas la voces que se alzaban en contra de un sistema en el que todo no estaba, ni debía estar, controlado. En este sentido, el descontento de muchos autores con la sociedad y con su forma de tratar a la infancia quedará reflejado en las obras de clara o solapada intención crítica, así como en la introducción de elementos subversivos. Estos elementos, tan frecuentes ya en nuestro siglo, fueron mostrando al joven lector que el orden social y moral podía ser cambiado, y que no había una única visión de la realidad.

En este sentido, la literatura infantil y juvenil de la época victoriana fue heredera de siglos anteriores pero capaz, a la vez, de adaptarse a sus lectores, teniendo en cuenta sus necesidades. El camino para la literatura infantil y juvenil del siglo XX estaba preparado, y la transición no se produjo de forma brusca sino paulatinamente, teniendo cada vez más en cuenta su principal objetivo: la infancia.

1.3 La época eduardiana: un periodo de prolongación y consolidación

Victoria I de Inglaterra murió el veintidós de enero de 1901 en Osborne, en la Isla de Wight, con ochenta y un años de edad, tras sesenta y cuatro años de reinado –el reinado más largo hasta la fecha en la historia de Gran Bretaña–. Su muerte supuso el fin de una época que difícilmente puede resumirse de forma breve. Este extenso periodo se caracterizó por ser convulso en muy variados aspectos, tales como la política, la sociedad y el arte; pero conservador en las maneras, aspecto que, como hemos visto, influiría en la construcción de la moral de todo un país. En 1902 es coronado rey Eduardo VII, quien dio nombre a un periodo de bastante brevedad (1902-1910), y en el que se van a consolidar los cambios originados en la época anterior. De esta forma, no existen cambios radicales en la época eduardiana respecto al tramo final del reinado de Victoria[19]. En este sentido, algunos autores describen este periodo como una especie de edad dorada, a salvo aún de los horrores de la primera Guerra Mundial. En esta línea, Joanna Smith afirma:

> The Edwardian decade, sandwiched between the appalling poverty of the nineteenth century and the horrors of the Great War, seems a golden age; the poverty was still there, but attempts were being

[19] Marcus Crouch destaca como los factores esenciales de la época eduardiana el desarrollo del materialismo y del socialismo, fenómenos que ya habían sido iniciados en el siglo anterior. El último se manifestó en actividades políticas como el movimiento Fabiano, en el sindicalismo, y en medidas de reforma social como las concernientes a las pensiones (cf. Crouch, 1962: 12).

Respecto al materialismo histórico, podemos decir que su evolución está íntimamente unida al socialismo, siendo una de sus ideas fundamentales la de la transformación del mundo material por medio del trabajo. En palabras de José Ferrater Mora: "El mundo material y lo que hacen los hombres con él constituyen las bases para entender la historia de los hombres como historia de las sociedades. (…) El materialismo es un método para entender la naturaleza humana en su carácter concreto histórico. [No] es tanto un "economismo" como una concepción "globalista" de la sociedad en función de los modos y relaciones de producción" (Ferrater Mora, 1979: 149-151)

> made to alleviate it and England was a land of hope as well as of glory. (Smith, 1983: 12)

Durante la época eduardiana, la situación de la infancia no varía mucho respecto a la de finales del siglo anterior. Dentro del contexto de la familia, el niño sigue siendo la proyección de los deseos de esta institución, esto es, el instrumento de cambio que la época anterior veía en la infancia. A lo largo del tiempo, hemos visto cómo los modelos familiares, entre otros factores, influyen en la concepción de la infancia de cada época. De esta forma, si la tendencia de la familia es nuclearizarse, en la época eduardiana encontramos un entorno familiar circunscrito a los padres e hijos fundamentalmente, y en ella, por tanto, la importancia de otros familiares o de los amigos no es tan esencial para la misma definición de familia como en otras épocas. Así, dentro del núcleo familiar encontraremos la misma fuerte división de roles de hombres y mujeres en su función de padres y madres. El trabajo de estas se limitaba al espacio doméstico con labores como la dirección del servicio, la gestión y supervisión de la economía doméstica, y la atención a las visitas. Por su parte, el marido ejercía la función de cabeza de familia, teniendo la última palabra en cualquier asunto doméstico, a la vez que desarrollaba una profesión como base de la economía familiar. En este ambiente, la imagen que los hijos tenían de los padres era de cierta lejanía, ya que estos eran figuras de referencia y con mucha autoridad. Sin embargo, lo que sí resulta evidente es que la formalidad en las costumbres, la separación de zonas en la misma casa para adultos y niños, y el hermetismo de los roles que desempeñaban cada uno de los padres, así como lo que se esperaba de los hijos y para lo que eran educados, fueron factores que influirían en el concepto de infancia de la época. En este punto, cabe destacar que la relación de padres e hijos contaba con otra figura integrada totalmente en el ambiente infantil: la *Nanny*, la persona a la que se le encargaba el cuidado del niño desde su nacimiento y prácticamente de forma continua. El empleo de una *Nanny* en el cuidado de los hijos hacía muy frecuentemente que los vínculos con ella fueran mayores que con la propia madre. Según la costumbre y los valores de la época, la primera obligación de la esposa era con el marido, de la misma

forma que la *Nanny* se debía a los niños. Este cuidado y, en general, su relación se desarrollaba en la *Nursery*, un lugar donde pasaban la mayor parte del tiempo, definido como un verdadero universo infantil aislado y seguro, donde se hacía obvia la separación entre infancia y adulto. En palabras de Smith:

> The nursery was a closed world and even older children in the family were, up to a point, excluded from its secure familiarity in the same way that they were excluded from other parts of the house. (Smith, 1983: 29)
>
> In most Edwardian nurseries, the last sound heard by the sleepy children were comforting and familiar ones; the grown-ups talking to each other as they went downstairs after dressing for dinner, the scrape of the chairs as they sat down to the table, 'and there was always Nanny in the nursery'. (Smith, 1983: 31)

"Internados" en la planta superior de sus casas y con la continua vigilancia y cuidado de sus *Nannies*, los encuentros con los padres se limitaban generalmente a las visitas que los niños les hacían en el salón después de la hora del té, tras ser vestidos con ropa limpia por sus cuidadoras. Es significativo que los hijos no compartieran la cena con sus padres, sólo era costumbre cuando su edad les permitía tener una conversación y modales adecuados para la mesa. Cuando los niños cumplían los ocho años aproximadamente pasaban a la llamada *Schoolroom*, esto es, otra habitación dentro de la misma casa en la que los niños recibían sus primeros conocimientos formales, de manera que su educación dependía en gran medida de los conocimientos de las institutrices que los formaban. Confiar la educación de los hijos a una institutriz era propio de la clase media y alta. En ciudades grandes era relativamente frecuente que los padres formaran una clase con niños de edades semejantes, y que contrataran los servicios de un profesor. También se daba el caso de mandar a los hijos a internados, sobre todo cuando el cabeza de familia prestaba sus servicios al Imperio.

Una vez finalizado el periodo de enseñanza a cargo de la institutriz, las hijas se quedaban en el entorno familiar –ya que no había necesidad de formarse para desempeñar ninguna profesión en el futuro, sino, más

bien, había que esperar hasta encontrar el pretendiente adecuado–, y los hijos varones seguían estudiando, esta vez en escuelas. Sea cual fuera el destino del niño, la idea principal sobre la infancia era la importancia de inculcar en ella ciertos valores. La siguiente afirmación, recogida en una de las principales revistas para chicos, resume la idea: *People say, 'boys will be boys', but they are wrong –boys will be men. And to prepare for their manhood not a day is to be lost. The weakling goes to the wall in the great battle of life*[20].

Como veremos más adelante, la literatura infantil de la época tiende a transmitir los valores que imperaban. Al niño no sólo se le formaría en una profesión, sino también como individuo del que se esperaban honor, integridad y sacrificio. En este sentido, en las escuelas se trabajaba no sólo con la adquisición de conocimientos, sino también con la construcción del carácter del niño –al igual que en la época anterior–. La infancia ideal era una mezcla de atleta –tal y como se puso de moda con el sistema de enseñanza de Arnold Rugby–, con un casi instintivo sentido patriótico, acompañado de una extremada delicadeza y cuidado en las formas. Sobre este aspecto, lo que se consideraba un niño o niña educados eran los obedientes, con una buena y adecuada conversación, serviciales y atentos a las necesidades de los demás y capaces de entretener a las visitas. Reproducimos a continuación una curiosa referencia a la infancia de la época eduardiana, y en la que podemos observar cómo el adulto se muestra crítico respecto a la pérdida de ciertos valores esenciales para el momento, resaltando la necesidad de ejercitar la buena educación:

> 'The well-mannered child no longer exists –it is as extinct as the Dodo,' was the remark I one day heard from the lips of a great lady. It was a sweeping remark –not altogether true, but there is some true in it, alas! The children of today are not monsters. They are more helpful, intelligent and thoughtful, especially towards the poor, than were the children of half a century ago, but their manners are

[20] 'How to Succeed In Life: Some Finger-Posts for Boys', *Boy's Own Paper*, 1910; (citado en Smith, 1983: 145), de autor original desconocido.

> certainly not so good. The gentle speech and pretty ways which used to be the characteristics of a well-born child are fast disappearing from among us. 'Politeness,' says an old writer, 'may be compared to an air cushion. There is nothing much in it, but it is very useful in guarding us from the rough corners of life.' (Citado en Smith, 1983: 100)

A lo largo de nuestro trabajo estamos observando de qué forma la existencia de unos géneros literarios u otros dentro de un determinado periodo está íntimamente relacionada con el concepto de infancia de ese momento, y con los valores que se adscriban a dicho concepto. De esta forma, en la producción literaria infantil del periodo eduardiano destacan fundamentalmente dos aspectos. Esto es, la división de géneros literarios en función del sexo del lector, y el reflejo en las obras infantiles de una serie de temas. Así, se convierten en temas recurrentes aquellos que para la opinión eduardiana suponen aspectos esenciales de la sociedad, y que por tanto deben ser trasmitidos a los niños.

Estas dos premisas se cumplen en una de las publicaciones con más éxito entre el público infantil y juvenil de la época, esto es, las revistas. En estas firmaban escritores muy variados y de también variada calidad como literatos, y en ellas se presentaban historias de aventuras, historias colegiales, narraciones noveladas de tema histórico, etc, que con frecuencia se serializaban. En estos temas, dirigidos a los chicos, eran frecuentes aspectos como el carácter instructivo, moral y patriótico de las narraciones, en las que, además, se hacía hincapié en el concepto de hombría del personaje principal, definido como valiente, honrado y sano –gracias esto último a una vida al aire libre–. En el caso de las chicas, las historias que aparecían en las revistas que se destinaban a ellas contenían los géneros típicos de su sexo, esto es, historias familiares, colegiales –aunque mucho menor en número que en el caso de los chicos–, y algunas de tema romántico aunque con enseñanza moral. En estas revistas también se introducía a las chicas en temas domésticos,

moda, buenas maneras, etc. Entre las revistas más famosas de la época se encontraron *The Boy's Own Paper* y *The Girl's Own Paper*[21].

Durante la época eduardiana uno de los géneros favoritos seguirá siendo el de las historias colegiales, recogidas en publicaciones como *Gem* (1907) y *Magnet* (1908), dos de las revistas más importantes en la época eduardiana, junto con *BOP* y *GOP*. Joanna Smith afirma sobre el género de las historias colegiales:

> The school and scouting stories (…) were equally strong in morals (…) and solidly middle class in vocabulary ('honour bright', 'playing fair', 'beastly good of you'). 'The books we had were all very moral, but the odd thing is that we never noticed it'. Schoolboy heroes were always frank and manly and almost invariably suspected of some underhand deed, but in the end they always triumphed over the slackers, rotters, blackguards and cads. The stories had titles like

[21] La primera, más conocida como *BOP*, se publicó de 1879 a 1967. Esta revista empezó a aparecer tanto semanal como mensualmente, y su editor –hasta 1913– fue George Andrew Hutchinson. Originariamente fue creada por la *Religious Tract Society* para hacer llegar hasta niños y jóvenes sus enseñanzas religiosas. El éxito de *BOP* fue inmediato, y una de las razones para ello fue su precio asequible, combinado con la calidad de impresión, ilustraciones, papel y selección de textos. Respecto al contenido de las historias que se publicaron, hay que decir que fueron desprendiéndose paulatinamente del tono meramente doctrinal y de los temas religiosos. Así, de las historias realistas y las biografías de personas piadosas se pasó al predominio del género de ficción –las historias colegiales y de aventuras que hemos mencionado, junto con historias de fantasmas, entre otras-. Para *BOP* escribieron autores como Talbot Baines Reed, R. M. Ballantyne, G. A. Henty, Conan Doyle y el francés Jules Verne. Finalmente, y en relación con su difusión, la revista fue aceptada tanto por padres como por maestros, ya que en general inculcaba a los jóvenes la conveniencia de obedecer a sus mayores, y sus lectores estaban formados, sobre todo, por chicos de clase media. En el caso de la segunda revista –*GOP*–, apareció un año después de la versión para chicos, con un precio y formato semejante. Las historias solían aparecer en forma de entregas y se combinaban con consejos sobre costura, cocina, trato a los sirvientes y otros asuntos domésticos. La razón de la inclusión de estos aspectos se debe a que *GOP* quiso acaparar un público muy amplio –aproximadamente la revista estaba dirigida a jóvenes de hasta 25 años–, lo que hizo que su difusión dentro de un público estrictamente juvenil fuera más reducida (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 78-80 y 207, para *BOP* y *GOP* respectivamente).

> 'Schoolboy Grit', 'King of Ranleigh' or, more pretentiously, 'Noblesse Oblige', even 'Veritas Prevalebit'. Some were straightforward tales of school life, others were adventure stories in a school setting. (Smith, 1983: 83)

Entre los autores que destacaron en este periodo, dentro del género colegial, están Desmond Coke, con obras como *The Bending of a Twig* (1908), y P. G. Wodehouse, con *Mike* (1909). Ambos autores no se centraron solamente, a diferencia de sus predecesores, en el retrato de la formación del carácter del protagonista a través de la disciplina, sino que incorporaron a su narración observaciones humorísticas. Otras obras de éxito en la época fueron *The Hill* (1905), de Horace Annesley Vachell, y la famosa obra de Rudyard Kipling *Stalky and Co*., publicada en 1899. Como ya hemos señalado, el género de las historias colegiales solía estar destinado a chicos y además se encontraba monopolizado por escritores masculinos. Sin embargo, también existían historias para chicas, cuya autora más famosa fue Angela Brazil (1869-1947), una prolífica escritora que escribió durante cuarenta años, famosa por obras como *The Fortunes of Philippa* (1906). En su producción, Angela Brazil describió el día a día tanto de escuelas como de internados de forma episódica, y con argumentos que tenían como trasfondo a herederas perdidas, la restauración de una familia y su fortuna o el logro de alguna hazaña importante por parte de sus protagonistas. Sucesoras del trabajo de esta autora fueron principalmente Elsie Jeanette Oxenham (1880-1960), Dorita Fairlie Bruce (1885-1970) y Elinor M. Brent-Dyer (1894-1969), todas muy populares en la creación de series para el público femenino.

Otro de los géneros destacados en la época que nos ocupa es el de aventuras. Siguiendo con la tradición, este género solía destinarse a un público infantil y juvenil masculino. El género no presentó cambios esenciales durante esta época respecto a la victoriana, aunque es cierto que las obras se fueron desprendiendo cada vez más de las alusiones y connotaciones religiosas para dar paso a una clara ideología nacionalista. Se consolidaron autores en la línea de Marryat como F. S. Brereton (1872-1957), George Herbert Ely (1866-195) y James L'Estrange (1867-

1947), que trabajaron juntos bajo el seudónimo de Herbert Strang. Una de las diferencias del género respecto a la época victoriana es explicada por Dennis Butts:

> The great scientific and technological changes which took place in the first years of the twentieth century had an enormous influence on the development of the boys' adventure story. The invention of the motor car and particularly the rapid evolution of powered flight (…) all began to affect the content of such stories. (Butts, 1996: 334)

El término "aventuras" agrupó obras de diferentes temas y escenarios de fondo. Hablamos de historias de animales, sobre la naturaleza, sobre exploradores, historias que recrean el pasado, etc. Dentro de los autores más señalados en la época encontramos a Ernest Thompson Seton (1860-1946), uno de los fundadores de los *Boy Scouts* de América[22], con historias centradas en la naturaleza y en la vida salvaje de los animales. Seton empezó a escribir a partir de los años ochenta historias de animales, que más tarde recogería en *The Wild Animals I Have Known* (1898). En la misma línea se encuentra *The Biography of a Grizzly* (1900), y ya en la época eduardiana escribe *Two Little Savages* (1903). En general, sus historias de aventuras tienen un fondo autobiográfico, ya que están basadas en las experiencias y observaciones del propio autor, y lo que más destaca en ellas es la atención que este presta a la autenticidad de los detalles (cf. Crouch, 1962: 22).[23]

[22] Seton era inglés de nacimiento pero pasó la mayor parte de su vida en Canadá, a donde emigró con su familia a los seis años, y a partir de 1896 vivió en los Estados Unidos. Dedicó su vida a la naturaleza, reflejándola en su obra, así como conservándola, por su trabajo como naturalista.

[23] Mucho más famoso en la época fue el escritor Jack London (1876-1916), americano de origen, cuya obra tuvo una amplia difusión tanto en su tierra como en Gran Bretaña. Sus historias de aventuras en principio no estaban destinadas al público juvenil, pero este se apropió de ellas en seguida. London reflejó su culto a la naturaleza y a los animales en obras como *The Call of the Wild* (1903) *y White Fang* (1906). En general, podemos decir que los grandes maestros de las historias de aventuras, con la naturaleza y los animales salvajes como temas principales, son de origen americano o canadiense.

Dentro también de las historias de aventuras debemos mencionar aquellas que tenían el desarrollo tecnológico como tema de fondo, lo que puede considerarse un fiel reflejo de la época. Es el caso de algunas de las obras del mencionado Herbert Strang, como *The King of the Air* (1908). En esta misma línea encontramos a otro de los escritores famosos de la época, como fue Percy F. C. Westerman (1876-1960), quien escribió bastantes historias que compartían la misma fórmula, esto es, el héroe joven con conocimientos de aviación que debe hacer frente a un enemigo, y el encuentro es inevitable tanto en tiempo de paz como de guerra. Aunque sus obras principales son posteriores a la época eduardiana –*The Secret Battleplane* (1918) y *Winning his Wings: a story of the R. A. F.* (1919)–, debemos señalar su papel relevante, al poner de moda el subgénero de las historias de aviación dentro del género de aventuras. En general, sus obras alababan las virtudes como el valor y la firmeza, tal y como muestra *A Lad of Grit* (1908) (cf. Crouch, 1962: 32-33).

En esta misma línea de explotación de los avances tecnológicos de la época como trasfondo argumental debemos destacar a H. G. Wells (1866-1946), un autor que no escribió para niños ni jóvenes, aunque estos –como suele ocurrir con bastante frecuencia– se apropiarían de su obra rápidamente, por coincidir con sus ansias de aventura, combinadas con atractivas dosis de ciencia ficción, al estilo de Jules Verne. Las principales obras de Wells, publicadas a caballo entre finales de la época victoriana y el principio de la eduardiana, fueron *The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898), y *The First Men on the Moon* (1901). La crítica se centra en destacar no tanto lo novedoso de los avances tecnológicos que presenta en su obra –en lo que Verne (1828-1905) resultó más original–, sino en la calidad de su técnica

---

Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que el tipo de vida, geografía y habitantes del continente americano eran propicios para escribir historias de este tipo. Otros autores en esta línea fueron Sir Charles Roberts (1860-1943), de origen canadiense, con setenta obras destinadas al público infantil y juvenil, entre las que se encuentran *The Kindred of the Wild* (1902) y *The Haunters of the Silences* (1907). De origen sudafricano fue Sir Percy Fitzpatrick (1862-1931), cuya obra más conocida fue *Jock of the Bushveld* (1907) (cf. Crouch, 1962: 22).

narrativa, el punto de vista psicológico de sus obras (cf. Crouch, 1961: 23), la concepción de la obra como fábula social y el análisis del comportamiento humano, que en ocasiones deriva hacia un pesimismo de tintes proféticos sobre la humanidad (cf. Carpenter & Prichard, 1985: 564). Wells influyó decisivamente el desarrollo del género de la ciencia ficción posterior, así como a los autores particulares de la misma época, como E. Nesbit, respecto al uso del argumento del viaje en el tiempo.

Como conclusión, podemos decir que el género de aventuras evoluciona al desprenderse de las alusiones directas a cuestiones religiosas y morales. Sin embargo, estaba en la esencia del género que el mensaje moral se encuentre implícito al presentar a un protagonista con unas cualidades que lo convierten en héroe. Estas cualidades afectan a la construcción de su personalidad, al trato y relación con el resto de los personajes, y a su actitud frente al concepto de patria y nación. Los primeros valores van a resumirse, fundamentalmente, en: valentía, autenticidad y generosidad. Por tanto, hablamos de un héroe que, en su defensa de la verdad, siempre actúa a favor de lo que es cierto y ennoblece a Dios y a su patria. Así, durante el final de la época victoriana y la eduardiana se enardecen los valores patrióticos e imperialistas, reflejándose claramente en el género de aventuras. En este sentido, estas historias estimularon el espíritu de aventuras de los jóvenes, mostrándoles a la vez las ventajas de servir al Imperio.

En general, podemos decir que durante el apogeo del género este puede dividirse en dos vertientes. Por un lado, la heredera directa de Stevenson y Haggard, que situará al héroe en tierras más o menos lejanas, y donde se verá envuelto en aventuras trepidantes. Dentro de esta vertiente, hemos visto variaciones en las que se incluyen elementos temáticos como la naturaleza, los animales, los avances tecnológicos, la conquista de otras tierras, o la defensa de las del Imperio. Por otro lado, observamos obras que se enmarcan igualmente en el género de aventuras, pero que presentan otro tipo de protagonista y de trasfondo para las aventuras. Nos referimos a las obras influidas por *Bevis: The Story of a Boy* (1882), de Richard Jefferies (1848-1887). La novedad de

esta obra radica en que las aventuras que protagoniza el niño transcurren en un ambiente doméstico y realista –en concreto en las inmediaciones de la granja de su padre–. En principio el libro fue publicado en tres volúmenes, para aparecer en 1891 una edición ilustrada pero bastante abreviada. En 1904 volvió a publicarse una tercera edición, esta vez completa. En general, la crítica alaba en esta obra la forma en que el autor elimina la influencia del adulto para centrarse sobre todo en la representación de la infancia inmersa en sus juegos y aventuras. Para críticos como Humphrey Carpenter, la obra contiene el germen de las grandes obras infantiles eduardianas (cf. Carpenter, 1985: 109). En general, la importancia de *Bevis* radica en la recuperación de un modelo infantil literario basado en el concepto de infancia propugnado por el romanticismo, en el que encontramos un protagonista infantil que supone un estado de percepción y visión especial y diferente al adulto. La relación entre la infancia y la naturaleza también confiere un carácter especial a aquella, produciéndose una simbiosis que convierte al niño en algo parecido a un dios natural. En este sentido, Peter Hunt hace referencia a la relación entre los conceptos de infancia, naturaleza y libertad:

> But in this idealized picture of boyhood (...), he is able to portrait, quite probably for the first time, naturalistic children living, plausibly, just outside the control of adults. He showed not only freedom, but the amorality and self-centredness of childhood and the amorality of the nature-lover, with its paradoxical killer instincts. (Hunt, 1994: 86)

Finalmente, para concluir nuestra referencia al género de aventuras mencionaremos que otro de sus aspectos característicos es su estrecha relación con las revistas para chicos. En este sentido, podemos decir que gracias al género de aventuras, las publicaciones semanales supusieron un gran éxito entre los lectores juveniles, así como un gran beneficio para sus editores. Además de las publicaciones ya mencionadas, cabe destacar en importancia otras como *Marvel*, creada en 1893 y publicada durante casi treinta años; *Union Jack* (1894-1933); *Pluck* (1894-1916), y *Boys' Friend* (1895), todas ellas creadas por Alfred Harmsworth (1865-1922), y publicadas para contrarrestar el efecto de otras historias de aventuras consideradas en la época de menor calidad y más

sensacionalistas –las llamadas *Penny Dreadfuls* en Gran Bretaña y *Dime Novels* en América–.

Uno de los grandes autores con más éxito a finales de la época victoriana y durante la eduardiana fue Rudyard Kipling (1865-1936). La obra de este autor, que englobó géneros diferentes, como las historias colegiales, de animales y de aventuras, resulta esencial para conocer una aproximación muy extendida en la época sobre el tema del imperio y el colonialismo británicos. Con frecuencia la crítica literaria ha hecho una valoración negativa de su obra por intentar formar a la juventud en los valores del colonialismo e imperialismo británicos. En realidad, debemos mencionar que el mismo concepto de imperialismo en Kipling no es nada sencillo. Como afirma Marcus Crouch, al analizar dicho concepto en la obra kipliniana comprobaremos que resulta complejo, marcadamente individual y con frecuencia contradictorio (cf. Crouch, 1962: 21; Ferrer-Vidal, 2001a: 16-17). Entre las voces que lo consideraron un agente publicitario del imperio encontramos al poeta W. H. Auden, así como a los escritores H. G. Wells y Bernard Shaw. Por el contrario, se declararon fascinados por la obra de Kipling autores como George Orwell, C, S. Lewis, T. S. Eliot y Bertold Brecht, entre otros. En referencia a su obra podemos decir que pertenecen al género de las historias de animales dos de sus obras más famosas: *The Jungle Book* (1894) y *The Second Jungle Book* (1895), un conjunto de historias cortas que se desarrollan en su mayoría en la India y que tienen como protagonista a Mowgli. En el argumento, basado principalmente en las relaciones de Mowgli con su entorno, desarrolla plenamente la dualidad del protagonista, ya que hace converger su naturaleza humana y animal a la vez, sin querer renunciar a ninguna de ellas. Estas dos obras de Kipling son complejas e incluso difíciles de clasificar dentro de un género literario concreto. En opinión de Juan Tébar:

> Una obra que es sátira, es cantar de gesta, es música y poesía, es fábula sobre una selva que es el mundo. (...) Los dos *Libros de la selva* son cuentos, pero el proyecto común, la estructura que los

> relaciona, el argumento propio y en evolución de la historia más importante, los aproximan a la novela. (Tébar, 2001: 30).

En nuestra opinión, Mowgli recrea el concepto de infancia que los románticos propiciaron, por la unión total del personaje con la naturaleza. Mowgli posee, de esta forma, cualidades que lo diferencian del adulto en su capacidad de asimilarse con el espacio natural, así como de relacionarse con los animales. Mowgli es un semi-dios de la naturaleza, aunque –y aquí aparece la importante diferencia frente a la percepción romántica– su relación con ella está desprovista del trato de igual a igual. De esta forma, el fin de Mowgli es dominar a otras especies (lo hace con Ankara y los monos), y ser líder de la que considera la suya: los lobos. La tensión de la obra se basa, por tanto, en la búsqueda de lugar en el grupo a través de la imposición jerárquica. No es Mowgli el depositario –en el espacio natural– de los valores y el legado del artista romántico.

Con los animales como protagonistas, así como con la relación de estos con el hombre, encontramos la obra *Just So Stories for Little Children* (1902). La obra supone un conjunto de cuentos y poemas ilustrados por el propio autor, en los que recupera la fábula acompañándola de elementos cómicos[24]. Sobre los animales de la obra, Jorge Ferrer-Vidal afirma:

> [Los] animales se humanizan en tal medida de densa espiritualidad, que se nos hacen íntimamente humanos. (...) La galería de animales espiritualizados que Kipling presenta en este libro es, según los casos, paradigma del talento o de la estupidez del ser humano, quizá porque a Kipling le resultaba más fácil criticar la tontería, la mala educación, la petulancia y la falta de talento en animales que en hombres, si bien urge aclarar que, en cualquier

[24] Sobre la conjunción y consecuencia de estos elementos cómicos, Francesc Parcerisas afirma: “La gracia de Kipling es que en su texto apela a esa mezcla de anécdota exacta, descripción brillante y argumentación absurda, que hace las delicias de los niños y rebaja los humos de los sensatos conocimientos de los adultos. Las versiones del escritor británico (...) son una versión colorista y juvenil, decadente y no tan colonial como algunos querrían pensar” (Parcerisas, 1998: 7).

> caso, su crítica no es tan severa que no introduzca, ante todo y sobre todo, a la sonrisa y a la ternura. (Ferrer-Vidal, 2001b: 51)

Además de las historias de animales, Kipling también escribió obras enmarcadas dentro del género de aventuras. Entre otras encontramos *Captains Corageous* (1897), única obra de Kipling con personajes y escenarios totalmente americanos, y *Kim* (1901). Con esta última obra viene a darse una vez más el llamado fenómeno de apropiación en la literatura infantil y juvenil. Su base argumental aventuresca hace entender el porqué de esta apropiación, ya que *Kim* es una historia de detectives con un protagonista juvenil con el que fácilmente el lector puede identificarse. La novela no fue bien recibida por todos los lectores, ya que en el año de su publicación Kipling ya gozaba de fama de imperialista exacerbado, al aceptar y mostrar en sus obras una India en la que la supremacía del hombre blanco parecía incuestionable. En opinión de Eduardo Alonso:

> La novela *Kim* es un compendio de evocaciones infantiles y un colorido muestrario vital, hilvanados en la peripecia de un muchacho que elige la acción en vez del ascetismo ideal del lama tibetano. [Es] también un libro con resonancias poéticas, (...) es, asimismo, una novela de ambientes y escenarios. (...) Se trata de una novela documental, aunque el documento es parcial, incompleto. No se juzga el conflicto de una sociedad sometida a unos colonizadores que imponen otros valores, otros códigos, otra moral y otros usos, que llevan progreso y leyes, al mismo tiempo que injusticia y violencia. (Alonso, 2001: 40-41)

Sin embargo, y al margen de polémicas, el éxito de esta obra entre el público juvenil eduardiano fue importante, ya que encajaba con los ideales que mayoritariamente se legaban a la infancia, y que fácilmente se acoplarían con el gusto por las aventuras del lector juvenil.

Otra de las obras más destacadas de Rudyard Kipling fue *Stalky & Co.* (1899), perteneciente al género de las historias colegiales, y que recoge las experiencias del propio autor durante sus días escolares. Al igual que en el caso de *Kim*, la polémica de nuevo está presente, ya que para algunos autores es la exposición de nuevo de las ideas imperialistas

del autor[25]. Para críticos como Sheila Ray, sin embargo, lo esencial se encuentra en lo original respecto a la fórmula tradicional que se daba en las historias colegiales:

> Kipling turns the traditional formula on its head: Stalky, M'Turk and Beetle are three natural rebels who have no respect for the school spirit. The irony is that while they are smoking, breaking bounds, collaborating on their prep and generally setting themselves up against authority, they are clearly in the process of becoming just the kind of resourceful and self-disciplined young men that the public schools aimed to produced. (Ray, 1996: 350-51)

Finalmente, entre la extensa producción del autor que nos ocupa mencionaremos la obra *Puck of the Pook' s Hill* (1906), un conjunto de cuentos basados en la historia de Inglaterra, y que tendrían su sucesión en *Rewards and Fairies* (1910). Ambas reconstrucciones de la historia para niños y jóvenes fueron acogidas con el recelo que el autor suscitaba por sus ideas imperialistas, pero su aceptación por parte de los lectores no pudo ser mejor. Se hace evidente en ambas obras que, para Kipling, el pasado representa la clave para entender la situación histórica presente. De esta forma, ambos tiempos forman una unidad que da origen al concepto general de historia.

Durante la época eduardiana, se publicaron otras obras que abordarían el tema histórico introduciendo de forma variable elementos más o menos rigurosos o, igualmente, más o menos novelados. En este sentido, el autor ya mencionado G. A. Henty interrumpía la acción en alguna de sus obras para incluir pasajes de contenido histórico. También a la época eduardiana pertenece una serie de la que se apropiarían los lectores infantiles y juveniles, a pesar de no haber sido escrita inicialmente para ellos. Nos referimos a *The Scarlet Pimpernel* (1902), de la baronesa Orczy (1865-1947), de nacionalidad húngara pero educada y con residencia en Londres. Su obra, en principio rechazada por todos los editores a los que llegó el manuscrito, sirvió de inspiración para el estreno

[25] Para el escritor H. G. Wells *Stalky & Co.* representa *the key to the ugliest... idea of modern imperialism* (citado en Carpenter & Prichard, 1995: 495).

de una obra de teatro en Nottingham en 1903. La obra se estrenaría dos años más tarde en Londres alcanzando un gran éxito, lo que motivó la publicación de la novela original. Animada por el éxito la autora escribiría otras novelas históricas con el mismo protagonista, como *The Elusive Pimpernel* (1908).

El pasado también ejerció fascinación sobre una de las autoras de más éxito en el último tramo de la época victoriana y en la eduardiana, esto es, Edith Nesbit. En obras como *The Story of the Amulet* (1906), la historia y, en concreto, la reconstrucción del pasado constituye la base de una serie de aventuras que tienen lugar en el seno familiar. Con *The House of Arden* (1908) y *Harding's Luck* (1909) la autora vuelve a evidenciar la continuidad de la historia, al unir pasado y presente.

Otro de los géneros que sigue cultivándose dentro de la literatura infantil y juvenil eduardiana es el de la historia familiar. Como ya habíamos visto en la época anterior, la llamada *Family Story* se va desprendiendo del cuento moral y se consolida como género con entidad propia. En opinión de Peter Hunt, en la consolidación definitiva del género a finales de la época victoriana y durante la eduardiana también influyeron aspectos sociológicos que afectan tanto a la familia como a la propia concepción de la infancia. En este sentido:

> The development of the family story is associated with the change in the status of the child in the family. As the infant mortality rate dropped, so the family became (relatively) smaller and the child more valued; the idea of the (suburban) house and garden as symbols of stability grew. (Hunt, 1994: 91)

Hasta el final de la época victoriana, las historias familiares tenían como principal fin la exposición de aspectos morales o didácticos –de supuesto interés para el lector, en su mayoría femenino– y siempre en un ambiente doméstico. A finales de dicha época y durante la época eduardiana el género ofrece elementos novedosos gracias a la revitalización de autores como Edith Nesbit. En este sentido, la obra de Nesbit supone un paso adelante en la independización de la infancia respecto al adulto. El protagonista infantil, al ganar autonomía, ofrece al

lector la posibilidad de contemplar el mundo desde su perspectiva, aspecto que Nesbit supo explotar aún más al hacer que uno de los personajes sea el narrador de la historia. En esta línea fueron escritas las crónicas de la familia Bastable: *The Story of the Treasure Seekers* (1899), *The Would-be-goods* (1901), y *New Treasure Seekers* (1904). Para críticos como Marcus Crouch lo más destacable de las obras es el retrato familiar que hace la autora, además de crear personajes totalmente caracterizados. En su opinión:

> E. Nesbit's was the first completely consistent picture of a family, drawn with great affection but with no illusions. She was greatly helped by her own device of telling the stories in the voice of Oswald Bastable. (…) Oswald's prose (…) recognises the limitations of vocabulary and reference of an intelligent and spirited child. (…) [Each] member of the family has that existence outside the pages of the books which is the mark of characterisation of the highest order (Crouch, 1962: 13).

Para Gillian Avery uno de los aspectos más relevantes de la obra de E. Nesbit es la exclusión de la figura del adulto como referente constante de la infancia:

> The turn of the century brought a new development, a view of children occupied with their own imaginative games in a world where adults are, with a few exceptions, uncomprehending aliens. (…) The ideal child was the imaginative child. E. Nesbit (…) made adults shadows in the wings while her child characters, centre stage, played out their fantasies. (Avery, 1996: 340)

De esta forma, encontramos que en la historia familiar el tema principal se descentra, pasando de lo que el lector debe o no debe hacer en el ambiente familiar, esto es, de la exposición de cuestiones morales y didácticas, a la presentación de las aventuras de uno o un grupo de niños en ese mismo ambiente. Al plantearse estas situaciones en el entorno familiar, la intervención del adulto varía dependiendo del autor, pero su influencia se reduce considerablemente. Para llegar a este gusto literario por la contemplación de la infancia en un entorno de mucha más autonomía –en el que sus aventuras no se consideran ya reprobables

sino simpáticas y propias de su desarrollo– tuvo que ir variando la propia concepción de la infancia. En este sentido, que el modelo de niño literario fuera, entre otras cosas, imaginativo –según la opinión anterior de Gillian Avery– se debe a la influencia del movimiento romántico en la visión de la infancia que se produjo a partir de la segunda mitad de la época victoriana. De esta forma, en opinión de la crítica uno de los méritos de E. Nesbit fue el de intervenir en la redefinición de la concepción y el papel de la infancia en la obra literaria. De esta forma, Nesbit hace al niño el protagonista y responsable absoluto en sus historias, independizándolo del adulto y evitando así la "contaminación" de la infancia. El niño como personaje es revitalizado y liberado de ataduras victorianas, esto es, se aleja del modelo de niño bueno y devoto que debe obedecer al adulto para ser aceptado. En este sentido, Peter Hunt afirma:

> She made a break from the concept of the child as actor in the adult-controlled world, a stance so characteristic of the nineteenth century, when the ministering children tend to be –for all their occasional individuality– acting out a role. Nesbit allowed children to function in a world bounded but not totally controlled by adult value systems. (...) Nesbit allowed children to satirize adults rather than the other way around, and this is engineered partly by the literary awareness of her characters. (Hunt, 2001: 104)

En general, el concepto de infancia que aparece en la obra de E. Nesbit es heredero directo del Romanticismo. Nesbit, al igual que los románticos, celebra la infancia como una edad especial de vitalidad, placer e inocencia. Sin embargo, superará los elementos que van a caracterizar al niño romántico de finales del siglo XIX, como su capacidad idealizada de redimir y reconciliar a los adultos rodeado de una cierta dosis de sentimentalismo, ofreciendo un personaje más complejo, inteligente y con capacidad crítica –sobre todo hacia el adulto y sus valores–.

Desde el punto de vista literario, una de las consecuencias directas de la independencia del niño respecto del adulto es la aparición de aquel como narrador, así como el cambio de tono en la obra literaria (cf.

McCallum, 1999: 142-43). De esta forma, el acercamiento y comunicación con el lector infantil es mucho mayor al superar la barrera que impone un narrador adulto omnisciente. En opinión de Barbara Wall:

> Nesbit created a narrative personality for her narrator unlike any which had come before, and allowed that narrator to communicate freely and frequently with a narratee, not merely overtly, but outside the story being told … Nesbit was the first professional writer for children who did not feel the need to justify her writing for children … by insisting on the intellectual and moral differences between herself and her readers. [The] strong emphasis she placed on the partnership of narrator and narratee has made the child's interests rather than the adult's the real concern of the stories. (Wall, 1991: 148-49; citado en Hunt, 2001: 103)

Como conclusión, podemos decir que uno de los aspectos que caracterizan al género de la historia familiar en la época eduardiana es el interés hacia una infancia más independiente respecto al adulto. De esta forma, es frecuente en el género que el argumento gire en torno a las aventuras del protagonista sin ninguna o apenas intervención del adulto. De esta forma, el adulto como personaje deja de tener peso en la narración para trasladarse al niño-protagonista. Respecto a la presencia de carga moral, esta se percibe de forma no tan explícita como en épocas anteriores, aunque aún no podemos hablar de ausencia total de consejos, actitudes o aproximaciones morales a ciertos aspectos.

Junto con los géneros mencionados hasta ahora, en la época eduardiana se seguían leyendo cuentos de hadas, aunque esta vez sin la fuerte polémica que los acompañó durante buena parte de la época anterior. De esta forma, siguieron siendo referente los cuentos de los hermanos Grimm, de los que no dejaron de aparecer ediciones. Además de los cuentos de hadas, desde finales de la época victoriana se extendieron con éxito los volúmenes de cuentos, con la cultura anglosajona como base, de Andrew Lang, cuya última obra, *The Lilac Fairy Book*, fue publicada en 1910. Marcus Crouch resume así parte del movimiento editorial en la época en referencia al cuento:

> The repertoire of the story-teller grew steadily. A selection of *Hauff's Tales*, translated by Sybil Thesiger, appeared in 1905, and W. H. D. Rouse edited an Indian collection *The Talking Thrush* in 1899. Grace Jame's Japanese tales *Green Willow* followed in 1910. A memorable book of British tales, to which Ernest Rhys managed to add his personal touch of Celtic magic, was *Fairy Gold* [1906] which for many readers opened new doors of wonder and poetry. (Crouch, 1962: 24)

Junto con estos autores, debemos destacar los cuentos de Edith Nesbit, así como el proceso de subversión al que somete el cuento de hadas[26]. En palabras de Celia Vázquez:

> Los cuentos de hadas de E. Nesbit son una mezcla de tradición e innovación. Su estructura es tradicional. Lo que varía, comparándolos con otros cuentos, es la presentación de las situaciones. (...) La innovación de sus cuentos estriba en la manera personal de presentar los hechos y la psicología de los personajes. (Vázquez, 1995: 170-71)

Durante la época eduardiana, también se intentará acercar al lector infantil y juvenil a la tradición literaria inglesa, al adaptar obras y autores clásicos para el mencionado público. De esta forma, la autora Mary Macleod introdujo a Shakespeare a los niños en *The Shakespeare Story Book* (1902), después de acercarlos hasta los temas artúricos en *Book of King Arthur and His Noble Knights* (1900). En 1909 H. E. Marshall intenta llevar hasta los niños una perspectiva global de la herencia literaria británica en *English Literature for Boys and Girls*. Desde esta misma

[26] Marisol Dorao Orduña es una de las especialistas en la obra de Edith Nesbit. De sus cuentos, destaca su carácter subversivo, con el que pretende reflejar su propia ansia por la igualdad social y de género: "E. Nesbit (...) presenta en "El último dragón", a una princesa que discute con su padre de lo absurdo que resulta que un príncipe tenga que luchar por ella contra un dragón, cuando ella maneja la espada mejor que muchos príncipes. La fecha de la primera edición de este cuento es de 1901. Y en la mayor parte de sus cuentos de hadas conserva esta línea. Lo que no tiene nada de particular porque E. Nesbit (...) se pasó toda su vida abogando por los derechos de los más débiles*"* (Dorao Orduña, 1997: 64).

perspectiva, Marshall también se acercó a la historia de Inglaterra en *Our Island Story: A Child's History of England* (1910), una obra en la que la autora ofrecía historias muy apetecibles para el lector infantil y juvenil pero carentes de objetividad y rigor histórico (cf. Crouch, 1962: 24-25).

Finalmente, mencionaremos la publicación en 1908 de una obra de referencia –dentro por tanto de los llamados *Fact Books*– para la infancia, esto es, *The Children's Encyclopaedia*. Editada por Arthur Mee y publicada por Harmsworth, la obra –cuya publicación llegó hasta 1950– era una amalgama de temas muy variados redactados con un cierto tono patriótico muy frecuente en la época.

Junto con toda la variedad de géneros descrita hasta ahora debemos añadir que el lector eduardiano seguía recurriendo en sus lecturas a éxitos de la época anterior y que ya eran considerados como clásicos. En este sentido, entre los autores victorianos preferidos se encontraban Walter Scott con sus novelas históricas, Charles Kingsley, Anna Sewell, Thomas Hughes, Charlotte Yonge, George MacDonald, Lewis Carrol, Mrs. Molesworth, Mrs. Ewing y Robert Louis Stevenson, entre otros (cf. Smith, 1983: 90-92)

Respecto al género del *Fantasy*, podemos matizar que durante la época eduardiana se siguieron leyendo las obras pertenecientes a este género que fueron escritas en la época anterior. Durante este principio de siglo que nos ocupa, también se escribieron *fantasies* que hoy engrosan la lista de clásicos de la literatura infantil y juvenil. En concreto, debemos mencionar los cuentos de Beatrix Potter, las obras de Kenneth Grahame, en especial *The Wind in the Willows*, y *Peter Pan*, de James Matthew Barrie[27].

Como conclusión, podemos decir que la breve época eduardiana se caracterizó, ante todo, por la extrañeza generalizada que supuso la ausencia de una figura de continua referencia en el periodo anterior, esto

[27] Hemos incluido un estudio más extenso en el capítulo segundo sobre estos autores por la relación que aparece en sus obras entre el concepto de arcadia y el género pastoril, así como por sus implicaciones en la literatura infantil y juvenil de la época.

es, la figura de la reina Victoria. Durante el reinado de Eduardo VII, Inglaterra vive una prolongación de la época anterior, envuelta además en una serie de avances tecnológicos –el automóvil, cuya comercialización se extiende en esta época, el vuelo a motor, y la telegrafía sin hilos, entre los más destacados– y en un ambiente de paz que se quebraría en 1914. Desde el punto de vista social, los movimientos de más relieve fueron el desarrollo del socialismo, así como del materialismo. Con relación a la estructura familiar, hemos mencionado que en la época eduardiana dicha estructura se encuentra ya plenamente nuclearizada. Dentro de ella, el referente adulto para la infancia serán los padres, así como la *Nanny*, cuya influencia en muchos casos fue muy importante tanto desde el punto de vista de la formación del niño como afectivamente. La principal característica de la infancia es que –tal y como ocurría en la época anterior– seguirá siendo depositaria de los valores de su tiempo, cuestión que se reflejará en la producción literaria dirigida a este grupo. En general, podemos decir que dos de los aspectos esenciales que se reflejan en la literatura infantil y juvenil eduardiana son, por un lado, la necesidad de formación de sus lectores –para precisamente inculcar esos valores– y, por otro, la división de géneros literarios por sexos.

Con relación al primer punto, apreciamos un cambio de énfasis respecto a la época anterior. Los temas dejan de centrarse en lo religioso –no existe la misma obsesión por instruir religiosamente– para enfatizar la construcción de un carácter social y moralmente deseable. La situación histórica de Gran Bretaña tiene mucho que decir al respecto, ya que el país necesitaba de fieles y sacrificados servidores para mantener el Imperio; es por ello por lo que se debían inculcar a la infancia atributos como la valentía, honor y patriotismo en los chicos, y la mansedumbre para servir a los esposos –que a su vez servirían al Imperio– en el caso de las chicas. De ambos se esperaba la corrección social –para la época eran esenciales en un niño la educación, las buenas formas, el trato correcto a los demás, sobre todo a los mayores, y la habilidad de una conversación interesante para complacer al adulto–.

En relación a la división de géneros por sexos, podemos decir que también provino de la diferenciación de roles tan marcada en la época. Los intereses de los chicos y chicas, basándose en esta división, se suponían diferentes, de ahí la división en la clasificación de géneros. Entre las obras destinadas al público infantil masculino se encontraban las historias de aventuras –en sus variantes temáticas de historias de animales, sobre la naturaleza, de exploradores o de detectives–, la novela histórica y las novelas colegiales –cuyo tema de fondo solía ser el de la disciplina–. En general, debemos decir que el género de aventuras fue herencia de la época anterior, aunque se apreciarán algunas diferencias como el relajamiento ya mencionado del tono moralizante –las alusiones explícitas de estos contenidos disminuyeron, pero las alusiones implícitas a cuestiones morales y éticas fueron la esencia de estas narraciones– y el reflejo de los avances tecnológicos propios de la época. Esta fue una de las claves de su éxito, ya que el hecho de que el héroe de la narración manejara dichos avances hacía las delicias de los niños. El género de aventuras eduardiano no sólo se emplazaba en lugares remotos y más o menos exóticos, sino que también podía tener como escenario un ambiente doméstico y más realista, heredero del *Bevis* de Richard Jefferies.

Dentro de los géneros destinados al lector infantil y juvenil femenino encontramos las historias colegiales –ambientadas en internados de chicas– y las historias familiares, de asunto fundamentalmente doméstico. En estos géneros, los valores morales que se pretendía enseñar eran los propios atribuidos a la mujer, esto es, la autodisciplina para complacer al otro, los buenos modales y la responsabilidad frente a los miembros de la familia, así como el respeto a la autoridad masculina. De esta forma, el género de la historia familiar pasa por el mismo proceso que el del género de aventuras, al irse desprendiendo de la carga explícitamente moralizante, incluso religiosa. Este género tendrá bastante importancia al ofrecer un concepto de infancia algo más evolucionado que el de la época anterior. En este sentido, la influencia de autores concretos como E. Nesbit será esencial para la revitalización del género, al ofrecer un tipo de

infancia menos encorsetado, más libre e inmerso en sus propias aventuras.

Hemos visto precisamente en el ambiente doméstico la plasmación del modelo literario de infancia heredero del romanticismo. Un modelo de infancia que se complementa con la naturaleza y es, además, considerada una edad de especial placer e inocencia. El modelo romántico derivó, a finales de la época anterior, en el llamado *Beautiful Child*, que supuso la representación literaria del niño romántico pero además con atributos que lo llevaban a un estado casi ideal. De este modo, la infancia era adorable –tanto físicamente como en su conducta–, y de ella los autores destacaban su carácter conciliador hacia el adulto. Por su parte, los escritores eduardianos superaron el modelo del *Beautiful Child* sin dejar de lado la herencia del romanticismo para centrarse en un modelo de infancia más cercano a la realidad. Finalmente, debemos mencionar en el género de las historias familiares un rasgo que empezará a aparecer con más frecuencia en la literatura del siglo XX, esto es, se generalizará un tipo de narración centrada en el protagonista infantil, que incluso asume la voz del narrador[28].

El predominio de los géneros de aventuras y familiar no asume toda la producción de obras de literatura infantil y juvenil. De esta forma, durante la época eduardiana se seguirán publicando cuentos de hadas –libres ya de polémica sobre la inclusión de lo mágico–, se seguirán demandando obras clásicas victorianas, y se continuarán adaptando para el público infantil y juvenil diferentes obras de escritores ingleses. La importancia de todo este corpus literario se basa no sólo en el hecho de recoger lo mejor

[28] En opinión de Peter Hunt, ofrecer la aproximación de la historia desde el punto de vista infantil es una de las características de la literatura de finales del XIX y principios del XX. Este recurso permite la exclusión de una mente adulta controladora de la acción y del punto de vista (cf. Hunt, 1994: 59). En general, Hunt llama al periodo comprendido entre 1860 y 1920 “de madurez”, ya que, junto con lo expuesto anteriormente, observa rasgos que caracterizarán a la literatura de este periodo y que conllevan su evolución: la narración es más compleja, prima el entretenimiento sobre lo didáctico, van apareciendo rasgos e incluso temas subversivos, aparece la ironía, y el lenguaje es tan importante como la ilustración en los libros para el lector de menor edad (cf. Hunt, 1994: 59-105).

de la época anterior, sino también en ser el primer paso en la evolución de la literatura infantil y juvenil del siglo XX.

1.4 El concepto romántico de infancia y su influencia en las épocas victoriana y eduardiana: el modelo literario del *Beautiful Child*

1.4.1 Introducción al concepto romántico de infancia

La relación entre el movimiento romántico y la infancia puede definirse como de especial afinidad entre ambos, partiendo de la premisa de que dicho movimiento resucitó y dotó de un carácter especial a la idea del niño, dando nuevos significados al concepto de infancia. Debemos aclarar, no obstante, que la infancia de la que el romanticismo se apropia es un concepto abstracto, con un importante reflejo en la literatura, pero de poco realismo dentro de un contexto histórico y social y, más concretamente, familiar.

Antes de describir la relación entre el romanticismo y el concepto de infancia, debemos preguntarnos el porqué de la apropiación del movimiento romántico de la idea del niño. En este sentido, podemos decir que los rasgos atribuidos idealmente a la infancia representan muchos de los valores que el movimiento abandera. Así, para la sensibilidad romántica el niño representa la emoción, o la libre expresión de esta; la libertad –a la que el adulto se ve obligado a ir renunciando por su misma condición de adulto-; la imaginación, que los románticos concibieron como la energía espiritual cercana a la divinidad, a la que, a su vez, la infancia se encontraba cercana; la inocencia –el niño no está aún contaminado, a diferencia de sus mayores-; y, en su consideración más abstracta, la infancia representa lo sublime, por ser la única cercana a los valores anteriores, y por estar unida a la naturaleza en una comunión perfecta; la infancia es, en fin, el prototipo de los valores humanos más nobles. Así, el autor romántico, por su condición de poeta, se considera más cercano a la infancia que al adulto.

De esta forma, y teniendo en cuenta sus atributos, el romanticismo restablece al niño como centro de la consciencia humana, y lo define como un ser en sí mismo, completo, sin la necesidad de depender o existir respecto al adulto. Para la sensibilidad romántica la infancia no es una edad marginal o preliminar respecto a la etapa adulta, sino la edad en la que la vida se desarrolla de una forma plena. En palabras de Judith Plotz:

> The child became central partly because childhood ceased to be seen as marginal or preliminary to real life and was indeed defined as real life in and of itself, partly because childhood was perceived as the embodiment of nature, and partly because childhood psychological powers were increasingly seen as the foundation and model of all substantial adult achievement. (Plotz, 1991: 170)

Una de las características fundamentales de la infancia según el romanticismo es su continua oposición al adulto, así como el cambio de roles que determina en su concepción. En efecto, el adulto representa la pérdida progresiva de esos valores positivos que el niño posee, por lo que se termina adorando y contemplando a este como si de un ser superior se tratara. Esta consideración es la que lleva al cambio de roles respecto al adulto que mencionábamos. De esta forma, y gracias a los poderes excepcionales que la infancia tiene, el niño se convierte en una figura de autoridad, así como en maestro que puede y debe ser el ejemplo de la verdadera sabiduría. Según J. Plotz: *[children] often therefore are addressed –and not ironically– as exemplars, preceptors, guides. The child as teacher is everywhere in nineteenth-century literature* (Plotz, 1991: 170). Otro de los papeles claramente identificables del niño en la literatura de la época es el de sanador. Gracias a esta capacidad, los valores positivos de la infancia revierten en el adulto proporcionando la cura que acerca a este a la paz y a la trascendencia, así como al paraíso perdido de la infancia.

Finalmente, otra de las constantes que podemos encontrar en el concepto romántico de infancia es su estrecha relación con la naturaleza. De esta forma, la esencia de la infancia determina su condición de

perfección, su asociación con la verdadera vida, así como con la naturaleza, en una concepción que Plotz denomina *the child's natural self-completeness* (1991: 174). Tanto la abstracción por excelencia de la naturaleza como el concepto, también abstracto, de la infancia quedan unidos por una característica común, esto es, una prodigiosa vitalidad y la capacidad de crecimiento. La naturaleza, de este modo, define a la infancia. Tal y como opina A. Richardson: *Childhood in Romantic literature is frequently portrayed as Edenic, natural, and asocial. The Romantic child is, like Adam, unfallen as long as it remains solitary* (Richardson, 1992: 122).

De manera general, podemos decir que las principales influencias del romanticismo en la literatura infantil y juvenil son fundamentalmente dos: por un lado, una nueva concepción de la infancia; por otro lado, el impulso de los géneros literarios que potenciaban el desarrollo de la imaginación. Respecto al primero, debemos decir que la definición de infancia dentro de los parámetros del romanticismo fue un concepto duradero que extendería su influencia a lo largo del siglo XIX, llegando al siglo XX, y afectando, además, al enfoque de la crítica literaria respecto a la literatura infantil y juvenil. Para críticos como Alan Richardson, uno de estos logros del romanticismo prima sobre el otro:

> If the Romantic defense of the imagination helped validate the forms of the great works of Victorian fantasy, the "golden age" of children's literature owes still more to the new modes for representing childhood developed through the poetry and prose of the Romantic period. (Richardson, 1992: 128)

Para Humphrey Carpenter, los románticos propiciaron un cambio de concepción en la infancia, al dejar de considerar al niño una "crisálida", un adulto en miniatura con necesidad de educación y formación moral para resultar un ser con capacidad de imaginación, capaz de percibir lo invisible para el adulto (cf. Carpenter, 1985: 7).

Otros críticos argumentan que la definición de la infancia como oposición al adulto ha generado una dicotomía que no ha beneficiado al enfoque crítico del siglo XX. En esta línea, Mitzi Myers considera que la

visión romántica de la infancia implica un conjunto de asunciones que de ninguna manera son universales ni verdaderas:

> Thus it's especially important to point out that the Romantic lens we habitually look through is a culturally conditioned ideology, a tissue of assumptions, preferences, and perspectives, and not a transhistorical, universal body of truth about childhood. The Child doesn't exist; it is always a he or a she, in a particular literary and cultural space. (Myers, 1992: 135)

Además, Myers añade que el romanticismo aborda el fenómeno de la infancia desde una perspectiva masculina y que, básicamente, se centra en la poesía, ignorando la escritura de la mujer y el resto de los géneros literarios (cf. Myers, 1992: 135).

Respecto al empuje del romanticismo a ciertos géneros, con frecuencia la crítica literaria ha señalado como uno de los logros más importantes del movimiento romántico el apoyo a los géneros que implicaban el desarrollo de la imaginación y la fantasía (cf. Carpenter, 1985: 11 y Richardson, 1992: 128). De esta forma, el impulso al cuento de hadas y en general al *Fantasy* se debió, entre otras causas, a la validación de los románticos frente a las obras didácticas y moralizantes. A diferencia de los escritores racionalistas del siglo anterior, los románticos expresaron sus preferencias por géneros como el cuento de hadas, en el que la intrusión de lo imaginado, de lo maravilloso y lo sobrenatural es una constante.

En el campo de la crítica literaria, este posicionamiento de los racionalistas a favor de una literatura que no ofreciera a los niños ningún elemento imaginativo, por considerarlo nocivo para su formación, así como la opinión de los románticos a favor de dicha imaginación, ha condicionado en cierta forma el acercamiento de la crítica a la literatura infantil de los siglos XVIII y XIX, analizándola dentro de los parámetros de la división de los conceptos: imaginación y fantasía frente a razón, y lo lúdico frente a lo didáctico. En este sentido, tanto A. Richardson (1991) como M. Myers (1992) llaman la atención sobre esta división tan drástica que, según sus opiniones, no hace más que empobrecer el análisis de las

obras al clasificarlas a priori, eliminando toda posibilidad de complejidad y subversión. Así, para Richardson el posicionamiento de los románticos, y en concreto de William Wordsworth, a favor de los géneros imaginativos como el cuento de hadas se produce por un aparente liberalismo, ya que la verdadera razón para su interés era evitar que otro tipo de literatura de talante político llegara a manos de las clases trabajadoras. Richardson alude al concepto de *Class Literature* (1991: 41), destinada al grupo formado por el proletariado y los niños, para los que la imaginación y fantasía del cuento de hadas y la literatura contenida en los *Chapbooks* resultaba inofensiva. Una intención que se extiende al *Fantasy* del siglo XIX:

> From a historicist perspective it becomes evident that, like the chapbook tradition of which they made a part, fairy tales could represent a harmless, pacifying alternative to radical intellectualism rather than a threat to moral seriousness. And in the early nineteenth century fairy-land found unexpected allies in writers who found in fantasy a happy escape from more direct assaults on conventional morality and conservative politics. (Richardson, 1991: 42)

Al margen del uso o abuso de ciertos conceptos románticos por parte de la crítica literaria, el ensalzamiento del protagonista infantil con unos atributos novedosos en este momento ciertamente resultó un mérito del movimiento romántico. Unos atributos que veremos a continuación en la obra de poetas concretos.

1.4.2 Los poetas románticos y la idea del niño

William Wordsworth (1770-1850) fue uno de los poetas románticos que atribuyeron al niño rasgos muy especiales y que lo convertirían en un ser único y admirable. La infancia, en su obra, tiene un carácter sublime, cercana a Dios, con un estrecho vínculo, además, con la naturaleza, y con características esenciales definitorias como la inocencia, la simplicidad y una capacidad imaginativa especial que harán de ella una etapa de vitalidad y placer superior a otras etapas vitales.

Con frecuencia se alude a una triada característica en la obra de Wordsworth formada por el niño, el paisaje y el observador adulto (cf. Knoepflmacher, 1977: 394), lo que sugiere una especial relación de los tres elementos. Para R. McGillis dicha relación entre la naturaleza, la infancia y el adulto es la siguiente:

> Nature's power is ultimately in its evocation of childhood, or, more precisely, in its power to raise remembrances of childhood in the poet`s mind. (…) Wordsworth speaks of the passing of childhood. Memory, prompted by nature, keeps the child present in the adult's mind. (McGillis, 1991: 152-53)

Para Wordsworth tanto la naturaleza como la infancia son el poder del bien, una fuente de enseñanza y la manifestación de Dios. Existe una visión panteísta del poeta que lo lleva a identificar al niño y a toda la naturaleza con lo sublime de la divinidad. Es por esta razón por la que el hombre evoca con nostalgia la etapa de la infancia. De esta forma, el reflejo de la infancia en la obra de Wordsworth ensalza un periodo aislado en sí mismo y el que el adulto evocará siempre por su esplendor. Como ya hemos mencionado, las diferencias entre el adulto y el niño se enfatizan en este aspecto, ya que el adulto está alienado por su alejamiento irreversible de la infancia asociada a la naturaleza (cf. Knoepflmacher, 1977: 419).

La relación entre la infancia y la naturaleza tiene además otros atributos, como su carácter maternal y formativo. Para el poeta la naturaleza encarna la madre, que ofrece, a su vez, la protección que el niño necesita: *Nature for (...) Wordsworth was a surrogate mother, a conscience figure* (McGillis, 1991: 157). Una madre que completa su función de cuidadora con la de educadora, y hace que la infancia se independice totalmente de la figura del adulto, al no necesitarlo para esta función –el niño aparece con frecuencia como un ser sabio que enseña al adulto y al que le basta la naturaleza para instruirse–. Según R. Woodman, la imagen del niño aprendiendo en y gracias a la naturaleza es un reflejo de la opinión negativa del poeta sobre la educación académica tradicional: *Wordsworth is celebrating the kind of education that, he*

argues, stands out in marked contrast to what is offered in the great public schools and in the universities (Woodman, 1991: 88).

De esta forma, la idea de la naturaleza en el proceso formativo cobra importancia si se la considera como el tutor que proporciona las primeras y más relevantes experiencias a la infancia. Así, la naturaleza supone una mina de asociaciones tempranas para una infancia que Wordsworth considera libre de perversidad. El papel de la naturaleza y el tipo de educación que el poeta abandera coinciden con las teorías de Rousseau. En palabras de A. Richardson:

> Although Rousseau thought education crucial for men and women in society (…) his emphasis on original innocence and organic laws of development led him to recommend a "purely negative" early education. This organic and benevolent view of childhood (…) finds its frequent expression in Romantic literature, as when Wordsworth describes his "five years" self in *The Prelude* as a "naked savage, in the thundershower" and attests to a predominately "negative" education in *The Excursion*. (Richardson, 1992: 122)

En la obra de Wordsworth también aparece un cierto cambio de roles, no sólo en la figura del niño que es alumno de la naturaleza pero a la vez el maestro del adulto, sino que también aparece en su papel de sanador. De esta forma, la sanación es una habilidad innata de la infancia y revierte positivamente sobre el adulto, a lo que U. C. Knoepflmacher se refiere como *Wordsworth's cherished belief in the healing intercourse among adult, child, and Nature* (Knoepflmacher, 1977: 421). Para críticos como R. Woodman, el carácter sanador de la infancia se manifiesta claramente en poemas como "The Idiot Boy", al que considera *Wordsworth's most joyous account of "a country in romance", a healing nature bathed in maternal love under the rule of an eternal child that constitutes Wordsworth's naturalized world of faery, the proper domain of children's literature* (Woodman, 1991: 73).

Para Woodman, el poder de sanación del niño no sólo se extiende a los personajes del poema, sino al mismo lector adulto. En efecto, es el adulto el que, al buscar a la infancia, está buscando su propia inocencia

perdida, lo que implica un proceso terapéutico y sanador (cf. Woodman, 1991: 74).

En conclusión, para Wordsworth, el concepto de infancia supone la necesidad del recuerdo por parte del poeta y del adulto. La memoria de la infancia es, en realidad, un acto de sanación, ya que se evoca a un ser completo en sí mismo –por tanto, no incompleto y necesitado de instrucción, como se había considerado hasta ese momento–, y que reúne unos atributos que lo hacen especial y superior al adulto. Los sentimientos que afloran con la infancia llevan a pensar a algunos críticos que el verdadero interés por la infancia, no sólo del poeta sino también de todo el movimiento romántico, tenga como base un sentimiento de nostalgia, y no de atención sobre una infancia que se aproximara a una concepción más real. En este sentido, Myers alude a la producción de los románticos no como una literatura pensada y destinada a la infancia, sino como obras que reflejan esta nostalgia sobre ella (cf. Myers, 1992: 135). Para críticos como A. Richardson lo verdaderamente destacable en el concepto de infancia que ofrece Wordsworth es la convivencia de diversas teorías hasta el momento bien diferenciadas[29]. De esta forma, encontramos una infancia integrada en la naturaleza y atenta a sus primeras enseñanzas; una infancia con frecuencia asocial y que vive su formación natural libremente y en soledad; encontramos además una

[29] En su artículo, Richardson menciona cuatro teorías referentes a la infancia. Por un lado, la "asociacionista" de Locke vigente a partir de mediados del siglo XVII, que consideró al niño una *tabula rasa* o "cera" para poder moldear al antojo del adulto; una teoría que dio mucha importancia a las primeras experiencias y asociaciones del niño, destacando la necesidad de la formación y lo importante de esa primera educación. Por otro lado, el autor menciona la "teoría orgánica", desarrollada por Rousseau, y en la que el niño es considerado una planta virtuosa por naturaleza y necesitada de formación para evitar que la sociedad lo pervierta. La formación que aquí se abandera es la que proporciona la naturaleza, debido al culto durante el siglo XVIII de la figura del "buen salvaje". En tercer lugar, se menciona la "teoría trascendental", por la que el niño se asemeja a un ser celestial y eterno. Por último, se alude a la "teoría agustiniana", seguida por metodistas y evangelistas del siglo XVIII, por la que el niño es considerado un ser depravado por naturaleza, y al que hay que formar moralmente para evitar así su condenación (cf. Richardson, 1992: 121-23).

visión dual en Wordsworth: un niño egotista, pero a la vez celestial en tanto que cercano a Dios y con una preexistencia divina antes que humana.

Asociada precisamente con su condición divina se encuentra la idea del niño eterno y su relación con la muerte. En efecto, el niño celestial es uno de los temas en la poesía de Wordsworth. De esta forma, al considerarlo más cercano a la divinidad que a la propia humanidad, el niño se asemeja a un ángel, a un ser eterno que no teme a la muerte, ya que esta le supone no crecer hacia la etapa adulta y conservar, así, sus atributos y poderes especiales. El tema de la infancia celestial también se relaciona directamente con otro de los temas recurrentes en el poeta, esto es, el niño de la naturaleza, ya que con una muerte temprana el niño llega a conseguir los atributos del niño de la naturaleza: *[There are] two motifs [in] Wordsworth's poetry: the "celestial" attributes of the* Intimation Ode *and the eternal childhood lent through early death to the child of nature* (Richardson, 1992: 126).

Finalmente, debemos decir que el concepto de infancia en Wordsworth se fundamenta en la simplicidad que une al niño con la naturaleza en un estado de permanente suspensión, de eternidad celestial y natural que lo aleja radicalmente de las alienaciones de la vida adulta, en un poder regenerativo y sanador, tal y como opina U. C. Knoepflmacher: *Wordsworth himself had stressed: thought and language embody our alienation from the simplicity shared by Nature and the child* (Knoepflmacher, 1977: 403).

Otros poetas pertenecientes al movimiento romántico también percibieron al niño como un ser con características especiales, y así lo reflejarían en sus obras. William Blake (1757-1827), por ejemplo, nos presenta, de igual forma, una infancia inocente y visionaria, cuya percepción ingenua es la base de una vida imaginativa. Blake nos acerca hasta una perspectiva de la infancia desde un posicionamiento dialéctico, ya que la infancia ingenua de *Songs of Innocence* (1789) se opone a la visión de la misma en *Songs of Experience* (1794). Blake parte, así, de la condición de la inocencia para aspirar a ella como valor esencial, pero

siendo consciente de la existencia de otra realidad como la que refleja su canto a la experiencia. Para Blake, los estados de inocencia y de experiencia resultan incompletos por sí solos, ya que el primero si no avanza hacia el segundo supondría una percepción vana y estancada por no ser consciente de la injusticia. Y si, por su parte, la experiencia no cuenta con la percepción que da tener en cuenta la inocencia, dicha percepción sería deshumanizada. A. Richardson afirma, refiriéndose a la complejidad de la infancia en Blake y a su representación en su obra:

> Innocence for Blake is neither preferable to nor canceled out by Experience; both represent "States of the Human Soul" rather than ideals, and both must be subsumed into a fuller and more comprehensive vision if intellectual maturity (...) is to be attained. [His] representation of childhood might be thought in terms of a dialectical trial. Initially, childhood appears Edenic as in Wordsworth or Lamb. (…) And yet the perspective of Innocence is fundamentally naïve and proves ultimalely inadequate for the human world. Behind the apparent simplicity of Innocence lurks the harsher perspective of Experience, and as a result individual poems of Innocence tend to be more complex than their counterparts in experience. (Richardson, 1992: 125)

Como vemos, a diferencia de Wordsworth, para el que la infancia estaba ligada al tiempo y por tanto pasaba de forma irremediable, Blake la considera un estado al que hay que aspirar como una forma evolucionada de experiencia.

En general, y en opinión de A. Richardson (1992), la primera generación de poetas románticos, esto es, William Wordsworth, William Blake y Samuel Taylor Coleridge, se pronunciaron de forma más extensa sobre la infancia. Sin embargo, los poetas más jóvenes, como Lord Byron (1788-1824), Percy B. Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821), se centraron con más atención en el retrato de la juventud en sus obras. Según su opinión, la prosa de Charles Lamb (1775-1834) y Thomas De Quincey (1785-1859) supuso el puente que puso en contacto a esta primera generación de románticos con los autores victorianos y su culto a la infancia. Así, Lamb recoge dos de los principales temas de

Wordsworth: el niño celestial y el niño eterno, que surge con la muerte temprana de la infancia ligada a la naturaleza, poniendo el énfasis en la inocencia infantil, y pensando que la infancia refleja la preexistencia del hombre. En Lamb encontramos además un sentimiento de nostalgia del adulto por la infancia perdida que la lleva a considerarla como un paraíso perdido. En el caso de Thomas De Quincey, también nos acercamos a conceptos wordsworthianos, al considerar al niño un ser con entidad propia, a pesar de su inevitable continuidad hacia la edad adulta. El niño posee una herencia natural y una experiencia de la propia naturaleza que lo distingue del adulto[30]. Su poder reside en la capacidad de contemplar la verdad, así como en disfrutar de una comunicación cercana a Dios. Tanto la prosa de De Quincey como la de Lamb están llenas de niños espectrales y de niños moribundos elevándose al cielo, en un reencuentro con Dios, esto es, con su propia naturaleza divina (cf. Richardson, 1992: 126-27).

1.4.3 Los escritores victorianos y la infancia romántica

A lo largo del presente trabajo estamos comprobando cómo el concepto de infancia se manifiesta como eje fundamental, que la literatura destinada al niño y al joven convierte en su protagonista y, sobre todo, en su inspiración. La idea que los escritores victorianos y eduardianos tuvieron de esa infancia no es sólo el resultado de la influencia de la sociedad o de la religión de ese periodo histórico, sino que también la propia literatura del periodo anterior extendió su influencia sobre lo que dichos escritores plasmaron en sus obras infantiles y juveniles. Para críticos como U. C. Knoepflmacher, cada autor victoriano recogió y aplicó

[30] Sobre este aspecto veremos cómo, con frecuencia, las obras victorianas y eduardianas también contemplan esa relación especial del niño con la naturaleza, que en ocasiones es paradisíaca y que se relaciona con esa nostalgia del paraíso perdido del que hablábamos en la nota anterior.

a su manera el legado del romanticismo que establecía esa relación tan especial entre el niño y aspectos tan importantes para dicho movimiento como la naturaleza. En su opinión:

> The Wordsworthian child of Nature survives in the productions of his Victorian successors, but it survives in altered shapes, mutations that call attention to a new relation between self and Nature. There is a mixture of nostalgia and criticism in the Victorian treatment of the Wordsworthian child; at times, the nostalgia outweighs the criticism, while at other times the criticism overwhelms the nostalgia. The nostalgia stems from an acknowledged kinship with Wordsworth's desire to recover an undifferentiated self, from an appreciation of the symbolic content of his attempts to find wholeness by linking children to Nature and to the world of instinct. The criticism (…) arises out of skepticism and doubt that have their roots in empirical observation. (Knoepflmacher, 1977: 394)

Esta visión escéptica del concepto de infancia, que resulta novedosa respecto al movimiento romántico, parece normal si tenemos en cuenta que la misma idea sobre la naturaleza que tenían los victorianos y eduardianos estaba variando. En medio de una industrialización frenética, la fe en el progreso y en las posibilidades de la ciencia y la tecnología hicieron que el hombre se considerara desligado y superior a la naturaleza, por lo que la unión con ella no sería necesaria para el desarrollo pleno de la condición humana. Sin embargo, y como veremos más adelante, algunos escritores se negaron a aceptar esta idea, ya que consideraron que la base del mal en la sociedad residía en la separación de la naturaleza y en la alienación que producía.

Es la conjunción de ambas actitudes la que dará como resultado una infancia con rasgos románticos, pero con otros matices que variarán dependiendo de cada autor. Así, en opinión de A. Richardson, y refiriéndose a diferentes autores victorianos:

> Lewis Carroll's "dream-child" owes something to Lamb and (...) a great deal to Wordsworth; Wordsworth's "child of nature" recurs in such figures as Ruskin's Gluck, Kipling's Mowgli (…) and, somehow later, Frances Hodgson Burnett's Dickon in *The Secret Garden*. If

> Carroll seems anxious to freeze Alice, "like Wordsworth's Lucy Gray, into an arrested world of myth" and eternal childhood (…), such transformations in fact come about in stories like Lucy Clifford's "Wooden Tony" and George MacDonald's *At the Back of the North Wind*. (Richardson, 1992: 128)[31]

Richardson sigue refiriéndose a otras obras victorianas en las que la impronta romántica se hace visible de diferentes formas. Es el caso de la obra *The Water Babies,* de Charles Kingsley, en la que el retrato de los niños muertos y que llevan una vida plena y liberada del sufrimiento en un mundo acuático a partir de sus muertes es una clara reminiscencia de los niños eternos y celestiales, así como de niños naturales, al estar plenamente integrados con el ambiente que los rodea. Para este crítico, la obsesión victoriana por reflejar niños agonizantes o muertos es una consecuencia, entre otros factores, de la influencia romántica y en concreto de los autores Wordsworth, Lamb y De Quincey. De igual modo, sigue pensando Richardson, sin la revolución que el romanticismo imprimió en el concepto de infancia, el retrato de los niños más sabios que los adultos en autores victorianos como F. Anstey y E. Nesbit habría sido impensable (cf. Richardson, 1992: 128). En este mismo sentido, Humphrey Carpenter afirma que debido al Romanticismo, el lector victoriano no es reticente al retrato de protagonistas niños, a los que se les permite mostrarse como son realmente –y no como deberían ser–. En opinión del crítico, la última consecuencia de la valoración romántica de la infancia en la literatura victoriana es la validación de los géneros literarios destinados a la infancia o con protagonistas infantiles –una cuestión impensable en épocas anteriores (cf. Carpenter, 1985: 9-11)–.

Otro de los autores victorianos relevantes, en el que también se hizo evidente la influencia del romanticismo, fue el ya mencionado George MacDonald, en el que encontramos rasgos del llamado *Eternal Child*, del

[31] Gluck es el niño protagonista de la obra de John Ruskin *The King of the Golden River*, publicada en 1851. Por su parte, "Wooden Tony" fue publicado en 1892 en una colección de cuentos para adultos llamada *The Last Touches and Other Stories*, y posteriormente en 1895 en una colección, en esta ocasión para niños, llamada *Anyhow Stories*.

Child of Nature, y ese cambio de roles que hace al niño superior al adulto. Respecto a este intercambio de roles entre los personajes niños y adultos, y que aparece ya con naturalidad en la época victoriana, debemos matizar que algunas obras hacen evidente cómo el adulto se iguala al niño sólo a través del proceso de recuperación de su propia infancia. En este caso, el adulto que se hace niño adquiere un papel especial en la obra, haciéndose más entrañable a los ojos no sólo de los propios niños, sino también a los del lector[32].

Como conclusión, podemos decir que la literatura infantil y juvenil victoriana recoge los principales rasgos y modelos que el romanticismo da a la infancia, en un ejercicio de adaptación –y no de imitación– dependiendo de cada uno de los autores. De esta forma, en la literatura victoriana son fácilmente identificables rasgos del "niño de la naturaleza", del "niño eterno", del "niño sanador", y del "niño maestro y sabio". Como hemos apuntado, con frecuencia se mantienen en la literatura victoriana los rasgos que hicieron a los niños seres especiales para los románticos: la inocencia, la simplicidad y una capacidad imaginativa especial. Y, aunque en ocasiones son estos rasgos los que mantienen unida a la infancia con lo sublime y lo divino, con frecuencia se retratan niños más cercanos a lo cotidiano e integrados en la familia –como en las *Family Stories*–, o inmersos en aventuras –como en las *Adventure Stories*–, en las que, en general, dejarán de depender del adulto para tener existencia propia. Quizás lo más relevante de este proceso no sea tanto la existencia y variación de los rasgos románticos en la producción literaria victoriana, sino más bien el cambio de actitud y la consideración hacia la infancia que los victorianos heredaron de dicho movimiento y que supieron conservar, adaptándola a los gustos de la época.

[32] En este sentido, ya mencionábamos en el capítulo anterior la obra de Mrs. Ewing *Mrs. Overtheway's Remembrances*, de 1869, en la que, recogiendo las ideas del romanticismo, el niño es un ser de sensibilidad y capacidades especiales, al igual que el adulto que se asemeja a él a través de la recuperación del recuerdo de su infancia y del trato afectuoso hacia el niño (cf. Carpenter, 1985: 104).

1.4.4 El modelo literario del *Beautiful Child*: orígenes y manifestaciones en la época victoriana

Como hemos visto con anterioridad, el concepto literario de infancia que encontramos durante el siglo XIX debe sus características principales a la influencia del Romanticismo. Sin embargo, a finales de la época victoriana comienza a extenderse con bastante éxito un modelo de infancia que, recogiendo los valores del romanticismo, ofrece una nueva interpretación del niño protagonista en la literatura infantil. La fórmula principal en la definición de la infancia en los textos se basa en la idealización de esta llevada a sus últimas consecuencias. De esta forma, el llamado *Beautiful Child* se caracteriza fundamentalmente por atributos como la ingenuidad, la inocencia y un aspecto físico angelical, lo que tendrá como consecuencia la adoración absoluta de esta figura por parte de una amplia audiencia.

El atributo de la inocencia es herencia directa del movimiento romántico. La identificación del protagonista niño con un estado al margen de la contaminación malévola del mundo ya fue una constante de los principales representantes de dicho movimiento. Como ya hemos visto, la función de la inocencia para los románticos era la de dar como resultado a un ser de tal pureza que fuera capaz de poseer una percepción de la naturaleza, la belleza, la poesía, y en general, de lo abstracto de forma intuitiva, convirtiéndolo en la representación de la excelencia del género humano. La escisión entre el niño como ser que reunía estas características casi divinas y el adulto era muy remarcada, alejándose cada vez más de un modelo real de infancia para convertirse en plena abstracción. Así, si el concepto romántico de infancia suponía esta separación frente al adulto, en el caso del *Beautiful Child* observamos una fusión de los atributos de inocencia y de ingenuidad para llegar hasta una función mediadora entre el niño y el adulto. El primero está llamado a salvar, por medio del ejemplo que ofrece precisamente esta ingenuidad e inocencia, al segundo, víctima de diferentes defectos y vicios propios de

su vida como adulto, esto es, del resultado de haber abandonado esa época inocente por excelencia: la infancia.

Antes de analizar el aspecto de la mediación entre niño y adulto en algunas obras concretas, debemos referirnos a los orígenes del modelo que analizamos, así como a los motivos de su aparición y éxito en la época.

Hasta ahora hemos aludido al modelo romántico como base fundamental desde la que se producen las variaciones que llevarán al *Beautiful Child*. De esta forma, poetas como William Wordsworth y William Blake insisten en la inocencia como la cualidad por excelencia de la que el adulto carece. Por su parte, el papel de mediador, tan importante en la infancia, tiene sus orígenes –además de en el movimiento romántico– en las historias referidas como *Deathbed Stories*, en las que los escritores evangélicos ofrecían argumentos de salvación del adulto gracias al testimonio ejemplar del niño en su lecho de muerte. Sobre este patrón argumental J. S. Bratton opina: *This stereotype had a final burst of life in which the child's converted state was replaced by something impossible in Calvinist theory, a state of childish innocence and perfection* (Bratton, 1981: 200).

En el modelo que nos ocupa, la fuerte carga moral y, sobre todo, religiosa se diluye, sustituyendo las escenas de muerte por las escenas cotidianas en las que el niño da ejemplo a sus mayores sin dramatismo, pero con la misma intencionalidad liberalizadora –aunque no salvacionista–. Nos estamos, por tanto, refiriendo a un proceso de secularización respecto a los contenidos evangélicos. En opinión de Bratton: *Trailing clouds not of glory but of angelic curls and mispronounced endearments, these prodigies and their tales became very popular* (Bratton, 1981: 200).

Las obras en las que el modelo del *Beautiful Child* comenzó a aparecer con todos sus atributos fueron *Misunderstood* (1869), de Florence Montgomery (1843-1923), *Carrots* (1876) y *Herr Baby* (1881), de Mrs. Molesworth (1839-1921).

Una de las características más importantes de estas obras es la visión que las autoras ofrecen del comportamiento revoltoso del protagonista infantil. La actitud frente a este no es de censura, como cabría esperar de la rigidez victoriana en las formas, sino que el niño sigue pareciendo angelical y provocando la conversión moral del adulto sin renunciar a la alegría infantil que implica la travesura. En el caso de *Misunderstood*[33] la transformación que se produce con la muerte del protagonista no tiene consecuencias religiosas de conversión, sino de reflexión del adulto sobre su trato a la infancia, lo que reflejaría esa "secularización" del contenido que mencionábamos anteriormente.

En *Carrots*[34], se alaba el equívoco que produce la inocencia infantil, y se subraya el aspecto sentimental, ya que la percepción del adulto sobre el niño es en todo momento de condescendencia. De esta forma, Mrs. Molesworth confiere a la infancia valores positivos, aunque por causa de la idealización extrema la autora se aleja de un modelo de infancia real –

33 El argumento puede resumirse brevemente así: Humphrey Duncome es el hijo de un viudo miembro del Parlamento, quien muestra una clara preferencia por su otro hijo, Miles. Los hermanos tienen un accidente mientras juegan en la rama de un árbol, cayendo a un estanque. A consecuencia de la caída Humphrey muere, provocando un gran remordimiento en su padre, ya que este siente que no ha querido suficientemente a su hijo. En opinión de Humphrey Carpenter y Mary Prichard, la obra supone una llamada de atención para el lector adulto sobre la importancia de considerar las travesuras como parte de la alegría que supone la infancia –Humphrey es vigoroso y travieso frente a su hermano, el preferido del padre, cuyo carácter es manso y delicado-. De esta forma, Florence Montgomery recoge el testigo de obras como *Holiday House* (1839), de Catherine Sinclair, en la que se anima a la manifestación de la infancia sin represiones y a través del comportamiento travieso (cf. Carpenter & Prichard 1995: 354). *Misunderstood* también contribuye al culto del *Beautiful Child* en su tendencia al sentimentalismo, ya que llama la atención del lector sobre lo vulnerable de la infancia (cf. Carpenter, 1985: 107).

34 Carrots es el protagonista de la obra, que encuentra y confunde una moneda por otra de menor valor. El niño se queda con esta, aunque, finalmente, es descubierto y reprendido. La lección que debe aprender es la de no quedarse con nada que no le pertenezca, independientemente del valor que tenga. La nota de sentimentalismo argumental se produce cuando Carrots rechaza el azúcar de su té porque considera que no le pertenece (cf. Bratton, 1981: 200-01).

una cuestión bastante típica del movimiento del *Beautiful Child*–. La visión de la infancia por parte de la autora se aleja del modelo que la literatura infantil del siglo anterior pretendía transmitir, ya que en el niño no se percibe ni un atisbo de maldad, sino que es una semilla buena que debe ser cultivada con cariño. Mrs. Molesworth se refiere a la crianza del niño como una tarea solemne y de responsabilidad (cf. Carpenter, 1985: 105). Sin embargo, a pesar de esta visión positiva de la infancia, el adulto no tiene interés en que esa semilla crezca, ya que prefiere recrearse en la infancia como etapa vital de especial atractivo. H. Carpenter comenta, en este sentido, que el lector actual de *Carrots* queda sorprendido al descubrir que el protagonista infantil no es un bebé, como se deduce de su forma de hablar y actuar, sino un niño de seis años. De esta forma, la idea de que la infancia es una época especial lleva a la infantilización del modelo del *Beautiful Child*, además de a la falta de interés sobre su crecimiento: *There is no evidence that the narrator actually wants Carrots to grow up. By celebrating his half-wit innocence, she seems to suggest that adults would prefer him to remain exactly like this* (Carpenter, 1985: 105).

De igual forma, en la otra obra mencionada de Mrs. Molesworth, *The Adventures of Herr Baby*, el sentimentalismo también se refleja en la reproducción del lenguaje infantil, algo muy popular en la época y que fue alabado por la crítica del momento (cf. Carpenter, 1982: 152). A partir de estas obras aparecieron otras que de igual forma imitan el lenguaje infantil, reflejan niños de rasgos angelicales y se acompañan de ilustraciones que muestran dicha belleza de los protagonistas, como una manifestación física de la inocencia interior. Algunas de estas obras que imitan el modelo de Mrs. Molesworth con niños muy hermosos como protagonistas fueron *Pickles: a Funny Little Couple* (1878), de Yotty Osborn y *Only Five* (1880), de Ismay Thorn (cf. Carpenter, 1985: 227, nota 79). Ambas obras fueron ilustradas por T. Pym, seudónimo de Clara Creed, una ilustradora victoriana tardía que se especializaría en dibujos sentimentales de la infancia en la línea de Kate Greenaway (cf. Carpenter

& Prichard, 1995: 435). Como vemos, el vínculo entre el texto y la ilustración fue esencial para el éxito del modelo.

De esta forma, hasta ahora hemos visto que el modelo del *Beautiful Child* supone el deseo de ver en la infancia el reflejo de la belleza física y de una serie de atributos en la percepción que el adulto tiene del protagonista infantil. En esta percepción se reúnen tanto una destacable tendencia al sentimentalismo como una marcada complicidad del adulto lector hacia el niño, al considerar divertidos los equívocos a los que se llega a causa de la ingenuidad. Los contenidos orientados al adoctrinamiento religioso del adulto usando al niño como agente son desplazados, pretendiendo por parte del adulto una reacción de ternura, condescendencia y, finalmente, de auténtica adoración.

El modelo del *Beautiful Child* es fundamentalmente atractivo tanto desde el punto de vista físico –ya hemos mencionado el aspecto angelical de los protagonistas niños– como desde la perspectiva psicológica, y esto se deriva de las nuevas connotaciones asociadas al concepto de desobediencia por parte del niño. En realidad, nos estamos refiriendo al reflejo de la relajación de las normas y costumbres vigentes en la primera mitad del siglo XIX. Parece lógico pensar que si para el lector de la segunda mitad del siglo un comportamiento travieso es divertido, es porque el referente social hacia los códigos de conducta se han relajado; lo que también nos lleva a pensar que el modelo surgió no sólo gracias a la influencia del movimiento romántico, sino también como consecuencia de unos momentos históricos y literarios determinados. En opinión de J. S. Bratton, el concepto de desobediencia en esta infancia angelical está ligado a la idea de la irresponsabilidad total que sobre sus actos tiene el niño en este modelo (cf. Bratton, 1981: 200), esto es, el autor siempre anula cualquier posibilidad de malicia, confirmando así la unión de la infancia con los valores de inocencia e ingenuidad. La desobediencia, que años antes había sido vista por los evangélicos como una importante causa de la perdición del niño, ahora es considerada como parte del encanto del *Beautiful Child*.

Como conclusión, podemos afirmar que el éxito del modelo del *Beautiful Child* se basó en la combinación de una serie de recursos de mayor o menor calidad literaria, pero que en cualquier caso dieron con una fórmula de importante proyección económica en el mercado literario. Entre estos recursos hemos mencionado la carga sentimental de las obras expresadas argumentalmente a través de las travesuras inocentes de los *Beautiful Children*, así como de la caracterización física de dichos protagonistas. Tanto la combinación de ambos ingredientes como la actitud del adulto hacia la infancia en las obras llevan al resultado de la influencia de la infancia en el adulto, un aspecto que con frecuencia había sido el contrario, de forma que podemos hablar de una función mediadora de la infancia con respecto al adulto. Para potenciar el sentimentalismo en las obras se combinaron, además, la reproducción del habla infantil y unas ilustraciones que reflejaban niños angelicales.

El *Beautiful Child* es un niño infantilizado y, además, estancado, en el sentido de que no se le permite crecer, ya que la infancia se idealiza como única etapa de total inocencia, de forma que si el protagonista crece o aprende, de alguna manera el encanto para el lector desaparece. Por tanto, no existe interés ni por parte del escritor ni del lector en que se refleje desarrollo alguno en la infancia. Una de las más evidentes consecuencias del reflejo de este tipo de protagonista infantil es el alejamiento de una infancia real que, por otra parte, resultaría más compleja.

El sentimentalismo fue la base sobre la que se construyó el modelo del *Beautiful Child*, aunque a la vez le haría un flaco favor, ya que propiciaría su desaparición: es lógico si pensamos que el exceso de sentimentalismo llegaría a cansar a un lector algo saturado de protagonistas angelicales. En este sentido, Anita Moss cree que es este aspecto el que resta vitalidad al concepto romántico de infancia que se había manifestado en el siglo XIX (cf. Moss, 1991: 226). Sin embargo, y a pesar de los defectos del modelo, creemos que el *Beautiful Child* sirvió para confirmar una importante idea que el movimiento romántico ya había introducido: una imagen o percepción de la infancia positiva, en claro

contraste con las ideas calvinistas y evangélicas de los siglos anteriores. Igualmente, esa adoración a la infancia supuso el reconocimiento de valores impensables para la primera mitad del siglo XIX. En una valoración más positiva del modelo, pensamos que este también sirvió para combinar algunos de sus rasgos con los de carácter romántico para dar lugar a personajes complejos y metafóricos. En este sentido, algunos escritores eduardianos recogerían el legado romántico y algunos de los rasgos del *Beautiful Child* y lo fundirían con enorme éxito.

1.4.5 Significado del modelo en la obra de Frances Hodgson Burnett: aproximación a *Little Lord Fauntleroy*

Hasta ahora nos hemos centrado fundamentalmente en los antecedentes del modelo del *Beautiful Child*. Sin embargo, debemos señalar que la obra que representó el máximo exponente del modelo fue escrita por una de las escritoras de más fama de la época: Frances Hodgson Burnett (1849-1924). La obra a la que nos referimos es *Little Lord Fauntleroy* (1886)[35], cuyo protagonista infantil, Cedric, ocasionó una auténtica moda en la época, convirtiendo a muchos niños victorianos en *Beautiful Children* reales –al menos, claro está, en la forma de vestir–. Cedric reúne las características del modelo, ya que es un niño muy atractivo desde el punto de vista físico, y con un carácter en esencia

[35] El argumento puede resumirse así: Cedric Errol es un niño americano de siete años que vive con su madre. Su vida transcurre de forma normal hasta que descubre que es el nieto y único heredero de un noble inglés, que en su día desheredó a su hijo, el padre de Cedric, por casarse con una americana. El actual Lord Fauntleroy manda llamar a su nieto para que viva con él en el castillo de Dorincourt. A pesar de estar separado de su madre, a la que el abuelo "destierra" cruelmente a otra mansión, el carácter y la generosidad natural de Cedric influirán en Lord Fauntleroy, de manera que todo lo que le rodea se beneficiará también de la bondad que el niño irradia. Después de una pequeña trama, con la que se intenta privar a Cedric de su legítima herencia, y en la que los amigos americanos de Cedric juegan un papel fundamental para el desenlace feliz, Cedric conquista el corazón de su abuelo, quien definitivamente restablece la relación con la madre del niño y con todos los que hasta ahora lo habían considerado un tirano.

bondadoso, ingenuo, inocente, y de talante democrático[36]. Analicemos la obra y al personaje con más detenimiento.

Little Lord Fauntleroy fue la primera incursión de Hodgson Burnett en el género infantil y juvenil. Acostumbrada como estaba a un público ávido de sus obras y a un gran éxito por parte de la crítica, nos parece lógico pensar que también buscara ese mismo reconocimiento en el género para el público más joven[37]. De esta forma, la autora apostaría por un éxito seguro, teniendo en cuenta que el modelo del *Beautiful Child* estaba de moda. La obra fue publicada en un primer momento como serie en la revista *St. Nicholas* a partir de noviembre de 1885, y finalmente apareció como libro al año siguiente en las editoriales Scribner de Nueva York y Warne de Londres; las ilustraciones –tan importantes en la percepción del modelo por parte del lector– fueron de Reginald Birch.

Para ver cómo surgió *Little Lord Fauntleroy* debemos hacer referencia a las circunstancias que rodearon su creación, así como a la propia personalidad de la autora. Burnett comenzó la historia de Cedric contándosela a sus hijos, los que, por su parte, le iban aportando ideas

[36] Este aspecto es utilizado para evidenciar la diferencia entre los sistemas políticos de Estados Unidos y de Gran Bretaña. Así, el protagonista desconoce la utilidad de la monarquía y de la nobleza, definiéndose como demócrata y republicano: *"I'm a 'publican, an' so is Dearest. (...) I'm the bist o' dimmycrats!"* (Burnett, 1994: 9). Con el libro, la autora propuso –a través de los personajes de Cedric y su abuelo, y de las situaciones por las que pasan– un acercamiento entre ambas culturas basado en la comprensión y el respeto mutuo.

[37] En este punto debemos comentar un aspecto que nos parece de especial relevancia: se trata de la división entre literatura adulta y literatura destinada a un público infantil y juvenil. Dicha división en la época que nos ocupa no era radical, y más que hablar de un género infantil y juvenil por sus contenidos, digamos que era considerado dirigido también a dicho público porque el protagonista era un niño. Es interesante destacar que la novela también era leída con avidez por el lector adulto, no en vano Burnett dominaba la estructura y los elementos de géneros populares como el romance, de gran éxito entre el lector adulto, y que supo combinar con maestría con elementos de otros géneros Los críticos de literatura infantil y juvenil se refieren con frecuencia al hecho de que la división entre literatura adulta y literatura infantil y juvenil es un fenómeno ajeno a las épocas victoriana y eduardiana (cf. Gerzina, 1997: 23; Bixler, 1996: 11-12; Thwaite, 1994: 95).

sobre el personaje y el argumento. La crítica coincide en señalar que su hijo menor, Vivian, fue la gran inspiración para la caracterización del personaje. Así, en 1884 comenzó a escribir la obra a petición de este –Vivian fue un chico bastante maduro para su edad, de talante patriótico norteamericano, pero a la vez con mucha curiosidad por la forma de vida de la nobleza inglesa–. En palabras de Shirley Carpenter y J. Shirley:

> *Fauntleroy* began with a suggestion from Vivian. He missed his mother, even when she was at home in Washington. If Frances was writing, she shut herself in her study after breakfast, and worked straight through the day.
> "Dearest", Vivian said, "you write so many books for grown-ups, that we don't have any time at all with you now. Why don't you write some books that little boys would like to read? Then your staying up-stairs wouldn't be so bad". (Carpenter & Shirley, 1990: 50)

Además de inspirarse en rasgos de la personalidad de su hijo, las ilustraciones de Reginald Birch se basarían en el mismo Vivian, para lo que su madre enviaría al ilustrador una fotografía de este vestido de terciopelo con una gola en el cuello –algo pasada de moda para la época–, y que dio origen a una moda que se extendió con rapidez por Estados Unidos e Inglaterra[38]. La inspiración de Vivian no fue sólo la que dio origen al personaje de Cedric, sino que los críticos apuntan también a la adoración de Burnett por los niños, así como a su forma de tratarlos. Respecto a sus hijos, pensamos que Burnett proyectaba en ellos, y por tanto en su obra, su personal concepto de infancia. Así, el sentimentalismo de *Little Lord Fauntleroy* y de su protagonista es un ejemplo de la misma actitud para con sus hijos, a los que trataba como si fueran más pequeños de lo que en realidad eran. G. H. Gerzina comenta

[38] En este sentido, M. Laski aporta que esta forma de vestir tan característica del personaje puede que no fuera una creación original de la autora, ya que señala que el personaje de Leonard en la obra de Mrs. Ewing *A Story of a Short Life*, de 1882, lleva un traje similar (cf. Laski, 1950: 82 n.1). Tanto Laski como A. Thwaite también apuntan a la posibilidad de que la inspiración pueda haber venido de la peculiar y muy parecida forma de vestir de Oscar Wilde, quien visitó a Burnett con motivo de una gira de conferencias que estaba dando en el contiente americano en 1882 (cf. Thwaite, 1994: 70-71).

al respecto: *Frances's relationship with her sons was complicated. In her time away she persisted in writing to them as though they were far younger than they actually were* (Gerzina, 1997: 20). Respecto a su relación con los niños en general, Ph. Bixler señala que era de auténtica adoración: los incluía como sus mejores amigos e incluso en ocasiones le resultaba más agradable relacionarse con ellos que con los adultos (cf. Bixler, 1984: 16). De esta forma, el nexo entre el modelo de infancia literario y la infancia real parece que, para la autora, se aproximaban en esa idealización que profesaba a la infancia –idealización que le hacía percibir a sus hijos como *Beautiful Children*–, y que plasmaba literariamente en protagonistas como Cedric.

Veamos de forma más concreta, y apoyándonos en el texto, los rasgos tanto físicos como de personalidad que identifican al personaje como un ejemplo de *Beautiful Child*. Para empezar, encontramos la descripción física de Cedric ya en el primer capítulo, tras las caracterizaciones más generales de sus padres, sus tíos y su abuelo. Dicha caracterización se realiza por oposición a los rasgos negativos de una parte de su familia –los tíos y el abuelo–, y por semejanza a sus padres –que reúnen las principales cualidades positivas–. La autora incide en la gran influencia de la relación de amor y respeto entre los progenitores hacia la formación de un niño que, consecuentemente al ejemplo presenciado, es amable y considerado con los que lo rodean (cf. Burnett, 1994: 7-8). Este será un punto importante en la concepción de la formación del carácter del niño y de su desarrollo saludable. Su físico y sus formas adorables se describen de la siguiente manera:

> In the first place he was always well, and so he never gave anyone trouble; in the second place he had so sweet a temper and ways so charming that he was a pleasure to everyone; and in the third place he was so beautiful to look at that he was quite a picture. Instead of being a bald-headed baby, he started in life with a quantity of soft, fine, gold-coloured hair, which curled up at the ends, and went into loose rings by the time he was six months old; he had big brown eyes and long eyelashes and a darling little face; he had so strong a back and splendid sturdy legs that at nine months he learned

> suddenly to walk; his manners were so good, for a baby, that it was delightful to make his acquaintance. (Burnett, 1994: 6)

Por otra parte, una de las características más interesantes en relación con las cualidades del protagonista es su vínculo con el adulto. De esta forma, las cualidades innatas de bondad, generosidad y amabilidad de Cedric revierten en los personajes que lo rodean –que son adultos todos–. Da la sensación de que el niño es bueno para ser ejemplo para el adulto, en una misión que incluso podemos calificar de "salvacionista". El niño salva al adulto no desde el punto de vista religioso, sino más bien moral, esto es, del egoísmo y lo huraño de su carácter, que contrastan siempre con las cualidades infantiles. De esta forma, el niño proporciona un efecto beneficioso sobre los mayores, cuestión que está relacionada de forma directa con el sentimentalismo que produce la obra en el lector, y que resulta tan común en el modelo del *Beautiful Child*[39]. Así, en la relación de Cedric con su madre existe un importante componente de ayuda psicológica del niño hacia el adulto:

> 'Oh, Mary,' he heard her [Cedric's mother] say once to her old servant, 'I am sure he is trying to help me in his innocent way –I know he is. He looks at me sometimes with a loving, wondering little look, as if he were sorry for me, and then he will come and pet me or show me something. He is such a little man, I really think he knows'. (Burnett, 1994: 8)

Esta misma ayuda que el protagonista ofrece de forma incondicional a la madre se repite de forma continuada respecto al personaje del abuelo, relación sobre la que se genera el grueso de la narración. Si Cedric es el *Beautiful Child* por excelencia, todo el bien que le ocurre repercute de forma positiva en todos los que le rodean, beneficiándose de la inocencia y bondad que este irradia:

[39] Críticos como Phyllis Bixler también reconocen este efecto beneficioso del niño sobre el adulto en otras obras infantiles de Hodgson Burnett como *Editha's Burglar* (1881), *Sara Crewe* (1887) *y Little Saint Elizabeth* (1890) (cf. Bixler, 1984: 10-11). La influencia benigna de la infancia en el adulto también es clave en *The Secret Garden* (1911), cuestión que analizaremos más adelante.

> He [Cedric's grandfather] had been so selfish himself that he had missed the pleasure of seeing unselfishness in others, and he had not known how tender and faithful and affectionate a kind-hearted little child can be, and how innocent and unconscious are its simple, generous impulses. (...) His proud, stubborn old heart therefore had leaped within him when the boy came forward with his graceful easy carriage, his fearless hand on the big dog's neck. (Burnett, 1994: 84-85)

Vemos así que aunque los ejemplos de evolución y cambio moral en el personaje del abuelo aparecen a lo largo de toda la obra de forma repetida, estos son ya evidentes desde el primer encuentro entre abuelo y nieto. Una circunstancia que ratifica, una vez más, la idea de la influencia inmediata de la infancia como la quintaesencia de la bondad, inocencia y belleza, unos valores que el niño posee de forma innata, y no como resultado de su evolución y su experiencia vital.

Al tener en cuenta este aspecto de influencia y regeneración del adulto gracias a la ingenuidad del niño, el modelo *Beautiful Child* comparte con la literatura religiosa y moral del periodo anterior el afán por obrar una transformación en los mayores. La principal diferencia entre los modelos de infancia que se proponen en estas épocas sería una secularización del mensaje que el niño transmite, así como que dicha influencia se realiza, con frecuencia, de forma inconsciente, desde la misma asunción de la inocencia infantil. En este sentido, Ph. B. Koppes ha estudiado la influencia de géneros literarios como el *exemplum* en la obra que nos ocupa, así como el proceso de secularización al que venimos refiriéndonos. Según la crítica, Burnett reutiliza una de las ideas principales del *Religious Exemplum* –que el niño tiene una influencia positiva sobre los que lo rodean– y la libra de connotaciones religiosas, con el fin de ofrecer un carácter simbólico a la obra. En dicho proceso se parte de la idea fundamental de que el niño es inocente, por lo que no necesita convertirse antes de influir al adulto, sino que el proceso se produce desde la absoluta naturalidad:

> Cedric Fauntleroy especially typifies what Burnett called "the innocent friend of the whole world", the child "born without sense of

> the existence of any barrier between his own innocent heart and any other". Cedric's innocence plays a key role in the "conversion" of his grandfather; the child brings out the good in the selfish old man simply by assuming that his grandfather is good (Koppes, 1978: 192-93).

Así, la transformación se produce porque el adulto es testigo de la ingenuidad y bondad del niño, actuando de la misma forma para no romper ese clima creado. J. S. Bratton afirma en este sentido: *[the] child is not a responsible agent, but acts in simple ignorance. (…) He has no struggle to be good, no idea of influencing others* (Bratton, 1981: 201).

La ingenuidad inherente a su naturaleza le lleva a pensar que todos, incluidos los adultos, son igualmente nobles y bondadosos, aspecto que potencia el sentimentalismo del que venimos hablando.

Otra de las cuestiones del modelo que nos ocupa y que está reflejada en el protagonista de la obra es la falta de evolución del personaje. Las cualidades de Cedric son innatas y no el resultado de la evolución de su carácter. De esta forma, el niño nos demuestra que dicha nobleza es una cualidad con la que ya contaba desde su nacimiento. El crítico A. Kawabata (2004: 34) resume estas cualidades con la siguiente enumeración: *[Innate] goodness, innocent faith, and lovely childishness*.

La acogida de la obra por parte de los lectores en el momento de su publicación fue excepcional, ya que, como hemos mencionado, *Little Lord Fauntleroy* y su protagonista se ajustan al gusto literario de la época. Así, en una contextualización cronológica del *Beautiful Child* el crítico A. Kawabata (2004: 34) menciona que la obra supuso la culminación de la idealización de la infancia en la literatura en lo que él denomina *the Fauntleroy Craze*. Este rotundo éxito se extendió por Estados Unidos, Europa e incluso llegó a Japón. La clave del éxito se basó en su planteamiento general, así como en la forma en que la novela concluye. En palabras de Kawabata: *The conclusion of the story proved satisfactory to both English and American readers, adults and children, and the book was a smash hit. (…) One important reason for Burnett's success is that*

she used the familiar plot of the Beautiful Child who redeems the old man (Kawabata, 2004: 34).

Burnett, por su parte, supo sacar partido a lo que se presentaba como un auténtico filón económico[40]. Así, podemos hablar de un antes y un después de la obra en la vida personal y en la carrera literaria de la autora. En palabras de Ann Thwaite:

> What changed her was the phenomenal success of *Little Lord Fauntleroy*. It changed everything. Some said it even changed relations between America and Britain. It certainly changed lives and attitudes. (…) Its success, of course, affected Frances even more than her readers. It changed her from being a serious writer, striving to master an art, into a craftswoman who had discovered she had the Midas touch. She had begun something she could not stop. The pen-driving machine was to become a machine for printing money. The more she made, the more she needed. "I always need so much money," she was to write in 1894, and so it always was. (Thwaite, 1994: 86)

En este sentido, diferentes personalidades del momento se pronunciaron sobre la obra, expresando su entusiasmo (cf. Laski, 1950: 82). Sin embargo, esta buena acogida se irá ensombreciendo por la crítica literaria del siglo XX, que verá la calidad literaria de la obra muy disminuida por el sentimentalismo que desprende, así como por la misma caracterización del protagonista. En este sentido, y dentro de una crítica negativa, F. J. Darton opina: Little Lord Fauntleroy *ran through England like a sickly fever. Nine editions were published in as many months, and*

[40] Casi todas las lecturas sobre la autora que he consultado hacen referencia a los beneficios económicos que supuso la obra, número uno en ventas en 1886 –se calcula que Burnett ganó unos 10.000 dólares con la novela-. Lo que es más, a partir de ella se desarrolló un movimiento de comercialización al que estamos muy acostumbrados en nuestros días. Así, explotando la imagen del protagonista, se lanzaron al mercado naipes, chocolatinas, papel de carta, juguetes y perfumes, así como la ropa que definiría el "estilo Fauntleroy". La obra cambió la vida de Burnett, proporcionándole holgura económica y una fama que no le abandonaría ni siquiera tras su muerte (cf. Carpenter & Shirley, 1990: 49).

the odious little prig in the lace collar is not dead yet (Darton, 1999: 232-33).

Resulta curioso ver cómo con la producción de literatura infantil, así como de literatura de corte popular, se produjo un efecto contrario entre la crítica y el lector contemporáneo a Burnett. Por un lado, como escritora de literatura adulta y realista fue muy apreciada por los críticos pero, al tender hacia el romance y la literatura infantil, el aprecio fue desapareciendo y empezó a ser cada vez más aclamada por el público. Por su parte, la crítica del siglo XX olvidó de cierta forma a Burnett, siendo rescatada casi exclusivamente la producción infantil formada por el trío *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess* y *The Secret Garden*[41].

Enmarcadas en una crítica más positiva sobre *Little Lord Fauntleroy* se encuentran las opiniones de Alison Lurie, Phyllis Bixler y Ph. Koppes. Según la primera, Burnett dio a la obra un verdadero toque de genialidad, al combinar la historia de un heredero perdido con otros dos temas igualmente populares: por un lado, la regeneración de un mayor por la influencia de un niño; por otro lado, la regeneración o el enriquecimiento de un país por otro más joven. Sobre esta última lectura Lurie explica:

> Uno [de los temas] es la relación entre Inglaterra y Norteamérica; entre una nación vieja, compleja y posiblemente corrupta en contraposición a su colonia, más joven, más simple, más primitiva pero, presumiblemente, más inocente. En los años que siguieron a la guerra civil, cuando Estados Unidos estaba finalmente en vías de madurar y (...) comenzando a perdonar a sus progenitores y sentir cierta curiosidad por ellos, los escritores norteamericanos y sus personajes viajaron a Europa en gran número; no sólo por ver

[41] El establecimiento de este trío como lo fundamental de la producción infantil de Burnett se debe, en opinión de Phyllis Bixler, a la obra de M. Laski, de 1950. De igual forma, la vigencia de su obra en el siglo XX se debe a los estudios biográficos llevados a cabo por Ann Thwaite en 1974. Estas obras, en especial la segunda, llamaron la atención de la crítica y los historiadores literarios y propiciaron estudios sobre la obra y figura de Burnett desde los estudios de género, la cultura popular y la literatura infantil y juvenil (cf. Bixler, 1996: 14-16).

> monumentos, sino para conocer a los europeos y en particular a los ingleses. (Lurie, 1998: 149-50)

Para Bixler fue contraproducente, a la larga, que la obra se situara dentro del modelo del *Beautiful Child*, ya que en la mente de muchos perduró la imagen de un protagonista vestido de terciopelo y con una personalidad "azucarada"; un protagonista alejado de héroes infantiles anteriores reflejados en obras como *Tom Sawyer* (1876), o *Huckleberry Finn* (1884), con los que, en comparación, Cedric parecía amanerado. Frente a esta fama, Bixler afirma:

> The book's resulting notoriety was in some ways unfair. Many readers aware of its reputation have been surprised to find its hero and story so engaging; moreover, the turn of the century saw books arguably more sentimental about childhood itself if not about their specific protagonists. (Bixler, 1996: 4)[42]

Por último, la crítica de Ph. B. Koppes se basa en la afirmación de la vigencia de la obra. En este sentido, Koppes sugiere que si se aborda críticamente la producción infantil de Burnett desde la perspectiva del estudio del personaje, las obras *Little Lord Fauntleroy* y *A Little Princess* resultan de mucho menos interés que *The Secret Garden*. Sin embargo, queda sin explicar que las tres, y no sólo la última de ellas, sigan publicándose y leyéndose en pleno siglo XXI, cuando los protagonistas adorables e inocentes no están de moda. Para Koppes la explicación está en que las obras de Burnett deben abordarse críticamente, contextualizándolas en las tradiciones literarias a las que pertenecen, esto es, el *Exemplum* y el cuento de hadas, ya que así adquieren una resonancia simbólica (cf. Koppes, 1978: 191). Estamos hablando, por tanto, de la posibilidad de una lectura universal de la obra que supera un hecho puntual, y que se debió a una determinada moda de finales del siglo XIX: el modelo del *Beautiful Child*. De igual forma, Koppes argumenta que la falta de evolución en el personaje de Cedric lo convierte en un modelo alejado de la realidad, con rasgos verdaderamente

[42] En concreto Bixler menciona las obras de Kenneth Grahame *The Golden Age* (1895) y *Dream Days* (1898), así como *Peter Pan* (1904), de James Barrie.

exagerados de bondad, inocencia, nobleza interior, etc. Así, la exageración, como un mecanismo de caracterización para resaltar que el personaje es irreal, implica igualmente un gran poder de evocación. En su opinión: Little Lord Fauntleroy *survives changing fashions because Burnett returned to an earlier and more enduring use of the exemplum form to make a symbolic statement about the testing and the power of virtue* (Koppes, 1978: 197).

La crítica literaria también se ha acercado a la obra que nos ocupa desde los estudios de género. Desde esta perspectiva, Eileen Connell cree que la obra reproduce y afianza los estrictos roles sexuales victorianos bajo el mensaje esperanzador de que la nobleza y la virtud son cualidades interiores, más que una cuestión de asociación con la fortuna, el título o el rango. Para Connell, Cedric está relacionado con la acción, como todos los personajes masculinos de la época:

> *Little Lord Fauntleroy's* triumphant Cedric (…) has many adventures before he becomes, despite his unmanly velvet breeches, the future "master of everything" in his earldom. Cedric has stereotypically feminine characteristics as well as clothes (…), but [the story] clearly reinforces the familiar message that it is "natural" for men to take action to reach their goals. (Connell, 1995: 152-53)

Como conclusión, podemos decir que el modelo de infancia literaria que la obra *Little Lord Fauntleroy* abandera recoge uno de los principales rasgos que el Romanticismo le confirió a la infancia. De esta forma, Burnett nos presenta un protagonista en el que la bondad, la ingenuidad, lo conciliador y la dulzura son inherentes a él por tratarse de un niño. Junto a las cualidades morales, la caracterización del personaje se complementa con un físico angelical, que supone la adhesión completa al modelo del *Beautiful Child*, además de una tendencia al sentimentalismo. En la combinación de estos elementos se encontró la fórmula para que el modelo fuera un éxito editorial, una cuestión que, por otra parte, pensamos que aceleró su agotamiento quizás por una excesiva explotación del modelo, así como por la idea de que las modas también afectan a la literatura.

En general, las críticas negativas sobre la obra se han centrado fundamentalmente en el abuso de sentimentalismo que influyó directamente la proyección de un modelo alejado de la realidad. Sin embargo, creemos que esto permite hacer una lectura más simbólica o desde una perspectiva más abstracta, como ya se ha mencionado anteriormente, aunque no sepamos si se trata de algo que Burnett desarrolla de forma consciente debido a su tendencia a idealizar e infantilizar a los niños.

Que la obra se acerca a géneros como el *Exemplum*, en el que la enseñanza moral es evidente, resulta bastante claro, manifestándose explícitamente en la influencia "salvacionista" del protagonista en la moral del adulto. En este aspecto, que en principio podría considerarse como más cercano a la literatura de corte evangélica, debe verse también que la dirección de la influencia entre adulto y niño se produce en sentido contrario a lo que hasta ahora había sido habitual: existe un cambio de roles que debemos atribuir de nuevo a la influencia del movimiento romántico con su visión benévola y ciertamente adoradora de la infancia. Esta influencia del niño en el adulto será, a partir de ahora, una de las constantes en la obra infantil de Burnett. En efecto, la nobleza interior de los protagonistas es inherente a ellos, los que a su vez necesitarán de un ambiente propio, sin la contaminación del adulto, para desarrollarse y, posteriormente ejercer su influencia sobre este, sirviendo de ejemplo. Aunque en la obra que nos ocupa la relación de influencia alrededor de la que se desarrolla el argumento es la de nieto-abuelo, la relación de Cedric con su madre también será de importancia. El personaje de la madre es discreto, pero esencial en el desarrollo de Cedric, ya que si bien sus cualidades son innatas, el ejemplo de desinterés, saber estar y discreción de la madre resultan determinantes para Cedric. Estas cualidades que demuestra la madre, así como la habilidad para criar al hijo, son esenciales para Burnett, cuestión que confirma al premiar al personaje, que es restituido social, económica y moralmente, gracias a la actuación de su hijo como una prolongación de sus propias virtudes. La importancia de la maternidad se muestra latente a lo largo de toda la obra y se resalta,

sobre todo, en el amor que madre e hijo se profesan –pensamos que la relación materno filial está bastante idealizada–, como una constante que les impide perder el rumbo en situaciones de crisis.

Finalmente, desde nuestra perspectiva, quizás lo más relevante de una obra como *Little Lord Fauntleroy* no sea sólo lo que expresa de forma explícita, sino lo que supone en relación, por un lado, a la producción eduardiana, y por otro lado, al resto de las obras infantiles de Hodgson Burnett.

Respecto al primer aspecto, veremos en el siguiente capítulo cómo las obras fantásticas de los principales autores eduardianos reflejan un tipo de infancia que recoge los planteamientos fundamentales del romanticismo –su definición como un ser bueno, así como los roles novedosos que el movimiento le atribuyó– y los combina con los rasgos del modelo que el *Beautiful Child* ofrece –con la obra *Little Lord Fauntleroy* como máximo representante–. El resultado es la consideración tanto del niño en sí mismo como de todo el periodo de la infancia como una etapa de especial belleza, en la que los escritores heredan del modelo romántico y del *Beautiful Child* ese sentimiento de idealización hacia una etapa hermosa, así como la concepción de la infancia como una edad segura al margen de los peligros de la edad adulta, en concreto una especie de refugio arcadiano. En nuestra opinión, el aporte fundamental que los escritores eduardianos hacen es unir a ese concepto de infancia –como decimos, heredado del romanticismo y del *Beautiful Child*– a un espacio físico especialmente asociado al niño y a la infancia, como metáfora de un lugar paradisíaco y que el ser humano va perdiendo progresivamente, según se acerca a la edad adulta. De esta forma, la unión de un lugar especial para una edad igualmente especial se daría en las visiones arcadianas de los principales representantes del *Fantasy* eduardiano: Kenneth Grahame en *The Golden Age* (1895), *Dream Days* (1898) y *The Wind in the Willows* (1908) –esta última, más que centrarse en la infancia, lo hará en la recreación de ese espacio arcadiano y paradisíaco del que hablamos-; igualmente, en la visión de Beatrix Potter en sus cuentos sobre Peter Rabbit –publicados a partir de 1902-; y de J.

M. Barrie en *Peter Pan* (1904). Finalmente, otro de los aportes fundamentales que, en nuestra opinión, realizaron los escritores eduardianos, a partir de los modelos de infancia propuestos por el romanticismo y el *Beautiful Child*, es señalar los peligros que supone considerar al niño como un ser eterno, estancado en un estado de perpetua inocencia y belleza, un estado en el que se veta su crecimiento –una idea que desarrollaremos con detenimiento en el siguiente capítulo–.

Por otro lado, y respecto a otras obras de Burnett, observamos que la siguiente incursión de la autora en el género infantil también se basó en los rasgos del *Beautiful Child*. En *A Little Princess*, de 1905, se seguirá insistiendo en el modelo de protagonista de gran belleza e inocencia. Sin embargo, la vida somete a su protagonista a pruebas duras para una niña, en las que demuestra estar lejos de ser un personaje ingenuo. Podemos decir que va perdiendo esa ingenuidad de la que Cedric no se desprende en toda la obra. De esta forma, Burnett va haciendo evolucionar a sus protagonistas desde tímidas variaciones entre Cedric y Sara, para llegar hasta un cambio esencial en su obra infantil más compleja, *The Secret Garden*. En ella, la caracterización de los personajes parte del antimodelo, esto es, de la negación del modelo del *Beautiful Child* que había adoptado hasta ahora. Como veremos con detenimiento, uno de los aspectos que confieren complejidad y riqueza a la obra consiste precisamente en hacer evolucionar a los personajes de Mary y Colin desde un aspecto físico y un carácter alejados del *Beautiful Child,* para el beneficio y desarrollo tanto físico como psicológico de estos, es decir, para evidenciar lo complejo del proceso de crecimiento en la infancia. Así, si abordamos la lectura de las obras infantiles de Burnett de forma cronológica, observamos que la evolución se evidencia no sólo en los personajes, sino también en una evolución hacia la complejidad literaria. Sin embargo, debemos decir que la autora no niega todos los rasgos descritos del *Beautiful Child* en su obra *The Secret Garden*, sino que aprovecha algunos: por un lado, es de especial importancia la influencia del niño sobre el adulto –el niño será el sanador de este-; y por otro, usa los rasgos físicos del modelo, así como los que definen el

carácter de este para aplicarlos al personaje de Dickon. La función de esta caracterización servirá para resaltar el contraste con Mary y Colin y la dificultad y el valor de su evolución, así como para crear un personaje no tan real, sino más bien arquetípico, al que Burnett le confiere resonancia mítica.

Vemos, por tanto, que frente a la idea de que el modelo del *Beautiful Child* perjudicó la recepción crítica de *Little Lord Fauntleroy* en el siglo XX por el excesivo sentimentalismo, así como por la irrealidad de la infancia que refleja, proponemos la consideración del modelo respecto al resto de la producción infantil más relevante de Frances Hodgson Burnett, en especial respecto a su obra *The Secret Garden*.

Capítulo 2

El género pastoril en la literatura infantil victoriana y eduardiana. Influencias de los géneros literarios en *The Secret Garden*

2.1 Aproximación al concepto de Arcadia a través del *Fantasy* eduardiano

En el capítulo anterior nos referíamos brevemente a uno de los géneros literarios existentes en la época eduardiana, esto es, el *Fantasy*, al que pertenecen las obras fundamentales de tres de los más destacados autores de literatura infantil del periodo eduardiano. En concreto, nos referimos a Kenneth Grahame, J. M. Barrie y Beatrix Potter. La relevancia de las obras de estos autores se hace evidente no sólo por la calidad de los textos y la importante difusión de los mismos en la época, sino también por el uso del concepto de Arcadia y la aplicación de la tradición pastoril en la literatura para jóvenes y niños. Al ofrecer una primera aproximación a la definición del género, encontramos la presencia continua del elemento contrastivo, que permite abordar la descripción del género desde una perspectiva dual. En este sentido, L. R. Kuznets opina: *Pastoral literature traditionally demonstrates the human need for the healing powers of the simple, rural or rustic life, by contrasting that life with the complex, urban, or urbane one* (Kuznets, 1983: 156). Este contraste entre el campo y la ciudad hunde sus raíces en la época clásica y viene acompañado por una serie de connotaciones asociadas a cada concepto. En palabras de Raymond Williams:

> On the actual settlements (…) powerful feelings have gathered and have been generalised. On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence, and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Powerful hostile associations have also developed: on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation. (Williams, 1985b: 1)

Vemos cómo el contraste entre la ciudad y el campo es una constante en la definición del género pastoril, sin embargo, y para completar dicha definición, nos acercaremos de forma breve a sus orígenes. Nos remontamos al siglo IX a. C., a la obra del poeta Hesíodo *Los trabajos y los días*, en la que ya encontramos la visión de la práctica de las labores

del campo como una forma de vida en la que la prudencia y el esfuerzo se consideran virtudes. Con los poetas griegos, las referencias a lo pastoril se consolidan como forma literaria[43], en la que aparecen descripciones de comunidades sencillas que trabajan y disfrutan de la naturaleza, en especial de las estaciones del verano y la primavera, y en las que se canta a la fertilidad. En esta línea, encontramos la obra de Teócrito, en el siglo III a. C., que refleja el pastoreo como el trabajo habitual de estas comunidades. En realidad, se considera a este autor el fundador de la poesía bucólica por ser el poeta por excelencia del amor y la belleza del campo. Su obra principal, los *Idilios*, son de inspiración pastoril y en ellos la naturaleza aparece como escenario fundamental (cf. http://www.culturaclasica.com). Dos siglos más tarde, destaca la obra de Virgilio, cuya primera obra mayor, las *Bucólicas*, desarrolla muchos temas de la tradición pastoril, con inspiración en los *Idilios* de Teócrito. También desarrollaría el tema de las excelencias de la vida rural en las *Geórgicas*, una obra escrita en apoyo de la política imperial de relanzar la agricultura en Italia, y en la que recrea la belleza de la vida campesina y sus diferentes aspectos como la labranza, la ganadería y la apicultura (cf. http://www.culturaclasica.com). El contraste en la obra pastoril de Virgilio se basa en los placeres de la vida rural y la amenaza de la pérdida, lo que vino a evolucionar en el contraste entre la paz que significaba lo rural y el

[43] El género literario por excelencia en el que se desarrollan los contenidos arcádicos se denomina “égloga”. K. Spang ofrece la siguiente definición del género: “[Se] caracteriza por ser precisamente un segmento, un «pequeño cuadro» campestre idílico, una especie de reducido cuadro de costumbres en el que se evoca la compenetración del hombre con la naturaleza en una originaria felicidad casi paradisíaca” (Spang, 1993: 74). El crítico completa la definición añadiendo que como argumento la égloga suele presentar un pequeño conflicto que se resuelve con final feliz y que se plasma en escenas sencillas caracterizadas por el alejamiento del mundanal ruido; los personajes suelen ser figuras del campo –labradores, pastores o pescadores–, a veces con una asombrosa cultura, serenidad, sentido del humor, sencillez e ingenuidad. En la égloga no suelen producirse especificaciones temporales y su función se basa en la expresión de la huida de una realidad que desagrada y en el anhelo del restablecimiento del vínculo entre el hombre y la naturaleza, del retorno a una inocencia y felicidad paradisíacas, por lo que el género suele tener un tono melancólico y nostálgico (cf. Spang, 1993: 75-76).

desorden de la guerra civil y del caos político de la ciudad. Sobre la evolución del paisaje pastoril en Hesíodo, Teócrito y Virgilio, Raymond Williams opina:

> The pastoral landscape of Theocritus had been immediate and close at hand: just outside the walls of the city. The Golden Age of Hesiod had been a mythical memory, contrasting with the iron time of modern men, in which labour is necessary and is admired. A transmutation occurs, in some parts of Virgil, in which the landscape becomes more distant, becomes in fact Arcadia, and the Golden Age is seen as present there, at once summoned and celebrated by the power of poetry. (Williams, 1985b: 17)

Como vemos, en el género pastoril existe una referencia constante a un concepto que arranca de Virgilio, esto es, el concepto de Arcadia. Se trataba, en principio, de un referente físico que ha terminado siendo una potente metáfora literaria. La Arcadia era un distrito montañoso en el Peloponeso central, referenciado en las *Bucólicas* de dicho autor, que se convertiría en el escenario de ese ambiente idealizado de las obras pastoriles. De esta forma, el concepto de Arcadia queda íntimamente unido a una vida ideal de integración en el ambiente rural.

El ideal arcádico presente en el género pastoril tiene un componente de nostalgia, al igual que el concepto de infancia, tal y como había reflejado el movimiento romántico. De esta forma, la propia infancia es en sí una forma de Arcadia, una edad segura, ideal y apartada de los peligros de la edad adulta, en la que la felicidad es una virtud inherente. Algunas obras del periodo eduardiano unen esta visión arcádica de la edad infantil con la consideración de la naturaleza como la panacea al feroz desarrollo industrial y al utilitarismo de la época que tantos estragos había ocasionado en la calidad de vida en las ciudades. En esta línea, Kenneth Grahame, J. M. Barrie y Beatrix Potter unifican, a su manera, los conceptos de infancia y de Arcadia en sus obras, recuperando la visión nostálgica que los románticos ya dieron de la infancia y retratando, además, un lugar feliz e ideal donde el niño encuentra la paz y la seguridad, esto es, un escenario arcádico.

De esta forma, aspectos como la idealización de la infancia y la nostalgia por una época pasada e inconscientemente feliz, así como el absoluto convencimiento de que el ambiente rural es el único lugar en el que la paz puede conseguirse, aparecen en la obra de Kenneth Gahame, nacido en Edimburgo en 1859. Aunque en un primer momento se inclinó por el género poético, rápidamente se decanta por el ensayo, que empieza a publicar a partir de 1887 en diversas revistas londinenses. En estas obras ya aparecería un tema recurrente en su producción, esto es, el escapismo. En esta línea publica en 1893 una colección de ensayos con el nombre *Pagan Papers*. La obra en sí pasó casi inadvertida entre los lectores, aunque lo que más llamó la atención fue el conjunto de historias que la obra contenía sobre la vida en el campo de unos niños huérfanos. En 1895 Grahame añadió más historias a las originales y las publicó con el título de *The Golden Age*, esta vez con gran éxito y una amplia difusión. Esta obra ya contendrá algunos de los aspectos esenciales en la producción del autor y que, como veremos más adelante, expresará plenamente en *The Wind in the Willows*, de 1908. Uno de estos elementos será la consideración del adulto como un ser inútil e incapaz de entender ni participar en los placeres de la infancia. En este sentido, esta es entendida como una edad feliz y en su conjunto como una época idealizada, una concepción de base romántica. En 1898 Grahame publica una segunda parte con el título de *Dream Days*, con la que se consagra como un escritor sobre y no para la infancia[44]. En este sentido, tanto *The Golden Age* como *Dream Days* no suponen la visión del mundo por parte de aquel, sino la interpretación de esta por el adulto a través de ella. Así, a partir de estas dos obras Kenneth Grahame inicia un doble proceso: por un lado recoge la herencia del romanticismo por la que la infancia se considera un concepto esencial para la expresión poética del artista; y por otro, el autor se separa del concepto literario de infancia denominado

44 Con la producción de Grahame se dio una vez más el fenómeno literario de la apropiación, ya que las obras que tratamos no fueron concebidas para un público infantil ni juvenil. Sin embargo, dicho público las leyó con avidez por su ambientación y por las aventuras de los personajes, así como por su identificación con los personajes mismos: niños y animales.

Beautiful Child que dominó la última parte de la época victoriana[45]. En este sentido, Humphrey Carpenter afirma:

> *The Golden Age* became a bestseller when it was published in 1895, but its popularity was not on account of its delicate, subtle accounts of the search of Arcadia. It was loved by the majority of its readers simply because here at last was an unsentimental, funny, but still true-to-life way of portraying children. (…) Those who had worshipped the Beautiful Child for several decades were, not surprisingly, disconcerted to have their idol dethroned in favour of a more realistic image. (Carpenter, 1985: 124-25)

Una vez consagrado como escritor de éxito, Kenneth Grahame publica en 1908 *The Wind in the Willows*, obra en la que terminará de afianzar los aspectos sobre la infancia ya introducidos en sus obras anteriores. La obra, considerada una elegía de la vida rural –una vida estancada en el pasado y de carácter idílico–, posee una fuerte inspiración biográfica, y constituye la base de una percepción de la realidad muy personal[46]. En efecto, dentro de esta percepción debemos

45 Grahame inicia así el camino literario que otros escritores recorrerán en la época eduardiana. Según Carpenter y Prichard: *They* [The Golden Age *and* Dream Days] *seemed to have contributed to a shift in attitudes towards children, and so paved the way for the great children's writers of the Edwardian period* (Carpenter & Prichard, 1995: 211). Como ya veremos, en las principales obras eduardianas se produce una influencia del concepto romántico de infancia, el reflejo de un paisaje arcádico con diferentes lecturas, y la evidencia del agotamiento del modelo literario del *Beautiful Child*.

46 Las fuentes más importantes de inspiración biográfica de la obra serían la propia infancia de Grahame, su trabajo como empleado de la Banca de Londres y su experiencia matrimonial. Respecto al primer aspecto la crítica se encuentra dividida. H. Carpenter rebate la opinión de Peter Green, biógrafo oficial del autor, afirmando que la infancia de Grahame fue feliz. En este sentido, para Green la visión del adulto y la necesidad de los personajes de viajar y salir de su entorno supone la representación de una experiencia traumática para Grahame, ya que a la muerte de la madre hay que sumar el alcoholismo del padre y su casi abandono con una abuela poco afectuosa. Para Carpenter, la principal causa del anhelo escapista fue la alienación que para él suponía vivir en un Londres industrializado (cf. Carpenter, 1985: 120-21). Una opinión más conciliadora puede encontrarse en Alison Lurie, para la que muchos de los autores de literatura infantil, entre los que se encuentra Grahame, "no suelen ser hombres y mujeres

mencionar el tema del escapismo como el reflejo de la necesidad de presentar en la obra un mundo ideal, en el que el autor se libera de una realidad con frecuencia opresiva. Esta plasmación de una realidad ideal, que se aleja en el tiempo por su carácter rural, necesita obligatoriamente de un recuerdo nostálgico para ser recuperada. Se enlazan, de esta forma, dos de las constantes en la obra que tratamos: el tema del escapismo y el recuerdo nostálgico.

Otro de los aspectos clave en la obra de Grahame es el paisaje. Su importancia se basa en que no sólo es un escenario idílico que expresa un estado de ánimo y un conjunto de ideas, sino que también supone la plasmación en el periodo eduardiano de un concepto que estuvo muy de moda en la última parte de la época victoriana: el paganismo, una corriente que recreaba el ambiente rural y que propiciaba la búsqueda de los placeres de la vida en el campo como antídoto al sin sentido y a la inercia de la vida urbana. Así, para comprender la trascendencia de la obra de Grahame en la literatura infantil debemos analizar las razones por las que el autor se sintió atraído por el paisaje rural, y que lo llevarían a emplear dicho paisaje de forma simbólica.

Como ya hemos apuntado, la vida de Kenneth Grahame giró en torno al campo y, más concretamente, al Támesis. Río al que también dedicaba su tiempo de ocio, ya que pertenecía a un club de remo presidido por Frederick James Furnivall, amistad que lo introduciría en un ambiente cultural que propició su afición por los espacios naturales y a su empleo simbólico en la literatura[47].

---

que hayan tenido una infancia constantemente feliz ni tampoco constantemente desgraciada. Más bien son aquellos cuya dicha terminó súbitamente de forma desastrosa (...). Todos estos hombres y mujeres, a los que se había privado de su legítima parcela de niñez, se transfiguraron y perdieron los mundos que les correspondían. Más tarde recrearon y transformaron dichos mundos" (Lurie, 1998: 66-67).

[47] Furnivall fue fundador de la *Early English Text Society*, encargada de recuperar textos románticos pre-industriales, y miembro del movimiento socialista cristiano, del que eran miembros otros autores de literatura infantil como Charles Kingsley y Thomas Hughes.

Tanto a este ambiente cultural como a su relación biográfica con los espacios naturales, hay que añadir la influencia que desde mediados del siglo anterior tuvo la Hermandad Prerrafaelista en la visión del arte, y más concretamente del campo y la vida rural[48]. La vigencia y el éxito de los temas rurales, así como de la recreación del tema de la campiña inglesa en la literatura en plena época eduardiana, se justifica por la necesidad del artista de emplear ambientes que lo liberen de las consecuencias alienantes de la industrialización. En este sentido, las ideas de la hermandad sirven a muchos de los autores eduardianos –entre ellos Kenneth Grahame– como una forma de reivindicación de una vida más libre y sana a través del contacto directo con la naturaleza. Al aplicarlo al autor que nos ocupa, vemos cómo la asociación de *The Golden Age*, *Dream Days* y *The Wind in the Willows* a espacios naturales supone la presentación de un símbolo opuesto a la vida en la ciudad y, en una lectura más profunda, se corresponde con la necesidad de un escape espiritual por causa de una realidad aprisionante.

Con el refugio en un paisaje que permitiera la posibilidad de soñar, las influencias en *The Wind in the Willows* no sólo son biográficas y consecuencia directa de la situación histórica del Londres de la época, sino que también debemos referirnos a influencias de carácter literario. En

---

La amistad con Furnivall fue importante para Grahame, ya que no sólo animaría al autor a escribir, sino que lo acercaría a la obra de literatos y artistas como Malory –escritor renacentista que usó el tema y el escenario artúrico para sus obras–, John Ruskin –importante teórico y autor victoriano que expresaba su predilección por el medievalismo y por las teorías prerrafaelistas– y William Morris –también asociado a la mencionada hermandad y con las mismas ideas de corte socialista– (cf. Williams, 1985a: 172).

[48] Según Juan Benet, el grupo denominado *Pre-Raphaelite Brotherhood* estaba formado por siete hombres nacidos hacia 1827, en su mayoría dedicados a la pintura, y cuyas primeras apariciones públicas tuvieron lugar en 1848. La hermandad se proclamaba, en primer lugar, antiacadémica y buscaba una forma de interpretar la naturaleza y la sociedad más libre y natural, rechazando la imposición de temas y fórmulas en la pintura. El acercamiento que propugnaban tanto a los temas rurales como a la representación de la vida cotidiana pasaba por una minuciosa atención a los detalles a plena luz (cf. Benet, 1995: 34-38).

opinión de Humphrey Carpenter, el retrato que Grahame hace del paisaje en *The Wind in the Willows* está influenciado por Richard Jefferies y Beatrix Potter:

> The immediate source of the landscape and characters of *The Wind in the Willows* –apart from the slight influence of Beatrix Potter on the Toad chapters– is Richard Jefferies. In *Bevis* you may find the same languorous description of water's edge and woodland, while *Wood Magic* supplies the notion of tribal and social upheavals among the animals, and even has passages where words are whispered by the reeds, the river, and the wind. (Carpenter, 1985: 155)

La influencia de Richard Jefferies también es confirmada por Jane Darcy, quien en un estudio conjunto de *The Wind in the Willows* y *The Secret Garden* afirma:

> In both texts, many passages have the flavor of Richard Jefferies's writing in their suggestion of the life-enhancing qualities of the natural world. [There] is the famous opening to *The Wind in the Willows*, in which Mole is drawn by the powers of spring to abandon his underground home. (Darcy, 1995: 216)

Igualmente, J. Darcy alude al género al que pertenece la obra y a su estructura narrativa en los siguientes términos: The Wind in the Willows *is a fantasy set in a rural Arcadia, with animal characters and, particularly through the character of Toad, a self-parodying and absurd element. It has no really thematic coherence* (Darcy, 1995: 213-14). Así, comprobamos cómo en la tradición pastoril el reflejo de un mundo ideal o arcádico está íntimamente asociado a la naturaleza. Para críticos como Carpenter, esta asociación entre la naturaleza y lo idílico es reflejado en la obra de forma magistral, ya que el autor nos acerca a un paraíso terrenal presidido por un importante símbolo, el río:

> The greatness of *The Wind in the Willows* lies largely in what comes next. Of all the Victorians and Edwardians who tried to create Arcadia in print, only Grahame really managed it. His opening chapter gives a full, rich portrait of the earthly paradise, expressed in a symbol that is likely to strike a chord with all readers and was

> particularly meaningful to his own generation: the River. (Carpenter, 1985: 155)

Sobre el reflejo de lo idílico J. Darcy se acoge a la visión crítica que el Nuevo Historicismo sugiere en la valoración de los textos, por la que se propugna la consideración de estos en su contexto histórico y cultural, así como las condiciones de su producción y consumo. Desde esta perspectiva crítica, el reflejo de la naturaleza en las obras victorianas y eduardianas no resultaría tan irreal, casi mítico para muchos, ya que el referente de una sociedad rural y alejada de una industrialización feroz ciertamente no quedaba tan lejos en el tiempo para las gentes de estas dos épocas:

> In this sense, a hundred years ago people (including writers) were actually closer to rural life and its customs than we are. A reading of any late Victorian/Edwardian writer who cares to describe the countryside for whatever reason testifies to their greater and more intimate knowledge of the landscapes and the flora and fauna of the English countryside. Such knowledge, born of close contact with the natural world, is rarely found –except among specialists and enthusiasts– in the later twentieth century. (Darcy, 1995: 213)

Si tenemos en cuenta las opiniones críticas de Carpenter y Darcy, resulta evidente que el reflejo de la naturaleza en obras como la que nos ocupa posee un talante idílico en cuanto que refleja la nostalgia del autor y su afán de escape de la cotidianidad. A pesar de esto, es cierto que Grahame no plantea sólo la existencia de un espacio arcádico, sino que hace una continua referencia –como veremos más adelante– a los peligros que amenazan lo idílico de esa realidad.

Antes de introducir estos peligros que acechan la Arcadia de *The Wind in the Willows*, debemos referirnos a las diferentes manifestaciones de dicho concepto en la obra. Con anterioridad hemos considerado al río como un potente símbolo en el espacio literario. El río en *The Wind in the Willows* es otra Arcadia, ya que supone una metáfora más de lo idílico, y otra proyección del sentimiento de escapismo que preside la obra de Grahame. Para Alison Lurie, el río es un personaje en sí mismo: *[The]*

River Thames is almost a character in its own right. When the Mole, in the first chapter of the book, suddenly comes upon it, he is overwhelmed, and sees it as alive, like himself (Lurie, 2003: 178). El uso del río como una de las manifestaciones de la naturaleza arcádica nos lleva a la asociación entre este y el ocio como un estado necesario para conseguir el placer, una cuestión que se plantea como de primer orden (cf. Grahame, 1992: 6-7). Para Humphrey Carpenter, al significado del río en la literatura como sinónimo de lo intemporal hay que sumarle dicha asociación, tan natural en la mentalidad y experiencia victoriana y eduardiana, lo que se traduce por una imperiosa necesidad de escapar de la vida urbana e industrial (cf. Carpenter, 1985: 155).

Como podemos ver, la Arcadia de Grahame es sinónimo de la necesidad de apartarse de las tareas cotidianas, del ocio y del tema del escapismo que anteriormente referíamos. Además de manifestarse en la naturaleza a través de sus elementos, como el río, encontramos otros espacios arcádicos integrados igualmente en el espacio natural. De esta forma, se nos presenta el hogar como sinónimo de protección, un lugar ideal de recogimiento y seguridad. En opinión de H. Carpenter, las tres obras de Grahame, en especial *The Wind in the Willows*, exponen una pulsión continua entre el viaje y la necesidad de volver al hogar, una cuestión que está asociada al concepto de infancia:

> All Grahame's writing was produced by tension between those two poles, the Wanderer and the Home-lover. *The Wind in the Willows* was the outstanding result of it, but one may also observe it in *The Golden Age* and *Dream Days*, which are explorations of the security and home-lovingness of childhood, and also a search for some more distant goal, which can only be achieved by the child wandering away from home, either in imagination or in actual fact. (Carpenter, 1985: 117)

Así, el capítulo quinto de *The Wind in the Willows* –el propio título del capítulo califica la vida en el hogar: *Dulce Domum*– se centra en la visión del hogar como un lugar arcádico y supone la exaltación de la vida sencilla, reflejando la alegría que supone la vida y la vuelta al hogar tras

un viaje. El hogar, integrado en la naturaleza, ofrece la posibilidad de poder satisfacer las necesidades básicas –como alimentarse bien, descansar, resguardarse del frío, etc.–, además de ofrecer un escenario ideal para cultivar la amistad y la compañía de otros. En la obra que nos ocupa, los personajes de Rat y Mole encuentran la casa subterránea de Badger, quien afirma de ella: *'There's no security, or peace and tranquillity, except underground'* (Grahame, 1992: 85). La importancia del hogar es tal que incluso se produce su personificación. Así, el hogar tiene un poder mágico con capacidad para llamar y atraer a su habitante. La cuestión es tan importante que supone una dura prueba para Mole, quien debe elegir entre la vuelta al hogar o su amistad con Rat:

> Now, with a rush of old memories, how clearly it stood up before him, in the darkness! Shabby indeed, and small and poorly furnished, and yet his, the home he had made for himself, the home he had been so happy to get back to after his day's work. And the home had been happy with him, too, evidently, and was missing him, and wanted him back, and was telling him so, through his nose, sorrowfully, reproachfully, but with no bitterness or anger; only with a plaintive reminder that it was there, and wanted him. (Grahame, 1992: 98-99)

La consideración del hogar como la proyección de un sentimiento de idealización y de nostalgia, y más concretamente del hogar en el campo, en la *cottage*, es un referente continuo en la literatura del siglo XIX y principios del XX. Según G. Ford, la *cottage* fue para los victorianos la materialización más extendida del paraíso perdido, así como el símbolo del carácter inglés que prioriza un valor determinado, esto es, el de la continuidad:

> There is a big difference between an American of any period who, when evoking in his inner vision a felicitous space, sees a log cabin, and the Victorian Englishman who saw a thatched cottage. The log cabin usually has no past; it is without associations of previous inhabitants. The English cottage had been lived in for centuries; it was a symbol of continuity. (Ford, 1977: 41)

Otra de las manifestaciones del espacio arcádico, además de la *cottage*, es la cocina. Un lugar que comparte las características de lo arcádico en cuanto que se trata de un lugar cómodo, seguro y alejado de la lucha cotidiana fuera del hogar y donde es posible refugiarse. En palabras de H. Carpenter:

> The Kitchen (...) is a universal symbol as the River. Whereas the River is the expression of the adult Arcadia, with its rules and its excitements, the Kitchen suggests another kind of Golden Age. Its appeal is multiple. It hints at the mead-halls of such poems as *Beowulf*; Grahame says that 'heroes could fitly feast' in it, (…). To Grahame's generation it must also have had William Morris-like hints of an earlier, pre-industrial, and therefore ideal society where distinction of class seemed unimportant when food was being dealt out, and men of all ranks sat together in the lord's hall or by the yeoman farmer's hearthside. And, more sharply for Edwardian readers than for those of the present day, there is a suggestion too of a return to childhood. Many of Grahame's generation spent much of their early life being cared for by domestic servants, and so as small children lingered often in the kitchen, watching the pots and the joints of meat cooking on the great ranges or spits. (Carpenter, 1985: 161-62)

En la obra que nos ocupa se nos ofrece esta descripción de la cocina:

> [And] at once they found themselves in all the glow and warmth of a large fire-lit kitchen. It seemed a place where heroes could fitly feast after victory, where weary harvesters could line up in scores along the table and keep their Harvest Home with mirth and song, or where two or three friends of simple tastes could sit about as they pleased and eat and smoke and talk in comfort and contentment. (Grahame, 1992: 71-72)

Igualmente, encontramos la referencia a la desaparición de clases en la cocina como espacio arcádico. Así, tras describir la abundancia de comida en la cocina de Badger, el narrador introduce el siguente

comentario[49]: *[And] the merry firelight flickered and played over everything without distinction* (Grahame, 1992: 72).

En *The Wind in the Willows*, además de quedar reflejados diferentes tipos de Arcadia, se alude a una serie de amenazas que pueden acabar con la estabilidad de los planteamientos arcádicos. Para Darcy, esto supone la evidencia de que el género del *Fantasy* conecta con la realidad, ya que ofrece al lector la imagen de lo ideal, de lo que debería ser, pero a la vez lo hace consciente de que el peligro está ahí y que puede acabar con el ensueño de una Arcadia ideal, tal y como ocurre en la vida misma. En este sentido, y haciendo alusión a la perspectiva interpretativa de Humphrey Carpenter, Darcy opina:

> That turn-of-the-century children's writers should have produced Arcadian visions as a means of escape from personal unhappiness or inadequacy or as a substitute for loss of religious faith is entirely possible but does not mean that those works are therefore a personal indulgence or that they do not also represent the world as it is, as well as it might be. [The] real as well as the ideal is much in evidence; in fact, the two are inextricably connected. (Darcy, 1995: 213)

Los peligros que amenazan la Arcadia de *The Wind in the Willows* son *The Wild Wood*, *The Wide World* y *Toad Hall*. La primera amenaza es percibida por los personajes como un lugar siniestro y muy peligroso, pero por el que sienten el impulso de visitar y explorar. Algunos pasajes que evidencian la sensación de miedo son los siguientes: *[The] Wild Wood, which lay before him low and threatening, like a black reef in some still southern sea* (Grahame, 1992: 51). *Everything was very still now. The*

[49] Otro de los espacios arcádicos dentro de la *cottage* o, en general, dentro del hogar es el lugar que rodea la chimenea. Robert L. Patten analiza las implicaciones de este lugar de la casa en la producción de Dickens. Para el crítico, Dickens une las virtudes de la ciudad y del campo en el hogar y, frecuentemente, hace referencia a la comida y a la bebida alrededor del fuego del hogar –como sinónimo de la satisfacción de las necesidades físicas y espirituales y de comunión con los otros-; a su vez, el fuego significa calidez y amor en el círculo familiar, sanación, energía y valores espirituales (cf. Patten, 1977: 157).

dusk advanced on him steadily, rapidly, gathering in behind and before; and the light seemed to be draining away like flood-water (Grahame, 1992: 52). *And he– he was alone, and unarmed, and far away from any help; and the night was closing in* (Grahame, 1992: 53). Para Carpenter el principal significado de *The Wild Wood* está asociado con el papel de la imaginación, con todo lo que puede desconcertar al artista, con lo más oscuro de la psicología humana, así como con la sexualidad (cf. Carpenter, 1985: 160). Por su parte, *The Wide World* supondría la afirmación de los mismos miedos anteriormente expuestos, pero llevados al máximo extremo. Para Carpenter, supone la interpretación del concepto de escape como el desprendimiento total de responsabilidades (cf. Carpenter, 1985: 157). En el texto, su sola mención supone un tabú: *'Beyond the Wild Wood comes the Wide World,' said the Rat. 'And that's something that doesn't matter, either to you or me. I've never been there, and I'm never going, nor you either, if you've got any sense at all. Don't ever refer to it again, please* (Grahame, 1992: 12). Finalmente, *Toad Hall* vendría a significar la falta de sobriedad y, en general, los excesos de la naturaleza humana (cf. Carpenter, 1985: 157-58), tal y como nos indica el propio personaje de Toad. En efecto, este es muy alegre, activo e irreflexivo, así como dispuesto siempre a una vida de aventura y sobresalto, todo lo contrario a la vida que los demás personajes llevan en *The River Bank*. En Toad la imaginación no es una virtud, ya que no está relacionada con la creación literaria: *Naturally a voluble animal, and always mastered by his imagination, he painted the prospects of the trip and the joys of the open life and the roadside in such glowing colours that the Mole could hardly sit in his chair for excitement* (Grahame, 1992: 33-34). Finalmente, la última amenaza para la Arcadia de *The Wind in the Willows* es *The South*, una evidencia más de la tensión existente entre el viaje y la necesidad de estar en el hogar. En este sentido, Rat es tentado a encaminarse al sur y ceder a la pulsión del viaje:

> And you, you will come too, young brother; for the days pass, and never return, and the South still waits for you. Take the Adventure, heed the call, now ere the irrevocable moment passes! 'Tis but a

> banging of the door behind you, a blithesome step forward, and you are out of the old life and into the new! (Grahame, 1992: 211)

Rat está en un trance parecido a los efectos de un hechizo que lo sumerge en un ambiente onírico y que lo hace hablar en un estado de ensoñación: *'Going South, with the rest of them,' murmured the Rat in a dreamy monotone, never looking at him* (Grahame, 1992: 212). Las únicas posibilidades de escapar a esta tentación son el recuerdo del hogar que Mole le evoca y sublimar su tentación a través del arte: *[Its] hearty joys and its snug home life, and then he became simply lyrical* (Grahame, 1992: 215); de esta forma, el equilibrio es la ausencia de distracciones y de cambios, representados en la obra por el viaje, y que se manifiesta cuando el artista es capaz de concentrarse en su obra: *[The] Rat was absorbed and deaf to the world; alternately scribbling and sucking the top of his pencil (…); but it was a joy to the Mole to know that the cure had at least begun* (Grahame, 1992: 216).

En el conjunto de la obra que nos ocupa, debemos detenernos en el séptimo capítulo, "The Piper at the Gates of Dawn", por la aparición de un personaje común en la literatura pastoril, esto es, Pan, dios de los pastores y los rebaños en la mitología griega. Hijo de Hermes, se ve envuelto en la batalla entre Gea y Zeus (cf. Vernant, 2001: 49-52). Este capítulo fue, en realidad, añadido a la obra original y, para críticos como Humphrey Carpenter, el capítulo desentona en el conjunto general de la obra, ya que, en su opinión, es un ejemplo de mala literatura finisecular:

> But though his River Bank and Wild Wood stir, at the moment when he is writing most subtly, something like religious awe in the reader, he is quite unable to evoke specifically religious feelings just at the moment when he wants to. 'The Piper at the Gates of Dawn' is embarrassing because it summons up the very nineties figure of Pan, who reappears again and again in mediocre 'pagan' writings of the period by Grahame and his contemporaries. Grahame's description of him is a ghastly error in taste. (Carpenter, 1985: 168)

Carpenter se refiere a la siguiente descripción de la figura de Pan, realizada desde la visión que tienen de él Mole y Rat:

> [Mole] saw the backward sweep of the curved horns, gleaming in the growing daylight; saw the stern, hooked nose between the kindly eyes that were looking down on them humorously, while the bearded mouth broke into a half-smile at the corners; saw the rippling muscles on the arm that lay across the broad chest, the long supple hand still holding the pan-pipes only just fallen away from the parted lips; saw the splendid curves of the shaggy limbs disposed in majestic ease on the sward. (Grahame, 1992: 155)

En opinion de Phyllis Bixler, la aparición de Pan resulta común en las obras pastoriles en las que la fascinación por esta figura se repite. Su principal significado es la unión con la naturaleza, percibida como un bien perdido, de ahí el matiz nostálgico (cf. Bixler, 1996: 7), una cuestión que coincide con la visión desde la que Grahame considera a la infancia en obras anteriores.

La figura se Pan en la obra está asociada a valores positivos. Así, su aparición está llena de luz (cf. Grahame, 1992: 154) y se le califica como *the Friend*, *the Helper* (Grahame, 1992: 155). Su presencia es sinónimo de vida, y los personajes perciben cómo la naturaleza está más viva que nunca: *Never had they noticed the roses so vivid, the willow-herb so riotous, the meadow-sweet so odorous and pervading* (Grahame, 1992: 153). Pan es una figura bondadosa, ya que recupera sana y salva a la cría de nutria que Mole y Rat buscaban, y que se refugia en sus pezuñas como si se tratara de una madre amorosa (cf. Grahame, 1992: 155-56). Además, su aparición y la música que lo acompaña conviven con un sentimiento pseudo-religioso que da a las escenas un carácter sagrado y que hace que los personajes pasen por un estado de trance: *Rapt, transported, trembling, he was possessed in all his senses by this new divine thing that caught up his helpless soul and swung and dandled it, a powerless but happy infant in a strong sustaining grasp* (Grahame, 1992: 151); *'This is the place of my song-dream, the place the music played to me,' whispered the Rat, as if in a trance. 'Here, in this holy place, here if anywhere, surely we shall find Him!'* (Grahame, 1992: 154). Los personajes sienten una atracción y temor a la vez, un miedo reverencial que los hace conscientes de lo solemne de la aparición: *Then the two*

animals, crouching to the earth, bowed their heads and did worship (Grahame, 1992: 156).

El significado del uso de esta figura en la obra de Grahame se asocia, como hemos mencionado anteriormente, con la devoción a la figura de Pan de finales del siglo XIX y principios del XX. Este capítulo se acerca al estilo de sus ensayos de la década de los noventa, referidos a la campiña inglesa. En este sentido, la figura de Pan es una imagen integrada en el llamado "paganismo", entendido como la búsqueda de los placeres de la vida rural, antídoto, a su vez, a la falta de vida y a la inercia de lo urbano (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 575)[50]. Con frecuencia, la aparición del dios griego Pan en la literatura tardía victoriana y en la eduardiana tiene el mismo significado que en la tradición clásica, esto es, Pan es un espíritu de los bosques que encarna la energía natural y la pasión sexual, y a quien se representa como a un hombre con patas de cabra y orejas puntiagudas, o tocando un caramillo (cf. Lurie, 1998: 138). Así, la naturaleza y su personificación en Pan aparece como lenitivo para el hombre acosado por la civilización y lo urbano. Además de integrarse en esta moda de la época, la aparición de la figura de Pan como dios natural en este pasaje viene a denotar el carácter divino que se le confiere a la naturaleza, idéntico a la visión romántica que consideraba a la naturaleza sublime y la manifestación de la divinidad misma, así como la posibilidad de unión entre el espacio natural y el hombre. Pan, a pesar de tener una naturaleza divina, es benévolo y protector y permite la cercanía de las

[50] Carpenter hace una puntualización referente al sentido de Pan en la obra de Grahame. En su opinión, la figura de Pan puede emplearse en dos sentidos filosóficos: el epicúreo y el priapista. El primero supone la búsqueda del placer y el alejamiento del dolor. El epicureísmo propugna la renuncia de los placeres que puedan producir dolor y la búsqueda de aquellos que den tranquilidad al espíritu. Por su parte, Príapo, hijo de Dionisio y Afrodita y representado deforme y con genitales enormes, es el dios que personifica la regeneración y la fecundidad de los campos en la cultura grecolatina. Según Carpenter, la obra de Grahame que hace alusión a la vida en el campo se basa en el sentido epicúreo, ya que Grahame enfatiza el placer que produce lo sencillo asociado a esta vida, esto es, un paseo por el campo, remar en el río, etc. (cf. Carpenter, 1985: 122).

criaturas que también están integradas en esa Arcadia que es la naturaleza.

Finalmente, y en relación con la interpretación del texto, el propio autor expresó que *The Wind in the Willows* no tiene más lectura que la expresión de los placeres sencillos de la vida por parte de los seres más sencillos, esto es, los animales. En opinión de Carpenter y Prichard, esta idea es ingenua, ya que, entre otras razones, la obra no trata realmente sobre animales, ni los retrata de forma realista (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 574-75). Como en cualquier obra literaria, los significados que la obra tiene son múltiples: la personificación de los animales como reflejo de los comportamientos de la clase media-alta inglesa y la amenaza de su estabilidad; el uso simbólico de los animales como metáfora del ruralismo tradicional estático amenazado por el socialismo; la manifestación del sentimiento escapista que presidía la vida de Grahame por desencanto de lo cotidiano; la necesidad de reflejar un lugar seguro, una Arcadia alejada de la responsabilidad laboral y social; la necesidad de evocar un espacio donde el sentimiento nostálgico aflore y conecte al hombre y a la naturaleza en una Arcadia atemporal; la tensión entre el viaje como sinónimo de cambio y crecimiento y la vuelta al hogar como refugio necesario; y la expresión tanto de la creación e imaginación artísticas como de sus amenazas.

Así, al margen del mayor o menor peso que quiera darse a cada una de estas interpretaciones del texto, debemos resaltar –y en relación con el capitulo que nos ocupa– el uso de diferentes imágenes del género pastoril y su aplicación en una obra de la que se apropiarían el lector infantil y juvenil, y que se convertiría en referencia a partir de su publicación. La Arcadia en *The Wind in the Willows* queda plasmada en *The River Bank*, así como en todo el espacio natural que rodea a los personajes y en el que transcurre la acción. Su uso, así como el de los elementos recurrentes en la literatura pastoril –el dios Pan, seres sencillos que se deleitan llevando una vida igualmente simple sin más pretensiones que dejarse llevar– refleja, de esta forma, la esencia de la Arcadia de Grahame, esto es, la del paraíso perdido, aquel capaz de ofrecer una vida

idílica a través de sus elementos como el río, el hogar y, más concretamente, la cocina. Sin embargo, el paraíso perdido de *The River Bank* no es una Arcadia aislada, ya que el reflejo de esta no abandona al lector en un lugar cómodo pero sin posibilidad de contacto con otra realidad. En la obra existe un continuo aviso del poder amenazante de la propia naturaleza y que ensombrece su equilibrio idílico, así como la presencia real de peligros que se ciernen bien sobre la propia Arcadia o bien sobre sus personajes. Si con anterioridad habíamos mencionado que el elemento contrastivo resulta básico en la literatura pastoril –el contraste entre la ciudad y el campo es continuo–, *The Wind in the Willows* también conecta con la esencia de esta literatura en este sentido. Así, lugares como *The Wild Wood*, *The Wide World*, *Toad Hall* y *The South* y acciones como el viaje se oponen a *The River Bank*, el hogar, la cocina y a la necesidad de permanecer en el hogar. El contraste de los opuestos refleja la visión de una realidad completa donde tienen cabida lo idílico junto con la posibilidad de su desaparición –la Arcadia y los lugares que la amenazan se encuentran uno junto al otro–, lo que indica sutilmente que la realidad es la convivencia entre el equilibrio y la amenaza de su pérdida. Esta cuestión nos lleva a considerar la vigencia de la obra. En este sentido, críticos como Jane Darcy (1995: 221) reivindican su validez y dicha vigencia, ya que *The Wind in the Willows* sugiere la posibilidad de una vida mejor sin ignorar o minimizar las dificultades que supone conseguirla, mantenerla o perderla.

Otra de las obras maestras del *Fantasy* eduardiano y que ofrece un acercamiento novedoso a los conceptos de Arcadia y de infancia es la obra *Peter Pan*, de 1904. Su autor, Sir James Matthew Barrie (1860-1937) fue otro de los escritores que desarrollarían su producción literaria a caballo entre las épocas victoriana y eduardiana.

El primer contacto de Barrie con la literatura fue a través de un conjunto de artículos e historias sobre la vida en diferentes comunidades en Escocia, para lo que se inspiró en los relatos de su madre, a la vez que introdujo elementos de ficción. Las obras fueron *Auld Licht Idylls* (1888), *A Window in Trums* (1889) y *The Little Minister* (1891). Sin embargo, Barrie

se decantaría por el género teatral, por el que mostró un gusto precoz. De esta forma, ya a la edad de trece años fundó una sociedad dramática en la escuela, y al finalizar sus estudios expresaría su intención de ser autor de obras teatrales. Ciertamente la obra que dio más fama al autor, y por la que hoy es conocido dentro de la literatura infantil y juvenil fue *Peter Pan*, estrenada por primera vez el 27 de diciembre de 1904. La obra fue un rotundo éxito desde el mismo día de su estreno; en este sentido, y según la opinión de Humphrey Carpenter, el efecto de la obra sobre el público fue tan inmediato que hizo que se convirtiera en un auténtico fenómeno tanto literario como social:

> The effect of *Peter Pan* was (...) more immediate than that of any earlier work of children's literature, *Alice in Wonderland* included. Any discussion of the play and of its author needs to be conducted with this in mind. We are dealing here not just with a piece of imaginative creation by one man, but with a public phenomenon. (Carpenter, 1985: 170)

Una opinión que también comparten críticos como Harvey Darton, quien afirma: Peter Pan *set a fashion, or stimulated new ideas, in more ways than one. It had a commercial effect on the book-trade which was eloquent of child glorification* (Darton, 1999: 310).

En este sentido, una de las razones de su éxito sería la acertada combinación de elementos de diferentes géneros literarios tales como la novela de aventuras y el cuento de hadas. En referencia al primer género, Carpenter y Prichard (1995: 45) señalan la predilección de Barrie por autores como Ballantyne y Stevenson y sus historias de piratas e islas desiertas, así como la lectura voraz durante la infancia de las historias que aparecían en las *Penny Dreadfuls*. Respecto a los cuentos de hadas, Gilliam Avery afirma que tras el éxito de *Peter Pan* el tema de las hadas se consolidó como una moda que dominó la literatura infantil de la época. Para Avery dicha moda conecta con la necesidad de un sentimiento religioso alternativo que vino a compensar la pérdida de fe en la religión más ortodoxa:

> There was during these years a yearning in those who wrote for children to present them with some sort of faith to replace the Christian teaching which had been implicit in Victorian books (…) and which had become unfashionable. Children's writers generally deprecated the 'progressive' attitude … which sought to remove all mystery and to base everything on scientific fact. They also recognized that it is difficult to preach an ethic convincingly in the absence of a faith, and so fairies became the new guardian angels. (Avery, 1981: 226; citado en Carpenter, 1985: 181)

Para analizar las fuentes y diferentes influencias de la obra debemos hacer referencia, en primer lugar, a la biografía del autor y a su personalidad. Así, la relación de Barrie con la infancia tiene una doble base: por un lado, los sentimientos de identificación del propio autor con la infancia; y por otro, su relación con la misma. En referencia a la primera idea, debemos mencionar que la crítica insiste en que Barrie tenía una imagen de sí mismo bastante infantil o al menos a medio camino entre la edad infantil y la adulta, era una especie de adulto que se negaba a crecer, y que proyectaba en su vida el aspecto más infantil –y por tanto menos comprometido– de la existencia de una forma desinhibida, viviendo de forma consecuente con esta idea y reflejándolo claramente en *Peter Pan*[51]. De esta forma, una de las lecturas que ofrece la obra es la celebración de la inmadurez a través de la figura de su protagonista, lo

[51] Humphrey Carpenter opina que el principal modelo del personaje de Peter Pan fue el mismo Barrie, ya que este vivía en una especie de adolescencia perpetua. Los aspectos biográficos que respaldan esto eran, principalmente, su incapacidad para implicarse en cualquier relación afectiva de forma madura –su vida matrimonial fracasó desde un primer momento–, su necesidad de manipular los sentimientos ajenos sin implicarse emocionalmente, su ambigua posición sobre el sexo –en este sentido Carpenter opina que Barrie era asexuado, como su personaje–, e incluso se menciona un aspecto físico que pareció marcar al autor, esto es, su baja estatura y aspecto aniñado (cf. Carpenter, 1985: 173-79). Alison Lurie une esta cuestión meramente física a otras circunstancias: la influencia de su madre y de la muerte de su hermano David. Barrie intentaría durante toda su vida compensar a su madre enferma por la muerte del hermano, suplantándolo en la mente de aquella e intentando a toda costa conseguir su reconocimiento, convirtiéndose en el David del día de su muerte (cf. Lurie, 1998: 131).

que conllevaría una serie de peligros, de los que la obra también avisa al lector y que trataremos más adelante.

Respecto al segundo aspecto, una de las aficiones de Barrie era pasar parte de su tiempo rodeado de niños, con los que tenía una fácil disposición para el trato. En concreto, su relación con los hijos de un matrimonio amigo –Sylvia y Arthur Llewelyn Davies– inspiró en gran medida la creación del personaje de Peter Pan. Así, sería la relación con el mayor de los chicos, George, la que inspiró en mayor medida al personaje. Barrie reflejaría su creciente amistad con George en *The Little White Bird* (1902), obra en la que ya encontramos al mencionado personaje ocupando los capítulos centrales de la misma.

Dos de los aspectos fundamentales que hay que tener en cuenta al considerar la obra que nos ocupa son las proyecciones de los conceptos de Arcadia y de infancia. Respecto al primer concepto, Barrie lo proyecta en dos imágenes: la del niño que no quiere crecer y la Arcadia como el escenario en el que se desarrolla la acción, esto es, la tierra de *Never Land*. El niño que no crece –bien por propia decisión, como el caso de Peter Pan, o porque el adulto se empeña en frenar su desarrollo al infantilizarlo– es una de las imágenes arcádicas que se repiten con frecuencia (para Carpenter esta imagen, junto con la del jardín secreto, son clásicos en la literatura que se refiere a la infancia, cf. Carpenter, 1985: 219), ya que involucran a la infancia en un estado de estancamiento que celebra el placer del presente. Un presente que cuenta con la protección del adulto y que está a salvo de las responsabilidades de la vida de este. En este sentido, la obra de Barrie comparte cierto tono nostálgico con *The Wind in the Willows*, al considerar a la infancia como el lugar seguro en el que refugiarse pero imposible de retener siempre. Se trata, así, de la ya clásica visión de la infancia como la edad perdida en el pasado del hombre adulto. Carmen Bravo-Villasante lo expresa de la siguiente manera:

> Peter Pan es el eterno niño, y significa la añoranza del autor por la infancia perdida. Las aventuras de Peter Pan y sus amigos, y las luchas contra sus enemigos emboscados, significa todo el mundo

> de aventuras de la edad infantil, y la intervención del hada Campanilla de Cobre el poder mágico de la fantasía. (Bravo-Villasante, 1988 II: 117)

En este sentido, Peter es un personaje al margen del tiempo, ya que está rodeado de seres que como él viven en un espacio atemporal. La principal característica de Peter es que se niega a crecer, ya que madurar y convertirse en adulto le resulta una carga insoportable:

> Wendy: Ran away, why?
> Peter: Because I heard Father and Mother talking of what I was to be when I became a man. I want always to be a little boy and to have fun; so I ran away to Kensington Gardens and lived a long time among the fairies. (Barrie, 1956: 17)

En este sentido, a lo largo del texto el personaje hace comentarios que son una verdadera apología de su estado de inmadurez: *"I'm youth, I'm joy, I'm a little bird thas has broken out of the egg"* (Barrie, 1956: 72).

Junto con la referencia a la inmortalidad de Peter, aparece continuamente un sentimiento de amargura, ya que este sufre de soledad (un rasgo que comparte con el antagonista, el capitán Hook, su *alter ego*) y de una necesidad obsesiva por tener madre. Además, Peter no puede recordar, aspecto sobre el que Antonio Ballesteros González opina:

> A la atemporalidad de Peter Pan coadyuva el hecho de su pérdida de memoria, con lo que la tentación del artero personaje se hace efectiva cíclicamente para representar el miedo a crecer –el miedo a la madurez, a la edad adulta–, con lo que ello supone de choque para el mundo infantil. (Ballesteros González, 1998: 356)

De esta forma, la consideración de la infancia atemporal como un espacio arcádico no implica que Barrie quiera transmitir que la Arcadia de la infancia esté exenta de amenazas y peligros –tal y como habíamos visto en *The Wind in the Willows*–. Así, el precio pagado por mantener un estado de eterna inmadurez es alto e implica, como hemos mencionado anteriormente, el desarraigo, la soledad, el anhelo de una familia y la necesidad de sentirse amado, así como la imposibilidad de amar –especialmente a una mujer–.

En la obra existe por tanto una tensión entre la Arcadia ideal de la infancia y la necesidad de madurar para tener una vida plena. En este sentido, Antonio Ballesteros González se refiere a la dualidad interna del personaje:

> Por una parte [Peter Pan] se ve obligado a la tarea eterna –y un tanto improductiva, aunque su falta de memoria y su carácter infantil amortigüen este factor– de tentar a los niños para que sean como él y no crezcan (...); por la otra, una fracción de su yo escindido, representado por la sombra, desearía marcharse al mundo confortable de la familia burguesa, aunque eso implique abandonar el estado de infancia. (Ballesteros González, 1988: 358)

En esencia, la existencia de esta tensión nos indica que la Arcadia es irreal y expone los peligros de obstinarse en permanecer en ella. En este sentido, que Peter Pan sea un personaje controvertido, ambiguo y alejado de la figura del héroe tradicional es una manifestación más de que la Arcadia de la infancia eterna es una falacia. Barrie crea un personaje con tintes míticos alrededor del cual vertebra una obra de talante satírico, ya que intenta involucrar al lector en la idea de la infancia eterna como panacea para, finalmente, poner de manifiesto la irrealidad e imposibilidad de dicha Arcadia. Humphery Carpenter se muestra crítico respecto al talante de la obra y se refiere a la infancia que refleja como una concesión a la sentimentalidad hacia esta:

> And so comes the whimsy: it is partly satirical, a deliberate exaggeration and mockery of such things as parental affection and a delight in fairy stories; and it seems also to be a kind of mockery of his audience, a deliberate giving-them-what-they-want, a tongue-in-cheek pandering to the popular taste which demanded pretty stories for the nursery, and liked to hear about loving mothers and beautiful children. (…) Barrie wants to show us the appalling depths to which our sentimentality towards children can lead us. One part of him is being horribly sentimental; the other part is standing back and mocking it. (Carpenter, 1985: 186)

Otra de las manifestaciones del concepto de Arcadia en la obra que nos ocupa es la isla de *Never Land*. Como emplazamiento de una parte

de la acción, la isla se erige como la patria de la fantasía, un escenario que es una amalgama en el que todo tiene cabida. Sobre la ambientación de la obra, utilizando personajes variados como hadas, piratas, indios y sirenas, Carmen Bravo-Villasante opina: *Parece como si J. M. Barrie hubiese utilizado los tópicos de muchos libros infantiles, novelas de aventuras, de indios e intrigas policiacas* (Bravo-Villasante, 1988 II: 45). Alison Lurie también resalta esta amalgama y opina sobre su significado:

> [La] tierra de Nunca-Jamás representa el mundo de la imaginación infantil. Y también el refugio del universo de los adultos con respecto a las normas y las obligaciones. Es un mundo poblado de una variedad de personajes extraídos de los juegos en los que Barrie participaba con los niños Davies: un buque pirata con su tripulación, una tribu de pieles rojas, animales salvajes, hadas, sirenas, y todo lo demás. (Lurie, 1998: 138)

Una de las cuestiones que llama la atención es que la permanencia en este espacio arcádico está rodeada de una sensación de ensueño, un espacio intermedio entre la realidad y lo onírico, que se repite en las proyecciones de lo arcádico. En este sentido, cuando los hermanos de Wendy, Michael y John, son transportados a *Never Land* comparten esta atmósfera de ensueño: *(...), John and Michael, who have probably landed on the island with a bump, wander forward, so dragged and tired that if you were to ask Michael whether he is awake or asleep he would probably answer: "I haven't tried yet"* (Barrie, 1956: 35).

En relación a este uso de la isla como Arcadia, Virginia L. Wolf se refiere a la manifestación en la literatura infantil del jardín del Edén –el paradigma del paraíso terrenal en la literatura occidental– en dos posibles formas, esto es, el jardín secreto y la isla (cf. Wolf, 1985: 47). Wolf menciona la isla de *Never Land* como un paraíso en la tierra relacionado, a la vez, con el juego y, por tanto, exclusivamente con la infancia. En su opinión:

> The island, Neverland, presided over by Peter, is identified as the creation of a child's mind, and the activities on the island are clearly those of play. Mock adventures, fairies, shifting rules, objects that

> change their function at a whim, makeshift dwellings –all of these are characteristics of play as is the presence of only children. Other than those like Captain Hook, who are needed for adventures, adults don't exist in Neverland. Barrie tells us that adults may see Neverland only in rare heavenly moments. (Wolf, 1985: 51)

En este sentido, la lectura de *Never Land* ofrece diferentes posibilidades. En primer lugar, Antonio Ballesteros González piensa que *Never Land* es un modelo alternativo de familia victoriana, por lo que la ironía de Barrie en estas escenas vendría a significar una crítica hacia dicho modelo familiar. En su opinión:

> Peter Pan implica asimismo un intento de ruptura con respecto a la institución familiar de orden victoriano, representada aquí por los Darling. (...) El hecho de que Peter (...) pueda llevarse a los niños con él al mundo de Neverland implica fundamentalmente una separación del mundo familiar dominado por los padres, adultos a la sazón. (Ballesteros González, 1998: 351-52)

Para otros críticos como Humphrey Carpenter, la principal característica de *Never Land* como espacio arcádico es la de llamar la atención de forma continua sobre su irrealidad, una cuestión que conecta con el sentido general de la obra. En su opinión:

> Barrie's audience is meant to realise that the Never Never Land is entirely untrue. The 'secondary world' in *Peter Pan* does not exist except in the children's imaginations. The play is constantly hinting at this. (…) There is no question about it being real. Unlike his predecessors who created Arcadias, Barrie is constantly stating that his dream-land is a dream. The play is a detailed map of the earthly paradise, the secret garden, more detailed than that made by any other writer. But at the same time it is a statement that such a territory is only to be found in the imagination. Barrie invokes religious belief in his creation only to dismiss it as childish nonsense. (Carpenter, 1985: 185-86)

Para afianzar la idea de la irrealidad de la Arcadia de *Peter Pan*, Carpenter además apunta a que Barrie contrasta *Never Land* con la vida en la *Nursery* de los hermanos Darling, un contraste no existente en otras

obras que también ofrecen espacios arcádicos. En este sentido, Carpenter se refiere a la Arcadia de *The Wind in the Willows,* en la que, en su opinión, los personajes se encuentran al nivel del lector infantil, ya que estos están exentos de cualquier responsabilidad adulta (la necesidad de ganar dinero, la obligación de trabajar y mantener a los suyos, etc.), lo que implica que no hay necesidad de crecer ni de madurar, una idea diferente a la que aparece en *Peter Pan* (cf. Carpenter, 1985: 179-80). En palabras de Carpenter:

> Barrie, though he appears to be extolling the joys of not growing up, of remaining within the dream, is in fact saying just the opposite, for the events of *Peter Pan* are framed by a 'real' world in which money has to be earned and family relationships can be extremely difficult. (Carpenter, 1985: 180)

Finalmente, otro de los aspectos que tendremos en cuenta en la obra que nos ocupa es el propio concepto de infancia que Barrie refleja en esta. En apariencia, Barrie parece fundir dos tendencias que habían llegado hasta la época eduardiana, esto es, el romanticismo y el modelo del *Beautiful Child*. Los rasgos que acercan a Peter Pan al primer modelo serían su superioridad respecto al adulto[52] y su inmortalidad, una cuestión que lo acerca más a lo divino que a lo humano. En su caracterización Peter también parece un niño angelical y adorable, envuelto –por su estado de perpetua inmadurez– en la sentimentalidad que rodeaba al *Beautiful Child*. En este sentido, Carpenter, refiriéndose a los niños de la obra, opina que Barrie reúne ambas tradiciones:

[52] En este sentido, en la caracterización de los personajes adultos observamos la atribución de rasgos que tradicionalmente se identifican con la infancia, principalmente el de la inmadurez. Así, ya en el primer acto encontramos al señor Darling poniéndose en el lugar de su hijo pequeño, al no querer tomar un jarabe; y a la altura de Nana, la perra, ya que piensa que como cabeza de familia necesita que lo mimen tanto como a ella (cf. Barrie, 1956: 9-12). Igualmente, observamos un continuo cambio de roles respecto a la paternidad y a la maternidad: los niños juegan muy a menudo a ser padres (Barrie, 1956: 4-5), mientras que los adultos tienen problemas para asumir su función de padres por la inmadurez que comentábamos anteriormente.

> [The] child-god, Peter Pan himself, who is an expression of all that the child-worshippers of Mrs. Molesworth's generation had tried to say. Peter is a kind of heavenly equivalent of Little Lord Fauntleroy. The other half (in the characters of Wendy and her brothers) is like Wordsworth's infant who comes into this world at birth with a memory of the heavenly life he used to lead. (Carpenter, 1985: 184)

Sin embargo, Peter Pan es un niño adorable sólo en apariencia, ya que debemos recordar el tono satírico que envuelve a la obra. Los rasgos románticos o los del *Beautiful Child* quedan difuminados por la propia idiosincrasia del personaje. En este sentido, Peter Hunt afirma: *Peter is essentially negative and selfish –and Barrie's own attitude suggests that this is fundamental to childhood* (Hunt, 1994: 90). Alison Lurie (1998: 140) enumera los siguientes rasgos negativos de Peter, en lo que denomina "su lado oscuro": sin corazón, olvidadizo, egoísta e inconstante. Para críticos como Ballesteros González son varios los aspectos que alejan al personaje de Peter del estado de idealidad, entre ellos el narcisismo, la irracionalidad de los actos infantiles o la hostilidad de sus relaciones con el adulto:

> [Basta] observar las actuaciones de Peter (...) para comprender que el aspecto que más prima en él es el del principio del placer, motivación narcisista por antonomasia. Los patrones de comportamiento de Peter Pan reflejan una actitud en la que el yo debe ser agradado y servido a toda costa, dominando la "irracionalidad" –o una lógica distinta a la del adulto– propia de la infancia cualquier tipo de acto. (Ballesteros González, 1998: 351)

Como conclusión, podemos señalar que la manifestación del concepto de Arcadia en *Peter Pan* es consecuencia directa de la idea del autor sobre la infancia. Al iniciar nuestro análisis hemos hecho referencia a la propia biografía de J. M. Barrie para destacar su estrecha relación con los niños, así como su identificación –física y, más importante aún, psicológica– con la etapa infantil. Una identificación tan estrecha que le hizo percibir dicha etapa como un estado atemporal, seguro y alejado de la carga que supone madurar o, lo que es igual, como una Arcadia en sí misma. Así, estas mismas características comparte la isla de *Never Land*

como otra manifestación –esta vez de carácter más físico que conceptual– de lo arcádico. Sin embargo, y tal y como resulta común en el reflejo de la Arcadia, los peligros de elegir habitar eternamente en la Arcadia de la infancia se hacen evidentes muy pronto, y sirven para avisar de manera contundente al lector tanto del peligro de estancamiento como de la irrealidad de su naturaleza. Así, el tono satírico que preside la obra se vuelve amargo al comprobar que Peter recae en su elección de no crecer, por lo que está llamado a arrastrar eternamente su principal obsesión: la soledad.

Las llamadas de atención para entender el peligro fundamental de la Arcadia, esto es, su irrealidad también se dan en el personaje de Peter. De forma muy evidente, Peter muestra que su naturaleza es mitológica, ya que su nombre propio indica que es la encarnación del dios Pan y, por tanto, atemporal e irreal como la Arcadia misma. Pero, además, es un personaje idiosincrásico que recoge algunos rasgos de la infancia romántica y del *Beautiful Child* a la vez que subvierte otros, envuelto en una paradoja continua con finalidad satírica: Peter no tiene miedo a la muerte cuando en realidad es un ser atemporal, muerto –en cuanto que no evoluciona ni experimenta cambios–, es un personaje rodeado de muchos otros pero sumido en una profunda soledad, implicado siempre en una búsqueda infructuosa desde su origen: la de poblar un universo a su alrededor –el de *Never Land*– con criaturas hechas a su imagen y semejanza. No es de extrañar que un personaje de estas características trascendiera en éxito y fama incluso a la obra de su mismo nombre.

El concepto de Arcadia que hasta ahora hemos visto supone la idea común de un espacio o un concepto –como en el caso de la infancia misma– en el que se proyectan los anhelos de una realidad mejor, entendida especialmente como un refugio frente a otra realidad más conflictiva. Los rasgos más destacados de dicha Arcadia dependen, como hemos visto, de las connotaciones del significado que el autor destaque. En este sentido, con Kenneth Grahame lo que queda resaltado es lo nostálgico de una Arcadia que, ante todo, supone refugio y aislamiento de lo cotidiano. Para J. M. Barrie lo arcádico es la propia infancia, entendida

como apología de la inmadurez, así como el mundo infantil paralelo irreconciliable con la realidad del adulto. Sin embargo, y a pesar de lo ideal de los espacios arcádicos, queda claro que sobre la Arcadia se ciernen diferentes peligros y, como fin último, la amenaza de su término, una cuestión fundamental para entender la verdadera naturaleza de lo arcádico.

En esta misma línea destacamos otra autora que hará su particular aportación a la proyección de lo arcádico en la literatura infantil. Se trata de Beatrix Potter (1866-1943), otra escritora a caballo entre las épocas victoriana y eduardiana. Potter comparte con los escritores de literatura infantil coetáneos la evocación de la infancia y de un paisaje arcádico como metáfora, aunque su objetivo no se centró en el retrato de dicha Arcadia como fin o como mera recreación nostálgica, sino como ayuda hacia el lector infantil en su edad adulta. Carpenter se refiere a la Arcadia de Potter en los siguientes términos: *[She], above all Victorian and Edwardian children's writers, seems to have consciously understood the importance to the adult imagination of the childhood Arcadia* (Carpenter, 1985: 141)[53]. En este sentido, el significado principal que Potter da a la Arcadia es el de contraste irónico y escenario de sus historias cómicas. Para Carpenter (1985: 145-50), su escritura, así como los matices del concepto de Arcadia, pasaron por las siguientes etapas: en un primer momento, Beatrix Potter escribió historias sencillas con temas que no resultaban muy ambiciosos –de esta etapa es una de sus obras más famosas, *The Tale of Peter Rabbit*, de 1901, el primero de los libros que tiene al famoso conejo como protagonista[54]–, aunque desde el primer

[53] Carpenter reproduce un fragmento del diario de Beatrix Potter, en el que la autora deja clara su visión práctica del recuerdo de la infancia como terapia en la edad adulta, aunque sin estancarse en el recuerdo: *As we struggle on, the thoughts of that peaceful past time of childhood come to us like soft music and a blissful vision through the snow. We do not wish we were back in it, unless we are daily broken-down, for the very good reason that it is impossible to be so, but it keeps one up, and there is a vague feeling that one day there will again be rest* (citado en Carpenter, 1985: 141).

[54] El origen de esta famosa serie de libros está en la afición de Potter de dibujar animales para distraer a sus sobrinos y a otros niños. Estos personajes eran dibujados realizando

momento ya se observa el empleo de la carga irónica y el tema de la persecución como fondo –un tema que estaría presente constantemente en su obra–. A esta etapa corresponden obras como *The Tale of Benjamin Bunny*, de 1904; *The Tale of the Flopsy Bunnies*, de 1909, y *The Tale of Mr Tod*, de 1912 –todas ellas con Peter como personaje–, y *The Tale of Squirrel Nutkin*, de 1903; en una segunda etapa, el tema de la Arcadia es desarrollado y es precisamente en esa búsqueda de una sociedad y de un paisaje arcádico donde dicho concepto toma forma de hogar y de cocina acogedora, aunque siempre dejando claro que la seguridad de la Arcadia está amenazada por el miedo. A esta etapa corresponden obras como *The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle*, de 1905, y *The Taylor of Gloucester*, de 1903; en una tercera etapa de su escritura encontramos la ambientación arcádica como telón de fondo para diseccionar cuestiones como las costumbres victorianas, en especial, el concepto de educación y las buenas formas, las visitas no deseadas, la obsesión por que los niños causen buena impresión a las visitas, etc. En esta fase de escritura, la ironía típica de la autora se manifiesta en las caricaturas del comportamiento social. A esta etapa pertenecen obras como *The Tale of Two Bad Mice*, de 1904; *The Pie and the Patty-Pan*, de 1905; *The Tale of Tom Kitten*, de 1907, y *The Tale of Mrs Tittlemouse*, de 1910; en una cuarta fase, el tema de la persecución y de la relación entre perseguidor y perseguido aparece con especial énfasis, acompañado por un lenguaje especialmente irónico y por un vocabulario elaborado como principal instrumento de comedia. En esta etapa se encuadran obras como *The Tale of Jemima Puddle-Duck*, de 1908, y *The Roly-Poly*

---

actividades propias de los humanos y vestidos igual que ellos. A partir de 1892 empezaría a escribir cartas ilustradas a los hijos de su antigua ama de llaves; siguiendo esta línea escribe, en 1893, la primera versión de *The Tale of Peter Rabbit*, inspirándose en su propia mascota el conejo Peter. Después de entregar el manuscrito a varios editores sin éxito, Potter decide publicar la obra en una edición privada que salió en 1901. En 1902 la editorial Warne decide publicar la obra, convirtiéndose rápidamente en un éxito editorial y comercial, ya que diferentes tiendas de Londres, como Harrods, comenzaron a vender juguetes relacionados con la obra (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 420-21).

Pudding, de 1908, una obra titulada posteriormente *The Tale of Samuel Whiskers*; finalmente, en una quinta fase se produce una vuelta a los temas de contenido autobiográfico, con una especial presencia del tema recurrente de la libertad y la huida. A esta última etapa pertenecen *The Tale of Pigling Bland*, de 1913; *The Tale of Johnny Town-Mouse*, de 1918; *The Fairy Caravan,* de 1929, y *The Tale of Little Pig Robinson*, de 1930.

Al analizar el concepto de Arcadia en otros autores eduardianos, hemos hecho referencia a las amenazas o peligros que acechaban sus respectivas arcadias y que, en realidad, eran el aviso de la irrealidad de dicho espacio. En Beatrix Potter, el espacio arcádico en el que viven los animales está también amenazado por el miedo, así como por la pulsión entre la persecución y la huida. La explicación para esa amenaza de lo arcádico puede encontrarse en su propia biografía. Para Carpenter (1985: 150), esta necesidad de escape, así como la ironía de su obra, pueden explicarse por el aprisionamiento tanto de su familia como de la sociedad victoriana, incompatibles con su fuerte carácter y determinación. La necesidad de huir de los personajes es la necesidad de la propia autora por huir de una familia y una sociedad claustrofóbica que persigue al que pretende encontrar un espacio vital propio. Con Beatrix Potter se cumplió una vez más la frecuente situación para la mujer victoriana y eduardiana de salvación gracias al genio literario y, en su caso, se trató no sólo de una salvación artística y terapéutica sino real, ya que le permitiría independizarse económicamente de su familia y transgredir las normas victorianas para una mujer soltera. Alison Lurie expresa esta idea con las siguientes palabras:

> Hace casi noventa años, una mujer escapó de una prisión de Londres con la ayuda de un conejo. No se trataba de una prisión moderna, en la que hubiera posibilidades para la educación y el recreo o libertad bajo palabra, sino un elevado edificio victoriano oscuro y maloliente: y la prisionera, que había estado confinada allí durante la mayor parte de sus treinta y seis años, cumplía cadena perpetua. El nombre del conejo era, por supuesto, Peter. (Lurie, 1998: 103)

Por tanto, Potter hace de la amenaza de un peligro físico, incluso de la amenaza de la muerte, una presencia constante en su obra –una cuestión mitigada gracias al humor y la ironía– como metáfora de las amenazas que la vida real supone y que mantienen al lector alerta de la verdadera naturaleza de la Arcadia.

2.2 El género pastoril en *The Secret Garden*

Con la aproximación a las obras anteriores y a sus autores hemos contextualizado los diferentes elementos de la literatura pastoril en la producción infantil de la época eduardiana. De esta forma, hemos visto cómo desde estos elementos comunes –principalmente, la visión más o menos idílica de la naturaleza y sus habitantes, y la aparición del dios Pan– se producen diferentes proyecciones de lo arcádico, dependiendo de cada autor. Igualmente, dentro de estos mismos elementos comunes hemos comprobado cómo cada autor refleja en su espacio arcádico los peligros que más le obsesionan en forma de pulsión –el viaje frente al hogar, crecer o no crecer y la huida frente a la persecución–. En este contexto literario de la época eduardiana, Frances Hodgson Burnett escribe en 1911 *The Secret Garden*, en opinión de muchos la obra cumbre de su producción infantil. A lo largo del presente capítulo analizaremos los elementos que la obra comparte con el género pastoril, así como la particular visión del concepto de Arcadia de Burnett, una cuestión que, como veremos más adelante, se relacionará tanto con la proyección mítica de la obra como con su vigencia.

En primer lugar, debemos observar una relación entre la propia biografía de la autora y su inclinación por los temas pastoriles en *The Secret Garden*. Burnett nació en Manchester en 1849, en el seno de una familia acomodada. El padre de Burnett, Edwin Hodgson, tenía un negocio de venta de objetos de decoración del hogar, lo que permitía a la familia vivir con desahogo. Sin embargo, esta situación de prosperidad se truncó con la muerte del cabeza de familia, cuando Burnett tenía apenas cuatro años. La situación económica de la familia, que contaba con cuatro miembros más además de Frances, se fue deteriorando progresivamente a pesar de la determinación de Eliza, la madre de Frances, de regentar personalmente el negocio. Sin embargo, las circunstancias le fueron desfavorables, ya que la floreciente clase media, los principales clientes del negocio familiar, se resintió en su forma de vida con motivo de la crisis del algodón –sobre el que habían asentado su economía– durante la

década de los sesenta. Eliza vende el negocio y emigra con sus hijos en junio de 1865 a Estados Unidos, concretamente a un pequeño pueblo de Tennessee llamado Knoxville (cf. Thwaite, 1994: 1-23). El contraste –tan típico en el género pastoril– entre la ciudad contaminada y la armonía del campo es vivido en primera persona por Burnett a la temprana edad de dieciséis años, lo que dejaría una huella permanente, siendo el germen de su amor por los espacios naturales. En palabras de Phyllis Bixler:

> The contrast between those ten years in smoky, crowded Manchester and the following three years of relative isolation in rural Tennessee could hardly be greater. Burnett described this later period, when she was sixteen through nineteen, as her "Dryad Days". The intense love of nature she discovered here would surface in the pastoral themes of works such as *The Secret Garden* as well as in her passion for gardening during the last twenty-five years of her life. (Bixler, 1984: 2)

La influencia del espacio natural no sólo se hizo evidente en *The Secret Garden*, ya que la propia Burnett afirmaría en sus memorias que la unión con la naturaleza guiaría sus pasos como escritora al formarla en su evolución literaria, una cuestión que la entronca con la tradición romántica, que consideraba a la naturaleza como maestra y guía del poeta. Tal y como afirma Phyllis Bixler:

> [During] her "Dryad Days" in Tennessee, Burnett suggests that nature was her prime tutor as a budding artist, as it has been for young Wordsworth and Whitman. Burnett stresses that the stories she had written in that "great murky, slaving, manufacturing town", Manchester (…), had been informed by epithets and formulas from magazine fiction and thus were highly artificial. In the Tennessee woods, however, she ceased "to 'pretend' in the old way" because there were "real things enough". (Bixler, 1984: 61)

De esta forma, comprobamos tanto en su producción como en su biografía un antes y un después de la influencia de la naturaleza, así como de su propia concepción de lo natural. Podemos decir que Burnett se hace consciente, gracias a la experiencia del contacto directo con la naturaleza en los días de Tennessee, del potencial que tiene lo natural en

su relación con el hombre. La culminación, como comprobaremos más adelante, se produce en la obra *The Secret Garden*, en la que lo natural ostenta una de sus principales funciones en este sentido: la de sanación. Como ya habíamos visto con anterioridad, existe una relación directa entre esta capacidad de sanación y el género pastoril, ya que como parte del elemento contrastivo básico en el género encontramos este poder de sanación de la naturaleza frente al efecto devastador de la ciudad (cf. Kuznets, 1983: 156).

Antes de situar la obra que nos ocupa dentro de la tradición pastoril, debemos establecer una distinción que nos parece básica, en cuanto que afecta a la perspectiva desde la que se va a llevar a cabo el análisis de *The Secret Garden*. Dicha distinción implica a la misma definición de género y supone la desvinculación de la obra de la utopía en favor, y como venimos diciendo, del género pastoril. Nicolás Ferrer, en su estudio del género utópico, se refiere a la necesidad de diferenciar lo utópico y lo arcádico, sobre todo por la dificultad que supone el hecho de que en algunas utopías aparecen sociedades que han vuelto a un estadio natural que se suele asemejar al mundo arcádico[55]. En su opinión, las principales diferencias entre uno y otro género son: en primer lugar, el modo en que ambas sociedades han surgido. En el caso de la utopía, el paso de una sociedad antigua a otra actual supone una ruptura más o menos brusca con todos los esquemas anteriores, esto es, a través de una revolución o un cambio gradual. En el caso del ideal arcádico, Nicolás Ferrer afirma: *En la arcadia, sin embargo, no ha habido una transición desde una sociedad original hasta la actual, sino que la sociedad siempre ha sido igual, siendo, en este sentido, muy similar al mito* (Nicolás Ferrer, 2003:

[55] Esta sería la principal característica común entre ambos géneros que se desgrana en aspectos como el aprecio por el trabajo manual y, sobre todo, al aire libre, especialmente por las labores del campo que suelen realizar hombres y mujeres conjuntamente; la descripción de estos campesinos como personas sencillas, sanas y felices; y la exaltación del trabajo como fuente de felicidad y bienestar y no como origen de miserias e infelicidad (cf. Nicolás Ferrer, 2003: 11-12). Como vemos, son aspectos que se dan tanto en lo utópico como en lo pastoril, por lo que la diferenciación entre ambos es esencial.

6). En segundo lugar, otra de las principales diferencias entre lo utópico y lo arcádico es la concepción de las relaciones entre ambos sexos. En la utopía, las relaciones sexuales suelen estar reglamentadas, prohibidas o anuladas. En el ideal arcádico se considera que dichas relaciones son parte integral de la vida pastoril, siendo incluso más importantes que las propias ocupaciones económicas. En tercer lugar, en la concepción de la naturaleza en lo arcádico, el hombre está plenamente integrado con el entorno natural. En la utopía, el hombre tiene relación con el campo, pero vive en sociedad, bien en ciudades, bien en pequeñas comunidades en las que suele haber reglas que regulan la convivencia de todos los ciudadanos. En este sentido, el concepto de ciudadanía en la arcadia no existe y los hombres son más libres (cf. Nicolás Ferrer, 2004: 6).

Si aplicamos lo anteriormente expuesto a *The Secret Garden*, comprobaremos que la obra se acerca al ideal arcádico frente a lo utópico. En este sentido, si tenemos en cuenta el primer aspecto, la obra no presenta ninguna ruptura con un modelo social anterior, sino que ensalza tanto el ruralismo como la propiedad latifundista de la clase alta. Los habitantes del medio rural son personajes felices e integrados en la naturaleza y no muestran síntomas de querer cambiar sus condiciones o estilo de vida. Esta es la situación de la familia Sowerby. Como veremos más adelante, la presentación de este estilo de vida es ciertamente idílica. Respecto al segundo aspecto, debemos tener en cuenta que *The Secret Garden* fue escrita en 1911 como una obra de literatura infantil y juvenil, por lo que las referencias explícitas a la sexualidad no pueden existir abiertamente. Sin embargo, en el análisis más detallado del jardín comprobaremos cómo dichas referencias a la sexualidad son continuas de una forma solapada, simbólica, implícita e igualmente relevante. Finalmente, uno de los aspectos que más claramente entroncan la obra con el ideal arcádico es precisamente la relación de los personajes con la naturaleza. Una de las ideas principales que la obra transmite es la necesidad de esa integración con lo natural para tener y mantener la salud física y psicológica. Así, en los capítulos iniciales Martha induce a la maltrecha Mary a someterse a una cura al aire libre, en la que el ejercicio

en plena naturaleza es fundamental. De esta forma, la salud de Mary aumenta proporcionalmente al tiempo que pasa en contacto con la naturaleza y experimenta un aumento vertiginoso con su trabajo en el jardín, en el que asienta las bases –con ayuda de Dickon– de una comunidad típica de la literatura pastoril, donde el trabajo manual en la naturaleza es fuente de vida, salud y felicidad. Esta fórmula de terapia a través del trabajo integrador con la naturaleza es la única forma verdadera para conseguir la salud y el estado de equilibrio, una idea que queda reflejada en el hecho de que Colin deba pasar por el mismo tipo de recuperación para restituirse como persona.

Una vez que hemos descartado la relación de *The Secret Garden* con la utopía como género literario, debemos centrarnos en el análisis de los aspectos que lo entroncan con la tradición pastoril. En este sentido, Alison Lurie se refiere a la obra como "comedia pastoril para la infancia" (Lurie, 1999: xxiv) y señala los principales aspectos que, en su opinión, la integran en el género:

> *The Secret Garden*, in one sense, is a late but enthusiastic example of the English pastoral tradition in literature. One of the premises of pastoral is that the country is better than the city, and that simple country people are naturally good, innocent, beautiful, generous, and instinctively wise; they may also have quasi-supernatural powers. Another common theme of pastoral is that unhappy and difficult upper-class urban people can find peace and happiness by going to live in the country and associating with the rural working-class population. (Lurie, 1999: xxiii)

Estas características que, según Lurie, integran a la obra en la tradición pastoril aparecen repetidamente en el texto. Así, la obra indica que la recuperación de Mary es posible en el espacio natural que Misselthwaite le ofrece, alejada de la India. La misma recuperación acontece a Mr. Craven, un personaje angustiado que busca la felicidad en ciudades de países lejanos, que nunca llenan el vacío por la muerte de su esposa, y la desolación que le produce su incapacidad para enfrentarse a una nueva realidad sin ella, así como a su responsabilidad como padre. La sanación de este personaje no está, como decimos, en las diferentes

ciudades que visita, sino en el reencuentro con su hijo y la aceptación de la pérdida de su esposa en Misselthwaite. No es casual que este proceso de sanación comience en el jardín, lugar en el que la integración con la naturaleza de los niños los llevó a su cura. En este escenario Mr. Craven se enfrenta a su sufrimiento –su esposa murió allí en un accidente– y es testigo, a la vez, de la fuerza que lo une a su propio hijo. Mr. Craven pide a este que le cuente la maravillosa historia de sanación en el mismo jardín, donde por fin las emociones surgen como manifestación de la alegría:

> Then they sat down under their tree –all but Colin, who wanted to stand while he told the story.
>
> It was the strangest thing he had ever heard, Archibald Craven thought, as it was poured forth in headlong boy fashion. Mystery and Magic and wild creatures, the weird midnight meeting –the coming of the spring– the passion of insulted pride which had dragged the young Rajah to his feet to defy old Ben Weatherstaff to his face. The odd companionship, the play acting, the great secret so carefully kept. The listener laughed until tears came to his eyes and sometimes tears came into his eyes when he was not laughing. (356)

Siguiendo las ideas de Lurie, podemos afirmar que la consideración de los personajes del entorno rural es ciertamente muy positiva. Esta consideración puede aplicarse a todos ellos. Así, si comenzamos hablando de Martha, comprobaremos que supone el primer contacto de Mary con la clase rural. Mary comienza su trato rechazándola y entendiendo que su calidad de sirvienta es equivalente a las castas inferiores de la India y que, por tanto, tiene derecho a humillarla*: "What!" she said. "What! You thought I was a native. You –you daughter of a pig!"* (32). Martha pone las cosas en su sitio enseñando a Mary sus dos primeras lecciones –básicas además para su cambio positivo–, la del respeto al prójimo, sea cual sea su situación social, y la de la importancia de la autonomía como primer paso para el afianzamiento de la autoestima. Sobre el primer aspecto, Martha reprende a Mary de la siguiente forma: *"Who are you callin' names?" she said. You needn't be so*

vexed. That's not th' way for a young lady to talk (32). La lección de autonomía la encontramos reflejada en el siguiente fragmento:

> "Why doesn't tha' put on tha' own shoes?" she said when Mary quietly held out her foot.
> "My Ayah did it," answered Mary, staring. "It was the custom."
> (…)
> It had not been the custom that Mistress Mary should do anything but stand and allow herself to be dressed like a doll, but before she was ready for breakfast she began to suspect that her life at Misselthwaite Manor would end by teaching her a number of things quite new to her –things such as putting on her own shoes and stockings, and picking up things she had let fall. (34-35)

Resulta curioso observar cómo un personaje casi analfabeto y que apenas se expresa con claridad es la primera en darse cuenta de las carencias de Mary. Además de ayudarla en la lenta construcción de su autonomía, Martha repara en que la recuperación de la salud de Mary pasa obligatoriamente por un cambio físico, esto es, la necesidad de una buena alimentación así como de ejercicio al aire libre: *"You wrap up warm an' run out an' play you!" said Martha. "It'll do you good and give you some stomach for your meat."* (38).

Además, Martha fomenta el desarrollo de la imaginación al empujar a Mary para que juegue en el páramo, sin otro entretenimiento que saltar a la comba. Mary debe así buscar cómo entretenerse sin otra compañía que la de la naturaleza:

> "Out? Why should I go out on a day like this?"
> "Well, if tha' doesn't go out tha'lt have to stay in, an' what has tha' got to do?"
> (…)
> "Who will go with me?" she inquired.
> Martha stared.
> "You'll go by yourself," she answered. "You'll have to learn to play like other children does when they haven't got sisters and brothers." (38)

Siguiendo la tradición pastoril, los conocimientos de Martha no se deben a la formación sino a la intuición y a ser heredera de una sabiduría propia de su clase y de su entorno. Críticos como Phyllis Bixler consideran a personajes rurales como Martha, Dickon y Susan terapeutas natos que favorecen a los personajes de clase social superior como una manifestación de esa bondad también innata. Sobre la familia Sowerby en general, Bixler opina: *The folk wisdom of the Sowerbys and their special concern for the manor children can evoke the complacent stererotype to the rural working class as happy naturals chiefly concerned with the welfare of their betters* (Bixler, 1996: 76). Como hemos mencionado, Bixler denomina *The Yorkshire therapy* al tratamiento que Mary y Colin reciben de los personajes rurales y que en los personajes de Martha y Mary se resumen en las siguientes pautas: Martha, a través del método de la franqueza, consigue que Mary exteriorice su pena y su soledad, por lo que, al verbalizarla, se pone en camino para poder ser superada; Martha enseña a Mary la reciprocidad –consiente en vestirla siempre que sea ella la que se calce sola-; Martha le sugiere una visión de sus problemas desde una perspectiva más amplia –Mary se niega a comer y Martha le habla de sus once hermanos hambrientos– (36); por último, Martha provoca su curiosidad –al hablarle de Dickon– (36) y la induce a explorar lo desconocido, esto es, el jardín (39) (cf. Bixler, 1996: 30-31).

Al igual que Martha, el resto de los personajes del entorno rural de la obra ejercen, con mayor o menor protagonismo, una influencia beneficiosa en los personajes de clase alta. De esta forma, el jardinero Ben Weatherstaff transmite su sabiduría sobre el jardín a los niños y ejerce el mismo papel terapéutico. Así opina Bixler, quien piensa que el personaje de Ben ayuda a Mary a entender lo que siente, esto es, la soledad, y a encajarlo con la situación que está viviendo. A la vez, la anima a transferirle sus sentimientos para poder reconocerlos de forma objetiva. De esta forma, cuando el encuentro entre Ben y Mary tiene lugar el primero afirma:

> "I'm lonely mysel' except when he's with me", and he jerked his thumb toward the robin. "He's th' only friend I've got."

> "I have no friends at all," said Mary. "I never had. My Ayah didn't like me and I never played with any one."
> It is a Yorkshire habit to say what you think with blunt frankness, and old Ben Weatherstaff was a Yorkshire moor man.
> "Tha' an' me are a good bit alike," he said. "We was wove out of th' same cloth. We're neither of us good lookin' an' we're both of us as sour as we look. We've got the same nasty tempers, both of us, I'll warrant." (47-48)

Finalmente, Ben habla a Mary del petirrojo, quien es el primero en mostrar su empatía con la niña y con el que esta se identifica con rapidez, un hecho que supondrá una ayuda terapéutica, ya que Mary inicia el desarrollo de sus atrofiadas habilidades sociales (cf. Bixler, 1996: 31-32):

> "He's made up his mind to make friends with thee," replied Ben. "Dang me if he hasn't took a fancy to thee."
> "To me?" said Mary, and she moved toward the little tree softly and looked up.
> "Would you make friends with me?" she said to the robin just as if she was speaking to a person. "Would you?" (48)

En general, vemos cómo la ayuda de los personajes rurales se encamina por una vía que podríamos considerar moderna, ya que emplean con Mary los recursos de la verbalización de su problema y el autoconocimiento –una terapia avanzada desde el punto de vista psicológico–.

Otro de los personajes que reúne las cualidades y la sabiduría de la clase rural es el de Susan Sowerby. Así, Susan es sencilla, buena –característica que se aplica sobre todo a su maternidad, ya que Susan en una excelente madre preocupada por el desarrollo y felicidad de sus hijos–, generosa –no duda en dar comida a Mary a pesar de sus estrecheces para alimentar a doce hijos, e incluso un regalo para que se fortalezca: una comba–, e instintivamente sabia a pesar de su incultura (140). El desarrollo de los niños en el jardín es alentado y supervisado por Susan, quien ejerce de madre adoptiva para Mary y Colin.

Una vez probada la influencia positiva de la clase rural en la obra, es interesante centrar la atención en los diferentes puntos de unión que la obra señala entre esta clase y la clase alta. Dichos puntos son, fundamentalmente, dos. Por un lado, tenemos a la naturaleza que, como hemos visto, forma parte de esa sabiduría que constituye el bagaje de los personajes rurales. Estos, al introducir a los personajes de clase superior en el espacio natural, hacen que se apliquen sus propiedades sobre ellos mismos, produciéndose la sanación. El segundo punto de unión entre clases es el uso del dialecto de Yorkshire como parte también de la sabiduría popular. Bixler se refiere a su uso en los siguientes términos: *Possibly incantatory as well is the children's use in the garden of the Yorkshire dialect, a language made potent by its use by the folk who have long lived intimately with nature* (Bixler, 1984: 99). Igualmente, el uso en la obra del dialecto como puente que conduce a la sabiduría del pueblo se relaciona con la tradición pastoril de la literatura clásica. Así, el dialecto es el transmisor de la sabiduría del pueblo y un potente instrumento para alabar a la naturaleza. Su uso es el puente entre dicha sabiduría y la posibilidad de expresión de los niños ante lo que parece inefable, esto es, el milagro de la regeneración tras la muerte, el milagro mismo de la vida. En palabras de Koppes:

> Language becomes a tool for doing in Burnett's story also through the proverbial wisdom which Hesiod and Virgil established as part of the georgic tradition. Language is a repository and transmitter of lore which can guide man and his work. (Koppes, 1978: 202)

Para Mary Stolzenbach, el uso del dialecto sirve como marca de distinción para los personajes considerados positivamente –la única excepción es la de Mr. Craven–, y viene a integrarse en el contraste de la sencillez frente a la artificialidad, tan típico de la tradición pastoril. Sobre los significados de su uso afirma:

> The language itself (...) is given magical effect. With the speaking of Yorkshire, one leaves the realm of artificiality, of the highly conventional Victorian society, and comes closer to earth, to honesty, to reality. Dialect (…) often has the power to evoke far more emotion than ”standard English” (…) because it takes the

> reader out of the common, everyday world, or conversely, because it returns the reader perhaps, and in any case the characters, to the world of their most intimate childhood, where they learned their "mother tongue". (Stolzenbach, 1995: 28)

Otro de los personajes rurales que comparte esta apreciación positiva en *The Secret Garden* es Dickon. Su pertenencia a la tradición pastoril se debe no sólo a que forma parte de la sociedad rural de Yorkshire, con la que participa de la sabiduría e integración natural del pueblo, sino también a que representa una figura muy típica de la tradición pastoril: el dios Pan. Como ya habíamos mencionado con relación al dios Pan de *The Wind in the Willows*, este personaje viene a significar la unión con la naturaleza –una idea esencial en el caso de la obra que nos ocupa–. Para Bixler, la relación se extiende al concepto de infancia, ya que dicha unión con lo natural es percibida como algo perdido, tal y como se considera a la propia infancia desde una perspectiva nostálgica (cf. Bixler, 1996: 7). A través de la figura de Pan, se expresa que esta unión con la naturaleza se considera el estado ideal de relación entre el hombre y su entorno. No en vano, Pan es un personaje bien considerado, siendo una de sus cualidades la de la protección y el acogimiento de las criaturas –si en *The Wind in the Willows* Pan acoge entre sus pezuñas a las crías de nutria extraviadas, en *The Secret Garden* Dickon rescata a los corderos perdidos en el páramo-[56]. Pan no manifiesta su unión entre el hombre y lo natural con sus criaturas sólo por medio de sus cualidades, sino también por medio de su naturaleza híbrida. En este sentido, el aspecto físico de Dickon es como el de cualquier niño –a diferencia de Pan en la obra de Grahame, caracterizado con cuernos y pezuñas–, pero en la obra

[56] En el análisis de Pan en *The Wind in the Willows* habíamos visto cómo este personaje infundía un miedo casi reverencial en Rat y Mole, a pesar de ser un personaje positivo –como un resto de la ambigüedad con la que el paganismo reflejó la figura de Pan-. En *The Secret Garden* se elimina este componente, quizás en un intento más por parte de Burnett de evidenciar el hermanamiento entre el hombre y la naturaleza. En palabras de Jane Darcy: (…) *Dickon, who, Pan-like, surrounds himself with animals, plays the pipe, and is very much at one with nature. He does not, however, embody the cruel element of paganism that is part of the Pan myth* (Darcy, 1995: 221).

aparecen alusiones a su poder sobre plantas, animales y su identificación con un ser mitológico del bosque. En este sentido, Mary duda incluso de que sea un niño real, para asemejarse más a un ser del bosque: *Mary could scarcely bear to leave him. Suddenly it seemed as if he might be a sort of wood fairy who might be gone when she came into the garden again. He seemed to be too good to be true* (133). Encontramos una segunda alusión a su naturaleza mitológica en palabras de Mary*: "He's gone," she said woefully. "Oh! was he –was he-was he only a wood fairy?"* (145). En el siguiente fragmento Dickon se asemeja a Pan, al tocar su caramillo en plena integración natural: *When Mary wanted to rest a little Dickon sat down with her under a tree and once he took his pipe out of his pocket and played the soft strange little notes and two squirrels appeared on the wall and looked and listened* (199-200). Sobre la relación especial de Dickon con los plantas y los animales encontramos, entre otras muchas, las siguientes evidencias: *"Our Dickon can make a flower grow out of a brick wall. Mother says he just whispers things out o' th' ground."* (99). Igualmente, Martha afirma sobre su hermano:

> "Our Dickon goes off on th' moor by himself an' plays for hours. That's how he made friends with th' pony. He's got sheep on th' moor that knows him, an' birds as comes an' eats out of his hand. However, little there is to eat, he always saves a bit o' his bread to coax his pets." (38-39)

En este sentido, al tener en cuenta la unión en el personaje de ambas naturalezas, esto es, la humana y la sobrenatural, lo que se está resaltando es su proyección simbólica. En palabras de Mary Stolzenbach:

> Dickon (…) bears more symbolic importance in the story than Martha. He is a Pan figure. "Mother says he just whispers things out o' th' ground," Martha says. But Dickon is not only magical with plants. He has instant rapport with animals, including the crafty fox and the ominous raven, not just the "cuddly" kinds. He wanders among them and knows their language, he even plays a pipe. (Stolzenbach, 1995: 27)

En esta misma línea, McGillis interpreta al personaje de Dickon como un dios disfrazado de campesino. Si en apariencia, Dickon se puede

identificar con Pan por ser una figura típica de la literatura finisecular, en un análisis más profundo McGillis opina que Dickon es también la encarnación de Hermes –el padre de Pan–, dios de la interpretación, del engaño, de lo secreto y mensajero de los dioses. En palabras de McGillis:

> He is a Pan figure. But he is also Pan's father, Hermes, full of fun and laughter; his eyes twinkle and he delights in the children's "play actin" as they play the adults at Misselthwaite Manor; he is the messenger from Mrs. Sowerby, or as Mary says, "he's like an angel" (…); his knife begins the process of bringing life again to the garden; and he interprets Colin's notion of magic when he sings the Doxology. (McGillis, 1985: 36)

Siguiendo con la identificación de Dickon con el dios de la naturaleza, otro de los atributos que se relacionan con Pan es el de la fuerza y pasión sexual. Para críticos como Bixler (1996: 41), Pan representa el icono de la sexualidad –una de las imágenes con las que se identifica es la de la danza de las ninfas a su alrededor–, una cuestión que se expone solapadamente en *The Secret Garden*. En efecto, en la obra encontramos muchas referencias al disfrute de Mary en compañía de Dickon. Mary, además, señala explícitamente que Dickon le gusta, y ambos se sumergen en un estado de éxtasis cuando están en el jardín, por lo que comparten una relación sensual con la naturaleza. De esta forma, comprobamos cómo Dickon comparte también esta característica de Pan, adscribiéndolo aún más en la tradición pastoril [57]. En el siguiente fragmento comprobamos cómo a Mary le atrae Dickon por todo lo que

[57] Resulta interesante saber que esta identificación de un personaje masculino con el dios Pan no es exclusiva de la literatura de corte pastoril. Annis Pratt observa que en la literatura escrita por mujeres no es extraña la aparición de una figura arquetípica de componente subversivo con las mismas características. Esta figura es la que la autora denomina *green-world lover*, un hombre ideal imaginado por la protagonista, un igual a ella que acepta a la mujer sin considerarla inferior. Este personaje reproduce los arquetipos de Eros, Pan y Dionisio y tiene una relación amorosa con la protagonista. Una relación que es esporádica y está condenada a lo trágico, ya que la sociedad condena la sexualidad femenina libre (cf. Pratt, 1981: 66-67).

representa, esto es, la propia naturaleza. Es curioso comprobar cómo el disfrute se realiza a través de los sentidos, en concreto a través del olfato:

> As she came closer to him she noticed that there was a clean fresh scent of heather and grass and leaves about him, almost as if he were made of them. She liked it very much and when she looked into his funny face with the red cheeks and round blue eyes she forgot that she had felt shy. (117)

Otro fragmento que evidencia el aspecto que analizamos es:

> Then Mary did a strange thing. She leaned forward and asked him a question she had never dreamed of asking any one before. And she tried to ask it in Yorkshire because that was his language, and in India a native was always pleased if you knew his speech:
> "Does tha' like me?" she said.
> "Eh!" he answered heartily, "that I does. I likes thee wonderfully, an' so does th' robin, I do belive! (132)

Ante la pregunta de Martha a Mary sobre qué le parece Dickon, Mary responde: *"I think he's beautiful!" said Mary in a determined voice* (135).

Finalmente, señalaremos la opinión de Darcy, para la que la idea de Pan trasciende al personaje de Dickon al final de la obra, para convertirse en el concepto principal que preside *The Secret Garden*. Pan sería, así, el misterio de la vida, la fuerza natural que empuja a los seres a vivir y crecer en armonía. En su opinión: *Although the final scenes in* The Secret Garden *do not contain Pan in person, the spirit of Pan is there in the references to "Magic" and to "Th' Big Good Thing", and in the ritual scenes the children enact in the garden each day* (Darcy, 1995: 220)[58].

[58] En el análisis que hemos ofrecido del personaje de Dickon en relación con la figura de Pan hemos señalado los rasgos positivos de este. Sin embargo, Pan también posee connotaciones negativas y que no observamos en Dickon. En este sentido, la mitología nos cuenta que su lado más vengativo se mostró al hacerse una flauta con unas cañas en las que la ninfa Siringa, cansada de ser perseguida por Pan, se había convertido. Pan, además, tiene una apariencia horrible, razón por la que su propia madre lo abandona a merced de las ninfas, que se enfatiza por su capacidad de gritar tan alto que es capaz de aterrorizar a personas y animales. Pan es también un dios orgulloso que, seguro de su talento para tocar la flauta, reta a Apolo musicalmente, perdiendo,

La relación de *The Secret Garden* con el género pastoril no sólo se circunscribe a los personajes y ambiente rurales, así como a la aparición de Pan. Críticos como PH. B. Koppes han realizado una comparación con la obra pastoril por excelencia, *Las Geórgicas* de Virgilio, para descubrir que las coincidencias son varias. Al igual que la obra de Virgilio, *The Secret Garden* enfatiza conceptos como el tiempo y el cambio, experimentados a través de los ciclos naturales, por lo que, a diferencia de la obra anterior virgiliana *Las Bucólicas*, no existe una celebración de los placeres naturales en un tiempo suspendido sino en continua evolución. En palabras de Koppes:

> Like georgic pastorals before her, Burnett found that the seasonal cycle, especially the new life spring brings after the death of winter, provides a mythic methaphor for human change, growth, rebirth. (...) Burnett uses the seasonal cycle to give form to her work as well as to symbolically underscore the marvelous change within her characters. (Koppes, 1978: 200)

De esta forma, el cambio, la regeneración y el crecimiento de los personajes de Mary y Colin en especial, así como de Mr. Craven, es la base argumental de la obra. La relación entre este aspecto y los cambios cíclicos y estacionales de la naturaleza también resulta evidente. Así, la llegada de Mary a Misselthwaite coincide con el final del invierno, su entrada al jardín con el principio de la primavera y esta junto con el verano son testigos de la curación de Mary y Colin. Finalmente, con el otoño regresa Mr. Craven a Misselthwaite, lugar y momento en el que se produce el reencuentro de los personajes y se completa la sanación.

Otros aspectos de *The Secret Garden* que establecen una relación directa con la tradición pastoril, y más concretamente con la visión virgiliana de lo arcádico, son el elogio al trabajo –en la obra comprobamos

---

finalmente, frente a la belleza de la lira de este (cf. http://www.windows2universe.org/mythology/myths. Información encontrada en la red mundial a fecha 14/12/12). Finalmente, en referencia a las connotaciones negativas que esta figura mitológica tiene, podemos señalar que la palabra 'pánico' se deriva precisamente de 'Pan'.

que la recuperación de los personajes no sólo se produce con el mero contacto con la naturaleza, sino con el trabajo duro en el jardín, que permite, a su vez, que este vuelva a la vida–. El trabajo hace que se establezca una relación especial entre el hombre y la naturaleza, ya que el papel de aquel es el de creador, dador de vida, un papel activo que lo une más a esta (cf. Koppes, 1978: 201). Por su parte, la naturaleza hace partícipe al hombre de las maravillas que se han producido en ella, ofreciéndole la posibilidad de sanación e integración. Igualmente, Bixler también señala la relación entre el trabajo y la curación de los personajes como uno de los temas más recurrentes de la tradición pastoril (cf. Bixler, 1996: 6).

En este entorno de trabajo en la naturaleza, las relaciones que se fortifican también son las de los seres humanos, que forman una comunidad de solidaridad por y para el espacio natural –las escenas de mayor euforia en la obra son las que se corresponden al trabajo y la convivencia de los niños en el jardín, tras superar sus estados de estancamiento y depresión–. En la obra de Virgilio se subraya la necesidad de la vida en comunidad y la importancia de la familia (cf. Koppes, 1978: 202), ideas que aparecen igualmente en *The Secret Garden*, ya que, como hemos mencionado, el jardín es una comunidad en sí misma integrada en otra mayor: la de Yorkshire. En nuestra opinión, el afán de Mary y Colin por imitar el dialecto de la zona implica su necesidad de identidad social y de vinculación con la sabiduría del pueblo. Respecto al papel de la familia, comprobamos cómo el clímax argumental es precisamente el reencuentro familiar entre Colin y Mr. Craven. Asimismo, la obra apunta de forma indirecta, a través de las etapas de Mary y Colin anteriores al jardín, que una vida familiar sin cercanía física ni afectiva lleva al individuo a la frustración más absoluta, a diferencia de la vida de integración en la naturaleza y en la comunidad que una relación cercana en el seno de la familia supone, como es el caso de los Sowerby.

Además de los aspectos que hemos señalado, *The Secret Garden* extiende su relación con la literatura pastoril en otros temas de igual relevancia. En este sentido, Lois Kuznets indica varios de ellos, como el

descubrimiento y el asentamiento o colonización de un lugar, el establecimiento de un ritmo en las actividades diarias –con frecuencia, marcadas por el trabajo–, el cuidado de los animales, la aparición de estos como guías, la aparición de lo que el autor denomina *the rite of passage*, esto es, la idea de que la experiencia pastoril es una prueba iniciática necesaria para que se produzca un cambio –como pasar a un mundo o sociedad ampliadas, o evolucionar a una mayor madurez–, el tema de la sanación de los adultos y los niños, el tema del viaje y su retorno y, por último, el mito de la naturaleza (cf. Kuznets, 1983: 159-165). De esta forma, podemos comprobar la aparición de estos temas de la literatura pastoril en *The Secret Garden*. En primer lugar, la obra gira en torno a la idea de descubrimiento del jardín por parte de Mary, así como de su "colonización", esto es, del trabajo que en él se invierte para convertirlo en un lugar vivo y de disfrute. En segundo lugar, el trabajo en el jardín termina con la ociosidad de Mary en Misselthwaite y de la inactividad de Colin, cuya vida anterior se había restringido a estar en su habitación. Para Kuznets lo importante es destacar que en las obras de literatura infantil con influencia pastoril, el orden que impone el trabajo supone el reconocimiento, el entendimiento y el control del ritmo diurno. Así, la actividad diaria sujeta a un orden adquiere significado. En este sentido, el crítico afirma: *Eating, sleeping and working begin to become meaningful activities –no longer imposed from above– once Mary Lennox gets into the secret garden* (Kuznets, 1983: 161). En tercer lugar, el cuidado de los animales se hace evidente en la figura de Dickon, como ya hemos mencionado. Y en este sentido, como animal guía destaca el petirrojo que indica a Mary no sólo la ubicación del jardín sino que también le muestra la naturalidad de los ciclos de todo ser vivo. Así, llega un momento en el que el petirrojo siente que el momento de encontrar una pareja ha llegado y sigue su impulso natural de construir un nido y reproducirse. Con este ejemplo, Mary ve la naturalidad que supone pasar de una etapa de la vida a otra y asumir el crecimiento –una cuestión esencial si tenemos en cuenta que Mary está abandonando la niñez y empezando a descubrir la pubertad–. En palabras de Kuznets:

> The robin for whom Mary Lennox feels the first glimmerings of positive emotion functions not only initially to stimulate her nurturing instincts, but also as the traditional pastoral guide into the garden. In children's pastoral, animals require nurturing and provide companionship, serving in both roles as guides into essential pastoral experience. (Kuznets, 1983: 161)

En cuarto lugar, la consideración de la experiencia pastoril como un rito de iniciación se adapta a *The Secret Garden*, ya que no cabe duda de que la experiencia de los personajes de Mary y Colin en el jardín es parte de un proceso de madurez. Así, el cambio al final de la obra con personajes que se deleitan con su propia evolución, alegres, con capacidad de aceptarse y de aceptar a los demás y con esperanza en el futuro, dista de la que se nos ofrece al principio de la obra con personajes básicamente egoístas y llenos de miedos. En este sentido, una de las mayores conquistas tras haber superado esta prueba iniciática es la de la capacidad de modificar el punto de vista desde el que los niños ven la realidad y a los demás y, más importante aún, desde el que se ven a sí mismos. Así, sobre la relación entre el proceso de maduración y el tema pastoril como experiencia iniciática, Kuznets opina: *The pastoral experience in children's books can often be seen as such a testing-ground for life in the wider world, presaging a reentry into society and into a larger maturity* (Kuznets, 1983: 1621).

En relación con las ideas de sanación, es cierto que el género pastoril parte del elemento contrastivo que supone las excelencias del campo frente a la ciudad e incluye, de forma más o menos explícita, la evidencia de los efectos beneficiosos del contacto con la naturaleza. Además de este tipo de sanación por vía de lo natural, aparece otra que resulta de la relación entre los personajes. En concreto, Kuznets (1983: 167-68) se refiere al efecto de redención de los adultos por parte de los niños que, en *The Secret Garden*, puede verse claramente en la sanación de Mr. Craven gracias a su hijo y a Mary.

La visión del viaje como metáfora del movimiento hacia una mayor madurez o hacia un cambio que la propicie es apuntada por Kuznets

(1983: 164) como otro de los temas que aparecen en la literatura de influencia pastoril. En este sentido, ya habíamos visto en la obra de Grahame cómo aparecía la pulsión entre el viaje y la necesidad de volver al hogar. El viaje, en cuanto que supone alejarse del hogar, es necesario para el crecimiento, la madurez y la recolección de experiencias que inducen a lo anterior. Integrados en el argumento de *The Secret Garden* encontramos dos viajes: el de Mary hacia Misselthwaite y el de Mr. Craven. El primero supone un anticipo del viaje interior por el que Mary tendrá que pasar para transformarse. El trayecto del puerto al páramo es significativo, ya que se produce de noche, con lluvia y viento –unas condiciones que recuerdan el ambiente gótico–, un viaje, pues, que asusta a una niña, quien va hacia lo desconocido:

> On and on they drove through the darkness, and though the rain stopped, the wind rushed by and whistled and made strange sounds. The road went up and down, and several times the carriage passed over a little bridge beneath which water rushed very fast with a great deal of noise. Mary felt as if the drive would never come to an end and that the wide, bleak moor was a wide expanse of black ocean through which she was passing on a strip of dry land. (25)

En realidad, Mary está viajando desde su niñez hacia la pubertad y hacia todas las experiencias que esta va a suponerle. En el caso de Mr. Craven su viaje también resulta iniciático, ya que supone, en un primer momento, el reflejo de su necesidad de huir de su propia angustia y, en un segundo lugar, el descubrimiento del vacío de su existencia sin su hijo, así como la inutilidad de rechazar el dolor en vez de asumirlo para su propia madurez. Vemos, por tanto, que en ambos casos se da el tema del viaje como metáfora del cambio y de la madurez de los personajes.

Por último, el tema del viaje también se relaciona con el mito de la naturaleza y sus ciclos estacionales. Así, una de las constantes que se repiten en la literatura pastoril es el tema de la regeneración de la tierra y sus criaturas asociada a las estaciones. De esta forma, la primavera es el renacimiento cíclico tras la muerte que el invierno supone. Esta idea se

refleja en la mitología en el viaje de Perséfone, quien renace con esfuerzo y de forma cíclica en brazos de la madre tierra tras un periodo de germinación (cf. Kuznets, 1983: 158-59)[59]. Las semejanzas con los personajes de Mary y Colin son evidentes, y su renacer a una nueva vida tras un periodo de oscuridad se produce, además, de forma sincronizada con las estaciones naturales.

Todos los temas que hemos visto hasta ahora entroncan *The Secret Garden* con la tradición pastoril. Además, junto con estos, debemos señalar la imagen que por excelencia relaciona la obra con la literatura pastoril y supone el eje alrededor del que se vertebra la obra: el jardín como espacio arcádico. Esta idea es sostenida por autores como Koppes, quien señala que la obra parte de descentrarse de los personajes para centrarse en el jardín, una imagen muy poderosa y enraizada en la mencionada tradición y que además la proyecta hacia lo mítico. En palabras de la autora:

> In this story marvelous change has its source not so much in the nature of a child as in nature itself. The magic power which brings change in human lives is the same divine power which is evidenced by the seasonal cycle and the earth's fertility. By choosing a garden rather than an innocent child as the symbolic center of her story, Burnett drew on an ancient pastoral tradition and made the transition from fairy tale to myth. (Koppes, 1978: 198)

[59] Perséfone o Core es una divinidad griega que los romanos más tarde identificarían con Proserpina. En la mitología griega Perséfone es la hija de Démeter –diosa de la tierra cultivada, hija de Cronos y Rea– y de Zeus, esposa de Hades y diosa de los infiernos. Fue raptada por su tío Hades para hacerla su esposa. Démeter, furiosa, lanzó una maldición sobre la tierra, impidiendo que nada creciese en ella hasta que no apareciese Perséfone. Sin embargo, a esta le era imposible regresar por haber caído en la tentación de probar la comida de los muertos –Perséfone había probado un grano de granada-. Tanto fue el descontento de Démeter que, para aplacarla, Zeus decidió que Perséfone pasara medio año en el Hades y otro medio año en el mundo de los vivos. Por tanto, la subida de la diosa del inframundo a la tierra –los brazos de su madre– supone la regeneración y la vida tras la muerte (cf. http://www.culturaclasica.com. Información encontrada en la red mundial a fecha 14/12/12).

De esta forma, el jardín como Arcadia es el escenario de la regeneración y el proceso de madurez, el refugio que incita al crecimiento por ser él mismo ejemplo de renacimiento y sanación. Es el escenario de una comunidad en armonía que se regocija con el trabajo productivo en consonancia con la propia naturaleza. En el jardín, como espacio integrador, se cumple el mito arcádico de la necesaria unión del hombre con la naturaleza, una visión idealizada que lleva a asociarlo con el jardín del Edén, en el que dicha integración del hombre con la naturaleza se hace evidente. La idealización del jardín como Arcadia nos lleva a reflexionar sobre la idea de Humphrey Carpenter sobre el objetivo mismo de la literatura de la infancia. En su opinión: *All children's books are about ideals. Adult fiction sets out to portray and explain the world as it really is; books for children present it as it should be* (Carpenter, 1985: 1).

Como ya hemos visto en otras obras de influencia pastoril, el reflejo de la Arcadia está unido intrínsecamente a la presencia de peligros que amenazan su estabilidad. En *The Secret Garden* la existencia de un espacio arcádico como es el jardín, en el que se manifiesta y potencia lo mejor de sus criaturas –incluidos los personajes de los niños– para la sanación y el bien de una comunidad idealizada, no solapa la existencia de otras realidades que conviven con lo idealizado. Así, en la obra no se ocultan temas como la enfermedad, la ausencia o la muerte. Por ejemplo, la presencia del árbol muerto en mitad del jardín secreto es una clara referencia a estos dos últimos temas. El árbol es, en realidad, la evidencia de la muerte de Mrs. Craven en mitad de la alegría de vivir de los niños y las criaturas de la naturaleza: *"That's a very old tree over there, isn't it?" he said. (...) "The branches are quite gray and there's not a single leaf anywhere," Colin went on. "It's quite dead, isn't it?"* (259-60). No es de extrañar que sea el personaje de Colin quien haga referencia al árbol muerto, ya que es el niño el que debe enfrentarse a la realidad de la muerte de su madre para poner solución a la angustia que le produce. La presencia del árbol llama la atención sobre la convivencia real de opuestos y de su necesidad de ser aceptados. Así, la vida está asociada a la muerte –como la primavera al invierno– en un reciclaje continuo. En

este sentido, el comentario de Dickon adquiere pleno significado: *"But them roses as has climbed all over it will near hide every bit o' th' dead wood when they're full o' leaves an' flowers. It won't look dead then. It'll be th' prettiest of all."* (260).

El mensaje que se nos ofrece se acerca al que planteaban las amenazas de la Arcadia de *The Wind in the Willows* y *Peter Pan*, ya que –como vimos– la misma presencia de la amenaza quiere llamar la atención sobre el peligro de estancarse en el espacio arcádico. Otra de las evidencias que la obra ofrece es la planteada por la ausencia de los ratones. En esta escena, Mary contempla cómo las crías de ratón que con anterioridad había descubierto en el agujero de un cojín (69) han desaparecido, dando lugar a un hueco vacío: *They went to the Indian room and amused themselves with the ivory elephants. They found the rose-colored brocade boudoir and the hole in the cushion the mouse had left, but the mice had grown up and run away and the hole was empty* (320). Así, nos encontramos ante la clara referencia a una realidad en la que las criaturas deben abandonar la seguridad del hogar en bien de su propia madurez. De esta forma, la ausencia da origen al cambio positivo, a pesar de la angustia que pueda producir. Sobre este tema Roderick McGillis afirma:

> [In] the missing mice, the dead tree and the devouring wolf[60] we are reminded of a world in which creatures leave home and safety, in which death cannot be covered, and in which wolves do not lie with lambs the way the lamb and fox cub do in the garden (…). In short, we are reminded of a world in which metaphor cannot protect us. The children hope to "hear golden trumpets" at the arrival of Spring (…), and the book gives us the impression that such a revelation occurs. The ending is an awakening, a small apocalypse. The secret knowledge that this vision must compete with contrary vision is, however, available to attentive readers. (McGillis, 1985: 40)

En opinión de Sarah Smedman, las amenazas que se ciernen en este escenario pastoril se encuentran integradas en un proceso de

[60] McGillis se refiere aquí al personaje del lobo en el cuento de *Caperucita Roja*.

compensación que beneficia ante todo a los personajes. En este sentido, Smedman afirma: *The seemingly stable world of the book is threatened only by disease and accidental death; personal griefs are eventually overcome by discoveries within the setting of home, discoveries that generate rebirth, growth, and reunification of the family* (Smedman, 1988: 98).

Si bien *The Secret Garden* se centra en una imagen arcádica por excelencia, la del jardín como condensación de los valores que podrían acercar la vida del hombre a lo ideal, es evidente que la obra no oculta aspectos lejanos a ese estado de idealidad como la muerte, la enfermedad, el desamor en la familia, la familia desestructurada, el abandono infantil, el trauma del crecimiento y la soledad[61]. Además, debemos tener en cuenta que la visión que se ofrece del jardín es la de un lugar de refugio temporal, pero que debe ser abandonado una vez producida la sanación. De esta forma, comprobamos que no se da la situación de que los personajes, una vez superados los traumas de su proceso de crecimiento, se queden a vivir en el jardín, sino que vuelven a la mansión de Misselthwaite, aunque sigan teniendo el jardín como referencia. Así lo sugiere la última escena en la que los criados ven acercarse desde el jardín hacia la casa a Colin y a Mr. Craven completamente restablecidos (358).

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo los elementos que conectan *The Secret Garden* con la tradición pastoril son variados y

[61] En nuestra opinión, en la obra no se presentan de igual forma estos estados, sino que se magnifican unos frente a otros. Pensamos que Burnett sobre todo incide en las consecuencias nefastas de la crianza de un niño sin una estructura familiar que le ofrezca protección y amor. De hecho, los estados de depresión y enfermedad se desencadenan por esta carencia y se manifiestan con toda severidad cuando los niños quedan condenados a la soledad y el retraimiento. En el caso de la enfermedad física, si bien esta es reflejada inicialmente en el personaje de Colin como real, a lo largo de la narración se va transformando en aprensión que puede y debe superarse, por lo que no supondrá una limitación sino una prueba para el fortalecimiento. Sobre la muerte en la obra, podemos decir que su reflejo se suaviza, ya que se ofrecen evidencias de que el espíritu de Mrs. Craven es un ser vivo más del jardín y, por tanto, una vida renovada.

evidentes. Desde esta perspectiva encontramos autores que afinan más en su análisis y consideran la obra parte de la literatura pastoril típicamente femenina. Es el caso de E. Showalter y G. Evans, quienes contemplan lo pastoril como una de las formas de expresión de la escritura femenina. Para la primera, una de las posibilidades para la proyección de lo ideal por parte de la escritora es la creación de un santuario pastoril en el que la protagonista cultiva su propio jardín, su propio espacio femenino (cf. Showalter, 1982: 5). Para Evans, una de las cuestiones que convierte la obra en una novela pastoril femenina es la proyección al interior, a la exploración de las emociones con el jardín como una potente metáfora de lo femenino. En su opinión:

> [In] some pastoral novels (…) such as Burnett's it is the girl's discovery of a refuge in the enclosed world of a garden which gives Nature the opportunity to restore her (…). Rather than moving outward, this kind of feminine pastoral offers an intensely private and enclosed world, the image of the emotional life of the girl who tends it. In this form of pastoral, the sense of enclosure, seclusion and secret labor is essential to the process whereby the girl finds meaning and value in life through close contact with nature. (Evans, 1994: 20)

Como conclusión, podemos afirmar que *The Secret Garden* ofrece un compendio de temas integrados en la tradición pastoril con el jardín como imagen principal en la que se manifiestan plenamente. Así, en el jardín, considerado un espacio arcádico, se evidencian muchos de los temas que la obra virgiliana ya estableció en la época clásica, como la influencia de la clase rural con su sabiduría ancestral y perenne alegría, los beneficios del entorno rural y la naturaleza, el trabajo solidario entre miembros de una comunidad y la importancia de esta, así como la unión necesaria del hombre con la naturaleza en un espacio integrador. Igualmente, *The Secret Garden* recupera la figura mitológica del dios Pan para resaltar la unión necesaria del hombre con lo natural. Lo pastoril, así, se revela en la obra como una forma de percibir la relación del hombre con la naturaleza y sus criaturas, así como una manera de entender las relaciones entre los hombres. En la tradición pastoril que *The Secret Garden* pone de

manifiesto dicha relación del hombre con lo natural resulta indispensable para que el proceso de sanación se lleve a cabo. En la obra de Burnett, este proceso discurre paralelo a la madurez de los personajes infantiles que atraviesan las etapas de autoconocimiento, aceptación y necesidad de evolución y cambio. Es por esta razón por lo que consideramos que *The Secret Garden* recupera la idea de la experiencia pastoril como un proceso iniciático que desemboca en los estados mencionados. En este proceso, el mito de la naturaleza regeneradora –tan típico de la literatura pastoril– tiene gran importancia en cuanto que es la metáfora de la propia regeneración de los personajes. Burnett evidencia con su obra uno de los grandes temas pastoriles, esto es, la pertenencia de todo ser vivo al movimiento cíclico de la naturaleza que con su reloj estacional asegura el renacimiento de los seres que pertenecen a ella, incluido el hombre.

2.3 Influencias de otros géneros literarios en la obra

2.3.1 Los géneros populares: el romance y el cuento

A lo largo del siguiente apartado analizaremos la influencia que dos géneros literarios, tradicionalmente considerados populares, tienen en *The Secret Garden*. Nos referimos al romance y al cuento. Un dato relevante que debemos tener en cuenta es el hecho de que cuando Burnett escribe *The Secret Garden*, su trayectoria como escritora tanto de literatura adulta como de literatura infantil está totalmente consolidada. Así, para 1911 el grueso de su obra teatral y en prosa se había desarrollado plenamente, habiéndose expresado a través de diferentes géneros literarios que iban desde la novela realista, la historia corta, el artículo, el ensayo, la autobiografía y la obra teatral, al romance y el cuento. Por esta razón, no es de extrañar que aparezcan influencias de diferentes géneros en la obra que nos ocupa. Los motivos de esta influencia, así como el análisis detallado de esta, pretenden acercarnos a algunas más de las claves de *The Secret Garden*.

2.3.1.1 El romance

En relación con el romance, autores como J. S. Bratton no dudan en definir el género como una de las estructuras básicas de la cultura popular. La mencionada crítica literaria enumera los rasgos distintivos que caracterizan al género: *The episodic story, sensational, obviously patterned by providential forces, moving through darkness to emerge into the light of rescue, identity and prosperity* (Bratton, 1981: 68-69).

El uso de la fórmula del romance por Burnett desde sus comienzos como escritora parece un hecho natural si entendemos que esta se limitó a satisfacer a un perfil de lector con unos gustos muy definidos,

adaptándose a una fórmula que le garantizaría el éxito literario. En palabras de G. H. Gerzina:

> Frances had hit upon a literary formula and, in these first years, churned out a series of stories tailored to the women's magazine market. They always concerned romance and generally ended with imminent marriage. The heroine or hero usually needed to learn a lesson before the resolution could be reached. They suffered from pride and misunderstandings. (…) In short, a market existed, and she aimed to suit it. (Gerzina, 2004: 41)

Gerzina también alude al uso por parte de Burnett de un patrón argumental que se repetiría en las novelas para adultos, y que se adapta a la fórmula típica del romance: *[A] sudden shift in social and personal condition, a crossing of class boundaries, the young person who remakes him or herself* (Gerzina, 2004: 61)[62]. De esta forma, desde que Burnett se inicia como escritora hasta la publicación de su primera novela de corte realista nos encontramos con una primera etapa en la que los recursos del romance son sobreexplotados, apareciendo clichés fácilmente reconocibles. Para Phyllis Bixler, la evolución en la escritura de Burnett viene dada por el movimiento que va desde las historias cortas que se publicarían en revistas para chicas hasta la novela realista, pasando por una etapa intermedia en la que escribe romances. En la primera etapa encontramos historias con un argumento y una fórmula similar, esto es, se trata de historias de amor y que reproducen los pasos del cuento de *La Cenicienta*. En palabras de Phyllis Bixler dicha fórmula –*the Cinderella formula*– consistiría en la aparición de los siguientes parámetros argumentales: *[an] attractive young woman wins the affection of a man whose sophistication, wealth, or social class is superior to hers. Suspense is created by the question of whether the lovers will overcome obstacles such as social class, rivals, and misunderstandings* (Bixler, 1984: 19-20).

[62] Gerzina se refiere en concreto a la primera de las novelas de la autora, esto es, *That Lass o' Lorie's*, de 1877. Con ella Burnett se iniciaría en la novela realista, y le supondría un avance en calidad respecto a su primera producción literaria, consistente en historias cortas y romances. Las novelas de este corte realista, sin embargo, heredarían elementos típicos de la producción popular y suponían un auténtico éxito de público.

Incluso la propia Burnett describió la estructura básica de sus relatos. En palabras de Carpenter & Shirley: *Most of her early stories were popular romances. (…) Later she described their plots: Penitent lovers were always forgiven, rash ones were reconciled, wickedness was always punished, offended relatives always relented –particularly rich uncles and fathers–, opportune fortunes were left invariably at opportune moments* (Carpenter & Shirley, 1990: 29).

En la segunda etapa que mencionábamos, en la que Burnett sobre todo escribe romances, empleará fórmulas y personajes-tipo similares, aunque esta vez más elaborados pero igualmente exitosos. En el periodo entre 1885 y 1899 escribe romances que Bixler clasifica en tres tipos: el romance amoroso, el melodrama social y el romance infantil. En referencia al último de estos, Bixler menciona como característica fundamental la adaptación de la fórmula argumental del tipo "Cenicienta" –y que mencionábamos anteriormente–, así como de algunos de los rasgos que caracterizaron a sus heroínas en las historias cortas amorosas de su primera etapa (cf. Bixler, 1984: 50) [63] . Otro de los motivos argumentales que empezaron a consolidarse en esta etapa fue el que implicaba un revés de la fortuna para la protagonista, pero que se solucionará finalmente con la restauración de la situación económica y/o social de esta. Es lo que G. H. Gerzina denomina *rags-to-riches theme* (Gerzina, 1997: 22).

Hasta ahora hemos intentado esclarecer la vinculación de una importante parte de la producción de Burnett con el romance a través, fundamentalmente, del uso de las fórmulas y clichés literarios tan típicos de este género. Siguiendo esta línea de influencia, también debemos destacar la relación que Ph. Bixler señala entre las obras de corte popular de Burnett y las formas orales de la literatura. Así, establece una relación entre la misma biografía de la autora y la adquisición y el desarrollo de

[63] En su opinión, la primera de sus obras de literatura infantil, esto es, *Little Lord Fauntleroy*, de 1886, reúne muchos de los elementos del romance, como la aparición de personajes tipo, como la madre y el hijo idealizados, el abuelo aristócrata y misántropo o los plebeyos dickensianos (cf. Bixler, 1984: 54).

técnicas de *storytelling*. Las experiencias de Burnett con la literatura oral se basan en su avidez lectora desde la infancia, en los cuentos, las baladas y las historias ejemplares que su madre, su *Nanny* y su ama de llaves le contaban cuando era una niña. Al estar expuesta desde la infancia a dicha literatura oral, Burnett pudo emplear con fluidez los elementos de las narraciones orales que había asumido con naturalidad. De esta forma, componía cuentos orales que luego integraba en las narraciones, y solía leer a familiares y amigos fragmentos de sus escritos en los que tenía en cuenta las reacciones de su lectura. Puede decirse, así, que buscaba una serie de respuestas concretas en su audiencia, tal y como la literatura oral pretende. En sus primeras historias a la aparición de clichés argumentales hay que sumar el empleo de estructuras paratácticas que evidenciaban la herencia directa de la literatura oral (cf. Bixler, 1982: 43-47). El proceso de absorción de los elementos orales a los que nos venimos refiriendo es descrito por Ph. Bixler de la siguiente forma:

> Like the oral tale teller in the early stages of training, young Burnett was absorbing formulas of plot and style as well as many individual stories, and she was practising composition of stories both alone and for a sympathetic, sometimes guiding, audience. Through this absorption and practice of formulas, the child Burnett was learning a story-telling grammar superimposed on the normal language grammar. (Bixler, 1982: 43)

La importancia de esta base de literatura popular y oral en Burnett fue tal que se tradujo en una influencia clara en su producción posterior. En palabras de Bixler:

> [The] oral-formulaic training which enabled her to begin her publishing career at age seventeen also helped account for her mature productivity and popularity. Her early mastery of a grammar of formulas gave the established popular fiction writer reason to boast that she could write a story about anything (…), for like language itself this story-telling grammar became a lens through which she apprehended and conceptualized the world. (Bixler, 1982: 51)

A continuación podremos comprobar la existencia de diferentes aspectos del romance en la obra *The Secret Garden*. Dichos aspectos afectarán al argumento y a los personajes, así como a parte de la simbología que aparece en la obra. En este sentido, una de las influencias del romance se relaciona con el concepto de secretismo que la obra tiene como base. Para autores como Stephen Roxburgh, existe una analogía entre lo secreto, la virginidad de Mary en la obra y su autodescubrimiento, y uno de los temas del romance. En su opinión:

> (...) Mary's insistence that the garden remains secret, her dread that Colin will have the servants open it up, and that it will be trampled, violated, implies an analogous identification of the "secret garden" with Mary's emerging self-awereness, her embryonic selfhood. Viewed in this way, Mary's story is a quest for identity, actually it is the growth of an identity, and, thus, it partakes of the central concerns of the romance tradition. (Roxburgh, 1979: 124)

En efecto, uno de los temas fundamentales de la obra es precisamente el recorrido de Mary hacia su propio descubrimiento, hacia el conocimiento de los cambios que se están desarrollando en su cuerpo y en su mente, y que van paralelos al jardín como expresión de su *alter ego*. Así, la primavera que resucita al jardín, y que pone de manifiesto su crecimiento y desarrollo, es un doble proceso que afectará de igual modo a Mary en su edad preadolescente. Al hablar del jardín como el *alter ego* de Mary, no podemos olvidar que Colin tiene esta misma función en una primera etapa, en la de reconocimiento. En efecto, Mary se reconoce a sí misma en Colin y, en concreto, descubre sus aspectos negativos reflejados en su primo. Una clara evidencia de lo mencionado es la forma en la que los niños se encuentran y reconocen. Se trata de un momento en el que no saben si la visión que tienen el uno del otro se trata de una aparición espectral, en lo que podríamos interpretar como la visión del propio espíritu: *"Who are you?" he said at last in a half-frightened whisper. "Are you a ghost?" "No, I am not," Mary answered, her own whisper sounding half frightened. "Are you one?"* (151).

Para Roxburgh, la identificación entre Mary y Colin es una influencia directa del romance. Es lo que el autor denomina *The Twin Motif*. Colin sería el "doble demoníaco" en cuanto que refleja la crueldad y el egoísmo de la niña; Mary y Colin son las dos caras de un mismo individuo (cf. Roxburgh, 1979: 124). En este sentido, podríamos aportar que la diferencia entre ambos *alter egos* de Mary, esto es, el jardín y Colin, es que la identificación con Colin se produce sólo al principio de su relación, mientras que la existente entre la niña y el jardín es una constante en toda la obra. Como veremos más adelante, la conquista y la reafirmación de la identidad de ambos personajes se realiza de forma diferente.

Otro de los elementos del romance que aparecen en la obra es la asociación de los personajes infantiles con los lugares que habitan en un primer momento, esto es, antes de su reunificación en el jardín. Si, en una primera visión, Misselthwaite Manor es presentada de forma sombría y misteriosa por su condición de mansión enorme llena de habitaciones sin habitar, su asociación con Colin la convierte en un lugar mucho más oscuro si cabe. Ya hemos mencionado que en el romance se describe un movimiento hacia el descubrimiento y la afirmación de la identidad del protagonista. En este movimiento se produce una oscilación desde la carencia hacia la prosperidad, desde la oscuridad a la luz; pues bien, este es precisamente el movimiento que *The Secret Garden* comparte. Nos referimos al viaje de Mary a las profundidades de Misselthwaite, donde descubrirá a Colin, así como el significado –dentro del contexto del romance– de la habitación de este.

En primer lugar, entendemos que la búsqueda que inicia Mary para localizar los gritos que oye en mitad de la noche supone un viaje simbólico al corazón mismo de la mansión. Mary está emprendiendo la búsqueda de su propia identidad, para lo que se adentra en lo más profundo de una mansión que imprime miedo. Es un proceso interior –se realiza en la oscuridad de la noche, en soledad, y sin proyección exterior, ya que Mary no tiene testigos de su hazaña–, lo que denota lo dificultoso de la tarea y lo necesario como proceso catártico. En efecto, es un proceso sanador, ya que encontrar su parte más negativa es el primer

paso para reconocerla y trabajar con ella. Entendemos que el proceso se realiza en doble sentido, ya que Colin también tiene la posibilidad de reconocerse en su prima. Esta hazaña de Mary entronca directamente con el romance. En palabras de Roxburgh: *When Mary descends into this pit, her story takes on a symbolic level of meaning that informs the rest of the book and places it firmly in the romance tradition* (Roxburgh, 1979: 124). En este sentido, el mismo autor establece un paralelismo entre la habitación de Colin y el jardín:

> Just as Colin is Mary's night-world counterpart, the dark, tapestried room in which she finds him is a demonic parody of the garden; it is a womb, like the garden, but in it the child is not nurtured, he is suffocated. While the garden is open to the sky and to the fresh air and breezes that sweep the moors, Colin's room is a black, stifling hole, heated by the fire that continuously burns in the grate, located in the depths of Misselthwaite Manor. (Roxburgh, 1979: 124)

Roxburgh identifica este movimiento de descenso y ascenso desde un mundo de oscuridad hasta otro de luz y descubrimiento de la identidad personal con unos capítulos concretos de la obra. Así, los capítulos XX al XXVI contienen el cambio hacia la restauración y el conocimiento que aparece en el romance. Dicho movimiento se manifiesta en la transformación del camino laberíntico en el que se encuentra la habitación de Colin. Así, a lo largo de estos capítulos Mary es capaz de recorrer este camino una y otra vez sin perderse, se entrena en el trayecto según aumentan las visitas a su primo. Al ganar control sobre el trayecto, la habitación del niño se transforma de lugar asfixiante en refugio y testigo de sus confidencias y camaradería, cuestión que contribuye a la recuperación de ambos y a la transformación de la habitación en una especie de sucedáneo del jardín. En efecto, antes de la primera salida de Colin y como preparación para lo que está por venir, Mary lleva a Dickon y a sus animales a la habitación. De esta forma, la naturaleza, personificada por Dickon y sus criaturas, penetra e inicia la curación. A partir de ese momento, la ambientación sofocante del refugio de Colin cambia, ya que se abren las ventanas para que el aire purificador del páramo entre, y el niño cobra fuerzas para descorrer la cortina que ocultaba el retrato de su

madre. La habitación de Colin se transforma de una tumba en un sustituto temporal del jardín (cf. Roxburgh, 1979: 126). Comprobamos así cómo la transformación interior basada en el autodescubrimiento comparte un claro paralelismo con la percepción de la casa amenazante y el uso que los niños hacen de esta.

Además de los rasgos analizados hasta ahora, *The Secret Garden* entronca con el romance por el uso de un símbolo fundamental en la obra, esto es, el propio jardín. Para Roxburgh, el jardín secreto es el *hortus conclusus* del romance, lo que implica que tiene un fin en sí mismo, algo que Mary comparte con él (cf. Roxburgh, 1979: 128). En efecto, si antes hemos mencionado la posibilidad de que el jardín sea el *alter ego* de Mary, ambos compartirían el rasgo de ser autosuficientes y completos, ya que en ellos se inicia y se cumple el ciclo de resurrección y sanación. En relación con el romance, Michael Waters también menciona el frecuente uso que los escritores victorianos hicieron del jardín. Sin embargo, más que a su significado simbólico se refiere a su uso como escenario en el que se desarrolla la acción y, más concretamente, el argumento sentimental. En sus palabras: *Gardens play an especially important part in the works of many minors though often prolific Victorian novelists for whom bourgeois domesticity and romance appear to have been the only subjects of conceivable interest* (Waters, 1988: 223).

Por último, señalaremos otro de los rasgos característicos del romance y que la obra comparte, esto es, la preferencia por el final feliz. En general, Burnett elegiría finales de estas características para la inmensa mayoría de sus obras, ya que para ella el hecho de escribir implicaba la necesidad del autor de llevar la esperanza y la felicidad al lector. El final feliz era su manera particular de ofrecer la posibilidad de un mundo mejor. En este sentido G. H. Gerzina reproduce las palabras de la propia Burnett al respecto:

> I never could write anything that would bring unhappiness into the world. There is enough of that in all our lives that we cannot get away from. What we all want is more of the other things –life, love, hope-and assurance that they are true. With the best that was in me

> I have tried to write more happiness into the world. (Citado en Gerzina, 2004: 303)

Si el final feliz que cabe esperar para una novela perteneciente al género del romance es el matrimonio de los protagonistas, en *The Secret Garden* se trataría de la feliz consecución de las pruebas y problemas a los que se enfrentan los niños protagonistas. Dicho final supondría, por tanto, que Colin y Mary completen su sanación y que terminen encontrando una familia. Para Phyllis Bixler, en *The Secret Garden* se produce una combinación de los finales felices de las dos obras infantiles anteriores más importantes de la autora. En su opinión: (...) The Secret Garden *(1911) combines plot formulas from her earlier well-known child romances. In* Little Lord Fauntleroy*, she had portrayed a child reunited with his estranged family, and in* Little Princess*, she had portrayed an orphan who finds a new family.* The Secret Garden *has both* (Bixler, 1984: 94). Desde nuestro punto de vista, el final feliz de la obra no sólo se basa en que los niños superan su soledad gracias a que Colin se reencuentra finalmente con su padre, y a que Mary encuentra en Misselthwaite el hogar que nunca tuvo, sino que existen otros argumentos que nos llevan a ese final feliz. En efecto, esto se produce si leemos la obra en clave del autodescubrimiento que se produce en los niños, del proceso de autoaceptación de los mismos, y de la aparición igualmente de otros procesos como el del crecimiento, la sanación y el descubrimiento de valores –tales como la generosidad, la camaradería, el respeto, el amor a la naturaleza, etc.–.

Como conclusión podemos afirmar que *The Secret Garden* entronca con la tradición del romance debido, principalmente, al hecho de que Burnett fue una escritora consumada en este género. Por tratarse de un género consolidado en la literatura adulta desde el siglo XVIII en adelante, no es de extrañar que en la obra aparezcan elementos de este género, pero adaptados o con algunas variaciones en la literatura infantil y juvenil, como ya hemos visto anteriormente con el caso del final en matrimonio. También nos hemos referido a los aspectos del romance que la obra tiene, como el cambio repentino en la condición personal y/o social de la

protagonista –esto es, el revés de la fortuna que la fórmula *from rags-to-riches* plantea–, el movimiento de la oscuridad y la carencia hacia la luz o la restauración de los protagonistas, y el descubrimiento de sus respectivas personalidades en un camino en el que los niños deben aprender una serie de lecciones antes de rehacerse y alcanzar la prosperidad. Para críticos como Bixler, Burnett es el ejemplo perfecto que evidencia la unión entre literatura infantil y ficción popular, mencionando la relación de ambos géneros con el cuento tradicional, un aspecto que abordaremos a continuación. En palabras de Bixler:

> (...) Burnett's career demonstrates the frequent interrelationship between children's and popular adult fiction. Like a significant number of other nineteenth-century writers (...) Burnett wrote both kinds of fiction. Moreover, a study of how Burnett adapted character types and plot formulas from her love stories when she wrote for children points the similarity of much children's and popular adult fiction to the folktale (…). (Bixler, 1984: 120)

2.3.1.2 El cuento

En una segunda parte de esta sección, y en relación con la influencia de los géneros populares en *The Secret Garden*, vamos a estudiar la estrecha relación del cuento con la obra. Tal y como señalamos con el romance, vuelve a existir una asociación entre la evolución literaria de Burnett y la adopción de elementos típicos, en esta ocasión del cuento. Ya hemos comentado que Burnett siempre fue una lectora incansable. Entre las obras de su infancia que le marcaron se encuentran una serie de cuentos escritos por Frances Browne (1816-1887) y reunidos bajo el título de *Granny's Wonderful Chair*, de 1856. Tanto G. H. Gerzina (2004: 236-37) como Ph. B. Koppes (1978: 192) aluden, en referencia a la biografía de Burnett, a que la obra fue un regalo que le hicieron a esta como premio cuando era una niña. El libro se perdió y a lo largo de muchos años Burnett intentaría sin éxito volver a conseguirlo. El impacto de las historias para niños de Browne fue muy grande y acompañaría a Burnett en su carrera literaria, ya que una vez que logró conseguir un

ejemplar lo llevaría con ella siempre. La vinculación de Burnett con el cuento no sólo se debió a su experiencia lectora, sino también a un rasgo muy característico de su personalidad, esto es, su tendencia al idealismo, a la ensoñación e incluso a versionar aspectos de su propia biografía como si de un auténtico cuento se tratara[64]. En palabras de Gerzina: *[The] fairy-tale genre was a new and idealistic direction for her, influenced by her life at Maytham Hall* (Gerzina, 2004: 242)[65].

Junto con esta afinidad personal de la escritora con el cuento, la crítica literaria estudiosa de *The Secret Garden* no duda en señalar un número considerable de elementos en la obra que son característicos del cuento. Sin embargo, antes de centrar nuestra atención en este aspecto, debemos hacer una distinción entre los términos *folk tale* y *fairy tale*, ya que cada uno de ellos aportará elementos diferentes a la obra. Así, el *folk tale* puede definirse como la forma narrativa de carácter oral cultivada por el pueblo para expresar la manera en la que percibían la naturaleza, el orden social y el deseo de satisfacer sus necesidades (cf. Zipes, 1992: 5). Esta expresión fundamentalmente oral se transforma a partir del siglo XVI bajo el influjo de la cultura renacentista para dar lugar al *fairy tale*, en el que se hace hincapié en la aparición de ciertos personajes, así como en la naturaleza sobrenatural de ciertos hechos. En palabras de H. Carpenter y M. Prichard:

[64] Gerzina refiere varias anécdotas sobre este aspecto de la personalidad de Burnett. La primera de ellas alude a su relación con el que sería su marido, Swan Burnett. Sobre la relación circulaban una serie de comentarios, debido principalmente al carácter muy independiente de Burnett. Frente a estos rumores a la propia autora le gustaba dar una versión romantizada, idealizada y más propia de un cuento de hadas. La segunda anécdota se refiere a la capacidad innata que Burnett tenía para escribir y que ella asociaba a las hadas. Pensaba que era un regalo de estas (cf. Gerzina, 2004: 29 y 243).

[65] Maytham Hall fue una propiedad que Burnett alquiló por primera vez en 1897, y que estaba situada en Rolvenden, condado de Kent. Su estancia allí respondía al deseo de la autora de tener un domicilio permanente en su país natal, al que viajaba con mucha frecuencia. Burnett se volcaría especialmente en el diseño de sus jardines, en los que encontraría la inspiración para posteriormente retratar el jardín de *The Secret Garden* (cf. Gerzina, 2004: cap. 16).

> Fairy stories or fairy tales [are] narratives, set in the distant past, of events that would be impossible in the real world. They often include magical happenings and the appearance of fairies, but the supernatural does not always feature in them, and the heroes and heroines are usually mortal human beings. Such creatures as giants, dwarfs, witches and ogres frequently play a part, as well as talking animals. The term *contes des fees* was adopted as a description of such stories in France at the end of the 17th cent., and the English translations of the French *contes* of this period introduced the expression 'fairy tale' and 'fairy story' into the English language. Though fairy stories have often been passed on by word of mouth, they frequently show the influence of literary treatment. Some have been composed by identifiable authors, while the best known of those whose origin is popular owe their present established form to particular writers or collectors. (Carpenter & Prichard, 1995: 177)

Como podemos comprobar, la relación entre ambas formas de expresión es muy estrecha, hasta el punto de que ambas se complementan. En este sentido, J. Held, refiriéndose al relato oral y a lo que de él toma el cuento, afirma que este expresa "las necesidades primordiales de la humanidad y nos vincula con ellas: el aprendizaje de la vida, la búsqueda incesante, la gran aventura humana" (Held, 1981: 14). En el esquema general que comparten los cuentos tradicionales se plasma la forma en la que dicho aprendizaje y búsqueda suelen tener lugar, ya que la aparición de pruebas en las que la capacidad del héroe debe ser probada es una constante. Para López Tamés la estructura del cuento maravilloso incluye la presencia de dichas pruebas de iniciación acompañadas de símbolos de transformación y muerte. Entre las pruebas dolorosas que hay que superar suele aparecer la salida de la casa amparadora de los padres para enfrentarse a una frontera nueva y tener la posibilidad de crecer. Para todo esto, el héroe usa la fuerza, la astucia, la vigilia permanente y el trabajo sin límites. En este intento el héroe es ayudado por amigos, servidores, animales y objetos mágicos para vencer, finalmente, y conseguir riqueza, amor y/o poder. En el transcurso aprenderá el amor a todas las cosas, el respeto a los seres débiles, a los

ancianos, a los animales, e incluso a los seres repugnantes, detrás de los cuales puede esconderse la belleza, así como la fuerza grande y desconocida de la naturaleza. En términos reales esto se traduce en la adquisición de una personalidad madura, armónica e integrada (cf. López Tamés, 1990: 35). Comprobar esta estructura básica del cuento en *The Secret Garden* no es complicado, ya que la mayoría de las premisas se cumplen. En efecto, en la novela comprobamos cómo Mary abandona definitivamente su hogar en la India, aunque en este caso no se trata de un espacio amparador, para enfrentarse e integrarse en otra realidad en la que va a producirse su evolución. Las herramientas que usa para este fin serán las de la fuerza –de voluntad y la del trabajo, ya que se empeña en recuperar tanto el jardín como su cuerpo–, y la astucia –consigue mantener el proceso de su regeneración y la del jardín oculto a los ojos de los adultos de Misselthwaite–. Tanto Mary como Colin no estarán solos en sus respectivos cambios, ya que reciben ayuda de amigos –Dickon y Susan Sowerby–, sirvientes –Ben y Martha–, así como de animales –el petirrojo–. Además, podemos considerar como ayuda de carácter mágico la presencia e inspiración de la difunta señora Craven. En *The Secret Garden* vencer no consiste en conseguir riquezas materiales, sino en asimilar un proceso de aprendizaje que pasa por recuperar la autoestima, superar las apariencias –Mary y Colin son niños feos y desagradables en apariencia; el jardín también se encuentra aparentemente muerto–, y amar y respetar a la naturaleza y a sus seres como paso previo para hacer lo mismo con nosotros mismos y con los que nos rodean. Al término de la novela, encontramos al personaje de Mary mucho más evolucionado, armónico e integrado, tal y como se cumple en la estructura básica de los cuentos. Finalmente, y en consonancia con dicha estructura, *The Secret Garden* supone un constante símbolo de regeneración, de perpetua transformación y, en definitiva, de vida tras la muerte.

En la identificación de la estructura que subyace en el cuento maravilloso debemos mencionar al estudioso Vladimir Propp, quien realizaría la aportación más importante en este campo. En su libro *Morfología del cuento*, de 1928, planteó la inutilidad de clasificar los

cuentos por temas o por sus personajes o atributos, ya que las múltiples variaciones sólo llevarían a la confusión. La propuesta de Propp se basó en una clasificación por las funciones como elementos constantes y repetidos, ya que en el cuento la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean de manera accesoria. Así, en este contexto podemos definir el término de "función" como la acción del personaje determinada desde el punto de vista de su significado para la marcha de la narración (cf. López Tamés, 1990: 39-41). Propp, en su intento de delimitar el cuento maravilloso, se refiere a la estructura básica y común a la que nos referíamos con anterioridad. En su opinión:

> [El cuento] comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (...) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (...), el regreso y la persecución. (Propp, 1998: 17)

En relación con las funciones a las que Propp alude, encontramos que algunas de ellas aparecen en *The Secret Garden*, y que su identificación resulta interesante para establecer la influencia del cuento tradicional sobre la obra[66]. Así, las funciones que Propp identificó son treinta y una, aunque, y según sus propias palabras: *En lo que concierne al agrupamiento, hay que saber en primer lugar que todos los cuentos no tienen, ni mucho menos, todas las funciones. Pero eso no modifica de ninguna manera la ley de sucesión. La ausencia de ciertas funciones no cambia la disposición de las demás* (Propp, 1977: 34). De esta forma,

[66] En este sentido, nuestra intención aquí no es analizar exhaustivamente *The Secret Garden* a la luz de todas las funciones que Propp sugiere, sino comprobar cómo algunas de estas aparecen en la obra. Como venimos afirmando, su aparición en una novela se justifica por la influencia del cuento en Burnett desde muy temprana edad, tanto en su faceta lectora como en la de autora.

observamos la presencia de las siguientes funciones en la obra de Burnett:

Función I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Propp (1977: 38) menciona explícitamente que la muerte de los padres representa una forma reforzada del alejamiento. En efecto, en los capítulos I y II de *The Secret Garden* se plantea la situación inicial del viaje de Mary a Inglaterra por causa de la muerte de sus padres.

Función II. Recae sobre el protagonista una prohibición. Así, vamos a encontrar dos prohibiciones fundamentales para el desarrollo de la acción. La primera de ellas aparece en el capítulo II, cuando la señora Medlock dice a Mary en relación con la mansión: *"You'll be told what rooms you can go into and what rooms you're to keep out of. There's (sic) gardens enough. But when you're in the house don't go wandering and poking about. Mr. Craven won't have it."* (19-20). La segunda de las prohibiciones aparece en el capítulo IV, es genérica y afecta a todos los habitantes de Misselthwaite, incluida Mary, su nueva inquilina. La expresa Martha al contar a Mary que el jardín de la señora Craven lleva cerrado bajo llave diez años: *"Mr. Craven had it shut when his wife died so sudden. He won't let no one go inside. It was her garden. He locked th' door an' dug a hole and buried th' key."* (39). En el mismo capítulo, Ben, el jardinero, también prohibe a Mary que busque la puerta que da al jardín secreto: *"None as any one can find, an' none as is any one's business. Don't you be a meddlesome wench an' poke your nose where it' s no cause to go."* (50).

Función III. Se transgrede la prohibición. Ambas prohibiciones anteriores son transgredidas por la niña. De esta forma, Mary decide deambular por la casa a pesar de la señora Medlock (cap. VI), y no duda en entrar al jardín secreto (cap. VIII).

Función IV. El agresor intenta obtener noticias. Sobre la aparición de esta función en la obra hay que hacer una matización, ya que agresores –en el sentido estricto de la palabra– no creemos encontrar. No existe, por tanto, ningún personaje malvado que intente hacer daño a los personajes infantiles, tanto en sentido físico como moral. Sin embargo, en el capítulo XIII asistimos al descubrimiento de Colin por parte de Mary. Un encuentro

al que ya anteriormente nos hemos referido como la confrontación de la niña con su "yo demoníaco", esto es, con la parte de ella misma que en el transcurso de la novela irá puliendo y mejorando para ganar madurez. De esta forma, Mary se encuentra cara a cara con esa parte de ella misma que es egoísta, egocéntrica, caprichosa, histriónica, desagradable, inestable, pero sumamente necesitada de amor y cuidados. Esta faceta de su personalidad será su adversario –cuyo claro reflejo, como decimos, es Colin–, con el que tendrá que enfrentarse y vencer en un camino hacia el crecimiento psicológico y la sanación. Mary reconoce de inmediato la autenticidad de esta experiencia, a pesar del ambiente onírico que rodea a los niños, y la sitúa en un plano de realidad indiscutible, ya que para ella es prioritario este esfuerzo de reconocer su interior, con todas sus consecuencias: *"We're both awake," said Mary. She glanced round the room with its high ceiling and shadowy corners and dim fire-light. "It looks quite like a dream, and it's the middle of the night, and everybody in the house is asleep –everybody but us. We are wide awake."* (154).

Función V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima. Según Propp, tanto la función anterior como esta se emparejan, ya que con frecuencia se presentan en forma de diálogo. En el mencionado capítulo XIII se produce un interrogatorio entre Mary y Colin en el que los niños quieren obtener el máximo de información el uno sobre el otro en este primer reconocimiento.

Función VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. En esta función hay que hacer otra salvedad, interpretando parte del diálogo entre los niños. De esta forma y en el sentido estricto de la palabra, Colin no intenta engañar a su prima, pero entendemos que su intención es apoderarse de la información más valiosa de la niña, esto es, de su secreto. En una primera referencia que Mary hace muy ingenuamente sobre el jardín, esta consigue desviar la atención de Colin sobre el secreto de la existencia de aquel: *"He hates the garden, because she died," said Mary half speaking to herself.*

"What garden?" the boy asked.

"Oh! just –just a garden she used to like," Mary stammered. "Have you been here always?" (153).

Sin embargo, poco después Colin pone todo su interés en conseguir información sobre el jardín. Así lo indican sus gestos y sus preguntas ansiosas:

> Colin half sat up, turning toward her, leaning on his elbows.
> "What garden door was locked? Who did it? Where was the key buried?" he exclaimed as if he were suddenly very much interested.
> (…)
> "What sort of garden is it?" Colin persisted eagerly.
> (…)
> But it was too late to be careful. He was too much like herself. He too had had nothing to think about and the idea of a hidden garden attracted him as it had attracted her. He asked question after question. Where was it? Had she never looked for the door? Had she never asked the gardeners? (156)

Función VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar. En esta función es cierto que Mary se delata y desvela parte de lo que ella consideraba su secreto. El efecto es sumamente terapéutico para Colin, que deja de centrarse en él mismo y adopta un interés que hasta la visita de Mary era desconocido. Al no existir antagonismo como tal, parece lógico pensar que a la niña no le pesa ayudar a Colin, tal y como expone la función VII, ya que en este momento inicial en el que se conocen, Mary no es consciente de que está ayudando a su primo. De hecho, en capítulos posteriores, prestará su ayuda de forma intencionada. Lo que sí nos parece cierto es que Mary lamenta, en un primer momento, haber dado tanta información a Colin sobre el jardín, hecho probado por su intento de desviar la conversación: *"Do you think you won't live?" she asked, partly because she was curious and partly in hope of making him forget the garden.* (157).

Función VIII, variante a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. Propp se refiere aquí a la existencia de una carencia que dará lugar a una

búsqueda. En nuestra novela la carencia más evidente es la del jardín, lo que motiva que los personajes infantiles dirijan todas sus acciones a conseguir estar en él, revivirlo, disfrutarlo, etc. Dicha carencia implica la falta de lo que este significa, esto es, la sanación, la salud, la renovación, el crecimiento, la integración, el trabajo solidario y productivo, y la camaradería. Así, la búsqueda se vertebra alrededor de la falta de estos valores y de la necesidad de tenerlos para la restauración del individuo.

Función XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. En el caso de The Secret Garden contamos con el protagonismo compartido entre Mary y Colin. A lo largo de la obra vemos cómo la evolución y la sanación de los niños discurre de forma diferente. Por este motivo la llegada al jardín se produce en tiempos distintos. Mary descubre el jardín gracias a la ayuda del petirrojo en el capítulo VIII y Colin lo hará en el XX, gracias a la ayuda de Mary y Dickon. Propp contempla el viaje en compañía de un guía, una cuestión que, como vemos, se cumple en la obra.

Función XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Esta función se cumple con la estancia de los niños en el jardín secreto, periodo durante el cual se van curando física y emocionalmente de las necesidades que arrastraban de su primera infancia. Esta función se va completando desde la entrada respectiva de los niños al jardín, a la que nos referíamos en la función anterior, hasta el final mismo de la novela.

Función XXVII. El héroe es reconocido. Según Propp, una de las formas en las que el reconocimiento se produce es tras la realización de una tarea difícil. Igualmente se puede producir el reconocimiento inmediato después de una larga separación y, con frecuencia, se trata de una reunión familiar. En efecto, en el capítulo XXVII asistimos a la anagnórisis entre Colin y su padre. En este caso, la tarea que el niño ha superado con éxito es conseguir un desarrollo físico y mental que lo ha convertido en un niño sano. La transformación es tan grande para el padre que necesita la confirmación de las palabras del niño*: "Father," he said, "I'm Colin. You can't believe it. I scarcely can myself. I'm Colin."* (354).

Función XXXI. El héroe se casa y asciende al trono. En nuestro caso no se produce un final que lleve a los niños al matrimonio, ya que hablamos de personajes infantiles, pero sí que se produce una restitución en el caso de Colin. El niño ocupará el lugar que le corresponde en el orden social de Misselthwaite. Así lo indica el paseo triunfal de Colin junto a su padre encaminándose a la mansión: *Across the lawn came the Master of Misselthwaite and he looked as many of them had never seen him. And by his side with his head up in the air and his eyes full of laughter walked as strongly and steadily as any boy in Yorkshire –Master Colin!* (358).

Otro de los aspectos que vinculan *The Secret Garden* al género del cuento es la aparición en la obra de una serie de temas típicos de dicho género. En este sentido, Phyllis Bixler (1996: 35) opina que si bien los ocho primeros capítulos se leen como una novela realista, el énfasis en el viaje nos invita a leerlo también como un cuento tradicional e incluso como un romance. Así, la influencia mutua de los géneros populares se hace evidente en las dos formas que tratamos en esta sección. Si en la primera parte definíamos el romance e identificábamos sus rasgos en la obra de Burnett, en esta parte debemos llamar la atención sobre los elementos que comparte con el cuento. En este sentido, encontramos muy significativa la definición que R. B. Bottigheimer ofrece de este género, ya que se hacen evidentes algunos de los rasgos que también caracterizan al romance. En su opinión:

> Fairy tales (…), more often than not, do not include fairies in their cast of characters and are generally brief narratives in simple language that detail a reversal of fortune, with a rags-to-riches plot that often culminates in a wedding. Magical creatures regularly assist earthly heroes and heroines achieve happiness, and the entire story is usually made to demonstrate a moral point, appended separately (…). (Bottigheimer, 1996b: 152)

El viaje del protagonista es, por tanto, uno de los temas que con más frecuencia aparecen en el cuento. Asimismo, su interpretación como prueba de iniciación, por la que el héroe del cuento debe pasar para

aprender ciertas lecciones o superar ciertos miedos, es un aspecto que se cumple en la obra de Burnett. Así, en la obra se realizan cuatro viajes fundamentales: el de Mary desde la India a Inglaterra y, más concretamente, el viaje por el páramo hasta llegar a Misselthwaite (capítulos II y III); el recorrido de la niña por la mansión (capítulo VI), y al que la narradora se referirá con el nombre mismo de "viaje": *She had found out a great deal this morning. She felt as if she had been on a long journey, and at any rate she had had something to amuse her all the time (…)* (71); el viaje de Mary hasta las entrañas de la mansión, donde encuentra la habitación de Colin (capítulo XIII); y la salida de Colin desde su habitación hacia el jardín secreto, haciendo el recorrido inverso al que Mary hace en su momento (capítulo XX); finalmente, junto con los viajes que realizan los personajes infantiles encontramos la mención de los frecuentes viajes que el señor Craven realiza y, en especial, el que se relata en el capítulo XXVII, y que representa la necesidad de huir ante la angustia de la muerte de su esposa y la incapacidad de asumir su papel de padre.

En nuestra opinión, el tema del viaje como prueba a la que el personaje debe exponerse y superar está íntimamente relacionado con un tema de carácter más general y que está presente constantemente en los cuentos, esto es, la necesidad de hacer frente al miedo. El personaje infantil, al exponerse a una situación que desconoce o a una incertidumbre, y que supone un cambio traumático –como en el caso del viaje–, pone de manifiesto su necesidad de superarse. Así, se hace evidente que el niño crece como persona al luchar con las adversidades, con las debilidades y con sus temores. En este contexto, por medio del viaje Mary está haciendo frente a la incertidumbre de un hogar nuevo y desconocido, y a la realidad de descubrirse a sí misma como una niña valiente que satisface su curiosidad frente a la oposición del adulto. Para Colin el viaje representa, entre otras cosas, el confirmarse como una persona con voluntad para conseguir su propia sanación.

En general, la superación de los miedos que asaltan a la infancia es uno de los grandes temas de *The Secret Garden* y también de los

cuentos. En este sentido, Carrasco Lluch (2003: 51) afirma que los principales miedos intrínsecos a la condición humana, y que tienen un claro reflejo en los cuentos, son el miedo al desamparo, al abandono, a la soledad, a la enfermedad, a la muerte, al crecimiento y a la independencia. Es sencillo reconocer esta variedad de miedos existenciales en la obra de Burnett, ya que *The Secret Garden* parte de dos situaciones de desamparo y abandono de los adultos respecto a los niños, y de las consecuencias que esta situación tiene sobre el desarrollo físico y psíquico de Mary y Colin. Así, la principal enfermedad que ambos padecen es la de la soledad –la hipocondría de Colin es, en realidad, el reflejo neurótico de su soledad y de su miedo al rechazo– y la del miedo al crecimiento.

Como hemos mencionado, otro de los grandes temas que relacionan la obra con los cuentos es la muerte, un tema omnipresente en *The Secret Garden*. En este sentido, los símbolos de muerte y renacimiento se expresan de forma natural por su reflejo en la naturaleza, tal y como sucede en los cuentos. Otra de las maneras en las que la muerte se refleja es en la condición de huérfano del protagonista y que alude a la desaparición de la madre. En este sentido, Carrasco Lluch afirma en relación con el tratamiento de la muerte en el cuento: *En muchas obras de la literatura popular (...) se enseña al niño que nunca está solo, que siempre hay un objeto o una persona que asume el papel de la madre* (Carrasco Lluch, 2003: 53). En la obra que nos ocupa vemos cómo esa figura maternal es expresada de una forma abstracta tanto por la madre naturaleza como por el propio jardín, que velan y propician el crecimiento y la salud de los niños, y de una forma más concreta por Susan Sowerby.

En relación con el tratamiento del tema de la muerte en los cuentos, Badillo Baena señala que este género no se propone esconder la parte negativa de la realidad y sus conflictos. Ocurre más bien al contrario, ya que la presencia de dificultades actúa como estímulo para desarrollar las capacidades y así, al integrar un obstáculo en la vida se supera, y se alcanza la madurez. En su opinión:

> Este es el camino que nos muestran los cuentos: cómo ir de la oscuridad a la luz. Pero de la forma más sabia que existe, porque este camino concuerda con los ciclos de nacimiento + muerte + renacimiento inscritos en la naturaleza, y, por ende, en nuestros genes, ya que a ella pertenecemos. [La] naturaleza nos enseña que no hay vida sin muerte, es decir, sin renovación. (Badillo Baena, 2003: 49)

Comprobamos cómo el tema de la muerte en *The Secret Garden* se relaciona con los ciclos estacionales de la naturaleza, teniendo una clara manifestación en el jardín. Incluso en la muerte de la señora Craven se sugiere su renacer espiritual a través de la nueva vida que la primavera infunde en los rosales y, en general, en todos los seres que habitan el jardín. En la obra la condición de la señora Craven no es un impedimento para que se la considere como un agente activo. Hay varias citas que demuestran dicho renacer espiritual. Así, en una de ellas se hace mención al árbol desde el que la señora Craven se cae –por lo que representa su muerte física– y a su nueva condición de renacimiento espiritual –simbolizado por los rosales que cubren el tronco muerto-: *"Aye," admitted Dickon. "But them roses as has climbed all over it will near hide every bit o' th' dead wood when they're full o' leaves an' flowers. It won't look dead then. It'll be th' prettiest of all."* (260). Otra de las citas se refiere a la continuación de la señora Craven en su papel de madre, sin que el hecho de haber muerto le impida seguir cuidando de su hijo. Su papel activo se subraya al final de la cita:

> "Mrs. Craven was a very lovely young lady," he had gone on rather hesitatingly. "An' mother she thinks maybe she's about Misselthwaite many a time lookin' after Mester Colin, same as all mothers do when they're took out o' th' world. They have to come back, tha' sees. Happen she's been in the garden an' happen it was her set us to work, an' told us to bring him here." (261)

En una tercera referencia, su presencia en los sueños del señor Craven es el resorte que pone en funcionamiento la vuelta de este a Misselthwaite. A pesar de ser un sueño, se resalta el matiz de verosimilitud de la voz:

> "Archie! Archie! Archie!" it said, and then again, sweeter and clearer than before, "Archie! Archie!"
> He thought he sprang to his feet not even startled. It was such a real voice and it seemed so natural that he should hear it.
> "Lilias! Lilias!" he answered. " Lilias! Where are you?"
> "In the garden," it came back like a sound from a golden flute. "In the garden!" (344)

Otro de los grandes temas que aparecen en los cuentos de forma más o menos explícita es el crecimiento y el desarrollo sexual de los personajes infantiles. De igual forma, en *The Secret Garden* queda reflejado este proceso contextualizado en el propio desarrollo de la naturaleza y sus habitantes. En palabras de Davies:

> Like fairy tales, *The Secret Garden* can be read as a metaphorical account of sexual development. The power of the garden –the "magic"– is represented as the power of life renewing itself, and, as in fairy tales, this idea works for children on many levels. Younger children can take pleasure in the simple fact of the heroine, Mary, making the garden come alive again as a form of play that in itself is regenerative; older children can begin to see the metaphor of "coming alive" as a metaphor for growing from child to adult and from adult giving birth to child. (Davies, 2001: 51)

La idea de que los cuentos plantean experiencias humanas, así como problemas existenciales, junto con la solución a los conflictos derivados de ambos, entronca con la principal hipótesis de Bruno Bettelheim, para el que la principal función del cuento es la de representar dilemas existenciales con su correspondiente solución y que el niño puede fácilmente ver, lo que termina liberando su subconsciente y aliviando su carga de angustia. En su opinión:

> El pequeño está sujeto a sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, y, a menudo, experimenta una angustia mortal. Generalmente es incapaz de expresar esos sentimientos, y tan sólo puede sugerirlos indirectamente: miedo a la oscuridad, a algún animal, angustia respecto a su propio cuerpo. [Los] cuentos de hadas se toman muy en cuenta estos problemas y angustias

> existenciales y hacen hincapié en ellas directamente: la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte. Además, dichas historias ofrecen soluciones que están al alcance del nivel de comprensión del niño. (Bettelheim, 1994: 16)

En *The Secret Garden* se da, así, el requerimiento del cuento, esto es, el reflejo del proceso del desarrollo humano sano por medio del planteamiento de dichos dilemas existenciales en los personajes y su solución, gracias a lo que se consigue la seguridad emocional.

De esta forma, en el contexto del crecimiento como dilema del niño encontramos que una de las posibles lecturas del cuento, y que coincide plenamente con la esencia de *The Secret Garden*, es el reflejo de esa metamorfosis de la infancia en juventud y de juventud en adultez. Los cuentos nos ofrecen el testimonio de unos protagonistas que logran superar esta transformación más o menos traumática de forma eficiente y sin eludir los peligros que implica. En opinión de Antonio Rodríguez Almodóvar: *Se configura así un universo simbólico donde, más que la infancia propiamente dicha, lo que se representa es el difícil acceso a la edad adulta, la adquisición y la conformidad con ese mundo* (Rodríguez Almodóvar, 2000: 118). Para este autor la mayoría de los mensajes que los cuentos transmiten se refieren a tres fundamentos de la civilización, siendo uno de estos el difícil paso de la niñez al mundo adulto. En su opinión:

> Esas raíces [de los cuentos] se pierden y ahondan en la noche de los tiempos y poseen mensajes civilizadores también comunes (...). La mayoría de esos mensajes remiten a tres fundamentos de la civilización: la prohibición del incesto, el culto a los antepasados como forma arcaica de religión –por consiguiente, el valor trascendente de lo humano-; y los ritos de iniciación para pasar de la infancia a la edad adulta. (Rodríguez Almodóvar, 2006: 8)

Además de los temas principales del cuento que podemos identificar en la obra que nos ocupa, podemos señalar otros elementos de este género. En efecto, *The Secret Garden* recoge igualmente la influencia del cuento en algunos rasgos de ciertos personajes. En esta línea, Alison

Lurie reafirma la teoría del carácter subversivo de los cuentos populares al romper ciertas normas y al retratar a los personajes con ciertas características. Refiriéndose a este género, afirma:

> Muy frecuentemente, aunque se presenten de forma encubierta, toman partido por los derechos de los miembros más desfavorecidos de la población –los niños, las mujeres y los pobres– contra el orden establecido. No siempre se acatan la ley y el orden (...). Los ricos se muestran a menudo desgraciados, sufren aflicciones o aparecen desvalidos (...), mientras que los pobres gozan de buena salud, son emprendedores y la fortuna les sonríe. (Lurie, 1998: 32)

Podemos comprobar cómo en *The Secret Garden* la acción arranca del empeño de Mary en transgredir las normas y desobedecer a los adultos. A su vez, Mary y Colin, quienes pertenecen a la clase alta, son los personajes inicialmente desgraciados y muy vulnerables frente a los de clase baja como Martha, su hermano Dickon y, en general, a la familia Sowerby. Igualmente, podemos identificar en el personaje de Mary Lennox los siguientes rasgos a los que Lurie (1998: 34) se refiere, y que son característicos de los personajes de los cuentos tradicionales: el ingenio, la valentía, una persistencia obstinada y la bondad hacia los que atraviesan dificultades, así como tener la habilidad de saber aprovechar la oportunidad adecuada.

En este sentido, una de las características que se repite en la protagonista femenina del cuento tradicional es que se trata de una heroína activa. Rodríguez Almodóvar (2000: 118) se refiere a ellas como personajes que con frecuencia han de sacar de su estupor o de su invalidez psíquica a sus príncipes encantados. Una situación de invalidez en la que fácilmente reconocemos a Colin y un papel activo que identificamos en Mary.

Sin embargo, vamos a encontrar características del cuento no sólo en los personajes humanos, sino en los animales. En este sentido, *The Secret Garden* conecta con el carácter animista del cuento en el personaje del petirrojo, al que se le concede un papel importante en el

relato[67]. Como ocurre con frecuencia en los cuentos, el animal se humaniza para cumplir así diferentes funciones. El petirrojo de la obra que nos ocupa es el guía de Mary y su primer amigo, ya que es el primer ser con el que se identifica plenamente. El pájaro aumenta su autoestima, al sentirse aceptada. Asimismo, supone el referente por excelencia a los niños en relación a la naturalidad y necesidad, tanto del crecimiento como de la madurez sexual.

La personificación de los animales en los cuentos se relaciona directamente con el animismo típico de la infancia[68]. Para Jacqueline Held una de las razones que explican la persistencia de los animales y su frecuente personificación en los cuentos es la siguiente:

> [La] atracción de un mundo desconocido, misterioso pero cercano; (...) Dialogar con el animal, hablar su lengua, comprenderlo, constituyen una gran parte del encanto del universo eterno de los cuentos. (...) Entretenerse con el animal pero también vivir su vida

[67] En general, el resto de los animales cumplen la función de reforzar la unión de Dickon con la naturaleza, enfatizando su presentación como el dios Pan. Además de esta función, cumplen una misión terapéutica respecto a Mary y Colin –recordemos, por ejemplo, los efectos que tiene sobre Colin la aparición de Dickon y sus animales en la habitación del niño tras años de aislamiento (capítulo XIX) –. En el caso del nido vacío de ratones que llama la atención de Mary (capítulos VI y XXV), presentan de forma natural la necesaria independencia del hijo respecto a la madre, esto es, la necesidad del crecimiento y la madurez. Más adelante desarrollaremos un estudio más detallado de la relación entre los personajes infantiles y los animales.

[68] El pensamiento mágico y animista son características del cuento y son compartidas por *The Secret Garden*. En este sentido, la personificación de animales es esencial, aunque también queremos hacer mención a la importancia de otros elementos en la novela y que complementan dicho papel animista de los animales. Nos referimos al viento en el páramo de Misselthwaite. Así, si bien es el petirrojo el que muestra a Mary la llave del jardín (80), y conduce a la niña hasta la puerta del mismo (90), la encargada de descubrir el tirador de la puerta es una ráfaga de viento que levanta la hiedra que ocultaban el pomo y la cerradura (90-92). El viento representa en un plano secundario, esto es, sin la relevancia del petirrojo, el rol de ayudante, un hecho que, además, la propia Mary no duda en asociar a la magia típica de los cuentos: *Mary Lennox had heard a great deal about Magic in her Ayah's stories, and she always said that what happened almost at that moment was Magic* (90).

> interior, meterse “en su piel”. (...) [El animal] es el interlocutor ideal para el niño, lo bastante cercano como para que pueda asimilársele, proyectarse. Es el amigo, el compañero. (Held, 1981: 82-83)

En la obra que nos ocupa comprobamos cómo Mary empieza a reflexionar sobre ella misma gracias a un proceso de proyección e identificación que hace con el petirrojo –y con el jardinero Ben, por extensión–. Es en el capítulo IV cuando se produce el primer encuentro entre la niña y el petirrojo. En este capítulo comprobamos cómo la conexión ente ambos es inmediata (42), y cómo al animal se le confiere uno de los principales rasgos humanos, esto es, la capacidad de la comunicación con el ser humano de forma consciente y para transmitir ideas abstractas, como es la de la amistad (48). En el contexto del cuento y en relación con este diálogo animal, Held opina:

> El diálogo con los animales (...) se revela como un tema muy rico y (...) puede interpretarse de diversas maneras que no se excluyen, sin duda, sino que se completan: lucha contra la soledad; mejor conocimiento del “otro”; descubrimiento también, y quizás anexión, de poderes ocultos que el animal nos comunicaría (...). De ahí que el lenguaje del animal o de la asimilación al animal se une y prepara el de los poderes, que encontraremos en seguida. (Held, 1981: 85)

En este sentido, estos tres aspectos que señala Held pueden reconocerse en la progresión de Mary. Así, en el capítulo IV observamos el proceso de proyección/identificación al que antes aludíamos y que lleva a Mary a reflexionar por primera vez sobre una de las claves de su comportamiento, esto es, se hace consciente de su propia soledad: *“ ‘I’m lonely,’ she said. She had not known before that this was one of the things which made her feel sour and cross. She seemed to find it out when the robin looked at her and she looked at the robin.”* (46-47). El proceso de sociabilización y de apertura a los demás que Mary comienza con Martha se dirige ahora también al jardinero, por la influencia que la curiosidad hacia el pájaro produce en la niña. Así, en este mismo capítulo vemos cómo Mary se interesa por Ben y prosigue con sus reflexiones sobre la soledad (47). Podemos decir que el petirrojo es uno de los agentes que

hacen que la transformación progresiva de la niña sea una realidad. Basta comprobar cómo se trata de un proceso casi inmediato, ya que en el capítulo V se afirma de Mary: *"Four good things had happened to her, in fact, since she came to Misselthwaite Manor. She had felt as if she had understood a robin and that he had understood her; (…) and she had found out what it was to be sorry for some one."* (58). La última referencia nos indica que Mary está aprendiendo a conocer al otro y a solidarizarse con él. Por último, observamos cómo el petirrojo no transfiere a Mary ningún poder oculto específico, pero sí lo que corresponde a un conocimiento que se encontraba oculto para todos, incluido Ben Weatherstaff, y que será la clave de la sanación de los personajes infantiles: el lugar donde se oculta la llave que abre el jardín secreto.[69]

Finalmente, haremos alusión a una de las finalidades de la presencia de los personajes animales en el cuento y que igualmente aparece en *The Secret Garden*. Consiste en reflejar una serie de procesos naturales que el niño debe entender y que deberá asimilar en su proceso de madurez. Se trata de la necesidad de integración en una estructura familiar y su posterior independencia. Así, en la novela se indica que el petirrojo se independiza de su nidada, al igual que los ratones abandonan la seguridad del hueco del cojín donde nacieron. En el caso del pájaro, los niños son testigos de la formación de su propia "estructura familiar" al fundar su nidada y madurar sexualmente. En este sentido G. Jean alude a un proceso en el que se produce una identificación a distancia entre el

[69] La presencia de la llave como símbolo es también de una aparición frecuente en los cuentos. En palabras de G. Jean: "Hay un riquísimo simbolismo vinculado a los motivos de los cofres, de las cajas y de las llaves, estas últimas en particular tanto pueden representar aquello que abre todos los caminos iniciáticos como símbolos fálicos, etc." (Jean, 1988: 83). Comparte esta opinión René-Lucien Rousseau, quien afirma: "La cerradura, emblema femenino, tiene carácter sexual e iniciático. Para hacerla funcionar y abrir la puerta hace falta una llave (una clave), que simboliza a la vez el órgano masculino y la palabra que permite al iniciado franquear el umbral prohibido" (Rousseau, 1994: 114). En el capítulo tercero analizaremos con más detenimiento las referencias a estos espacios cerrados como sinónimo del espacio femenino, así como de su significado sexual.

animal y el humano, en la que se facilita la aproximación humanizada del animal (89). Según esta idea, Jean afirma: *Los comportamientos sociales, las estructuras familiares en las sociedades de los cuentos, son también muy cercanos a los que caracterizan las sociedades humanas* (Jean, 1988: 88).

Otro de los elementos que forman parte esencial del cuento y que igualmente podemos encontrar en *The Secret Garden* es la magia[70]. Así, la magia y sus efectos representan casi una constante en el género que nos ocupa, y su intervención es determinante en la acción y en la trayectoria de los personajes infantiles, con los que suele aliarse. En este sentido, para críticas como Rosa María Badillo Baena la esencia del cuento es precisamente la presencia de la magia. Un concepto metafórico que viene a significar la transformación que la vida supone. De esta forma, el cuento sirve para ayudar al niño a asumir su propio proceso de crecimiento, ya que muestra con claridad que la vida es una auténtica y continua metamorfosis. En palabras de esta crítica: *Precisamente, la*

[70] En este punto debemos hacer una matización importante. Así, al mencionar el concepto de magia en los cuentos es fácil realizar una asociación inmediata con la aparición de elementos o seres sobrenaturales que forman parte del transcurso de los acontecimientos. De esta forma, el lector de cuentos está acostumbrado a la aparición de hadas y brujas junto con una gran cantidad de seres que con sus encantamientos y objetos mágicos intervienen en la narración. En la propia definición del término *fairy tale* encontramos dicha alusión al concepto de magia, así como a la imposibilidad de los hechos narrados en un mundo real: *Fairy stories or fairy tales [are] narratives set in the distant past of events that would be impossible in the real world. They often include magical happenings and the appearance of fairies. Such creatures as giants, dwarfs, witches, and ogres frequently play a part, as well as, talking animals* (Carpenter & Prichard 1995: 177). Ahora bien, el tipo de magia que encontramos en *The Secret Garden* no se ajusta a la que aparece en los cuentos. Aunque trataremos el tema con más profundidad en relación con el jardín en el capítulo 4, debemos señalar que la magia en esta obra significa las ganas y la alegría de vivir, la sanación y la regeneración que produce el poder de la naturaleza para hacer crecer a sus criaturas, así como el poder del pensamiento positivo. Como resumen en una aproximación a la definición de la magia en la obra, compartimos la opinión de Bixler que la identifica en esencia como la capacidad de transformación. En su opinion: *Magic [is a] unifying metaphor for the various kinds of transformations in her book* (Bixler, 1996: 57).

magia transformadora de los cuentos es una metáfora de la forma en que operan las fuerzas creadoras de la vida, cuya esencia es la metamorfosis. De ahí que los cuentos nos sirvan como espejos donde mirarnos para crecer (Badillo Baena, 2003: 48). En relación con esta idea, hemos comentado con anterioridad que una de las constantes de *The Secret Garden* es precisamente mostrar la metamorfosis en la naturaleza con la misma naturalidad que se produce en los niños debido a su crecimiento.

Uno de los aspectos más interesantes sobre la magia que podemos ver en la obra –y que la vuelve a entroncar con los cuentos– es su relación con el poder asociado a las palabras. En general, en el cuento encontramos gran cantidad de fórmulas, de combinaciones exactas de palabras que sirven para provocar determinados efectos de carácter más o menos sobrenatural, y que van a afectar a la naturaleza de los hechos. En este sentido G. Jean afirma:

> Se sabe que uno de los resortes de la magia (...) es la proliferación de fórmulas misteriosas a través de las cuales el lenguaje tiene poder de vida y/o de muerte, de metamorfosis, de desplazamiento, etc. (...). El "Ábrete, sésamo" del cuento *Alí Baba y los cuarenta ladrones*, de *Las mil y una noches*, responde a la misma magia. Lo que me llevaría a afirmar que, en "lo maravilloso", lo "mágico" es lo que confiere a los cuentos su fuerza poética secreta y real: ¡un lenguaje! (Jean, 1988: 73-74)

En *The Secret Garden* el poder de la magia se manifiesta en fórmulas como la que Colin pronuncia a modo de oración dentro del jardín y que tendrá un efecto relajante en Mary, Dickon y Ben, así como en los animales. Como en los cuentos, es esencial realizar un conjuro, que en este caso consistirá en convocar la magia por medio de una fórmula de repetición. Colin, refiriéndose a la magia, lo expresa de la siguiente manera:

> "I don't know how to do it but I think that if you keep thinking about it and calling it perhaps it will come. (…) Every morning and evening and as often in the daytime as I can remember I am going to say, 'Magic is in me! Magic is making me well! I am going to be as strong as Dickon, as strong as Dickon!' (287-88)

La escena que sucede a continuación nos muestra a los personajes tanto humanos como animales formando un círculo y con Colin pronunciando otra fórmula mágica, que incluye su propia definición, y cuyos efectos inmediatos son los de una profunda relajación, como si de un trance se tratara (291-92). De nuevo, el poder de las palabras se hace evidente:

> "The sun is shining –the sun is shining. That is the Magic. The flowers are growing –the roots are stirring. That is the Magic. Being alive is the Magic –being strong is the Magic. The Magic is in me –the Magic is in me. It is in me –it is in me. It's in every one of us. It's in Ben Weatherstaff's back. Magic! Magic! Come and help!" (291)

En este sentido, para Bixler (1996: 58) *The Secret Garden* comparte con los cuentos el poder mágico de las palabras. Estas pueden realizar transformaciones, traer o llevar personas a otros lugares o ejercer control sobre otros. En efecto, ya hemos visto ejemplos en el texto del poder de las fórmulas en la aparición de un pensamiento positivo en los personajes. Sobre el segundo aspecto, podemos señalar que la invocación de Lilias a su esposo en sueños, llamándolo por su nombre, también tiene el efecto mágico de su regreso al jardín secreto de Misselthwaitte (344). Igualmente encontramos ejemplos del control que Mary ejerce sobre Colin cuando canta una canción de cuna india para dormirlo (164) o consigue contener su rabieta histérica con palabras duras pero que hacen al niño reaccionar (211).

El último aspecto en relación con los cuentos y su influencia en *The Secret Garden* que mencionaremos es el de la reminiscencia de cuentos concretos en la obra. En este sentido, no existen documentos que acrediten de una forma directa la relación de títulos determinados con la obra, pero basta con tener un conocimiento general de la cuentística tradicional para reconocer en *The Secret Garden* rasgos de personajes o trazos argumentales de cuentos concretos. En este sentido, uno de los cuentos que la crítica literaria ve reflejado en la obra es el de *La Cenicienta*. Se nos llama la atención sobre la reproducción de su fórmula en la novela de Burnett –una fórmula que, como ya hemos mencionado,

entronca igualmente la obra con el romance–, compartiendo el proceso por el que la protagonista pasa a raíz de su condición de huérfana. Así, la muerte de la madre hace que el padre pueda casarse nuevamente, lo que para Cenicienta supone la pérdida de su condición de hija amada. La belleza interior e innata de esta termina imponiéndose, por lo que se produce su restauración social y emocional al ser elegida por el príncipe frente a sus hermanastras. El caso de Mary Lennox es similar en cuanto que su condición de huérfana le supone la pérdida de su estatus de privilegio anterior. La condición de belleza interior también es compartida por Mary –aquí podemos incluir a Colin–, aunque en su caso requiere de una transformación que pasa por un proceso de sanación física, psicológica y de consideración hacia los demás que lleva a la madurez del personaje. Finalmente, se produce la restauración del personaje, que había venido a menos, gracias precisamente a este nuevo estado de salud física y psicológica. En este sentido, ya habíamos hecho referencia a la predilección de Burnett por este esquema argumental que premia al personaje por su disposición interior, tal y como ocurre en el cuento de *La Cenicienta*. Como expresa M. Laski: *[The] sudden transformation of people of innate gentility from circumstances of poverty to wealth, from squalor to grandeur* (Laski, 1950: 74). Además del esquema argumental, en *The Secret Garden* aparecen algunos elementos básicos del cuento de *La Cenicienta*, como la relación entre los niños y la madre muerta. Así, en la versión que los hermanos Grimm ofrecen del cuento, Cenicienta planta un avellano en la tumba de su madre, y más tarde un pájaro blanco que se posa en el árbol le irá concediendo los deseos que ella formula[71]. Si comparamos las circunstancias de esta versión con *The Secret Garden*, comprobamos cómo es un árbol lo que provoca el accidente que lleva a la muerte a la señora Craven. Sin embargo, lejos de estar muerto o maldito,

[71] Según G. Jean, el árbol es uno de los elementos que poseen una simbología muy rica en los cuentos. Se trata, la mayor parte de las veces, de un ser benéfico junto al que ocurren maravillas o que ofrece al héroe riquezas o alimento. Es el intermediario entre la tierra nutricia y el espacio, y pone en comunicación tres niveles del cosmos: el subterráneo por sus raíces, la superficie de la tierra por su tronco y el cielo por sus ramas (cf. Jean, 1988: 85-87).

el árbol se recubre de rosales muy hermosos, que simbolizarán la vida espiritual de la fallecida (260).

Para Phyllis Bixler, en *The Secret Garden* se produce la unión de dos elementos de la versión de los Grimm. En su opinión:

> In some variants of that tale, Cinderella's dead mother aids her through a plant growing on her grave or an animal she had given to Cinderella before she died. Through her portrayal of the secret garden and a robin who lives there, Burnett uses both of these motifs. (…) The secret garden and the robin who inhabits it become primary agents which break the enchantment of illness and alienation which came upon the Craven family when the mother died. (Bixler, 1984: 95)

AsÍ, el rescate de estos dos elementos de la *Cenicienta* de los Grimm sirve para la reafirmación de la idea de que el cuidado de la madre siempre es continuo y que ni siquiera se interrumpe con la muerte. En este sentido, Bixler opina que se recupera uno de los temas del cuento de los Grimm en el que la magia viene de la madre muerta, ya que Susan Sowerby enfatiza la idea de que la señora Craven está en el jardín, ejerciendo su acción benéfica sobre sus habitantes, incluidos los niños. El personaje del hada madrina en el cuento es sustituido en la novela por la idea del fantasma materno protector (cf. Bixler, 1996: 67).

Por su parte, Koppes también llama la atención sobre la importancia de la madre muerta y su relación con lo sobrenatural, así como su significado en la versión de Perrault. En su opinión:

> In some of that tale's variants, the supernatural agency which helps Cinderella is associated with her dead mother. Perrault's fairy godmother, for example, can be seen as the spirit of Cinderella's dead mother. Other variants express the mother's magical help more clearly as Burnett does, through animals, birds, plants. Cinderella is helped by a calf her mother had given her or by a bird which perches in a hazel tree Cinderella had planted on her mother's grave. (Koppes, 1978: 203)

En relación con la correspondencia de ciertos elementos de cuentos concretos con otros tantos elementos que aparecen en *The Secret Garden*, Bixler observa la relación entre *La Bella Durmiente* y el personaje de Mary. Se refiere en concreto al parecido entre el despertar de la Bella y el de Mary en su residencia de la India (cf. Bixler: 1996, 35). La niña despierta rodeada de un profundo silencio y quietud, ya que está rodeada de muerte (6), al igual que la Bella en las dos versiones tradicionales (Perrault, 1990b: 12 y Grimm & Grimm, 1996b: 166), en las que se destaca el silencio y la quietud sepulcral y la imagen de la muerte omnipresente –esta última sólo en la versión de Perrault–. Igualmente, podemos observar que la obra de Burnett comparte con el cuento la característica de durmiente que se le da al jardín. De esta forma, tanto Mary como la Bella mientras están en la situación de letargo se ven rodeadas de una naturaleza a la espera de ser también despertada por la primavera –en el caso de *The Secret Garden*– y por la admiración del príncipe –en *La Bella Durmiente*-[72]. Además de estos elementos comunes entre la novela y el cuento, debemos señalar la alusión implícita que se hace a *La Bella Durmiente* en el capítulo X, en el que se apela al conocimiento previo del lector sobre el mencionado cuento. Así, el narrador, refiriéndose a Mary, afirma:

> The few books she had read and liked had been fairy-story books, and she had read of secret gardens in some of the stories. Sometimes people went to sleep in them for a hundred years, which she had thought must be rather stupid. She had no intention of

[72] Tanto en la versión de los hermanos Grimm como en la de Perrault, en el momento en el que se materializa la maldición que sume a la Bella en un sueño de cien años, esta se ve rodeada de un espeso seto de vegetación, símbolo de la muerte transitoria de la protagonista. Sin embargo, esta situación cambia al acercarse el príncipe que la despertará de su sueño, ya que las zarzas, en la versión de los Grimm, se van apartando de su camino y se convierten en bellas flores (cf. Grimm & Grimm, 1996b: 166). En la versión de Perrault, lo que rodea a la princesa es una enorme floresta de árboles, zarzales y maleza que se apartan en un gesto animista para dejar paso al príncipe (cf. Perrault, 1990b: 12).

> going to sleep, and, in fact, she was becoming wider awake every day which passed at Misselthwaite. (106)

Otro de los aspectos que relacionan *The Secret Garden* con algunos cuentos tradicionales es el énfasis en el aspecto físico de los personajes. En la novela que nos ocupa se hacen constantes alusiones al aspecto desmejorado de Mary a su llegada a Inglaterra, y a la transformación física que se produce en ella gracias a la buena alimentación, al ejercicio y a la exposición directa a la naturaleza. Su esplendor físico simboliza, entre otras cosas, la aceptación de su cuerpo preadolescente y su nuevo estado de salud emocional. En los cuentos tradicionales no es extraño encontrar alusiones a la transformación física de los protagonistas con idéntica carga simbólica, ya que la transformación del cuerpo es la consecuencia o el sinónimo de una evolución moral o espiritual. Así, en *Riquete el del copete*, de Perrault, la transformación es el tema principal. El amor recíproco entre Riquete y su prometida tiene la capacidad de transformar las deficiencias de ambos. De esta forma, se produce el cambio físico de Riquete de la fealdad a la hermosura, y la transformación de la princesa desde la necedad al ingenio e inteligencia. Lo que el cuento enfatiza es el amor, la sabiduría, la perseverancia y la discreción, esto es, las cualidades del espíritu frente a las físicas (cf. Perrault, 1990c: 96-98). Sin embargo, suele suceder que los dones físicos acompañen a los espirituales o morales como símbolo de la armonía interior. Los conceptos de belleza y fealdad son usados de forma simbólica por el cuento de Perrault y la obra de Burnett, en la que también se hace una referencia explícita a aquel. Así, Mary hace una asociación entre la historia de amor de los señores Craven, debido a la belleza de Lilias y a la ligera deformidad física de Archibald (18).

Igualmente, encontramos en el cuento de Madame de Beaumont *La Bella y la Bestia* un idéntico énfasis en el aspecto físico. Como en el cuento anterior, la deformidad no implica fealdad moral, produciéndose de igual forma la transformación de lo feo a lo bello como recompensa al personaje por sus valores interiores. La transfiguración de la Bestia se

produce como premio a la generosidad y a la bondad con que trata a la Bella durante su estancia en el palacio (cf. Beaumont, 1991: 64-65).

El último de los cuentos que señalaremos en relación a los personajes es *El patito feo*, de Hans Christian Andersen, en el que la transformación significa la recuperación de la autoestima por parte de un personaje adoptado y criado por otros –tal y como le ocurre a Mary y a Colin, al cuidado de criados y no de su familia–, y rechazado por ser diferente (cf. Andersen, 2005b: 91). Tanto el cuento como la novela nos ofrecen un final de reencuentro –en el caso del patito con los miembros de su especie; en el caso de Colin con su padre–, así como de transformación como compensación por lo sufrido.

Debemos señalar que además de la referencia explícita al cuento de Perrault *Riquete el del copete*, la novela menciona otro cuento tradicional concreto, esto es, *Caperucita Roja*. Así, en el capítulo XX, respecto a la actitud de asombro de Colin al encontrarse por primera vez en el jardín secreto se afirma: *"Where? Where? There?" he cried, and his eyes were as big as the wolf's in Red Riding-Hood, when Red Riding-Hood felt called upon to remark on them* (253).

Además de estas referencias a cuentos concretos, a lo largo de la novela se hacen alusiones tanto al ambiente típico de los cuentos como a lo que algunos personajes comparten en su caracterización con personajes de este género. Así, encontramos una alusión al jardín secreto como un lugar de frecuente aparición en los cuentos de hadas:

> The Secret Garden was what Mary called it when she was thinking of it. She liked the name, and she liked still more the feeling that when its beautiful old walls shut her in no one knew where she was. It seemed almost like being shut out of the world in some fairy place. The few books she had read and liked had been fairy-story books, and she had read of secret gardens in some of the stories. (106)

La siguiente referencia alude a un ambiente arcádico en el que se identifica a Colin con un personaje de cuento: *They drew the chair under the plum-tree, which was snow-white with blossoms and musical with*

bees. It was like a king's canopy, a fairy king's (258). Encontramos otra referencia a un personaje de cuento en la siguiente cita: *A mole throwing up its mound at the end of its burrow and making its way out at last with the long nailed paws which looked so like elfish hands, had absorbed him one whole morning* (284). Las alusiones a los personajes del cuento integrados en el ámbito natural aparecen de nuevo en el capítulo XXIV, en referencia a los alimentos que los niños toman a escondidas: *Roasted eggs were a previously unknown luxury and very hot potatoes with salt and fresh butter in them were fit for a woodland king –besides being deliciously satisfying* (307-08).

Por último, respecto a la identificación con personajes del cuento debemos señalar las dudas de Mary sobre la naturaleza de Dickon al conocer a este. Así, la niña se pregunta si su nuevo amigo no pertenecerá a una especie diferente a la humana: *Mary could scarcely bear to leave him. Suddenly it seemed as if he might be a sort of wood fairy who might be gone when she came into the garden again* (133).

Finalmente, señalaremos que la influencia del cuento en la novela vuelve a hacerse evidente en la percepción de Mary sobre su realidad. Como ya mencionábamos, la niña compara sus vivencias con la magia de un cuento de hadas (90).

Para concluir, mencionaremos en la relación entre los cuentos y la novela que nos ocupa que otro de los aspectos comunes que asocian *The Secret Garden* a aquellos es el empleo del final feliz. En este sentido, y como ya mencionamos en referencia al romance, los finales felices como conclusión fueron una constante en la producción de Burnett y concordaron con su empeño de llevar la esperanza a la vida, aunque fuera a través de la ficción[73]. En palabras de Bixler:

[73] Todos los biógrafos de Burnett reproducen las palabras que dijo a su hijo Vivian justo antes de su muerte: *Long ago, even when I was a little girl writing in the attic room, ... I began to feel that I could not have it on my conscience to make people unhappy, or make their minds foul with anything I had imagined or put on paper … With the best that was in me I have tried to write more happiness into the world* (Bixler, 1984: 71). También se

> [Her] biographers would find her fondness for illusions and happy endings a central theme of her life and fiction. In the preface to his biography of his mother, *The Romantick Lady*, Vivian Burnett playfully gives credence to her claim made especially to children that she was a fairy with magic power to bring about happy endings. (Bixler, 1984: 4)

El afán por los finales felices en la novela nos acerca al concepto de la intencionalidad terapéutica como constante del cuento. De esta forma, los cuentos plantean al lector infantil problemas que el héroe debe resolver, haciéndolo enfrentarse a sus miedos. Si el final del cuento es feliz, dichos miedos, por muy terribles que hayan sido, quedarán superados. A lo terapéutico de su lectura, un aspecto común que comparten *The Secret Garden* y los cuentos, en relación tanto con el final feliz como con los conflictos que plantea, se refiere Barbara Almond, apoyando las ideas de Bruno Bettleheim (1994), cuya principal hipótesis es que los cuentos liberan el subconsciente, solucionando conflictos que de otra forma serían reprimidos. En opinion de Almond:

> [In] listening to fairy tales, children are drawn to those stories that have themes with meaning to them at that moment in their lives. These special tales allow the child to experience mastery through fantasied solutions of current conflicts. Children “choose” the tale they need and request repetitive tellings or readings until they are ready to move on to another tale with new meaning. (…) Latency-age children [from 6 to 12 years] re-read novels whose central metaphors are of particular importance to them and process their contents in the service of their own continued development. (Almond, 1990: 478)

Como hemos podido comprobar en el análisis de la importante influencia del cuento en *The Secret Garden*, se produce un claro proceso de enriquecimiento, por el que la novela adopta aspectos y elementos del género. En este sentido, debemos señalar que en la fecha de publicación

---

reseña el afán de Burnett por los finales felices en Lurie (1998: 146-153) y en Thwaite (1994: 75-76).

de la obra de Burnett el dilema planteado a lo largo del siglo XIX –sobre la conveniencia de incluir los cuentos como género de pleno derecho en la literatura infantil y juvenil– ya había sido superado ampliamente a favor del cuento. Así, para 1911 *The Secret Garden* se beneficiaría de la popularidad de la que los cuentos de hadas disponían desde la denominada *Golden Age* de la segunda mitad del siglo XIX (cf. Bixler, 1996: 3). En relación con los cuentos de hadas, Bixler (1984: 119) también señala cómo uno de los logros de Burnett fue el de capturar para *The Secret Garden* y, en general, para toda su producción infantil y juvenil lo maravilloso atemporal de los cuentos de hadas. En este sentido, autoras como Koppes afirman que la trascendencia que tiene dicha influencia del cuento en la novela que nos ocupa es tal que supone un paso más hacia el mito. Para esta autora, la clave está en el empleo del jardín como centro simbólico de la novela que implica una ampliación mítica. En su opinión: *(...) Burnett drew on an ancient pastoral tradition and made the transition from fairy tale to myth* (Koppes, 1978: 198).

2.3.2 Aspectos de la literatura didáctica y moral: el *Moral Tale* y el *Religious Exemplum*

En el presente apartado continuaremos analizando las influencias que en *The Secret Garden* tienen otros géneros literarios, así como la aportación que dicha influencia supone a la obra, en concreto, nos centraremos en los elementos de la literatura de corte didáctico, moral y religioso.

Como ya habíamos visto en la introducción, en el siglo XVII los escritores puritanos enfatizaron el contenido religioso de sus obras, libros en los que primaban las funciones de educación y de moralización. Durante el siglo XVIII se continuaría con este afán didáctico moralizador y a mitad de siglo se consolidaron los *Moral Tales*, un género heredero directo de la literatura puritana. Se trataba de narraciones con escasos elementos imaginativos y ninguno sobrenatural, de ambientación doméstica y/o rural y de contenido igualmente didáctico y moralizador.

Este género sobrevivió sin ofrecer cambios significativos durante la primera mitad de la época victoriana, época en la que fue uno de los géneros predominantes. El esquema básico del *Moral Tale* es el siguiente: *Most moral tales consisted of little more than the relation of daily events of family's life, emphasizing the children's sins of omission and commission and their subsequent punishments and repentance* (Carpenter & Prichard, 1995: 359). Con la influencia del movimiento evangélico y el crecimiento de las *Sunday Schools* se enfatizó aún más su carácter religioso y se empleó como literatura propagandística con la que se querían defender los valores establecidos. El objetivo era formar a una infancia no sólo de fuertes convicciones morales sino también eminentemente religiosa (cf. Carpenter & Prichard, 1995: 360).

Durante los años 1850 a 1860 se produce un auge de las publicaciones religiosas, y sus formas y contenidos quedarían fijados para los siguientes cuarenta años de continua edición (cf. Bratton, 1981: 63). No es de extrañar que con este panorama literario Frances Hodgson Burnett se empapara del género de los *Moral Tales* y que apareciera una cierta influencia en su propia producción. Así, no podemos decir que *The Secret Garden* sea una novela de contenido exclusivamente moral o religioso, pero sí que vemos la influencia de algunos de los rasgos del género. En este sentido, críticos como Phyllis Bixler ven en dicha influencia un signo de su tiempo. En su opinión:

> [Aspects] of the form of *The Secret Garden* may seem dated to many readers; being structured by the rebirths of Mary, Colin and his father and including explicit statements of some of its themes, *The Secret Garden* was influenced by the earlier moral tale or exemplum, the overt didacticism of which has gone out of fashion. (Bixler, 1996: 7)[74]

[74] Con frecuencia comprobaremos que se utiliza el término *Religious Exemplum* o simplemente *Exemplum* como sinónimo de *Moral Tale*. El contenido moral y religioso es mencionado por Cuddon (1998: 294) en la definición que da del término. En su diccionario de terminología literaria se define como: *A short narrative used to illustrate a moral. The term applies primarily to the stories used in medieval sermons. Occasionally the* exemplum *found its way into literature*.

En este sentido y en relación con el tema del renacimiento, sí que podemos comprobar un cambio en los personajes mencionados por Bixler tras su experiencia con el jardín. No se trataría de una conversión religiosa en el sentido estricto de la palabra, sino de un cambio de valores después del renacimiento de sus personalidades. En líneas generales, ambos niños superan los motivos que los llevaban a comportarse de forma retraída y desagradable gracias al proceso de sanación en el que se ven involucrados, y que les lleva a aceptar la naturalidad de su crecimiento. Una superación de sus miedos es lo que también se da en el padre de Colin –el miedo a responsabilizarse de su hijo–, así como la aceptación de la realidad, esto es, la muerte de su esposa y la continuación de la vida en su propio hijo.

Anteriormente veíamos cómo una de las características fundamentales de las historias morales era su contenido religioso. Para ver la influencia de esta condición en *The Secret Garden* hay que hablar del tipo de alusiones religiosas que la obra ofrece. Dicho contenido –condensado fundamentalmente en los siete últimos capítulos, pero que subyace en toda la obra– no puede asociarse con la religión ortodoxa sino con una heterodoxia fruto de las creencias de Burnett. En efecto, la obra nos acerca hasta un concepto de religiosidad basado en una deidad matriarcal, y que se aparta de la deidad patriarcal del judeo cristianismo. Hablamos de la "religión del jardín", o de forma más general de la "religión de la naturaleza". Con esta concepción Burnett no hizo más que sumarse a la corriente de paganismo que desde finales del siglo XIX se hizo un hueco en la literatura, y a la que ya hacíamos mención con la influencia del género pastoril en la literatura infantil y juvenil. En palabras de Alison Lurie:

> By the end of the century, religion had largely been replaced by the worship of nature. Many children's classics of the late nineteenth and early twentieth centuries present nature as divine, naturally good, and full of inspiration and healing properties. There is a pagan tone to some of these books: the Christian god is replaced by spirits of another order, sometimes associated with natural features of the landscape, or with water or wind. (Lurie, 2003: 176)

De esta forma, el contenido trascendental de una religión basada en la naturaleza supone la creencia de que es esta naturaleza la que puede cambiar la vida –tal y como les ocurre a los personajes involucrados con el jardín en la obra de Burnett–.

Como decíamos con anterioridad, las evidencias del sentido religioso que tiene *The Secret Garden* se acrecientan a partir de los siete últimos capítulos, aunque de una forma irregular, esto es, en algunos capítulos los indicios de esa religión de la naturaleza son muchos más que en otros. Veamos las referencias religiosas que aparecen en estos capítulos a la luz del texto.

El capítulo XXI comienza con una introducción en la que se alaba la belleza, perfección y esplendor de la naturaleza; el narrador establece una relación entre esta belleza y el concepto de eternidad. En palabras de Phyllis Bixler:

> At the opening of chapter 21 Burnett's narrator joins the chorus of lyric rhapsodies to nature initiated by Martha, Ben, Dickon, and Mary. The narrator observes that, like Colin on first entering the garden, one sometimes feels immortal while glimpsing what the Renaissance poet Edmund Spenser called the "eterne in mutability" (*Faerie Queene*, III, vi, 4.5). (Bixler, 1996: 71)

El pasaje (256-57), con un claro tono de solemnidad, deja claro al lector que esa mutabilidad en lo eterno a la que Bixler se refiere consiste en la actividad frenética de la naturaleza, y que depende de la regularidad de los ciclos estacionales. De igual forma, se establece un paralelismo entre esta actividad, que consiste en el ir y venir de los animales y en el crecimiento de las plantas, con la propia actividad frenética de los niños (258). Otros ejemplos de esta actividad aparecen en los capítulos XXIII (282-84) y XV (313), en este último se emplea la palabra "milagro" para denominar el proceso. En realidad, se está destacando en esta última parte del libro, en la que Colin tiene acceso al jardín, que los procesos de crecimiento de Mary y Colin han corrido paralelos a los de la naturaleza, y que forman parte de un hecho revestido de absoluta normalidad, tal y como nos enseña la propia naturaleza.

Las manifestaciones de este tipo de religiosidad hacia la naturaleza también se manifiestan en la forma en la que diferentes personajes interactúan con esta. Así, aparecen varias escenas en las que se producen procesiones solemnes cargadas de un sentimiento de reverencia hacia la naturaleza. Todas ellas tienen lugar dentro del jardín. En el capítulo XXI se produce el primer contacto de Colin con el jardín, y es llevado en silla de ruedas como testigo del trabajo anterior de Mary y Dickon, así como de los cambios que se están produciendo en la naturaleza. En esta escena se destaca que la comitiva es un acto solemne pero lleno de alegría y deleite para los niños:

> Dickon pushed the chair slowly round and round the garden, stopping every other moment to let him look at wonders springing out of the earth or trailing down from trees. It was like being taken in state round the country of a magic king and queen and shown all the mysterious riches it contained. (258)

Otro ejemplo en el que los personajes procesionan se produce en el capítulo XXIII, en el que encontramos a Colin al frente de la comitiva en la que se incluye a los animales. Se nos indica que es un desfile lento, digno y solemne. En esta procesión se resalta la actitud altiva de Colin, así como su aspecto sublime (293). Esta escena nos ofrece a Colin representando un papel muy importante si tenemos en cuenta su transformación. Así, gracias al proceso de sanación que se produce en él, de un niño enfermizo e irascible nos encontramos con una personalidad digna, con iniciativa y con el control de sus emociones. Colin toma la palabra para pronunciar discursos y encabezar las procesiones del jardín. En estas escenas su función se asemeja a la de un sacerdote que dirige y catequiza a sus fieles. Para Bixler (1996: 72): *Colin makes himself "High Priest" of this garden religion*. Si analizamos las escenas en las que estas circunstancias se producen, comprobaremos la fuerte carga religiosa de las mismas. Así, en el primero de los discursos de Colin (cap. XXIII), este coloca a su audiencia en una posición determinada, lo que hace que el contexto se asemeje al de un sacerdote sermoneando a su feligresía (285). En el discurso –que supone una auténtica declaración de intenciones y en el que Colin reflexiona sobre el significado de la magia–

el niño adopta el rol de un sacerdote que hace una invocación –en este caso a la magia–, para lo que utiliza una fórmula de repetición similar a lo que sería una oración en el contexto religioso:

> Every morning and evening and as often in the daytime as I can remember I am going to say, 'Magic is in me! Magic is making me well! I am going to be as strong as Dickon, as strong as Dickon!' And you must all do it, too. That is my experiment. (287-88)

En esta cita comprobamos cómo Colin reafirma este papel de sacerdote al decir a los demás en lo que deben creer y lo que deben practicar. En la escena a la que asistimos a continuación el contenido religioso se acentúa aún más, ya que Colin propone a todos que se sienten formando un círculo bajo un árbol (289), resaltando así el carácter natural de la religión que están practicando: *"It will be like sitting in a sort ot temple," said Colin* (290)[75]. El carácter heterodoxo de esta religión de lo natural se confirma por el hecho de que también los animales pasan a formar parte del círculo, especificándose además su participación activa*: "The 'creatures' have come," said Colin gravely. "They want to help us."* (290). Finalmente, en esta misma escena mencionaremos otros elementos que ayudan a enfatizar su carácter religioso, como la presentación de Colin como un místico iluminado: *Colin's face was not even crossed by a shadow* (291); el estado alterado de conciencia en el que los personajes aparecen (291-92); el uso de léxico propio de un contexto de solemnidad religiosa e incluso mística –encontramos palabras y expresiones como *mysterious*, *solemnly enraptured*, *gravely* (290), *in a High Priest tone*, *a strange boy spirit*, y *entranced* (291); y, por último, la entonación por parte de Colin de una canción que se asemeja a un himno

[75] El círculo posee un fuerte significado simbólico dentro del contexto religioso y místico. Es una poderosa imagen espiritual que hace referencia a la perfección a la que debe aspirarse. Igualmente, implica el movimiento de regeneración que se produce al alternarse los ciclos de la muerte y la vida –una de las ideas básicas de *The Secret Garden*-. También podemos interpretar el hecho de que los personajes formen un círculo bajo un árbol como la comunión de todos ellos sobre las ideas que la religión de la naturaleza implica.

y que produce en los personajes un efecto relajante –casi hipnótico–, tal y como ocurre con las repeticiones de los mantras (291).

En el capítulo XXVI aparece otro himno que afianza el contenido religioso de los últimos capítulos. Este himno de alabanza que Dickon canta, y al que inmediatamente se suman Mary y Ben, encaja dentro de una ortodoxia religiosa, pero observamos cómo inmediatamente se iguala en contenido al cántico a la magia de Colin que analizábamos anteriormente. Así, la afirmación del niño es muy sugerente: *"I like it. Perhaps it means just what I mean when I want to shout out that I am thankful to the Magic. (…) Perhaps they are both the same thing. How can we know the exact names of everything?"* (329). En este sentido, las ideas de Burnett se dejan ver con facilidad, ya que nos hace reflexionar sobre la igualdad de los conceptos de Dios y la naturaleza. Tras el canto del himno, Ben hace una afirmación en la que se evidencia que la "religión del jardín" es un culto con sentido y que no se detiene sólo en lo ritual o en la costumbre: *"I never seed no sense in th' Doxology afore," he said hoarsely, "but I may change my mind i' time."* (330).

Por último, en este capítulo encontramos dos aspectos más que apuntan a esa religiosidad con la que se percibe el culto a la naturaleza, esto es, la fe y la esperanza como requisitos imprescindibles en una creencia religiosa, y la necesidad espontánea de dar gracias por los dones recibidos.

En relación con estos dos aspectos, Colin afirma de forma tajante:

> "I'm well! I'm well!" said Colin again, and his face went quite red all over.
>
> He had known it before in a way, he had hoped it and felt it and thought about it, but just at that minute something had rushed all through him –a sort of rapturous belief and realization and it had been so strong that he could not help calling out.
>
> "I shall live forever and ever and ever!" he cried grandly. "I shall find out thousands and thousands of things. (…) I feel as if I want to shout out something –something thankful, joyful!" (326)

En relación con esta *Garden Religion* que venimos analizando, hay un personaje que ocupa un lugar importante no sólo argumentalmente sino también desde el punto de vista simbólico, esto es, Susan Sowerby. En primer lugar, debemos mencionar que a lo largo de la novela, Susan se muestra como un personaje maternal, generoso, comprensivo e intuitivo incluso desde la distancia –su conocimiento de la situación de Mary y Colin se produce a partir de lo que su hija Martha le cuenta–. En la novela el principal atributo de Susan es el maternal y como madre, y desde un punto de vista práctico, hace una aportación relacionada con la dieta de los niños (300-01). En el contexto de la religión del jardín cuando estos comen juntos lo que Dickon les lleva de parte de Susan se produce una especie de "comunión mística" y aparecen expresiones de éxtasis (306). En palabras de Lurie: *Toward the end of the book the three children participate in what might be called a kind of spiritual communion when they have a natural-food picnic* (Lurie, 2003: 184).

Cuando Susan ya es un personaje conocido por los niños, su percepción nos acerca a la consideración de esta como un ser especial que la separa y distingue de lo ordinario y del conjunto de todas las personas que han conocido hasta ahora. En este sentido, podemos comprobar en el capítulo XXIV cómo se la considera, entre otros atributos, un ser mágico: *"Magic is in her just as it is in Dickon," said Colin. "It makes her think of ways to do things –nice things. She is a Magic person. Tell her we are grateful, Dickon –extremely grateful."* (306-07).

En segundo lugar, en el capítulo XXVI asistimos a una evolución importante en la consideración del personaje y con un peso específico dentro de la religión del jardín: Susan es presentada como una deidad. Para esta afirmación partimos de su descripción cuando aparece en la puerta del jardín mientras que los niños terminan de cantar su himno de gloria:

> The door in the ivied wall had been pushed gently open and a woman had entered. She had come in with the last line of their song and she had stood still listening and looking at them. With the ivy behind her, the sunlight drifting through the trees and dappling her

> long blue cloak, and her nice fresh face smiling across the greenery she was rather like a softly colored illustration in one of Colin's books. She had wonderful affectionate eyes which seemed to take everything in –all of them, even Ben Weatherstaff and the "creatures" and every flower that was in bloom. Unexpectedly as she had appeared, not one of them felt that she was an intruder at all. Dickon's eyes lighted like lamps. (330)

La escena se asemeja a una aparición mariana por el propio aspecto de Susan –envuelta en un manto azul y ribeteada de luz–, por su actitud, ya que rebosa bondad y afecto, así como por sus palabras, al llamar a Colin "dear lad" y no "Master Colin" (331). Así, las fórmulas sociales se desvanecen en un ambiente en el que predomina la calidez y la cercanía maternal. Otra de las hipótesis en la que podemos basar la idea de la aparición de Susan como una aparición mariana es su carácter repentino, ya que nadie la esperaba y hasta que entra en el jardín no se hace notar. Como vemos a la luz del texto, su carácter sobrenatural es subrayado por la semejanza a una ilustración: *[She] was rather like a softly colored illustration in one of Colin's books* (330).

En este sentido, la comparación del personaje de Susan con la Virgen María de la tradición cristiana es apoyada por los críticos S. Roxbourgh, M. Stolzenbach y Ch. Wilkie. En palabras del primero: *In the specific Christian imagery describing Mrs. Sowerby's appearance in the "secret garden", we see (…) a close approximation of the symbol of the body of the Virgin as a* hortus conclusus (i. e. enclosed garden) (Roxbourgh, 1979: 127). Para Stolzenbach (1995: 28), la influencia de la Virgen María se extiende, además, al personaje de Lilias Craven, de quien partió la idea de la construcción del jardín secreto en el que mandaría plantar gran cantidad de rosas. La relación con María se basa precisamente en dicho jardín, ya que a esta se la denomina "rosa mística" en la letanía del Rosario. Al igual que Roxbourgh, Stolzenbach menciona la imagen del jardín cerrado como una referencia bíblica a tener en cuenta (cf.

Stolzenbach, 1995: 26)[76]. La crítica literaria, refiriéndose esta vez al personaje de Susan y a su relación con María en la tradición cristiana, afirma:

> Though Susan speaks simple, in very braid [*sic*] Yorkshire indeed, and has a modest opinion of herself (again like the Christian view of the humility of Mary, the blessed Mother), we can see a special light about her. Particularly do we see this at the moment when she enters the Secret Garden for the first time, just as the children have been singing the Doxology. (Stolzenbach, 1995: 29)

Para Ch. Wilkie la maternidad de Susan supone la encarnación de la tradición pagana y cristiana a la vez, lo que la convierte en un personaje con dos facetas integradas. En su opinión: *These multifaceted images exist most especially in the character of "mother" Susan Sowerby, whose eventual meeting with Mary in the garden at a climactic moment in the narrative suggests at once the great Nature Goddess of paganism and the Virgin Mother of Christianity* (Wilkie, 1997: 319). En este sentido, Ballesteros González alude al hecho de que la reivindicación de María como imagen contrapuesta a Eva supuso cristianizar la antiquísima divinización de lo femenino y del culto a la Diosa Madre de nuestros antepasados, epítome de la tierra fecunda de la que todos surgimos y a la que todos regresamos. El autor se refiere al culto esotérico de las Vírgenes Negras con las siguientes palabras: "[Preservadas] en silenciosas criptas soterradas que vienen a encarnar de manera metafórica el útero de Gea-Tellus, la Madre Tierra" (Ballesteros González, 2005: 15). En nuestra opinión, la figura de Susan, con sus fuertes atributos maternales, su profunda vinculación con la naturaleza, su caracterización física –el manto azul con el que entra al jardín– y la universalización de sus atributos –es la madre buena de todos– evidencia esta interesante unificación de tradiciones pagana y cristiana a la que Wilkie hace referencia.

[76] En el Cantar de los Cantares (4: 12) el Esposo expresa así sus sentimientos al contemplar la hermosura de la Esposa: "Eres un jardín cercado, hermana mía, esposa;/ eres jardín cercado, fuente sellada".

Así, aunque Susan comparte rasgos de la Virgen María en la tradición cristiana, no podemos olvidar que la religiosidad de *The Secret Garden* es heterodoxa y que se enmarca en el culto pagano a la naturaleza. En este sentido, Susan también posee los rasgos de la madre tierra, una auténtica diosa de la fertilidad, tal y como opina Bixler:

> Especially if one remembers Mrs. Sowerby's twelve children as well as her food gifts for Colin and Mary and other kinds of intercession on their behalf, her description here reminds one of a pagan earth mother or fertility goddess –suggested by her being framed by nature (…). Her gaze suggests a loving omniscience: "She had wonderful affectionate eyes which seemed to take everything in –all of them, even Ben Weatherstaff and the 'creatures' and every flower that was in bloom". (Bixler, 1996: 72-73)

Si la caracterización de Susan como una figura eminentemente maternal se produce a lo largo de toda la novela, es en el capítulo XXVI donde se resalta su visión de deidad natural y de madre-naturaleza. En el siguiente pasaje se hace evidente su comunión con todos los seres naturales, con los que establece una comunicación propia de un ser espiritual:

> It seemed as if she understood them [Mary and Colin] as Dickon understood his "creatures". She stooped over the flowers and talked about them as if they were children. Soot followed her and once or twice cawed at her and flew upon her shoulder as if it were Dickon's. When they told her about the robin and the first flight of the young ones she laughed a motherly little mellow laugh in her throat. (333)

La opinión de Bixler es compartida por S. Roxbourgh, quien asocia a Susan Sowerby con un personaje mítico de considerable antigüedad. En su opinión:

> The contrast between the wasteland and the garden of Eden apparent in Mary's store is also symbolically present in the contrast between Mr. Craven and Mrs. Sowerby, who, although associated specifically with the Virgin, evokes a considerably older mythic type,

> the Corn-mother of primitive ritual who represents fertility incarnate and who guarantees the harvest. (Roxbourgh, 1979: 127).

Otros rasgos que hacen de Susan una figura "religiosa" que alienta a los niños son su actitud esperanzadora respecto al desenlace de los acontecimientos –sus palabras son de ánimo para Colin respecto a la vuelta de su padre a Misselthwaite (331-32)-; no se olvida de bendecir a Mary, así como de alabar su crecimiento y belleza (332); transmite bienestar, calor y amparo a todas las criaturas que la rodean (333); confirma las creencias de los niños en el poder mágico de la naturaleza, así como su terapia de sanación basada en la alegría de vivir. De esta forma, Susan relaciona estas ideas con un sentido de trascendencia que es universal, y en el que no son tan importantes el nombre por el que se llamen los conceptos sino el contenido de estos en sí (334); el sentimiento de adoración por parte de los niños vuelve a resaltarse al final del capítulo, así como su manto azul como símbolo de deidad (336); finalmente, nos referiremos a Susan como una deidad maternal, ya que se revela como una madre adoptiva para Colin –este proyecta en ella su deseo de que así sea– y transmite a los niños su conexión espiritual con otros elementos maternales, esto es, el jardín y la propia madre difunta de Colin:

> "You are just what I –what I wanted," he said. "I wish you were my mother –as well as Dickon's!" (…)
> "Eh! dear lad!" she said. "Thy own mother's in this 'ere very garden, I do believe. She couldna' keep out of it. Thy father mun come back to thee –he mun!" (336)

Como hemos podido comprobar, los contenidos de *The Secret Garden* se alejan de la ortodoxia del cuento moral, aunque introducen una firme convicción en una creencia de carácter religioso. Así, en los últimos capítulos se acrecienta este sentido de trascendencia proyectado hacia la naturaleza como deidad, a la que se le adscriben cualidades como el poder de sanación, la regeneración y la protección maternal.

En el contexto de esta heterodoxia religiosa que la obra ofrece debemos detenernos en el papel que representan los niños respecto a los

adultos, y que supone una herencia directa del género de los *moral tales*. En este tipo de narración la interacción entre el personaje adulto y el infantil suele asociarse a una jerarquía en la que el adulto tiene la autoridad moral y religiosa, por lo que uno de sus cometidos es el de transmitir al niño los valores correspondientes. En este sentido, Carpenter & Prichard (1995: 359) se refieren a esta interacción adulto/niño en el *Moral Tale* en estos términos: *Adults play a large, even a predominant, part in moral tales. They are almost always present, guiding and admonishing the children, and drawing every possible lesson from what has occurred*. A la vez, también puede producirse una relación a la inversa, esto es, situaciones en las que sea corriente que el personaje infantil se emplee como ejemplo para el adulto, modificando una conducta díscola en este o bien un defecto moral. Por tanto, hablamos de un movimiento del adulto hacia la conversión gracias al ejemplo que el niño le proporciona. En este sentido, autores como Bratton (1981: 151) se refieren al poder de dicha conversión como una convención literaria en el siglo XIX. En relación con la obra que nos ocupa vemos cómo ciertamente se reproducen ciertos contenidos salvacionistas por influencia de los niños en los adultos, ya que Colin y Mary reconducen la irresponsabilidad paternal de Archibald Craven. Así, este se limita a huir de la situación que le produce miedo, se deja llevar por el pesimismo y se deja envolver por una apatía que le hace evidente de forma reiterada sus carencias. A diferencia del señor de Misselthwaite, los niños se enfrentan a sus miedos como parte necesaria de su terapia de recuperación, optan por la alegría y la determinación por su sanación y muestran un papel activo en su curación al reconocer lo que tienen y no por estancarse en lo que no pueden conseguir. Mary y Colin son el ejemplo que saca a Archibald de su situación anquilosada y al que terminan salvando afectivamente. El matiz que vemos no es religioso o moral, sino que se trata de que el personaje infantil posibilita la evolución y la sanación emocional del adulto[77]. En este sentido, Koppes señala la curación como la finalidad de

[77] Ph. Bixler menciona una anécdota sobre lo que Burnett opinaba de las historias infantiles en las que el niño era el ejemplo moral y religioso para el adulto. Así, en sus

la obra dentro del contexto del *Exemplum*. En su opinión: The Secret Garden *(...) is an exemplum about power, the power to bring to human life the marvelous change of physical healing and psychological rebirth* (Koppes, 1978: 198).

Finalmente, mencionaremos la opinión de críticos como Bixler, para la que el uso de algunos de los recursos del *Exemplum*, en combinación con otros géneros de la tradición literaria del siglo XIX, supone uno de los grandes logros literarios de Burnett. Para Bixler: (…) *Burnett conflated the magical transformation typical of the fairy tale with the conversion of others, often adults, brought about by the model child in the moral and religious exemplum* (Bixler, 1984: 120).

Para concluir esta sección en la que analizamos la influencia de los géneros de corte didáctico, moral y religioso en *The Secret Garden*, debemos referirnos a un aspecto que, aunque no es exclusivo, se repite en la literatura de este talante. Nos referimos al punto de vista narrativo, en el que la omnisciencia del narrador se entiende como un apoyo a lo didáctico y/o moral, en cuanto que este se asegura de la "correcta" transmisión de unas determinadas ideas o de un punto de vista concreto. Así, críticos como Mª Victoria Sotomayor destacan la finalidad didáctica en el uso de la voz narrativa omnisciente, así como cierta relación de cercanía entre el narrador y el lector. En su opinión:

> En relación con el uso de las voces, un rasgo destacado es la frecuencia con que el narrador omnisciente se hace presente con sus opiniones, valoraciones e interpretaciones al lector. Así, por un lado, delimita con su presencia las pautas de recepción que el lector tendrá que asumir (es decir, transparenta sus opiniones,

memorias Burnett criticaba estas historias en las que el niño moría delante del adulto con palabras piadosas, pero admitía igualmente que este tipo de narraciones le causaron un gran impacto cuando era pequeña y que, en su fantasía infantil, hubiera dado cualquier cosa por ser ella misma una niña-ejemplo. Burnett escribió un relato infantil, *Editha's Burglar* (1880), en el que la protagonista era una niña-ejemplo, y que se inspiraba claramente en la convención literaria de este tipo de protagonista. Bixler relaciona esta historia de una primera época con los protagonistas de obras posteriores, que heredarían esa proyección salvacionista hacia el adulto (cf. Bixler, 1984: 52).

> determina la interpretación del texto), y por otro pone en evidencia el artificio literario de manera que el lector no percibe el mundo ficticio existente por sí mismo, sino como algo que se manifiesta a través de un mediador, que además le conduce en la interpretación de las cosas. (Sotomayor, 2000: 42)

En este sentido, este proceso de mediación que se produce es la consecuencia de una intención protectora para asegurar la interpretación moralmente correcta, o bien para ayudar a un lector inmaduro en la construcción del significado (cf. Colomer, 1998a: 262-63).

En la aplicación de estas ideas a la obra que nos ocupa, Bixler (1996: 73) destaca la preocupación de Burnett por la interpretación del mensaje que intenta transmitir, lo que justificaría la importancia de lo didáctico –una de las características del *Exemplum*, valorado más por el mensaje que transmitía que por la historia narrada–. Si la aparición del narrador omnisciente es una fórmula para lograr una determinada interpretación del mensaje, Lurie opina que la frecuente intromisión del narrador para aclarar diferentes ideas clave en la obra se debe a la fuerte implicación emocional de la propia Burnett respecto a estas. En su opinión: (...) The Secret Garden *suggests that illness and despair can sometimes be caused by dark, pessimistic thoughts, and cured by positive thinking. So important were these ideas to Mrs. Burnett that in the last chapter, perhaps unnecessarily, she interrupts her [sic] the story to spell them out* (Lurie, 1999: XX). Para ejemplificar este aspecto podemos ver cómo en el capítulo XXVII la intromisión del narrador se justifica por la necesidad de confirmar las ideas sobre el pensamiento positivo que habían aparecido hasta ahora a lo largo de obra. Se nos ofrece, así, una especie de resumen de las ideas positivistas que resultan esenciales para Burnett, y que se presentan desde una perspectiva general hasta su aplicación más concreta en su ejemplificación en Mary y Colin. Igualmente, el pasaje se extiende al resumir la situación de Archibald Craven y su situación penosa por causa de los pensamientos negativos, así como los efectos al dejarse invadir por su primer pensamiento positivo en mucho tiempo (337-42).

Como conclusión, podemos decir que *The Secret Garden* hereda de los cuentos morales el fuerte contenido ideológico que, con la aparición de un narrador omnisciente y sus frecuentes intromisiones, se intenta transmitir de forma explícita. En las revisiones a las que la obra ha sido sometida, la crítica ha tenido en cuenta esta participación del narrador en la transmisión de un mensaje concreto, señalando su fuerte tendencia a ser un "libro-mensaje" e incluso una fábula religiosa o *Exemplum*. En su fecha de publicación *The Secret Garden* recibiría críticas negativas por su tendencia a lo admonitorio. Tal y como señala Gerzina:

> In its own time the novel met with mixed reviews. One dismissed it as "'new thought' story, oversentimental and dealing almost wholly with abnormal people." The *Nation* was more positive, calling it a "charming story, fantastic, perhaps, but full of sweet admonition," and *Bookman* found it "more than a mere story of children; underlying it there is a deep vein of symbolism. But regarded purely as romance, it is an exceedingly pretty tale." (Gerzina, 2004: 263)

Como hemos visto, *The Secret Garden* también hereda de la literatura moral un tipo de relación de corte salvacionista entre el personaje infantil y el adulto; una relación integrada en las convenciones literarias de la literatura infantil y juvenil del siglo XIX, y que, además, fueron usadas por Burnett como patrones básicos de la relación entre personajes en obras anteriores. La novedad que ofrece *The Secret Garden* radica en que el ejemplo del niño al adulto no es tanto de carácter moral y religioso, sino afectivo, ya que la evolución que se propugna en el adulto es la de una sanación emocional con todas sus consecuencias.

Finalmente, en el contexto de lo que se ha denominado como "la religión del jardín", una de las novedades que ofrece la novela es la utilización original del contenido ideológico. Si en el género de los *Moral Tales* la ideología se correspondía con una ortodoxia religiosa, en *The Secret Garden* se expone un tipo de trascendencia religiosa íntimamente relacionada con la corriente paganista de finales del siglo XIX, y que propone una clara exaltación de la naturaleza. En esencia, esta es considerada una deidad maternal capaz de integrar a todas sus criaturas,

incluidos los personajes adultos e infantiles de *The Secret Garden*, en un proceso de regeneración, crecimiento y sanación. Un proceso solemne, pero revestido a la vez de la naturalidad que caracteriza los procesos cíclicos que rigen la vida.

2.3.3 El género gótico: análisis de sus elementos e implicaciones

Hemos visto hasta ahora la influencia que determinados géneros literarios tienen en *The Secret Garden*, y el enriquecimiento que sus elementos más característicos suponen para la obra. En relación con esta aportación, en el presente apartado revisaremos la influencia de un último género literario en la novela de Burnett, esto es, la novela gótica. La popularidad de dicho género no estaba especialmente alejada en el tiempo de la publicación de *The Secret Garden* y su influencia se hizo notar[78]. Sin embargo, debemos aclarar en este punto que la aparición de elementos propios de la novela gótica en una obra principalmente destinada a un público infantil y juvenil no es el mero resultado de una influencia por cercanía temporal, sino que existe una intencionalidad calculada, y que nos llevará a establecer vínculos con la llamada *woman-question* del victorianismo.

En primer lugar, contextualizaremos la novela gótica y nos acercaremos a sus elementos más relevantes para después identificarlos en *The Secret Garden* y analizar su significado. Así, el género gótico se

[78] En este sentido, el siglo XIX asiste a una profusión en la edición de ficción gótica en diferentes formas. Así, durante la primera década aparecen multitud de ediciones a bajo precio en las que se plagiaban o se reeditaban versiones adaptadas de obras góticas de diferentes autores con cierta popularidad. La tradición gótica sobrevive a lo largo de la época victoriana en dos formas diferentes: por un lado, influyendo en el cuerpo principal de la ficción victoriana con ejemplos como la aparición de rasgos góticos en las obras de la hermanas Brontë o de Charles Dickens y, más entrado el siglo, en la ficción de autores como Sheridan Le Fanu, Mary Elizabeth Braddon y Wilkie Collins; por otro lado, a finales de siglo el gótico aparece de forma más manifiesta en las obras de R. L. Stevenson, Oscar Wilde y Bram Stoker (cf. Baldick, 1992a: xvii-xviii).

inaugura con la novela de Horace Walpole (1717-1797) *The Castle of Otranto*, de 1764. El género toma su nombre del subtítulo de dicha obra, *A Gothic Story*, y fue continuado por escritores como Ann Radcliffe (1764-1822) y Matthew Gregory Lewis (1775-1818). A partir de la obra de Walpole se establecen los temas, los escenarios y los diferentes elementos fundamentales de la ficción gótica, tales como la aparición del tirano feudal como sinónimo de lo decadente y la amenaza de la extinción dinástica, así como el confinamiento y la persecución de la heroína en una construcción siniestra y laberíntica (cf. Baldick, 1992a: xvi). En este sentido, M. Kilgour (1995: 4-5) nos habla de la reutilización en las novelas góticas de dos aspectos fundamentales, esto es, los escenarios y los personajes. En su opinión, los ingredientes básicos del gótico podrían resumirse en los siguientes:

> [Characters] –the Miltonically satanic hero or fallen angel, with his complementary selfless and passive female counterpart, the bland hero who will inevitably turn out to be the rightful heir, the selfless victimised heroine; setting –the castle with its secret buried in its past that will finally emerge to determine the direction of the future, the portrait and other works of art that mysteriously come to life; [and] plot –a story of usurpation, concerned with the issues of succession and inheritance, which flirts with the possibility of incestuous relations, but ends with the rightful distribution of persons and property. (Kilgour, 1995: 18)

Igualmente, al referirse a los elementos que más se repiten en el género gótico, y en un intento por definirlo, críticos como D. Punter afirman:

> When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant. Used in this sense, 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the

> blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves. (Punter, 1996: 1)

Punter también hace referencia a las ideas con las que el término "gótico" se relacionó desde su aparición por medio de la oposición de diferentes términos:

> Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilised; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed, often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified. Gothic was the archaic, the pagan, that which was prior to, or was opposed to, or resisted the establishment of civilised values and a well-regulated society. (Punter, 1996: 5)

En este sentido, Ballesteros González se refiere a las connotaciones del término en su origen. En su opinión: "La palabra "gótico" tenía connotaciones negativas en el siglo XVIII, viniendo a ser sinónimo de "oscuro", "incomprensible" o "bárbaro", emblema de un pasado de raíces medievales que, por sus vinculaciones simbólicas de carácter católico en el imaginario colectivo protestante inglés, se desea exorcizar" (Ballesteros González, 2005: 40).

En relación con la definición del género gótico señalaremos la idea de J. Howard, quien en su aproximación parte de la premisa de que se trata de una combinación de estilos y diferentes elementos que varían según el autor. En su opinión:

> [There] existed the idea that Gothic fiction is not a 'pure' genre, but a combination of styles, including a fantastic discourse which might be unsettling to the reader. Far from being the homogeneous 'blend' which Walpole said he hoped later authors would achieve, the many disparate narratives which were labelled 'Gothic' after Otranto continued to participate in varying degrees in several genres. In the late eighteenth and early nineteenth-century novels of Radcliffe, Lewis, Maturin and Mary Shelley, for example, we find not only different uses of the supernatural, sublime, and uncanny elements

> but also interpolated poems, letters, folktales, and snatches of discourses from non-literary fields. (Howard, 1994: 12-13)

Si tenemos en cuenta los elementos que participan en la constitución del género gótico, vamos a detener nuestra atención en uno de ellos: el emplazamiento de la acción. En este sentido, se puede afirmar que existe una relación directa con la arquitectura gótica, en especial con el castillo o la casa feudal, empleados frecuentemente para este fin. Algunas de las connotaciones de esta identificación de la narración con el castillo gótico son, en opinión de A. Burgess, las siguientes: *This kind of building suggested mystery, romance, revolt against classical order, wildness, through its associations with medieval ruins –ivy covered, haunted by owls, washed by moonlight, shadowy, mysterious, and so on* (Burgess, 1994: 163). La relación con la arquitectura gótica se debió igualmente al gusto desarrollado por este estilo durante el siglo XVIII. En opinión de Punter: *Alongside its taste for 'ancient' literature, the late eighteenth century acquired a pronounced taste for medieval buildings, and the wealthy even went for the extent of building Gothic ruins, ready-made* (Punter, 1996: 7).

Otro de los aspectos que caracterizan la novela gótica es el empleo de la naturaleza y sus elementos como sinónimo de misterio y amenaza. Así, el paisaje y las condiciones meteorológicas suelen aportar un sentimiento de desasosiego en el lector, un acompañamiento perfecto de otras escenas en las que se plantean situaciones con este carácter misterioso del que hablamos. Críticos como Fred Botting relacionan esta manifestación de un paisaje salvaje, y la influencia de la arquitectura gótica, con el concepto de lo sublime en el género con este nombre durante el siglo XVIII. En su opinión:

> Similarly, medieval architecture, with its cathedrals, castles and ruins, became a worthy model for evocations of sublimity. The gothic novel owes much to these developments. The marvellous incidents and chivalric customs of romances, the description of wild and elemental natural settings, the gloom of the graveyard and ruin, the scale and permanence of the architecture, the terror and wonder

> of the sublime, all became important features of the eighteenth-century Gothic novel. (Botting, 1996: 24)

En este sentido, en *The Secret Garden* encontramos un claro ejemplo de la naturaleza en estado salvaje, tal y como nos propone el género gótico, en el páramo en el que el señorío de Misselthwaite está emplazado. Resulta importante señalar que el viaje a través del páramo es el primer contacto de Mary con Inglaterra y con el que será su futuro hogar. Su primer vínculo con este será de rechazo hacia un paisaje ciertamente hostil y a la vez sublime, ya que, junto con las condiciones meteorológicas, su descripción implica que lo que rodea a la niña la supera y su control escapa de sus manos. En medio de este paisaje casi salvaje lo que más se resalta es la oscuridad y la inmensidad de la naturaleza:

> "It's –it's not the sea, is it?" said Mary, looking round at her companion.
>
> "No, not it," answered Mrs. Medlock. "Nor it isn't fields nor mountains, it's just miles and miles and miles of wild land that nothing grows on but heather and gorse and broom, and nothing lives on but wild ponies and sheep."
>
> (...)
>
> On and on they drove through the darkness, and though the rain stopped, the wind rushed by and whistled and made strange sounds. The road went up and down, and several times the carriage passed over a little bridge beneath which water rushed very fast with a great deal of noise. Mary felt as if the drive would never come to an end and that the wide, bleak moor was a wide expanse of black ocean through which she was passing on a strip of dry land. (24-25)

Los elementos naturales son igualmente un marcador externo de estados emocionales de los personajes. En este sentido, en el pasaje anterior vemos cómo el paisaje sombrío se corresponde con el estado de incertidumbre interior de Mary ante la oscuridad de su destino a partir de su llegada a Misselthwaite. Esta falta de claridad y luz en la que el narrador insiste transmite una sensación de amenaza que sirve al

propósito de dar misterio al argumento. Jane Darcy se refiere al siguiente fragmento de la obra como el ejemplo de la relación entre el lado oscuro de la naturaleza, el estado emocional del personaje y la mansión gótica. En sus palabras:

> In *The Secret Garden*, Mary travels across the moor to her new home in midwinter and in the dark; as she makes the journey, the landscape matches her own emotional state (...). The insecurity and fear that the child feels is mirrored in the Gothic mansion that marks the end of her journey. (Darcy, 1995: 3)

Con frecuencia, la crítica literaria que ha analizado *The Secret Garden* se ha detenido en la similitud de los elementos góticos de esta obra con los de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, así como de *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë. En este sentido, H. Carpenter afirma:

> There is a good deal of allusion to the wind 'wuthering' round the manor, the country lad Dickon, who becomes Mary's friend and helper, is a kind of Heathcliff-gone-right; and Colin, the hunchback's bedridden son, is first discovered hidden away in a remote bedroom after Mary hears a cry like that of Mrs. Rochester in *Jane Eyre*. (Carpenter, 1985: 188-89)

Sobre los elementos en común con *Jane Eyre*, A. Thwaite afirma:

> Mary's arrival at Missethwaite is too reminiscent of Jane's arrival at Thornfield to be coincidental. Both girls were plain young orphans who were starting a new life in a mysterious manor house on the Yorkshire moor, a house where the master was abroad most of the time and the place run by servants. There is also the parallel between Mrs Rochester's tragic laugh and Colin's curious cry, both puzzling the listener beyond the closed door (Thwaite, 1994: 220-21)

Respecto al significado de la naturaleza y sus elementos en *Wuthering Heights*, J. H. Miller resalta el significado de esta en la obra y el paralelismo con los personajes principales y su relación tormentosa. En su opinión:

> Surely (...) here is a Victorian novel in which Nature is taken seriously, as a positive force, perhaps even as the fundamental ground, agent, or theme of the tale. Here seemingly is one Victorian novel in which vivid and circumstantial descriptions of natural features are incorporated for their own sake, as part of the primary material of the novel. [The] relations among Catherine, Heathcliff, and the rest dramatize a struggle between two great cosmic natural forces of storm and calm. (Miller, 1977: 444-45)

La relación entre los elementos naturales y su identificación con los estados mentales de los personajes es igualmente señalada por D. P. Varma, quien refiriéndose al páramo y al viento en *Wuthering Heights* afirma: *Emily Brontë presents the amazing and terrific character of Heathcliff in* Wuthering Heights. *The picture of the wind-swept Yorkshire moors provides a background for the expression of tense human feelings* (Varma, 1987: 200). En este sentido, y en relación con *The Secret Garden*, Phyllis Bixler menciona que el aislamiento psicológico en el que se encuentra Mary –en nuestra opinión también compartido por Colin– se corresponde con el mismo aislamiento geográfico en el que se encuentra Misselthwaite y del que el páramo es el responsable. En este sentido, la llegada de Mary a Misselthwaite, así como el hecho de señalar su aislamiento en función del páramo y la mansión, es la continuación de una situación que la niña ya padecía en la India, y que era el resultado de su propio aislamiento afectivo. Así, en opinión de Bixler (1996: 26-27) la descripción del páramo y del señorío como un lugar aislado es esencial para ofrecer un retrato simbólico de Mary, ya que el aislamiento físico implica el psicológico y el social, sin dedicar ni una página a la descripción de estos. En la India llama la atención la reacción de la niña ante la muerte de sus padres y de todos los que la rodean, una reacción exageradamente apática, lo que constituye la dramatización de la carencia afectiva que ha sufrido durante años. Ya en Inglaterra uno de los recursos empleados para resaltar ese aislamiento de Mary es el de los prejuicios de clase que la niña muestra hacia la señora Medlock y hacia Martha. En este sentido, Bixler apunta que el personaje no sólo se

encuentra aislado, sino desplazado física y psicológicamente, con todas las consecuencias para su normal evolución como niña.

Igualmente, debemos comentar el papel activo de los elementos naturales en el desarrollo de la acción. En este sentido, el viento es el responsable de que Mary pueda descubrir la puerta del jardín secreto –el viento retira la hiedra que la recubre, permitiendo la visión de la entrada oculta hasta ahora (90)-; es el viento, igualmente, el que hace que la niña permanezca despierta, y que preste oído a los sonidos de la noche para diferenciar lo que es el viento realmente y lo que son los gemidos de Colin (59); el viento y la lluvia son también los responsables de que Mary se lance a explorar la mansión (147-48). En este sentido, los elementos adversos en mitad de la noche colaboran para que se dé un ambiente de misterio a la búsqueda de la niña, tal y como sucede en la ambientación gótica:

> But you never know what the weather will do in Yorkshire, particularly in the springtime. She was awakened in the night by the sound of rain beating with heavy drops against her window. It was pouring down in torrents and the wind was “wuthering” round the corners and in the chimneys of the huge old house. Mary sat up in bed and felt miserable and angry. (147)

Finalmente, la lluvia también comparte este papel activo con el viento. En palabras de Bixler: Wind also plays a role in filling the empty house with the children’s noisy life; rainy days prompt Mary, and later Colin with her, to explore and use as runways the manor’s many unused rooms and corridors (Bixler, 1991: 219).

Otro de los elementos recurrentes en la literatura gótica es el papel que representa la ambientación interior. Nos referimos a la mansión, el castillo o la casa feudal donde transcurre la acción, lugares que ofrecen una atmósfera típicamente misteriosa y en consonancia con el argumento y los personajes que se nos presentan. En este sentido, uno de los símbolos dominantes en la ficción gótica es el de la mansión siniestra que viene a significar la evidencia de la decadencia humana. Para Chris

Baldick, su lectura nos acerca a la posibilidad de una interpretación psicológica. En su opinión:

> Although Gothic fiction can work with other kinds of enclosed space, if these are sufficiently isolated and introverted (…) it is still the dark mansion that occupies its central ground. Doubling as both fictional setting and as dominant symbol, the house reverberates for us with associations which are simultaneously psychological and historical. [The] Gothic house is readily legible to our post-Freudian culture, so we can recognize in its structure the crypts and cellars of repressed desire, the attics and belfries of neurosis. (Baldick, 1992a: xx)

En este sentido, Ballesteros González, en su análisis de la novela gótica, destaca la importancia de las descripciones interiores, con su ambiente claustrofóbico, que acentúan el estado tortuoso de la mente proyectado hacia fuera en las galerías laberínticas en las que habitan las protagonistas (cf. Ballesteros González, 2005: 47).

En el caso de la novela que nos ocupa debemos detenernos en la significación de la mansión de Misselthwaite, lugar donde transcurre parte de la acción, tanto por la similitud con el emplazamiento gótico como por la relación que se establece con los personajes. En primer lugar, la señora Medlock es la encargada de transmitir la información necesaria no sólo del páramo, como ya hemos visto, sino también del que será el nuevo hogar de Mary, insistiendo sobre todo en la antigüedad del lugar y en su carácter sombrío. A pesar del lujo de Misselthwaite, el ama de llaves introduce la idea de que la opulencia no suple el vacío, la falta de vida de la mansión, y la soledad a la que Mary deberá enfrentarse. Es, en definitiva, un extraño lugar, tal y como el género gótico ofrece como caracterización de los lugares de corte medieval:

> “I suppose you might as well be told something –to prepare you. You are going to a queer place.”
>
> (…)
>
> “Not but that it’s a grand big place in a gloomy way, and Mr. Craven’s proud of it in his way –and that’s gloomy enough, too. The house is six hundred years old and it’s on the edge of the moor, and

> there's near a hundred rooms in it, though most of them's shut up and locked. And there's pictures and fine old furniture and things that's been there for ages, and there's a big park round it and gardens and trees with branches trailing to the ground –some of them."
>
> She paused and took another breath. "But there's nothing else," she ended suddenly. (16-17)

En este ambiente, difícil de considerar un hogar para una niña, se alude a los sentimientos de Mary y a su situación de vulnerabilidad frente a la casa y al señor de esta. Así nos lo confirma el narrador cuando la niña entra por primera vez a la mansión y se encuentra en el recibidor, tras el inquietante viaje en plena noche por el páramo del Muérdago:

> The entrance door was a huge one made of massive, curiously shaped panels of oak studded with big iron nails and bound with great iron bars. It opened into an enormous hall, which was so dimly lighted that the faces in the portraits on the walls and the figures in the suits of armor made Mary feel that she did not want to look at them. As she stood on the stone floor she looked a very small, odd little black figure, and she felt as small and lost and odd as she looked. (26)

Respecto a la vulnerabilidad de Mary frente a quien, en principio, se le adscriben rasgos del villano gótico, esto es, el señor Craven, tras conocer su historia familiar, se afirma:

> It sounded like something in a book and it did not make Mary feel cheerful. A house with a hundred rooms, nearly all shut up and with their doors locked –a house on the edge of a moor-whatsoever a moor was– sounded dreary. A man with a crooked back who shut himself up also! (19)

Después de esta descripción y caracterización de Misselthwaite, resulta evidente la influencia de la literatura gótica en *The Secret Garden*. La mansión cumple con la constante de dicho género de presentar la casa como sinónimo de decadencia –representa la dejadez, el deterioro y la soledad de Archibald Craven tras la muerte de su esposa–. En este sentido, Chris Baldick (1992a: xviii-xix) afirma que una de las constantes

del género es el tema de la extinción de la línea familiar, en un contexto en el que la casa viene a significar la dinastía, y en la que impera una maldición familiar que suele terminar con la destrucción de la mansión. Igualmente, Ballesteros González (2005: 50) señala como elementos góticos reconocibles los enigmas encubiertos en el seno de una familia, el problema de la legitimidad y la herencia, y la función de algunas figuras paternas y maternas como antagonistas patriarcales. En la novela de Burnett también parecen cumplirse algunas de estas premisas, ya que el único descendiente directo en la familia Craven está gravemente enfermo y no es considerado por nadie como el futuro de Misselthwaite, tanto por su mermada condición física como por su estado psíquico. En este sentido, para Pérez Gil (1996: 96-97) la casa, en el género gótico, significa un foco de desorden y miedo, de sospecha y del reflejo de la inestabilidad psíquica y emocional del protagonista. Así, debemos mencionar que la habitación de Colin cumple la misma función de la casa en cuanto que es un lugar cerrado, sin vida –el niño se limita a dormitar y a ser tratado de una afección que nunca remite–, igualmente sombrío y fantasmal. En este habitáculo, en el que las ventanas nunca son abiertas, Colin se deja asfixiar y muestra sin pudor los signos de su inestabilidad psíquica. La habitación sombría es el escenario y el reflejo del miedo y la sospecha que mencionábamos: Colin tiene miedo a vivir sin el amor y el reconocimiento de su padre, ante la sospecha fundada de que este le ha abandonado. En este sentido, tanto la casa como la habitación de Colin actúan como una prisión, tal y como aparece en el género gótico. Para algunos autores esta es una de las características principales de la casa y de la habitación de Colin, esto es, su condición de estar cerrada. En este sentido, Stephen Roxburgh (1979: 128) apunta al significado de la casa como una sociedad microcósmica de la que Colin, con ayuda de Mary y Dickon, consigue escapar para después volver a ella y reformarla. Vemos claramente cómo el estado psíquico de un personaje con rasgos góticos, esto es, Archibald Craven, se transfiere a otro, Colin en este caso, y cómo esta situación repercute en la casa y en la vida de sus habitantes, proyectándose en un lugar asfixiante y sin esperanzas de cambio.

Dentro del contexto del género gótico, y como ya apuntábamos anteriormente, pueden establecerse relaciones entre las obras de Emily y Charlotte Brontë. Para Mary Stolzenbach (1995: 25) la casa, con sus pasillos misteriosos y con un niño escondido en ella, es uno de los temas que *The Secret Garden* plantea. Es un laberinto en el que Mary debe merodear para encontrar pistas[79]. Al igual que Thornfield en *Jane Eyre*, Misselthwaite Manor es una mansión de Yorkshire que oculta un secreto. En el caso de la novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Fred Botting afirma que la casa es un lugar de presiones en la que confluyen diferentes fuerzas. En su opinión:

> In Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847) Gothic and Romantic forces of individual passion are fearful and invested with a sense of loss. (…) The desolate, stormy and wild landscape and decaying family house of *Wuthering Heights* use Gothic and Romantic elements that, as in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847) and *Vilette* (1853) signify darker forces of individual passion, natural energy and social restriction. (Botting, 1996: 129)

En este sentido, en Misselthwaite Manor también podemos reconocer diferentes fuerzas que actúan de forma negativa, según las connotaciones que la novela gótica plantea. Así, el tormento que sufre Archibald Craven en Misselthwaite con el recuerdo de su esposa lo lleva a una huida constante del lugar y a un alejamiento, tanto físico como afectivo, de su hijo. El ambiente malsano se manifiesta con fuerza en Colin y en el ambiente cerrado de su habitación, donde es incapaz de activar los recursos internos para su sanación –recordemos que será necesaria la

[79] En este sentido, debemos mencionar que la imagen que el género gótico da con frecuencia de la víctima atrapada en el castillo laberíntico puede ser interpretada como el paso necesario de la niña para convertirse en mujer. Esta idea es ofrecida por Alison Milbank (1998: 54), quien se refiere a la idea como *the passage from girlhood to female maturity and socialisation in which Gothic fantasies enact escape from the all-embracing mother into individuation through sexual response.* En realidad, esta idea concuerda con el afán de *The Secret Garden* por evidenciar los procesos de crecimiento de Mary y Colin. Un proceso en el que, en el caso de Mary, no se omiten las referencias a la sexualidad, como veremos en el capítulo correspondiente.

salida al jardín para que se inicie el proceso de cambio–. Los miedos de Colin hacen que el lugar se convierta en un ambiente neurótico que distorsiona la realidad. Colin nunca sale de las entrañas de Misselthwaite, por lo que el niño está atrapado en el secreto de las condiciones de la muerte de su madre, manifestándolo en sus ataques de histeria y en su fobia a que lo observen. A la pregunta de Mary sobre si Colin ha estado siempre encerrado en su habitación, este responde: *"Nearly always. Sometimes I have been taken to places at the seaside, but I won't stay because people stare at me (…)"* (153). Así, envuelta en este ambiente, Mary resalta el carácter de misterio de la casa: *"Oh, what a queer house this is!" Mary said. "What a queer house! Everything is a kind of secret. Rooms are locked up and gardens are locked up –and you! Have you been locked up?"* (153).

Adrian Gunther (1994:161) identifica, igualmente, la casa como el conjunto de fuerzas que niegan la vida. Así, Misselthwaite es un laberinto y una prisión, ya que en su espacio no contiene lo que realmente importa: aspectos como el amor familiar, la salud o la vida misma. Estas características se hacen obvias en la descripción laberíntica del interior de la casa:

> And then Mary Lennox was led up a broad staircase and down a long corridor and up a short flight of steps and through another corridor and another, until a door opened in a wall and she found herself in a room with a fire in it and a supper on a table. (26-27)

Junto con los elementos del género gótico con los que se caracteriza al páramo, al señorío familiar y a las circunstancias extrañas que se dan en su interior asfixiante, hay que mencionar la caracterización de algunos de los personajes con ciertos rasgos típicos de este tipo de literatura. Así, en la novela gótica se repiten figuras como la del villano, el fantasma y el doble, entre otras.

Por un lado, en *The Secret Garden* podemos ver cómo la caracterización inicial de Archibald Craven tiene por objetivo presentar a un personaje atormentado, oscuro y que esconde un terrible secreto que lo lleva a huir constantemente de su hogar. Archibald posee un halo de

misterio que es incrementado por su melancolía, su actitud de continua fuga y por su apariencia física. Lo misterioso del personaje se incrementa al ser presentado indirectamente, esto es, a través de los comentarios muy superficiales del ama de llaves. De esta forma, se fomenta que el lector cree unas expectativas sobre la moralidad del personaje en función de su aspecto sombrío y deforme físicamente:

> She stopped herself as if she had just remembered something in time.
> "He's got a crooked back," she said. "That set him wrong. He was a sour young man and got no good of all his money and big place till he was married."
> (…)
> "Yes, she died," Mrs. Medlock answered. "And it made him queerer than ever. He cares about nobody. He won't see people. Most of the time he goes away, and when he is at Misselthwaite he shuts himself up in the West Wing and won't let any one but Pitcher see him. Pitcher's an old fellow, but he took care of him when he was a child and he knows his ways." (18-19)

Por otro lado, la evidencia de la decadencia del señor de la casa, prolongación de la decadencia de esta misma, supone la expresión del miedo a que se perpetúe el abuso de la aristocracia y la imposición de su tiranía. En este sentido, Chris Baldick (1992a: xix-xx) se refiere a que el género gótico invoca en la figura del villano la supervivencia del despotismo y la superstición del pasado frente a la esperanza del presente en la libertad del héroe o heroína. En este sentido, Archibald Craven es fácilmente identificable con un pasado que lo ata y lo ahoga, frente a Colin y a Mary como personajes que representan el futuro y la nueva proyección de la dinastía de Misselthwaite. En relación con la caracterización de los personajes, Fred Botting se refiere al personaje malvado de la novela gótica como un desterrado y con una dualidad que lo lleva a ser en parte víctima, y en parte villano. Refiriéndose a las características que el héroe romántico y el villano gótico comparten, afirma: *The darker, agonised aspect of Romantic writing has heroes in the Gothic mould: gloomy, isolated, and sovereign, they are wanderers,*

outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge (Botting, 1996: 98). En este sentido, la caracterización de Archibald recoge aspectos que lo identifican con este tipo de personaje, aunque hay que tener en cuenta que se trata de algunos rasgos, ya que no nos encontramos ante todo un villano del género gótico. En efecto, Archibald no persigue a los niños por Misselthwaite ni pretende hacerles daño, pero sí que daña a su propio hijo al no prestarle atención y al negar su misión de padre. Igualmente, Archibald tiene rasgos del personaje gótico en la ambigüedad que arrastra, esto es, es víctima de la desgracia por la muerte de su esposa y a la vez es el responsable de la desgraciada situación de su hijo. El conocimiento de una verdad oscura y horrible de la que Botting nos habla es sustituido en Archibald por un halo de culpabilidad que le hace huir y vagar por toda Europa. Inicialmente, es un personaje incapaz de asumir y elaborar la muerte de la esposa, así como de ver en su hijo el triunfo de la vida y no la evidencia de la muerte y la desgracia en Misselthwaite.

Podemos, además, establecer un paralelismo entre los rasgos más destacados de Archibald Craven y la casa, ambos en sus caracterizaciones góticas. Así, la abundancia de rincones oscuros y sinuosos de Misselthwaite se corresponderían con los entresijos de la personalidad, igualmente sombría, del personaje, un carácter triste que se asemeja a la rigidez y frialdad de una mansión muerta, vacía emocionalmente y sinónimo de la enfermedad, ya que aloja a Colin y a su neurosis sin que le ofrezca la posibilidad de restablecerse. Archibald fomenta el desarraigo familiar con su actitud y sus continuos viajes, y la casa supone el ejemplo del mismo desarraigo, ya que se describe aislada en el páramo. En este sentido, tanto Archibald como Misselthwaite son ejemplos claros de soledad. Como hemos mencionado con anterioridad, Archibald es un personaje atado al pasado por su determinación por aferrarse a este y su incapacidad para asumir nuevas situaciones como la muerte de la esposa. En esta línea, el personaje de Colin reproduce el mismo patrón al aferrarse de igual modo a la muerte de su madre sin superarla –recordemos el resentimiento que muestra hacia ella y que

demuestra al tener su retrato oculto por una cortina (162)–, así como al maltrato recibido por su padre, al que se acomoda sin rebelarse de forma directa. Que Misselthwaite es un lugar atado al pasado se demuestra no sólo en su antigüedad y en el hecho de que sus habitaciones permanezcan cerradas –cerradas al presente y a la vida, podríamos interpretar–, sino también en los cuadros de los antepasados que decoran la casa y que Mary no pasa por alto en su primera incursión por la casa. Así, los cuadros vendrían a significar el recuerdo estancado en otros tiempos (66-67). La conexión entre la mansión y el pasado produce en el lector una sensación de pasividad y de estancamiento, lo que iría en contra de lo que debería ser la tendencia natural del personaje infantil de Colin, esto es, la evolución, el crecimiento.

En el contexto del género gótico nos parece que en este punto el personaje de Mary Lennox se opone a lo que se solía presentar como el personaje femenino. En este sentido, Ballesteros González (2005: 50) alude al convencionalismo gótico en la caracterización de la protagonista femenina, esto es, una huérfana virtuosa que deberá superar diferentes pruebas para, finalmente, contraer matrimonio con el hombre amado. Con frecuencia aparecen heroínas muy jóvenes que nada saben del mundo que las rodea, cándidas y sin madurez de pensamiento y sentimiento. En nuestra opinión, Mary es asertiva y activa en la búsqueda que realiza en Misselthwaite. Si bien Colin añora a la madre perdida y la culpa, comportándose pasivamente, Mary, por su parte, se lanza a resolver el misterio familiar. Es muy significativo que el tema de la búsqueda metafórica de la madre también sea una constante en la literatura gótica femenina –que identifica a la madre con la casa y con la herencia (cf. Ballesteros González, 2005: 54)–, lo que a su vez entronca con uno de los temas fundamentales de *The Secret Garden*.

Otro de los elementos frecuentes en el género gótico son las apariciones fantasmales. En este sentido, la escena del primer encuentro entre Mary y Colin nos sitúa en un ambiente cercano a lo onírico, en el que los niños se preguntan el uno al otro sobre su naturaleza humana o fantasmal. En la novela también ocupa un lugar importante el espíritu de

Lilias Craven como inspiradora de la sanación a través del jardín y de la vuelta a casa de su esposo. Aunque en ambos casos no podemos hablar de apariciones fantasmales propiamente dichas, sí se puede afirmar que su insinuación tiene un significado y que se establece un vínculo más con la novela gótica[80]. Así, en el caso de la escena que Mary y Colin protagonizan, la referencia a lo fantasmal aumenta el misterio que la ambientación de la habitación de Colin y el azote del viento y la lluvia en el páramo suponen. La referencia al espíritu de la madre de Colin es la indicación de que el papel de esta como madre no ha acabado y que su ayuda maternal puede extenderse desde otra realidad. Lilias recupera, de esta forma, el papel de madre del que la muerte la despojó. Constantino Bértolo confirma la presencia de las apariciones fantasmales en el género gótico con estas palabras: "El retorno –real o simbólico– de los muertos, bien para vengarse, bien para recobrar aquello de lo que la muerte los ha despojado, (...) es un tema tradicional de la novela gótica" (Bértolo, 1999: 42-43).

[80] En este punto, debemos mencionar la diferencia que Ballesteros González establece sobre la novela gótica escrita por mujeres. Según el autor, en la escritura gótica femenina existe una relación tensa y ambigua respecto a lo sobrenatural. En su opinión: "Puede observarse, pues, cómo las propias mujeres participaron de manera activa –mediante sus escritos literarios o en sus reseñas– en la polémica desatada con ocasión de los peligros suscitados por la lectura de novelas góticas, y la mayoría de ellas lo hicieron bajo presupuestos conservadores y tradicionalistas, tratando de desencantar y desproveer a lo sobrenatural de la carga de terror y deseo que comportaba. Existe, creo, un elemento más o menos consciente de autocensura, de pretensión de suprimir las derivaciones más asertivas o transgresoras de la sexualidad femenina, a la que se anhela controlar desde un punto de vista instructivo" (Ballesteros González, 2005: 55). Este aspecto concuerda con el tratamiento de lo sobrenatural en la novela de Burnett, ya que este elemento –fundamentalmente centrado en los lamentos misteriosos en Misselthwaite y en la caracterización fantasmal de Colin– tiene, en efecto, una explicación racional. También es cierto que hay una pulsión sexual manifiesta en la novela. Lo que sí parece ser una concesión a lo intuitivo y a lo que podríamos llamar "fantasmal" es el papel de la madre difunta de Colin a través de los sueños y de la inspiración que esta ejerce en la mente y en las acciones de otros.

Otra lectura complementaria al papel de la madre difunta en el contexto del gótico nos la ofrece M. Kilgour, quien opina que el papel del fantasma puede relacionarse con la búsqueda de la identidad por parte de los personajes. En su opinion:

> [The] past is represented by a parent, long thought dead, but in fact imprisoned in a subterranean vault (…), whose release empowers the hero or heroine, helping them to discover their true identity. [This] motif is common in the female gothic, as, after Radcliffe's *Sicilian Romance*, the experienced reader of Gothic Romance hesitates to believe in the death of anybody, especially if it be a parent or a wife. (Kilgour, 1995: 31)

En *The Secret Garden* Lilias sería en parte responsable de esa búsqueda interior hacia la sanación del hijo, del esposo y de Mary. Un proceso de sanación que lleva a los niños a reencontrarse con su identidad no ya de niños, sino de adolescentes.

De la misma forma, D. Gallego (2006: 53) menciona que, en el caso de la producción de Elizabeth Gaskell, la inclusión de fantasmas domésticos en la ficción gótica sería el símbolo de los miedos e injusticias sufridos por las mujeres de la época. En este sentido, podemos señalar la influencia de esta escritora en la ficción de Burnett (cf. Gerzina, 1997: 23). Para Ballesteros González, que en la escritura de mujeres como E. Gaskell y otras escritoras de la ficción gótica que no todo pudiera ser explicado desde la perspectiva de la razón y de la lógica significaba la denuncia de un peligro real para ellas. En palabras del autor: "[La] denuncia de la fe excesiva en el progreso, la ciencia y la tecnología, esferas en las que [Gaskell] advierte la amenaza de una creciente deshumanización y una carencia de espiritualidad" (Ballesteros González, 2005: 158).

Finalmente, podemos añadir que la presencia de la muerte en el género también supone la reflexión sobre la realidad de la propia muerte. E. Bronfen se refiere a esta idea en los siguientes términos:

> Thus, even as Gothic tales render death extraordinary, they also refer to the basic fact of mortal existence, namely that the one

> certainty we have in life is that we must die. These stories fascinate with chilling horror, because they allow us to indirectly confront our own death, even though on the surface they appear to revolve around the death of the other. (…) The compromise they seem to offer is that, although they insist on the need to acknowledge the ubiquitous presence of death in life, our belief in our own immortality is nevertheless also confirmed. (Bronfen, 1998: 41)

Así, la angustia que continuamente proyectan Archibald y Colin –a través de su necesidad de huir y a través del hecho de desentenderse del hijo el primero, y a través de su supuesta enfermedad física y ataques de histeria el segundo– son la consecuencia de la incapacidad inicial de aceptar la muerte ajena y, por tanto, la propia. En este sentido, tanto la figura del espíritu de la madre como la de la naturaleza enseñan a los personajes atormentados que no existe la muerte como tal sino una continua renovación.

Al igual que el fantasma, la figura del doble tiene un peso específico en la literatura gótica. En opinión de Bixler (1984: 100), el personaje del doble víctima de la locura es uno de los temas que prevalecen en la literatura del siglo XIX, y supondría la expresión simbólica de la desintegración de la psique. Por un lado, uno de los significados de la aparición de este personaje en la literatura gótica escrita por mujeres es la expresión de la angustia, como consecuencia de la situación de aprisionamiento físico y psíquico en el que la mujer vive constantemente. Así, en *The Secret Garden* el personaje de Colin, el doble masculino de Mary, se describe también como un niño de personalidad débil e histérica, y podría interpretarse como heredero directo de personajes adultos de la literatura gótica con ese mismo papel, como el de la esposa loca de Rochester en *Jane Eyre*. En este sentido, el guiño de Burnett al lector adulto desde una obra de literatura infantil y juvenil parece claro. Por otro lado, autores como Antonio Ballesteros González confieren a la figura del doble un significado que asocian con la situación histórica de la época victoriana, y que tiene un claro reflejo en la literatura fantástica. Así, el desdoblamiento supondría la dualidad de la sociedad inmersa en una revolución industrial y en un sistema capitalista en los que la máquina

anula al individuo –un fantasma de sí mismo– y lleva a la deshumanización y a la alienación (cf. Ballesteros González, 1998: 36-38).

Como conclusión podemos decir que la aparición de diferentes elementos típicos del género gótico tienen un peso específico en la novela que nos ocupa. De esta forma, hemos analizado la inclusión de elementos como las condiciones atmosféricas adversas; el emplazamiento de la acción en una mansión familiar centenaria y aislada en mitad de un páramo, en principio, desolador; y, finalmente, la aparición de personajes que incluyen en su caracterización ciertos rasgos góticos. A pesar de que no se puede considerar *The Secret Garden* una novela plenamente gótica, la aparición de esta influencia del género en ella nos lleva a reflexionar sobre el significado de dicha aparición. Para autores como Phyllis Bixler, la inclusión de lo gótico sirve para dramatizar la transformación que se da en los personajes y en la mansión, tal y como ocurre en otras novelas que incluyen elementos góticos. En palabras de Bixler: *In dramatizing this transformation of Misselthwaite Manor, Burnett used gothic elements like those found in* Jane Eyre *and* Great Expectations (Bixler, 1991: 217).

En este sentido, se plantea un antes y un después en los personajes y en la mansión, que tiene lugar gracias a la regeneración de la naturaleza y, en concreto, gracias al papel que el jardín juega. En este punto la lectura feminista de lo gótico se hace evidente. Alison Milbank apunta a la división de lo gótico en masculino y femenino según el texto haya sido escrito por un autor o autora respectivamente. Aunque no se trata de una división radical, señala la repetición de ciertos rasgos en una y en otra forma de expresión. En su opinión:

> The division of Gothic writing into male and female traditions is customary and usually follows the gender of the author. It distinguishes between masculine plots of transgression of social taboos by an excessive male will, and explorations of the imagination's battle against religion, law, limitation and contingency (…). In the female tradition, the male transgressor becomes the

> villain whose authoritative reach as patriarch, abbot or despot seeks to entrap the heroine, usurps the great house and threatens death or rape. (Milbank, 1998: 54)

Así, si tenemos en cuenta la caracterización del villano en el gótico escrito por mujeres, quizás podríamos aportar una posible solución a una cuestión de *The Secret Garden* que ha hecho dividir a la crítica. En este sentido, algunos piensan que el comportamiento de Colin al final de la novela como un déspota hace que se reafirmen los valores patriarcales que desplazan a Mary, la que había sido la auténtica protagonista y el motor de la historia. Sin embargo, si hacemos una lectura desde el gótico feminista de este comportamiento, lo que observamos es una denuncia del poder autoritario que pretende anular a la heroína. Así, si la mansión es la evidencia del poder y de la decadencia de lo patriarcal, la inclusión de Mary y del poder de la regeneración de la vida del jardín se impone en la obra para dejar atrás la tristeza, la soledad, el miedo, y tantas otras dolencias que Archibald, Colin y Misselthwaite padecen antes de la llegada de Mary. Una prueba que demuestra la regeneración de lo patriarcal por lo femenino de una forma estabilizadora es el hecho de que la mansión no es destruida al final de la novela, tal y como apunta Bixler (1991: 218), a diferencia de otras novelas como *Jane Eyre* y *Great Expectations*. Así, se confirma un mensaje de esperanza y la posibilidad abierta en manos de una nueva generación que se despoja de la maldición familiar –típica del gótico– para dar paso a un futuro rehabilitado.

La introducción de cierta reivindicación feminista en la inclusión o en la subversión de elementos góticos es también apuntada por Pérez Gil (1996: 64), quien llama la atención sobre este género como la expresión crítica de la opresión hacia la mujer. La misma idea comparte Chris Baldick (1992a: xxii), para el que la tradición gótica en las escritoras se asocia al fracaso de la sociedad a la hora de asegurar a la mujer las condiciones legales, económicas y personales que asisten al hombre, por lo que la domesticidad, lejos de ofrecer seguridad, se convierte en una amenaza y en el ejemplo del abuso patriarcal. En este sentido, y en

relación con el concepto de domesticidad, autoras como Maggie Kilgour afirman:

> The female gothic itself is not a ratification but an exposé of domesticity and the family, through the technique of estrangement or romantic defamiliarisation: by cloaking familiar images of domesticity in gothic forms, it enables us to see that the home is a prison, in which the helpless female is at the mercy of ominous patriarchal authorities. (Kilgour, 1995: 9)

De igual forma y en este mismo contexto, autores como A. Horner se refieren a los deseos y a la lucha del personaje femenino por escapar del castillo o mansión donde se encuentra recluida como la necesidad de la mujer por escapar de esa domesticidad asfixiante. En su opinión:

> The heroine's attempt to escape (…) indicate[s] a desire to subvert a domestic ideology which was beginning to tyrannise the lives of middle-class women within a capitalist, newly-industralised society; in such a society the bourgeois home was becoming uncomfortably like the castle or prison of the Gothic text in the way it constrained its female inhabitants. (Horner, 1998: 116-17)

En este sentido, la constante pulsión de Mary de salir de Misselthwaite al jardín puede identificarse con la misma necesidad de la heroína gótica de escapar. Así, podemos pensar que Burnett está reivindicando que la sanación de la mujer sólo es posible con este movimiento hacia el exterior, que la aleja de la domesticidad y del poder patriarcal. Burnett complementa la idea con la necesidad de la mujer de integrar, en el proceso de la búsqueda de la identidad femenina, el concepto y la experiencia de la maternidad.

En general, la crítica feminista centra su atención en las imágenes que el gótico emplea y en su relación con el tema del aprisionamiento de la mujer. En palabras de J. Howard: *Feminists, too, focus on the Gothic as a 'female' genre which, through its imagery, conventions, and structure, registers the confinement of women in pre-ordained social, sexual, and authorial roles* (Howard, 1994:14). En este mismo sentido, H. Small afirma: *Feminist fiction, from Mary Wollstonecraft's* Maria; or, The Wrongs

of Woman *(1798) onwards, has appropriated Gothic convention in order to articulate the writer's angry protest against the subjection of women* (Small, 1998: 154).

De esta forma, siendo el gótico un género con un potencial subversivo, opinamos que la obra de Burnett implica una reivindicación, al plantear elementos góticos frente a los que el personaje femenino se aleja del rol de víctima para ser el agente activo que regenera los aspectos decrépitos que se plantean. Así, es Mary quien presenta a Colin un páramo y un jardín lleno de vida, alejados de la decadencia inicial. Es este personaje femenino, igualmente, quien saca al niño de las profundidades de Misselthwaite para iniciar su proceso de sanación. Es el personaje femenino de Lilias quien invoca a su esposo para que también inicie este camino. La naturaleza, en su rol femenino de dadora de vida y regeneradora, auspicia los procesos de crecimiento y de sanación mencionados. Su papel maternal, finalmente, queda reflejado sin ninguna duda en la personificación de la madre naturaleza en el personaje femenino de Susan Sowerby.

Así, podemos afirmar que el uso y la adaptación de lo gótico en *The Secret Garden* no sólo responden a la finalidad de ofrecer una ambientación misteriosa con la que atraer al lector al comienzo de la novela, sino que implica una intencionalidad que nos acerca al tratamiento por parte de Burnett de la llamada *Woman Question*. Un tema que desarrollaremos con detenimiento en la segunda parte de nuestro estudio.

PARTE II

Capítulo 3

Elementos subversivos y conservadores en *The Secret Garden*

3.1 La herencia romántica y las variaciones del *Beautiful Child* en los personajes infantiles

A lo largo de este capítulo analizaremos los elementos más conservadores, así como los que suponen una variedad subversiva en la caracterización de los personajes de la novela de Burnett. El estudio de estos rasgos queda justificado por la necesidad de entender las bases de su escritura, y las razones por las que se muestra plenamente asentada en el victorianismo en unas ocasiones o, en otras, dispuesta a integrar aspectos que, como mencionábamos anteriormente, podríamos considerar innovadores. En nuestra opinión, la mezcla de rasgos de los dos signos supone un importante enriquecimiento para la novela, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de una obra enmarcada en la literatura infantil y juvenil, en la que la transmisión de mensajes debe hacerse más sutilmente e ideada para un lector con menor madurez literaria.

En primer lugar, y en relación con los elementos más tradicionales que aparecen en *The Secret Garden*, fijaremos nuestra atención en el concepto de infancia con la que Burnett caracteriza a sus personajes infantiles en la novela, así como en las implicaciones que dicho concepto tiene. Por un lado, encontraremos que la autora parte de una consolidada herencia romántica –de la que resaltará algunos rasgos más que otros–, y por otro, comprobaremos cómo usa el modelo del *Beautiful Child* para subvertir sus rasgos. En este sentido, resulta interesante señalar que, a pesar de ser una de las principales abanderadas de este modelo con la publicación en 1886 de *Little Lord Fauntleroy*, nos ofrece un contra-modelo para acercarnos a una infancia mucho más evolucionada en *The Secret Garden*.

En relación con el concepto romántico de infancia, ya apuntábamos a la especial relación del movimiento romántico con este concepto desde el punto de vista literario. Así, los románticos manejaron una idea abstracta de la infancia, en la que resaltaron valores como la inocencia, la libertad,

la imaginación y la comunión con la naturaleza. Para el romanticismo el niño era un ser completo y perfecto en sí mismo, que no necesitaba crecer para desarrollarse plenamente, ya que era la expresión de lo sublime, al igual que la naturaleza. Esta visión romántica de la infancia extendería su influencia a lo largo de todo el siglo XIX y a parte del siglo XX, por lo que resulta comprensible entender la influencia del movimiento en la concepción de la infancia por parte de Burnett. En nuestra opinión, existen tres rasgos fundamentales de la idea romántica que la autora aplica a sus personajes infantiles de *The Secret Garden*. Se trataría de la liberación del niño respecto del adulto, del intercambio de roles entre ambos, y del papel destacado de la naturaleza en su relación con la infancia.

En primer lugar, la relación de independencia entre el adulto y el niño se manifiesta en la obra que nos ocupa a través de la caracterización negativa de los adultos y de la orfandad de los personajes infantiles, así como de la casi nula relación con los personajes adultos, esto es, los niños habitan una realidad de la que los mayores están excluidos. Así, en *The Secret Garden* los personajes adultos se caracterizan, principalmente, por su incompetencia e invisibilidad respecto a los niños. Recordemos que los progenitores de Mary y el padre de Colin fracasan como padres, y que los personajes adultos secundarios vinculados a Misselthwaite tratan con frialdad a los niños. Los únicos adultos tratados con consideración son los que tienen una relación con los personajes infantiles gracias a su vinculación con la naturaleza, esto es, Susan Sowerby, Ben Weatherstaff y Lilias Craven. Los niños de la obra son superiores a sus adultos, tal y como el movimiento romántico abandera, por su prodigiosa vitalidad y capacidad de cambio que los lleva a la completa regeneración y sanación de sus deficiencias, al igual que ocurre en la naturaleza. La integración con esta es la clave que hace que el niño sea definitivamente superior al adulto. En este sentido, Mary y Colin no son personajes invisibles como el padre de Mary, no son vanos como la madre de esta, ni se aferran a los sufrimientos del pasado como el padre de Colin. Los niños, gracias a la ayuda del mundo natural, superan su

miedo a la soledad, al abandono y al crecimiento. De esta forma, creemos que la liberación de los niños respecto a los mayores es esencial para que se estreche el vínculo con la naturaleza y para que se produzca el proceso de crecimiento de una forma adecuada. Un proceso, no obstante, que no está exento de idealización no sólo por la influencia romántica sino, tal y como ya vimos, por el influjo de lo pastoril.

Además del tratamiento de algunos personajes adultos desde una perspectiva negativa, encontramos otra fórmula que permite la liberación de la infancia en *The Secret Garden*. Se trata de la orfandad, una condición esencial para que se produzca esta independencia del niño, necesaria para su desarrollo sin interferencias. La orfandad en *The Secret Garden* es ampliamente comentada por los críticos de la obra. Así, para A. K. Silver (1997: 194) que el niño sea huérfano permite a Burnett la eliminación de la supervisión del adulto y la creación de un personaje independiente. Silver hace referencia, igualmente, a la aparición del personaje del niño huérfano como una convención de la literatura victoriana que supone, además, un reflejo de la sociedad de la época, en la que perder a uno o a ambos progenitores no era extraño, tal y como sucedió a la propia Burnett. Por su parte, M. J. Moran (2001: 35-36) afirma que la condición de huérfano permite la liberación de la autoridad a la que el niño estaría sometido, pudiendo afirmar su autonomía. Igualmente, llama la atención sobre el hecho de que son los niños los que ejercen la autoridad sobre los adultos, quienes fallan estrepitosamente no sólo como figuras de autoridad, sino también como guías, lo que implica una novedad para los valores de la época. En su opinión:

> The children, then, not only lack the supposed benefit of direct parental care, but the parent-substitute fails them as well, leaving them with no adult guidance. This situation directly contradicts prevailing theories of child education in the Victorian era when (…) the middle-class mother was encouraged to exhibit an unprecedented amount of concern with the child-rearing process while the husband and father had a God-given responsibility to be head of the family. (Moran, 2001: 36)

Para críticos como A. Lurie (1999: 14-15) se presenta como un elemento innovador en la relación entre los adultos y los niños de la obra el hecho de que los primeros no ayuden a estos, sino que son los niños los que generan sus propias habilidades para alcanzar sus objetivos. De igual manera, A. Thwaite (1994: 222) apunta a que los niños de *The Secret Garden* sustituyen la orientación de los adultos por su propia intuición y fe en sí mismos. En opinión de Ph. Bixler (1996: 6) el retrato de los niños apartados de los adultos, llevando su vida de forma independiente, supone uno de los atractivos de la obra. De esta forma, comprobamos cómo en *The Secret Garden* aparece una clara separación entre el niño y el adulto, a la vez que se resalta su condición de superioridad, un aspecto típico de la concepción romántica.

En segundo lugar, el romanticismo ofrece una inversión de roles en la relación de la infancia con el adulto en la que aquella adopta, fundamentalmente, el papel de maestro y sanador a través de la naturaleza. En opinión de U. C. Knoepflmacher (1977: 421), en la poesía romántica se observa un intercambio curativo entre la infancia, el adulto y el mundo natural. De igual forma, observamos que el proceso de curación por el que Mary atraviesa se proyecta de forma paralela en Colin, que, a su vez, se refleja en el padre de este, dando paso a un triángulo de sanación. Los niños de *The Secret Garden* son maestros de los adultos por ser ejemplo de trabajo en equipo, de valentía al afrontar sus miedos, y de superación. En este sentido, Mary y Colin ejemplifican la aplicación perfecta del proceso natural de la vida y la muerte, ya que su sanación coincide con los ciclos estacionales del jardín, en el que la aparente muerte del invierno da paso a la explosión vital de la primavera. En realidad, asistimos a la metáfora de lo que ocurre en la vida de los niños, quienes pasan del “invierno” del abandono, la dejadez de los adultos, la apatía y la incertidumbre frente al futuro, a la “primavera” del autodescubrimiento, la conquista de la autoestima y la recuperación del amor paternal. Pensamos que los niños son maestros y sanadores de los adultos porque su proceso será una llamada de atención sobre estos –en especial sobre el personaje de Archibald Craven, quien terminará

sanándose contagiado por los niños–. En la relación entre la infancia y el adulto Knoepflmacher (1977: 394) hace referencia a la existencia en la poesía romántica de William Wordsworth de una tríade típica compuesta por el niño, el paisaje y el adulto en su papel de observador. En la obra de Burnett podemos constatar su existencia si tenemos en cuenta a dos de los personajes secundarios, esto es, al jardinero Ben Weatherstaff y a Susan Sowerby. Así, Ben asiste atónito al proceso por el que los niños, en comunión con el jardín, reviven después de un prolongado letargo. De igual manera, Susan es testigo y auspiciadora de este mismo proceso, principalmente a través del testimonio de sus hijos Martha y Dickon. En general, la crítica G. H. Gerzina (2004: 122) piensa que una de las constantes de la literatura infantil de Burnett es la aparición de personajes infantiles en el papel de maestros del adulto, al que enseña cómo debe vivir plenamente.

En tercer lugar, otra de las manifestaciones de la influencia romántica en los personajes infantiles de *The Secret Garden* es la relación de estos con la naturaleza. Así, los niños heredan de la concepción romántica el estrecho vínculo que se establece con ella y su visión panteísta. En la religión del jardín que los niños practican se dan los procesos de contemplación de lo natural como sinónimo de lo sublime, y la visión de lo divino en cada una de las criaturas de la naturaleza, tal y como propugnó el romanticismo. En este sentido R. McGillis (1991: 151-66) menciona diferentes aspectos de la obra de William Wordsworth que, en nuestra opinión, aparecen en la obra de Burnett. Se trata del papel de la naturaleza como maestra del niño y de su rol maternal respecto a la infancia, así como de la necesidad de la condición de huérfano en el personaje infantil, lo que justificaría la búsqueda de protección y cuidados por parte de este en la madre-naturaleza. En efecto, tanto la naturaleza como el jardín son maestros de los niños, ya que ofrecen el ejemplo de crecimiento y asimilación del proceso regenerativo de la vida y la muerte que los niños seguirán en el primer caso y asimilarán en el segundo. Igualmente, debemos hacer notar que en *The Secret Garden* no se menciona que los niños reciban ningún tipo de enseñanza por parte de

ningún tutor ni institutriz, esto es, la educación formal no existe, ni se reivindica su necesidad en los niños. La poca importancia que se le da para el buen desarrollo de Mary se manifiesta en la indiferencia que el tío de la niña, el señor Craven, muestra sobre el tema: *"I forgot you," he said. "How could I remember you? I intended to send you a governess or a nurse, or some one of that sort, but I forgot."* (139). A diferencia de esto, Archibald Craven opta por seguir el consejo de la señora Sowerby sobre la importancia de la vida al aire libre, el ejercicio y el contacto con la naturaleza: *(...) I sent for you today because Mrs. Sowerby said I ought to see you. Her daughter had talked about you. She thought you needed fresh air and freedom and running about."* (141).

En relación con el papel maternal que la naturaleza desempeña, podemos afirmar que el hecho de que las figuras maternas estén ausentes en la obra no es casual. En el caso de Mary, se pone de manifiesto el fracaso y la invisibilidad de una madre ajena a la existencia de su propia hija, por lo que su muerte vendría a zanjar la nula relación entre ambas. Para Colin es distinto, ya que el espíritu de la madre muerta ejerce su influencia benéfica a través de la madre adoptiva, esto es, de la naturaleza. En este contexto, Susan Sowerby, la madre de Dickon, se revela como un potente símbolo maternal, y así lo entienden los niños cuando corren a su encuentro en el jardín (cf. cap. XXVI). En nuestra opinión, su excitación al estar en compañía de Susan y el hacerla partícipe de su optimismo y su rehabilitación se corresponden con el deseo postergado de encontrar una madre. El rasgo que más se destaca del personaje de Susan es precisamente el maternal, y sus dotes vienen avaladas no sólo por la experiencia de tener una gran familia, sino por su profundo conocimiento e intuición reconocida por su entorno. Así lo demuestran los diferentes comentarios sobre ella:

> "She knows everything about children," Mary said again in spite of herself.
> "She ought to," said Mr. Craven. (…) "She is a respectable woman. Now I have seen you I think she said sensible things. Play out of doors as much as you like. It's a big place and you may go where you like and amuse yourself as you like (...). (142-43)

En este sentido, la señora Medlock comenta al señor Craven con un tono admirativo:

> "Thank you, sir," she said. "Susan Sowerby and me went to school together and she's as sensible and good-hearted a woman as you'd find in a day's walk. I never had any children myself and she's had twelve, and there never was healthier or better ones. Miss Mary can get no harm from them. I'd always take Susan Sowerby's advice about children myself. She's what you might call healthy-minded –if you understand me." (143-44)

Pero los cuidados de Susan tampoco se corresponden a los de una progenitora convencional, ya que asiste a la sanación de los niños como testigo indirecto a través de los comentarios de Martha y Dickon, aunque sí que anima a que el proceso se produzca a través de la naturaleza. En general, comprobamos cómo las figuras maternas ejercen como tales a través de la naturaleza. Tanto Lilias como Susan manifiestan su influencia maternal en su rol de instrumentos de la naturaleza, la madre por excelencia que acoge a los niños en el jardín y asiste dichosa a su crecimiento.

Finalmente, en la estrecha relación entre la naturaleza y la infancia debemos mencionar que la condición de orfandad del niño estrecha la relación entre este y el mundo natural. Por tanto, que los niños sean huérfanos no es casual en la obra, ya que al no tener una madre como referencia, ni ningún otro personaje que haga las veces de madre, se refugian en la que, en el contexto idílico de la novela, entienden que puede colmar su necesidad de protección y cuidados, esto es, la naturaleza.

Dentro de la influencia que el romanticismo ejerce en los personajes de *The Secret Garden*, debemos mencionar el papel de Dickon como niño de la naturaleza. En este sentido, Dickon es el personaje que más se aleja del retrato de una infancia real no sólo por las características que comparte con el dios Pan, y que ya vimos con anterioridad, sino también porque nos acerca a la imagen que el romanticismo con frecuencia ofreció de la infancia. Se trata de un personaje cuya principal característica es la

de estar en total sintonía con la naturaleza y sus criaturas –recordemos que es capaz de comunicarse con ellas–, fuentes ambas de conocimiento y sabiduría espiritual. T. Watkins (1999: 33) menciona a los personajes de Dickon y de Mowgli en la obra *The Jungle Book*, de Rudyard Kipling, como los ejemplos más claros del romántico *Child of Nature* en la literatura infantil y juvenil. Para Ph. Bixler (1996: 6) la afinidad entre los niños y los animales es una clara evidencia de la asociación romántica de la infancia con la naturaleza.

Como conclusión, podemos afirmar que en la caracterización de los personajes infantiles de *The Secret Garden*, Burnett recoge y aplica la herencia romántica. De esta forma, rasgos como la libertad del niño respecto al adulto –en especial, por su condición de huérfano–, el cambio de roles que hace al niño maestro y sanador del adulto y la total consonancia de la infancia con la naturaleza, así como su condición de hijo adoptivo de esta, nos acercan a una concepción del niño que ya había sido elaborada por el movimiento romántico. En este sentido, la autora de *The Secret Garden* se muestra conservadora por el uso de unos rasgos asentados plenamente en la tradición literaria.

Para la construcción de sus personajes infantiles, y además de aplicar los rasgos del romanticismo en la infancia de su novela, Burnett empleó algunas de las características con las que el filósofo y pedagogo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) definió su modelo de infancia. Como vimos con anterioridad, en la obra *Emile*, de 1762, Rousseau expondría las principales ideas tanto de su concepción de la infancia como de la mejor forma de enfocar su formación. Así, su principal hipótesis parte de la bondad natural del hombre y de la concepción del niño como un ser natural y auténtico, sin contaminación social. Para el filósofo, el papel de la naturaleza en la formación del niño es fundamental, ya que la educación según esta permite al niño conservar los rasgos naturales con los que nace. De esta forma, el niño sería como una planta y su preceptor el jardinero que se encarga de su desarrollo. En este sentido, Burnett comparte con Rousseau el papel que se atribuye a la naturaleza de proveedora, aunque el filósofo aboga por una naturaleza domesticada.

Ph. Bixler alude al paralelismo entre el filósofo y la obra de Burnett. En su opinión:

> In using the secret garden's transformation from seeming death to blossoming health as an image for the parallel transformation of the two children, Burnett was following well-established Romantic precedents. In *Emile* (1762), Jean-Jacques Rousseau said the child should be given a garden to cultivate (…), and he described the child itself as a young plant to be carefully tended. (Bixler, 1991: 209) [81]

La influencia de esta corriente filosófica del siglo XVIII podría hacernos pensar en un conservadurismo en el concepto de infancia de la autora. Sin embargo, Burnett hace una particular aplicación de las ideas de Rousseau, coincidiendo con el filósofo en la importancia de lo natural. Por una parte, el proceso de crecimiento para ambos supone la metáfora de la planta que crece. Pero para Burnett, que hace coincidir la primavera del jardín, y su profusión de vida, con el crecimiento físico y psicológico de los niños, la naturaleza no debe ser domesticada y esta sustituye a la figura del preceptor. En este sentido, Burnett coincide con el filósofo en la idea de la inutilidad de la escuela y del padre como preceptores de la infancia. Así, en *The Secret Garden* comprobamos cómo ninguno de los personajes infantiles asisten a la escuela –ni siquiera se plantea su necesidad–. Tampoco se presenta a los progenitores como figuras de relevancia en el proceso de formación de los niños.

Por otra parte, la teoría pedagógica y la concepción de la infancia que Rousseau propone hace una drástica división de roles entre el hombre y la mujer, en la que el ideal de feminidad se basa en la domesticidad. Así, la naturaleza de la mujer se define en función de la procreación y debe

[81] En este sentido, parece ser que esta idea de la infancia como una planta estaba plenamente asumida por Burnett, quien la utilizaría en diferentes ensayos. En palabras de Bixler: *To a collection of essays addressed to the parents of boys,* Before He is Twenty *(1894), she contributed a discussion of how a boy chooses a career. In this essay, as well as in "The Drury Lane Boys' Club", a description of her establishment of a library for poor children in London, Burnett compares the child to a plant or flower that needs careful cultivation* (Bixler, 1984: 58).

ser dependiente del varón y del ámbito privado, complementando al hombre en este espacio. Si la educación de la mujer se orienta a esta perpetuación de las diferencias por el sexo, la del hombre tendría como objetivo la formación de un individuo con autonomía moral. Sin embargo, a diferencia de estas ideas en *The Secret Garden* encontramos uno de los ejemplos más claros de igualdad entre sexos en el trabajo compartido en el jardín, así como en el desarrollo paralelo en los mismos valores tanto de Mary como de Colin.

Hasta ahora hemos visto cómo Burnett recoge diferentes tradiciones para la caracterización de sus personajes infantiles en *The Secret Garden*. Otra de estas tradiciones es, como veíamos en el primer capítulo, la del *Beautiful Child*, una moda literaria que se extendió desde finales de la época victoriana, y de la que Burnett participaría con entusiasmo. Como ya mencionamos, su obra *Little Lord Fauntleroy* (1886) fue el mayor éxito literario que ofreció un claro ejemplo del *Beautiful Child*, un modelo basado, a su vez, en las características de la infancia romántica. Así, los atributos principales de este tipo de infancia son la ingenuidad, la inocencia y un aspecto físico angelical, todo esto envuelto en una idealización que fue llevada a sus últimas consecuencias. Sin embargo, en *The Secret Garden* Burnett se aleja de un modelo de infancia que le dio fama literaria para acercarse a unos personajes infantiles más reales y, lo que nos parece más interesante, a una infancia compleja. H. Carpenter se refiere, con las siguientes palabras, a la ruptura de Burnett con el modelo del *Beatiful Child*:

> [At] first it is hard to believe that it [*The Secret Garden*] came from the same author as *Fauntleroy*. Mrs. Burnett herself seems to have realised that she was doing something very different here, for she begins the story by destroying all the stereotypes of her earlier work. Mary is Cedric Errol reversed, the precise opposite of the Beautiful Child. (Carpenter, 1985: 188)

Veamos algunos de los rasgos típicos del *Beautiful Child* que Burnett subvierte en los personajes infantiles de *The Secret Garden* y su finalidad.

En primer lugar, uno de los rasgos característicos del *Beautiful Child* es su aspecto físico angelical. La finalidad de esta caracterización era la de provocar una respuesta de ternura en el lector adulto, y la de expresar un paralelismo entre la belleza exterior y un fondo igualmente hermoso de bondad e inocencia infantil. Resulta interesante señalar que la primera caracterización del personaje de Mary en *The Secret Garden* es justamente la contraria, esto es, se presenta con una evidente falta de atractivo físico. Se le da tanta importancia que constituye el principio mismo de la novela y la información con la que el narrador nos introduce en la historia:

> When Mary Lennox was sent to Misselthwaite Manor to live with her uncle everybody said she was the most disagreeable-looking child ever seen. It was true, too. She had a little thin face and a little thin body, thin light hair and a sour expression. Her hair was yellow, and her face was yellow because she had been born in India and had always been ill in one way or another. (1)

Otros adjetivos con los que se caracteriza a la niña en este primer encuentro con el lector son *sickly*, *fretful*, *ugly*, *angry*, *tyrannical*, *selfish* y *cross* (2). Por tanto, lo que se produce es la igualación de su descripción física con su carácter, esto es, el mismo paralelismo que se da en el modelo del *Beautiful Child*, pero en términos negativos. El rasgo de la falta de atractivo de la niña va a ser enfatizado no sólo por la constante repetición de esta idea, sino también por la comparación que se hace con su madre, así como por la interacción hostil de Mary con los adultos. Así, la señora Lennox es descrita con los siguientes términos:

> The child stared at him, but she stared most at her mother. She always did this when she had a chance to see her, because the Mem Sahib –Mary used to call her that oftener than anything else– was such a tall, slim, pretty person and wore such lovely clothes. Her hair was like curly silk and she had a delicate little nose which seemed to be disdaining things, and she had large laughing eyes. All her clothes were thin and floating, and Mary said they were “full of lace”. (3-4)

La fealdad de Mary respecto de su madre también es evidente y objeto de comentario para los demás: “She is such a plain child,” Mrs. Crawford said pityingly, afterwards. “And her mother was such a pretty creature. She had a very pretty manner, too, and Mary has the most unattractive ways I ever saw in a child.” (12).

En la caracterización del personaje de Colin Craven se produce una situación similar. Nos encontramos ante un niño de aspecto muy desmejorado –sobre el que incluso planea la idea de la muerte temprana (157) y la de la deformidad física (152)–, con un carácter igualmente desabrido. Al igual que en el caso de Mary, el primer contacto del lector con el personaje se realiza desde la descripción de su físico, y aunque no resulta ser un niño de aspecto desagradable, la descripción enfatiza sus rasgos enfermizos y vulnerables:

> The boy had a sharp, delicate face the color of ivory and he seemed to have eyes too big for it. He had also a lot of hair which tumbled over his forehead in heavy locks and made his thin face even smaller. He looked like a boy who had been ill, but he was crying more as if he were tired and cross than as if he were in pain. (149)

De forma paralela al caso de Mary, Colin es comparado con su madre como recurso para enfatizar su falta de atractivo frente a su progenitora (162). Por tanto, ante la evidencia de las descripciones iniciales de los niños podemos comprobar cómo Burnett se aleja del modelo del *Beautiful Child*, y no sólo desde el punto de vista físico, sino también si tenemos en cuenta la interacción de los personajes infantiles con los que les rodean. Así, desde el comienzo de la narración Mary es descrita como un personaje arisco, que maltrata a los sirvientes que la atienden –incluida su aya, a la que debería tener cierto apego–, que siempre juega en solitario, y cuyo principal calificativo es el de desavenida. Por su parte, Colin es un niño despótico, irascible, caprichoso y sin ningún tipo de empatía con el prójimo. Al igual que Mary, maltrata a los sirvientes y alberga sentimientos de resentimiento respecto a los demás, principalmente hacia sus padres y, en menor medida, hacia su médico y pariente – de quien piensa que desea su muerte por cuestiones de herencia–. Así, la caracterización

negativa de los dos personajes infantiles principales se aleja mucho de lo que el *Beautiful Child* propuso. En este sentido, esta caracterización ha sido con frecuencia señalada por la crítica literaria de la novela como un logro de Burnett, al acercarse hasta una infancia más real y original respecto a modelos anteriores. En este sentido, para M. Laski la novedad que ofrece *The Secret Garden* es la aparición de personajes infantiles desagradables que no obedecen al adulto ni buscan la aceptación de los demás y que, finalmente, consiguen la solución a sus problemas al desarrollar sus individualidades. En su opinión:

> I do not know of any children's book other than The Secret Garden that frankly poses this problem of the introspective unlikeable child in terms that children can understand and then offers an acceptable solution. There are, I know, plenty of children's books in which the central character is an unpopular child who gains popularity through a spectacular act of moral or physical courage. These do not touch the problem. The children in such books long to be like the herd and are only accidentally different from it. They become accepted into the herd by their acceptance of a simple challenge that accidentally comes their way. These stories offer no help to the child who already dislikes the herd and yet longs to be happy. (…) Mrs Burnett's answer to these children is cultiver votre jardin. (…) She shows that the advice is to be taken in a metaphorical sense as well, that happiness will come with the constructive development of the individual personality. (Laski, 1950: 88-89)

Para críticos como A. Thwaite (1994: 221), la consecuencia más importante del hecho de que los niños de la obra no sean atractivos es la originalidad que supone no sólo el tratamiento de los personajes, sino también el planteamiento de una historia que enfatiza el proceso de transformación de dos niños profundamente infelices.

Otra de las consecuencias del alejamiento de los personajes de un modelo de infancia tan simplista como el del *Beautiful Child* es la posibilidad de una caracterización de una infancia más real, original y ciertamente más compleja. Este aspecto es señalado por Ph. Bixler en el

contexto del proceso de cambio que supone el crecimiento de Mary. En su opinión:

> In Mary Lennox, Burnett created her most complex fictional child. Complex characterization is specially difficult in children's fiction; (…) internal complexities must be expressed primarily through external actions and concrete images; character change must be dramatized or symbolically suggested rather than directly described (…). Mary Lennox's psychological change is dramatized through a succession of encounters with physical and natural objects, animals, and persons within her expanding environment. Her environment often reflects her own internal state, and her occasional recognition of this correspondence dramatizes her growth in self-awareness as she changes. (Bixler, 1984: 95-96)

En nuestra opinión, la intención de Burnett fue la de crear una cierta expectación con la presentación de unos personajes inicialmente desagradables en su aspecto y carácter, algo no muy generalizado en la literatura infantil de la época, para terminar enfatizando el cambio que se produce en ellos[82]. Como vemos en *The Secret Garden*, Burnett establece un claro paralelismo entre la sanación psicológica y emocional de los niños y su aspecto físico mejorado al final de la novela. Con el énfasis en los cambios que se producen en los personajes infantiles, Burnett se muestra en la línea de los escritores eduardianos que señalaron los peligros de mostrar una infancia estancada en un estado de perpetua inocencia y belleza. Este hecho es señalado en el uso de la metáfora del jardín, al hacer que los niños salgan de este, esto es, del estado de felicidad arcádica en el que han completado su crecimiento y en el que

[82] En este sentido, también existen opiniones que llaman la atención sobre el excesivo énfasis de Burnett en el proceso de crecimiento de los niños. Para R. McGillis este énfasis afecta a su caracterización, ya que hace que los personajes no sean reales sino metáforas de dicho proceso. En su opinión: *The force of the book is ostensibly toward childhood, toward blooming nature and blooming children. Mary is several times referred to as an old woman, but she becomes a child. The book forces us to see the children (Dickon is the most striking example) as metaphors rather than as realistic characters* (McGillis, 1985: 40).

han aprendido valiosas lecciones. Además, lo que se consigue con el alejamiento del modelo del *Beautiful Child* es prescindir del sentimentalismo con el que se retrataba a los personajes infantiles. De esta forma, al mostrarlos inmersos en un proceso de crecimiento no se produce la infantilización del niño ni la presentación de un personaje plano –en el que de forma innata se da un estado de pura inocencia–, sino que encontramos unos niños en plena evolución gracias al desarrollo de una serie de experiencias vitales. En nuestra opinión, el paralelismo entre la falta de atractivo físico y el carácter desagradable de los personajes infantiles en la novela no significa que estos sean malvados –cuestión que queda probada por el hecho de que los niños son físicamente más agraciados al final de la novela–, sino que el proceso de crecimiento al que van a enfrentarse está lleno de claroscuros, esto es, no es fácil crecer e ir integrando los cambios para la psicología de un preadolescente.Por tanto, el hecho de que Burnett parta del antimodelo del *Beautiful Child* confiere complejidad y riqueza a los personajes infantiles de Mary y Colin, un símil de la misma complejidad del proceso de crecimiento al que están sometidos.

Otra de las características que se dan en el modelo del *Beautiful Child* es la especial relación entre la infancia y el adulto. Una relación en la que el niño no sólo tiene una función mediadora, sino que también está llamado a salvar al adulto de sus defectos y vicios. Así, con el *Beautiful Child* se crea un niño atento a las necesidades del adulto y, en su vínculo con este, el personaje infantil le contagia las cualidades de bondad, generosidad y amabilidad. Este es un aspecto que no encontramos en *The Secret Garden*, novela en la que Mary y Colin espantan a los adultos con su carácter. Por tanto, inicialmente el niño no produce ningún efecto beneficioso en el adulto, sino, muy al contrario, lo que encontramos es una reacción de rechazo o de indiferencia. Con posterioridad sí se produce este efecto pero es colateral, ya que el objetivo de los niños es el de crecer y sanarse a sí mismos. La infancia en *The Secret Garden* no se muestra en función de otros, ya que Mary está atenta a sus necesidades en primer lugar, y luego hace partícipe a Colin, quien muestra interés por

el jardín por pura curiosidad –aunque posteriormente enfoca su cambio en función de su padre–. Sin embargo, pensamos que Colin no pretende salvar a este de la tristeza ni tampoco ayudarlo de forma explícita, sino que lo que necesita es llamar su atención para conquistar su amor. Por su parte, la reacción del adulto frente a la hostilidad de los niños es de indiferencia –exceptuando a Susan Sowerby–, una actitud alejada de la que se manifiesta en las novelas con el modelo que analizamos, en las que con frecuencia el adulto es condescendiente con el niño y, sobre todo, se muestra prendado de su físico y de sus cualidades. Vemos ejemplos claros en las actitudes de los sirvientes y del médico que atienden a Colin cuando este decide no guardar cama ni quedarse en su habitación y salir al jardín. En este caso, los adultos prefieren dejar hacer al niño para evitar sus iras. Mary también presenta un carácter desobediente cuando incumple la orden de no merodear por la casa –caso en el que sí es regañada– ni de entrar en el jardín secreto, lugar en el que es sorprendida por el jardinero, quien muestra su desagrado ante la intromisión. En este sentido, A. Gunther (1994: 162) se refiere al personaje de Mary como una niña ajena al mundo adulto, lo que constituye un pilar básico para la construcción de su personalidad y de sus logros. En su opinión: *What is stressed at every key stage is that it is* because *Mary is not a conventional child,* because *she has not known happiness or learned to respect the adult world, that she is able to achieve the things she does.*

Por último, debemos hacer una mención especial al personaje de Dickon, ya que en él no se dan todas las características que hemos señalado hasta ahora en los personajes de Mary y Colin. La originalidad de este personaje es que en él se produce una mezcla entre el niño romántico y el modelo del *Beautiful Child.* Dickon no es un niño caracterizado con el realismo de Mary o Colin, sino que posee resonancia mítica, tal y como vimos es el contexto de la literatura pastoril. Así, Burnett emplea su caracterización como niño de la naturaleza romántico, su apariencia física agradable y su actitud vitalista para resaltar la evolución que se produce en Mary y Colin y dar más valor a este cambio. Además,

su integración ideal con la naturaleza hace que se enfatice la importancia de lo natural en el proceso, ya que Dickon es un agente de la naturaleza, una prolongación y personificación de esta que ayuda a los niños en su cambio. Que Dickon es un dios natural, más que un niño real, queda probado por el hecho de que se relaciona principalmente con las plantas y los animales del páramo, con los que habla en su propio idioma.

Como conclusión podemos señalar que en la caracterización de los personajes infantiles de *The Secret Garden*, Burnett se basa en modelos anteriores, siendo, así, conservadora en el empleo de algunos de sus rasgos. De forma paralela, subvierte otros para dar originalidad y enriquecer su obra, haciendo alarde de una experiencia literaria que había acumulado durante una dilatada carrera como escritora. Por una parte, hemos visto que los personajes recogen tres de los principales rasgos de la infancia reflejada por el romanticismo, como son la liberación del niño respecto al adulto –hecho que en *The Secret Garden* se produce a través de su condición de huérfano, de la caracterización negativa del adulto y de la escasa relación entre el adulto y el niño-; de la inversión de roles, que presenta al niño con la superioridad de un maestro y un sanador; y de la especial relación entre la infancia y la naturaleza, que ejerce como maestra y madre. Sin embargo, a la vez que se emplean los rasgos fundamentales de la infancia romántica, Burnett plantea en su modelo de infancia algunas cuestiones que la separan del romanticismo. En nuestra opinión, la principal de ellas es el alejamiento de la idea del niño como metáfora de los valores que el movimiento abanderaba, esto es, la libertad, la imaginación, la inocencia, la unión perfecta con la naturaleza y lo sublime de esta relación. Desde esta perspectiva, el niño es presentado como un ser completo en una perfección que desaparece al convertirse en adulto. Así, para los románticos la muerte del personaje infantil no suponía una tragedia, sino el paso a la eternidad de unos valores de por sí eternos. Como ya vimos, dentro del contexto de la literatura victoriana, el tratamiento de la infancia romántica se dirimió en dos vertientes: la de los escritores que heredaron un sentimiento nostálgico de la infancia y la de aquellos que la trataron con escepticismo. Si bien es cierto que Burnett

perteneció al primer grupo, comprobamos en la obra que nos ocupa que el énfasis fundamental está en el desarrollo de los niños y no en su retrato estancado y eterno, tal y como propuso el romanticismo. De esta forma, la caracterización de los personajes infantiles es más real y se plantea desde una perspectiva de evolución –y no estática– con todas sus consecuencias.

Por otra parte, la subversión de los personajes de la novela respecto al modelo del *Beautiful Child* es evidente desde su inicio. Hemos visto que los rasgos de los que difiere se refieren no sólo al aspecto físico, sino también al carácter y a la relación con el adulto. En nuestra opinión, la finalidad de dicha subversión se asemeja a lo expuesto sobre el movimiento romántico, ya que al alejarse del *Beautiful Child*, Burnett enfatiza la importancia del proceso de crecimiento de los niños y se aleja del sentimentalismo excesivo de una infancia estancada, así como de unos personajes planos sin complejidad ni riqueza en su caracterización.

Finalmente, si situamos la novela en el contexto de la literatura infantil de su época, encontramos que el escritor eduardiano transmite un concepto de infancia como edad segura, ideal y apartada de los peligros de la edad adulta, en la que la felicidad es una virtud inherente. Como vimos en su momento, los escritores eduardianos recuperaron del romanticismo su visión nostálgica de la infancia y la presentaron en una Arcadia, esto es, en un lugar igualmente ideal repleto de paz y de seguridad. En su caso, Burnett conserva el ambiente arcádico en el jardín secreto, pero hace de su infancia un retrato más real, al centrarse en el crecimiento de esta. La propia edad infantil y el paso de esta hacia la edad adulta no está exenta de peligros y Burnett no los oculta. Así, los niños de *The Secret Garden* están expuestos a la muerte de los padres, a la soledad y al aislamiento y al rechazo de los que deberían amarlos, así como a los cambios de la preadolescencia –como las variaciones de humor, la dificultad de la aceptación física y la sexualidad incipiente–. Unos temas que se alejan de los planteados por la literatura victoriana y eduardiana, y que nos sorprenden por tratarse de un libro publicado en 1911 y destinado al público infantil y juvenil.

3.2. Los modelos victorianos de mujer: *the Woman Question*

En el presente apartado analizaremos los elementos subversivos que aparecen en *The Secret Garden* en el contexto del tema de la mujer en la literatura de la época. Para ello, contextualizaremos las ideas sobre el ideal de feminidad en el ambiente social que le tocó vivir a la mujer de finales del siglo XIX, y que siguió imperando a principios del siglo XX, esto es, en la época eduardiana. En este sentido, la propia Burnett, como mujer de la época, fue testigo del esfuerzo de muchas mujeres por cambiar valores y roles fuertemente enraizados en la microsociedad de la familia y de la sociedad misma con las consecuencias para la propia estabilidad de la mujer que ello supuso. A lo largo de su dilatada carrera literaria, Burnett fue retratando rasgos en la personalidad y acciones de sus heroínas que reflejarán la progresión de sus ideas sobre la feminidad y sobre el papel de la mujer en diferentes aspectos, como las relaciones personales, la familia o la sociedad. Así, a pesar de que no podemos considerarla como una escritora dedicada a temas feministas, es importante detenerse en cómo refleja sus ideas sobre el tema en la obra que nos ocupa. Uno de los méritos que la crítica atribuye a Burnett es la alusión a este tema en una obra dirigida al público infantil y juvenil y con protagonistas igualmente infantiles. En este sentido, Burnett elabora sus ideas haciendo uso de temas e imágenes ya empleados en la literatura victoriana, para terminar aportando una posible solución al complejo aspecto de la búsqueda de la identidad femenina. Entre las imágenes que aparecen en *The Secret Garden* y que la autora hereda de la literatura de su época encontraremos, principalmente, las de confinamiento –que aluden a la situación de opresión vivida por la mujer– y las de liberación, esto es, el jardín como espacio cerrado, pero como sinónimo del encuentro de la mujer con su propia identidad. Además, Burnett recreará una particular versión del personaje de la loca, en total sintonía con la situación opresiva vivida por la mujer. Finalmente, nos referiremos a la discusión crítica creada en torno al final que Burnett eligió para su novela y las consecuencias que este final supuso para los personajes,

principalmente para el de Mary Lennox en el contexto de la llamada *Woman Question*.

3.2.1 Introducción: la mujer y el ideal de feminidad en el siglo XIX. Frances Hodgson Burnett y las ideas de su época

Antes de centrar nuestra atención en los modelos de mujer que la literatura victoriana refleja, debemos mencionar la situación de esta en dicha época para una mejor comprensión de su reflejo literario. En este sentido, el contexto fundamental en el que la mujer se desenvuelve es el doméstico. La identificación de la mujer con el concepto de la domesticidad la vincula con el espacio cerrado del hogar, y sus funciones se reducen a la gestión de este y a la crianza de los hijos. Como vimos con anterioridad, en la sociedad de la época imperó la teoría de las esferas separadas [83], lo que suponía la separación radical de los conceptos de masculino y de femenino, así como de las funciones asociadas a ambos. De esta forma, la separación de las esferas de lo masculino y lo femenino y la identificación de supuestas características propias de cada una de ellas estaban acompañadas de convencionalismos que afectaron a ambos sexos y que convencían a la mujer de que su lugar estaba en lo privado. Entre algunos de estos convencionalismos podemos mencionar la asociación de la fuerza, la competitividad y el domino para lo masculino, y de la domesticidad, el sacrificio, el servicio a los demás, la subordinación y la debilidad para lo

83 El origen de esta teoría está en el siglo XVIII, y la consolidación de los gremios jugaría un papel determinante en su fundamentación. Así, anteriormente a ellos la esposa y los hijos trabajaban con el artesano en el taller e incluso se hacían cargo de este en caso de fallecer el esposo. Con la consolidación de los gremios se prohíbe la presencia de la mujer en el taller y, con el aumento del número de estos, los artesanos se vieron obligados a establecerlos fuera de sus casas, de ahí la asociación del trabajo masculino con el hecho de salir de casa, mientras que la mujer se quedaba en casa al cuidado de esta y de los hijos. Con la industrialización esta situación se afianza, ya que las fábricas se ubicaron en las afueras de las ciudades (cf. Nicolás Ferrer, 2003: 27-28).

femenino. Partimos, por tanto, de la idea de la inferioridad de la mujer, lo que la hace un ser débil y dependiente de una figura masculina. Así, la idea de la inferioridad de la mujer afectó a todas las clases sociales, pero fue la burguesía la que asoció el concepto de feminidad con la domesticidad. De esta forma, sería también la burguesía la que impuso un rígido código a las mujeres de su clase con estrictas normas de etiqueta, protocolo y comportamiento. Entre las funciones apropiadas para la mujer estaba la de dirigir al servicio y la de inspeccionar la crianza de los hijos. El trabajo remunerado estaba fuera de lugar y eran las mujeres de clase obrera las que lo llevaban a cabo y, en el caso de las tareas del hogar, del servicio. Estas mujeres de clase más baja a la burguesa estaban liberadas de la etiqueta, pero estaban sujetas al abuso de sus duras condiciones laborales, a la vez que cargaban con el estigma de ser las culpables de los males de la sociedad, ya que al estar ausentes de sus hogares no podían ejercer en ellos la función más importante de la mujer según la visión de la época, esto es, la de ejemplo moral (cf. Nicolás Ferrer, 2003: 34-35). En general, la mujer era un ciudadano de segundo orden y un ser relativo, ya que no tenía un estatus por sí misma, sino en relación con la figura masculina (cf. Nicolás Ferrer, 2003: 27-31). Partiendo de esta concepción de la mujer, hemos mencionado que el espacio con el que se identifica por definición, según las ideas de la época, es el de la casa y el del contexto familiar. Con este ambiente no es de extrañar que surgieran voces discordantes que alertaran de las presiones y aprisionamiento físico y psicológico al que la mujer estaba sometida. Así, a finales del siglo XIX surge una nueva consciencia sobre la mujer, un movimiento reivindicativo de carácter feminista llamado *The New Woman* con el que se identificaron mujeres con inquietudes intelectuales y con la voluntad de permanecer activas no sólo en el hogar, sino en otros ámbitos. Se trataba de mujeres con la necesidad de tomar decisiones sobre sus propias vidas, y reivindicadoras de independencia y de libertad individual[84]. Pérez Ríu (2000: 224-25) comenta que la principal

[84] Fue a finales del periodo victoriano cuando se vieron resultados concretos como consecuencia de la lucha mantenida a lo largo de todo el siglo XIX. En este sentido,

reacción de la sociedad frente a este movimiento de reforma fue el de rechazo total, ya que para los rígidos patrones de la sociedad finisecular se trató de una amenaza para su estabilidad. Fueron, así, objeto de burla en las tiras cómicas de diferentes publicaciones, como la del *Punch*, y víctimas de incontables críticas de los pensadores de la época ante sus aspiraciones. Además, crearon alarma social al extenderse la idea de que el abandono por parte de las mujeres de las funciones tradicionales traería terribles consecuencias para la sociedad, tales como la pérdida del sentido maternal y un deterioro social generalizado a causa de su egoísmo. En este sentido, E. Showalter se refiere a la imagen que se dio de esta nueva mujer en términos de desestabilización social. La definición de mujer y su impacto en la sociedad según estas ideas fue la siguiente:

> An anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be on the top in a wild carnival of social and sexual misrule. Journalists described her in the vocabulary of insurrection and apocalypse as the one who had ranged herself perversely with the forces of cultural anarchism and decay. (Showalter, 1990: 38-39; citado en Pérez Ríu, 2000: 225)

Estos fueron el ambiente social y las ideas sobre la mujer que Burnett conoció. Teniendo en cuenta que la escritora vivió entre 1849 y 1924, su trayectoria vital y literaria se empapó del tema e influyó no sólo su literatura y su propio concepto de la feminidad, sino que le afectó por tratarse de una de tantas mujeres que vivieron y trabajaron en estos años convulsos para el género femenino. La principal idea sobre la mujer que

---

Nicolás Ferrer (2003: 38-39) resume las principales puntos reivindicativos de las mujeres de este largo periodo en los siguientes: el marido no era el dueño de los hijos –la ley consiguió cambiarse en 1839-; la mujer debía tener derecho a la herencia y ganancias durante y tras el matrimonio –este derecho se consiguió en 1882-; acceso a la educación; derecho al voto –su reivindicación fue el empeño de las llamadas sufragistas-; derecho a vivir de forma autónoma e independiente; derecho a no renunciar al papel de madres y esposas; derecho a tener un estatus fuera o sin el matrimonio; crítica a la doble moral que reprimía a la mujer y propiciaba a la prostituta –con frecuencia la única forma de supervivencia, por estar excluidas de cualquier proyección laboral; obligación de los hombres por regirse por los mismos cánones morales que las mujeres.

sostuvo Burnett en su vida fue la fe en su independencia. Esta idea se fundamentó en su propia experiencia vital, ya que fue testigo de cómo, a la muerte de su padre, su madre tuvo que hacerse con las riendas del negocio familiar para sacar adelante a sus cinco hijos –el mayor de ellos con sólo siete años–, una situación inusual para una mujer de clase media. Con el ejemplo de su madre como referente, Burnett colabora con la maltrecha economía familiar con el dinero que recibe por sus primeros escritos y, en su edad adulta, se hace cargo de la economía familiar en numerosas ocasiones. Burnett fue una mujer independiente económicamente durante toda su vida y a la que le gustaba gastar dinero a su antojo e invertir en propiedades. También es interesante reseñar con brevedad ciertos aspectos de la personalidad de la escritora, así como algunas circunstancias vitales, ya que todos estos influirán en los modelos de mujer que refleja en sus obras.

Respecto a su biografía, hay que señalar que a la escritora le resultaría muy complicado compaginar su profesión con su papel de esposa y madre. Así, a lo largo de toda su vida pasó largos periodos de alejamiento de su marido e hijos por motivos de trabajo y a causa de sus frecuentes viajes, lo que le llevó a una casi continua sensación de malestar y de sentimientos de culpa que aparecerían reflejados en su obra. La solución a la contradicción de compaginar ambos era que las mujeres podían ser buenas madres y escritoras ambiciosas a la vez, pero debían tener el apoyo de sus maridos. Con bastantes dosis de fe pensaba que las mujeres podían encontrar una forma para conseguir lo que deseaban en ambos frentes. A pesar de sus dificultades para ser madre y escritora, Burnett no pudo evitar seguir sus impulsos de mujer independiente que desembocarían en su divorcio, un hecho que fue criticado por la prensa de la época, que culparía a Burnett de la ruptura por sus ideas avanzadas sobre lo que debían de ser las obligaciones de una esposa y sobre los derechos de la mujer[85]. Además de su necesidad

[85] Existe una anécdota que se cuenta en las biografías de la autora que da una idea sobre su carácter independiente. En una ocasión Burnett se vio obligada a pedir un préstamo al banco para solventar sus deudas y hacer frente a sus muchos gastos. El

de independencia, Burnett mostró ciertas actitudes rompedoras y desafiantes para lo que su época consideraba como una mujer decente. Encontramos ejemplos en su empeño en conducir su propio automóvil, fumar, o llevar maquillaje.

Otro de los aspectos fundamentales en el tema que nos ocupa es el concepto de mujer que Burnett tuvo, esto es, su relación con la llamada *woman-question*. En este sentido, para la construcción de su opinión sobre el tema fue fundamental la relación con mujeres intelectuales involucradas en este asunto. En este sentido, el periodo entre 1880 y 1884 fue fundamental. En palabras de G. H. Gerzina:

> For the first time she began to associate with women who held advanced social and intellectual ideas, women who wrote and edited, and who regularly moved in the stimulating atmosphere of books and debates on women's rights. Over the next few years she befriended several women whose influence on her life and work was immense. (Gerzina 2004: 87)[86]

Cuando el término de *new woman* se pone de moda, en la década de los noventa, Burnett había superado los cuarenta años, por lo que no sostiene una lucha activa como las mujeres más jóvenes, pero sí sirve de modelo a estas. Como afirma G. H. Gerzina:

> The term "new woman" came into vogue in the 1890s to describe the number of women who challenged traditional gender roles and claimed more public lives for themselves. In England and America

---

banco, como era la costumbre en la época, exigía la firma de su marido para llevar a cabo la operación. Burnett, quien ya no tenía una relación matrimonial con el que había sido su pareja, se negó tanto a pedir a este que firmara como a que le prestara dinero, por lo que se vio obligada a llegar a un acuerdo con la editorial para la que trabajaba –Scribner's– para que le pudieran adelantar el dinero.

[86] Gerzina (2004: 87-89) menciona a mujeres como la editora Mary Mapes Dodge, quien introduciría a Burnett en ambientes intelectuales, y quien sostuvo siempre la idea de que la literatura infantil era tan importante, desde el punto de vista de la crítica literaria, como la literatura para adultos. Otra de las mujeres que influyeron en Burnett fue la escritora Louisa May Alcott, y no sólo personalmente sino también literariamente, con la creación de personajes femeninos fuertes e independientes.

> they left the farms and small towns for jobs in the big cities, professional ambition, and greater sexual freedom. Frances at forty-six was older than the young women whom the term generally covered, but in other ways she could serve as a model for them. She had forged an independent life for herself in literature and, although married, no longer seemed bound by its traditional restrains. She was Victorian and rather too frivolous in dress, but in other ways she served as a plausible role model for women who aspired to what she had already accomplished. (Gerzina, 2004: 184)

Con los años, se produjo en Burnett una evolución hacia los principios que definían a la nueva mujer. Como afirma otra de sus biógrafas, Ann Thwaite, el empeño de la autora por seguir los cánones victorianos en sus años de juventud era evidente, así como la imposibilidad de alcanzarlos por los rasgos de su personalidad. En su opinión:

> Frances was obviously trying her best, at least on (…) social occasions, to appear as the nineteenth century's ideal type of womanhood. (…) She was supposed to be submissive, quiet, gentle, to identify herself with her husband's will and interests, bear his children and keep to his house. Frances was already well aware that her nature did not fit her for this, but that any other path was likely to be a thorny one. (Thwaite, 1994: 52)

Uno de los valores en los que Burnett creyó sinceramente fue en la igualdad de sexos, cuestión sobre la que se pronunciaría públicamente. Así, en agosto de 1896 Burnett pronunció un discurso en una cena que el *London's Authors' Club* ofreció en su honor –la primera que esta institución dedicaba a una mujer–. En dicho discurso Burnett se referiría a la cuestión de la igualdad en los siguientes términos:

> "In the course of what occasionally appears to be a somewhat protracted existence, I have never yet discovered a good quality –or a bad one– which seemed to have a gender. (…) As to one's success in the work one does, surely that is not a question of gender either." (Citado en Gerzina, 2004: 185)

Su amistad con feministas militantes y sufragistas la hicieron afianzarse en sus ideas. La propia Burnett se convirtió en una convencida de esta última causa, y en 1909 firma con otros escritores y con la *National American Woman Suffrage Association* una petición para pedir el voto para la mujer. Asimismo, participó en la manifestación sufragista acontecida en Nueva York el 23 de octubre de 1915 (cf. Gerzina, 2004: 265, 283). Respecto a sus amistades con mujeres de ideas avanzadas, en los últimos años del siglo XIX mantuvo una relación de amistad con la feminista Ella Hepworth Dixon (cf. Shirley Carpenter, 1990: 87), y al final de su vida –en el periodo entre 1919 y 1924– trabó una fuerte amistad con Elizabeth Jordan, escritora, periodista y feminista activa (cf. Gerzina, 2004: cap. 21).

Finalmente, mencionaremos que los temas asociados a la llamada *Woman Question* fueron esenciales en la producción de la autora, manteniéndose al final de su trayectoria literaria, tal y como Ph. Bixler comenta al respecto. Esta afirma que en el último periodo literario y vital de Burnett, el comprendido entre 1900 y 1924, los temas fundamentales en los que su escritura se centra incluyen las relaciones entre América y Gran Bretaña, la crítica de las religiones y su concepto de Dios, y la fuerte relación entre la mente y el cuerpo, así como la exploración de los roles de la mujer (cf. Bixler, 1984: 75).

3.2.2 Los modelos literarios de mujer. La loca y las metáforas de confinamiento

Con semejante ambiente sociocultural se produce en la literatura victoriana un reflejo de diferentes modelos de mujer que vendrán en unos casos a afirmar los supuestos roles de esta y, en otros, a denunciarlos. Así, para Pérez Ríu (2000: 83, 125) es típico del victorianismo clasificar a la mujer según una serie de modelos de comportamiento. Estos pueden resumirse fundamentalmente en tres: el “ángel del hogar”, la “mujer caída” y la mujer sola. En el primer grupo encontramos a la esposa y madre, al ama de su casa solícita y atenta a las necesidades de su familia –

olvidando y silenciando las suyas propias–, cuyo principal fin es ser ejemplo de virtud y sacrificio. En el segundo grupo encontramos a toda mujer que no se adapta a la primera clasificación y que es para la sociedad victoriana ejemplo de egoísmo y lascivia, además de constituir una amenaza social por su supuesta disponibilidad sexual. El tercer grupo estaba a salvo de sospecha, ya que se trataba de viudas y mujeres solteras mayores, que se consideraban integradas en el sistema moral de la sociedad de la época.

A. K. Silver destaca un aspecto fundamental para la primera clasificación de mujeres, ya que estas pertenecerían a la clase media. De esta forma, el ideal de la feminidad para la mentalidad victoriana está representado por la mujer de esta clase social, caracterizada por ser el centro moral y social de la familia, por su amor desinteresado hacia los demás y por su espiritualidad. Así, para ajustarse a este patrón ideal la mujer debía minimizar y ejercer un control férreo sobre la expresión de sus emociones y sobre todos los aspectos físicos, especialmente el sexual (cf. Silver, 2006: 9). En el estudio que A. K. Silver realiza del modelo ideológico sobre el que se fundamenta el ideal de mujer victoriana y su proyección literaria, la autora se centra en la hipótesis de que los aspectos fundamentales que debían definir a la mujer, esto es, la espiritualidad, la falta de interés sexual y la autodisciplina, formaron parte de una clara lógica de la anorexia (cf. Silver, 2006: 3). Por tanto, el ideal de feminidad se circunscribe al concepto de ser angelical o, lo que es lo mismo y según denomina Silver (2006: 46), *the domestic fairy*. El ideal de feminidad de la clase media no era sino un esfuerzo por acercarse a la elegancia y la nobleza como supuestas características de la clase aristocrática para diferenciarse lo más posible de la clase trabajadora. Así, para la mentalidad victoriana lo refinado de la clase alta se manifestaba en la mujer con rasgos que la acercaban, como mencionamos, a esta especie de ángel humano, débil, enfermizo, etéreo y, por tanto, dependiente de la autoridad masculina (cf. Silver, 2006: 44).

En este contexto que describimos, uno de los principales problemas que se encontraron las mujeres de la época, aquellas a las que los

parámetros del ángel del hogar les resultaban asfixiantes, era la imposibilidad de dar salida a sus ambiciones profesionales y a cierta libertad personal. Para suprimir de forma radical las pretensiones de estas mujeres, la rígida moral victoriana generó el mecanismo de la clasificación de la mujer dentro del segundo grupo, al que se le adscribirían toda suerte de vicios. De esta forma, partimos de la idea de que la cultura de la época consideraba a la mujer inferior al hombre, y que su único asidero para llevar una vida decente era el contexto familiar. Según el orden victoriano, salir de este contexto suponía para la mujer la pérdida de la moralidad y, con mucha frecuencia, de la cordura. Es así por lo que la mujer caída era identificada con la prostituta y la loca.

De esta forma, la identificación de la enfermedad mental con la mujer y su reflejo en la literatura ha sido un punto central en la crítica literaria feminista, que también ha centrado su atención en las diferentes metáforas de confinamiento que la literatura de la época ha reflejado, como sinónimo del aprisionamiento de la mujer en todos los ámbitos.

Así, la locura en la mujer tiene su origen en su inferioridad respecto al hombre y en la expresión de la irracionalidad típica de su género. Fue el biólogo y naturalista Charles Darwin (1809-1882) quien asentaría estas ideas en el acerbo médico científico de la época, dejando claramente expuestas sus teorías sobre la relación entre la mujer y la enfermedad mental. La definición de locura según el darwinismo determinaría la psiquiatría desde 1870 hasta la Primera Guerra Mundial[87]. En 1871 Darwin expone en *The Descent of Man* las diferencias "naturales" en la capacidad mental de los dos sexos. Por un lado, el hombre sería superior

[87] La obra de Elaine Showalter (1987) es muy esclarecedora para entender este concepto. El texto es una revisión feminista de la historia de la psiquiatría e historia cultural de la locura como un concepto femenino. En él se analiza la relación entre la condición de la mujer y la enfermedad mental, ambas como construcciones sociales. Así, la perspectiva feminista de este estudio relee el término "locura" como un castigo por ser mujer y desear no serlo, como una rebeldía heroica y una protesta femenina ante la asfixia. Desde nuestro punto de vista, para entender plenamente la significación del personaje de la loca en el contexto literario es necesaria su comprensión en el contexto social y cultural de la época.

en valentía, energía e intelecto y, por tanto, en el arte, las ciencias y la filosofía. Por otro lado, el terreno de la mujer sería el de la intuición, la percepción y la imitación –signos estos de inferioridad para Darwin–. Esta diferencia provenía, según el naturalista, de la especialización reproductiva que suponía un sacrificio de la mujer necesario para la evolución de la raza (cf. Showalter, 1987: 122). Con estas ideas como contexto, la relación entre la aparición de una nueva mujer con demandas específicas y la enfermedad mental era la siguiente:

> The appearance of the New Woman with her demands for education, work, and personal freedom, presented Darwinian psychiatry with a direct challenge to its social gospel. At the same time that new opportunities for self-cultivation and self-fulfilment in education and work were offered to women, doctors warned them that pursuit of such opportunities would lead to sickness, sterility and race suicide. (Showalter, 1987: 121)

Vemos, por tanto, que la relación entre la enfermedad mental y la aparición tanto de un nuevo tipo de mujer como de un concepto represor de feminidad tiene una base en la mentalidad social e incluso el respaldo de la ciencia y la medicina de la época. De esta forma, la literatura reflejó esta situación de realidad social para la mujer que se proyectaría en la figura de la loca y en los espacios de confinamiento para esta –como metáforas de la situación de aprisionamiento–. Esta proyección de la loca como antítesis a la mujer cuerda, capaz de reprimir sus emociones e impulsos, forma parte de la consideración de la mujer que hace la literatura en términos de oposición. En este sentido, A. Kawabata afirma: *It is widely accepted that nineteenth-century heroines in English novels appear (…) as positive/negative stereotypes: virgin/fallen whore, angel in the house/woman of the street* (Kawabata, 2004: 38). Para A. K. Silver, esta concepción dual de la mujer y su claro reflejo en la literatura de la época se asienta en la mentalidad victoriana, que hace que se considere a la mujer como un ser dividido entre lo que debería ser y lo que podría llegar a ser. El miedo y la supuesta amenaza para el orden moral establecido que genera el segundo parámetro hace que se exija de ella su capacidad angelical y se reprima su posibilidad de convertirse en un

monstruo –en realidad, esta es la imagen que la literatura nos ofrece de la loca como *alter ego*, un ser monstruosamente desbocado–. En palabras de Silver:

> [Contrary] to the theory that middle-class women were merely regarded as angelic beings and domestic fairies, historians have established that women were just as often viewed as potentially sexually voracious and emotionally unstable, and that their sexuality and emotions had to be constantly controlled and kept within proper bounds. Moreover, these dual conceptions of women as both angelic and monstrous might be used to describe the same woman. (Silver, 2006: 46-47)

En este sentido, algunas obras de la literatura se limitarían a denunciar y otras a proponer posibles soluciones para la situación de reclusión social, así como para la búsqueda de una concepción renovada de la feminidad. S. Gilbert y S. Gubar se refieren al personaje de la loca como una proyección de la escritora, cuya característica fundamental es la de ser no la antagonista, sino el doble de la protagonista. Refiriéndose a las escritoras del siglo XIX y al tratamiento de este personaje afirman:

> Even the most apparently conservative and decorous women writers obsessively create fiercely independent characters who seek to destroy all the patriarchal structures which both their authors and their authors' submissive heroines seem to accept as inevitable. Of course, by projecting their rebellious impulses not into their heroines but into mad or monstrous women (who are suitably punished in the course of the novel or poem), female authors dramatize their own self-division, their desire both to accept the strictures of patriarchal society and to reject them. What this means, however, is that the madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the ***author's*** double, an image of her own anxiety and rage. Indeed, much of the poetry and fiction written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between

> what they are and what they are supposed to be. (Gilbert & Gubar, 2000: 77-78)

Igualmente, E. Showalter analiza los orígenes y la significación del personaje de la loca y opina que la visión que ofreció la literatura de esta no es más que el reflejo del miedo que la sociedad tenía de la mujer. En su opinión: *The legends themselves express a cultural attitude toward female passion as a potentially dangerous force that must be punished and confined* (Showalter, 1982: 119).

Uno de los aspectos que van asociados al personaje es el de la violencia. El comportamiento de la loca como doble va asociado a la expresión de lo reprimido, que se materializa de forma furiosa y resentida. Para Gilbert y Gubar (2000: 99), es mediante la violencia de la doble como la autora representa su propio deseo airado de escapar de lo masculino. Es la expresión de la autora de la costosa destructividad de la furia reprimida hasta que ya no puede contenerse más.

Además del uso del personaje de la loca, la literatura escrita por mujeres emplea una serie de imágenes que dan énfasis a la situación y a los sentimientos de opresión experimentados por la mujer. Se trata de imágenes de confinamiento que representan lugares cerrados y opresivos, que funcionan como sinónimos de la asfixia femenina y de la cerrazón de ideas respecto a ella. En la sección referida a la influencia del género gótico vimos uno de los principales escenarios empleados con esta finalidad y que contenían este mismo significado. Así, la aparición del castillo, la mansión o la casa familiar suponía el retrato de un espacio neurótico de represión, una prisión foco de desorden, miedo, inestabilidad psíquica y emocional de la protagonista y el escenario del abuso del poder patriarcal. En resumen, era un lugar de presiones en el que confluían fuerzas que negaban la vida, por lo que la tendencia instintiva de la protagonista era la de la huida. El significado asociado a la casa o a sus habitaciones también se relaciona con la escritora. En este sentido, Gilbert y Gubar afirman:

> From Ann Radcliffe's melodramatic dungeons to Jane Austen's mirrored parlors, from Charlotte Brontë's haunted garrets to Emily

> Brontë's coffin-shaped beds, imagery of enclosure reflects the woman's writers own discomfort, her sense of powerlessness, her fear that she inhabits alien and incomprehensible places. Indeed, it reflects her growing suspicion that what the nineteenth century called "woman's place" is itself irrational and strange. [Imagery] of entrapment expresses the woman's writers sense that she has been dispossessed precisely because she is so thoroughly possessed – and possessed in every sense of the word. (Gilbert & Gubar, 2000: 83-84)

Gilbert y Gubar (2000: 85) también mencionan los muebles, objetos y prendas que la casa contiene como símbolos de confinamiento y de la pulsión de la huida. Son, una vez más, la evidencia de que la vida de la mujer ha sido constreñida, encerrada, *shaven and fitted to a frame*. Se trata de elementos cotidianos e integrados en la vida de la mujer como velos y trajes de dama, espejos, cuadros, estatuas, armarios cerrados, cajones, baúles y cajas fuertes. Esta referencia que ambas críticas hacen a estos elementos cotidianos como metáforas de confinamiento en lo literario puede completarse con el estudio que A. K. Silver hace de la delgadez de la mujer victoriana como sinónimo de una feminidad bien entendida para la época. Silver se refiere a los atuendos que distinguían al hombre de la mujer y que se basaban, fundamentalmente, en la idea de favorecer la comodidad del varón frente al aspecto ornamental de la mujer. Así, el uso generalizado del corsé, empleado para ofrecer una figura más esbelta, ayudaba a la mujer a dar una imagen de si misma más acorde con el ideal de belleza victoriano (cf. Silver, 2006: 29-35). Por tanto, siguiendo las teorías de Gilbert y Gubar, el corsé puede considerarse igualmente un elemento cotidiano de opresión física para la mujer.

Si hasta ahora hemos visto los principales modelos literarios de mujer y el reflejo de uno de ellos, esto es, del personaje de la loca en la literatura de la época, así como diferentes imágenes de confinamiento, a continuación veremos su influencia en la escritura de Frances Hodgson Burnett y, en especial, su reflejo en *The Secret Garden*.

Así, en su producción para adultos aparecería esta influencia de escritoras de la época que repetía ciertas características de los personajes femeninos, además de alusiones al tema de la mujer. En este sentido, Ph. Bixler afirma:

> Burnett owed much to other nineteenth-century women writers in her portrayal of female characters and themes. In *That Lass o' Lowrie's* (1877), she used a female protagonist to explore social problems precipitated by industrialism, much as had Elizabeth Gaskell and Charlotte Brontë; and George Eliot and Gaskell provided notable precedents for Burnett's treatment of the fallen woman in Joan Lowrie's friend Liz. It is temping to see at least a subterranean connection between Burnett's portrayal of a woman psychologically imprisoned by her husband in *Through One Administration* (1883) and the mad wife physically imprisoned by Rochester in *Jane Eyre*, since the women share the name of Bertha; (…) and many of Burnett's popular adult romance, as well as *The Secret Garden* (1911), shared with late nineteenth-century feminist novelists an exaltation of female virtue and power. (Bixler, 1984: 125)

En su literatura para adultos Burnett va realizando una exploración progresiva de los roles de la mujer y, con frecuencia, retrata a heroínas con rasgos de personalidad que no se consideraban apropiados. En su novela *A Lady of Quality*, de 1896, la protagonista, Clorinda, es una interesante mezcla entre los supuestos valores masculinos y los femeninos. Sobre su base autobiográfica G. H. Gerzina afirma: *Clorinda was many things Frances was not –tall, physically strong, with knee-length black hair– but she shared Frances's determination to remake herself and her future, her maternal instincts, and her ability to keep potentially damning secrets* (Gerzina, 2004: 179). El retrato de protagonistas independientes, inconformistas y de fuerte personalidad, con iniciativa y alejadas del carácter dulce y sumiso no fue una constante en su literatura sino una progresión, ya que Burnett en su primera etapa dedicada al romance reflejó personajes típicamente femeninos para las ideas de la época. Así, la escritora iría plasmando a través de diferentes situaciones

argumentales y de sus heroínas sus propias ideas sobre la situación de la mujer, así como sobre las posibles soluciones al eterno conflicto que enfrentaba lo masculino y lo femenino. En este sentido, Ph. Bixler (1984: 123-24) considera muy significativa la aportación de Burnett a la escritura de mujer y hace referencia a las diferentes situaciones que la escritora plasma en sus novelas como ejemplos de la expresión de su enfado por la dominación masculina. Según Bixler, hay numerosos ejemplos en la narrativa de Burnett que evidencian la denuncia del abuso físico y psicológico de las mujeres y de los niños por parte de padres, maridos o amantes. A la vez, se produce la exploración del poder femenino para hacer frente a estas situaciones de abuso patriarcal. Dicha exploración se realiza a través de cuatro maneras. En primer lugar, con el uso por parte de la mujer de las formas tradicionales de poder masculino, esto es, el empleo de la fuerza física o del dinero para doblegar a los hombres que han dañado a la heroína –esta situación se da en novelas como *A Lady of Quality* y *The Shuttle*–. En segundo lugar, Burnett emplea estrategias que se consideraban más típicas de la expresión del poder femenino, como el uso de los atributos físicos y del coqueteo –en las historias cortas publicadas en revistas y en novelas como *The Pretty Sister of José*–, así como de la influencia en los asuntos domésticos y de negocios de los hombres –en novelas como *Vagabondia*, *T. Tembarom*, *A Woman's Will* y *The Shuttle*–. En tercer lugar, menciona como ejemplos del poder femenino la amistad entre mujeres como herramienta para superar dificultades, las diferencias de clase y la interferencia masculina –en novelas como *That Lass o'Lowrie's*, *The Methods of Lady Walderhurst*, *The Shuttle*, y *A Little Princess*. Por último*, en obras como The Pretty Sister of José, A Lady of Quality* y *The* Secret Garden sugiere que la fuerza del poder femenino tiene una dimensión sobrenatural a través de las referencias a la madre tierra, Diana y a la virgen María. Con frecuencia, los vínculos que se establecen entre los personajes femeninos perduran tras la muerte. Finalmente, Burnett también plasmaría literariamente su idea de que una mayor igualdad entre los sexos sería la solución a los desencuentros entre ambos. En palabras de Ph. Bixler:

> (…) Burnett sometimes combines her sense of the injustice of male domination with her exaltation of female power to posit egalitarian marriage and less bifurcation between male and female roles. Fiction as varied as *Vagabondia*, *That Lass o'Lowrie's*, *Through One Administration*, *A Lady of Quality* and its sequel, and *The Shuttle* suggest that husbands should gracefully accept wives who possess managerial, economic, psychological, and even physical powers equal to or even greater than their own. (Bixler, 1984: 124)

Veamos a continuación la expresión de muchas de estas ideas en *The Secret Garden*. Así, en esta obra Burnett expresa su inconformismo con la situación de la mujer a través de un personaje que reproduce el patrón del personaje femenino loco y recluido del que hemos hablado. Así, con el personaje de Colin Craven y su encierro forzoso en la laberíntica mansión de Misselthwaite, Burnett rinde su particular homenaje a un personaje y a unas ideas que pertenecían principalmente a la literatura escrita por mujeres. Estrictamente hablando, Colin no padece la enfermedad mental de la locura, esto es, no tiene esquizofrenia, pero sí que es víctima de un trastorno que modifica su carácter, su comportamiento, y su estado de ánimo. En este sentido, comparte con el personaje de la loca, reflejado en la literatura para adultos, el hecho de que pierde el control de sí mismo. En nuestra opinión, sus rabietas se deben a la necesidad de manejar a los demás a su antojo y, en una visión más profunda, representan la expresión de su frustración y de su miedo al sentirse abandonado por sus padres, además de ser la manifestación de angustia por la incertidumbre de su futuro. Es por esto último por lo que Colin se muestra como un niño aprensivo, con miedo a la muerte y a desarrollar una deformidad física. Igualmente, al no tener reparo en mostrarse fuera de sí y dominado por sus miedos, Colin está llamando la atención sobre su situación de dejadez afectiva y sobre su necesidad de ser querido y de sentirse integrado en una familia o en algún tipo de grupo que lo saque de su aislamiento. Si relacionamos esta situación con el tema de la mujer, encontramos que, al igual que la mujer victoriana, Colin grita para que no se olviden de él y de sus necesidades. Así, el niño pierde el control para dar salida a los sentimientos que le producen el

hecho de sentirse ignorado y apartado, tal y como sucede a la mujer en una sociedad en la que se le niega todo. Si bien la negación impuesta a Colin se centra en el plano afectivo, en el caso de la mujer abarca la situación de maltrato y negación desde diversos aspectos como el biológico, el filosófico, el laboral, el moral, el sexual, etc. De esta forma, y al igual que Colin, el grito de la mujer loca no sólo supone la expresión de la frustración, sino también la del miedo al futuro con esas perspectivas ideológicas que durante tanto tiempo la asfixiaron.

Además de lo expuesto hasta ahora, la expresión de la histeria en un personaje como Colin tiene otros matices en *The Secret Garden*. Si bien Colin representa la denuncia de una situación que lo incapacita, con la aparición de Mary se indica que denunciar no es suficiente y que es necesario pasar a la acción. Es por esto por lo que Mary acusa al niño de mostrarse histérico de forma intencionada y de usar esto para completar su imagen de enfermo. Así, ante una rabieta en la que Colin no deja de gritar ante su convencimiento de tener un bulto en la espalda, Mary afirma:

> "You can!" shouted Mary. "Half that ails you is hysterics and temper–just hysterics–hysterics–hysterics! and she stamped each time she said it. (…)
> "You didn't feel a lump!" contradicted Mary fiercely. "If you did it was only a hysterical lump. Hysterics makes lumps. There's nothing the matter with your horrid back– nothing but hysterics! Turn over and let me look at it!" (211-12)

En este sentido, J. Plotz hace la siguiente reflexión sobre el carácter de Colin y sobre su tendencia a la histeria: Just as hysteria is presented by Burnett (…) as a perversion of the will, so Colin (…) manifest[s] hypertrophied will in [his] bullying assertions of superiority (Plotz, 1994: 17). Así, frente a la angustia del confinamiento de Colin y de sus enfermedades que lo invalidan, Mary supone la acción de la huida hacia el exterior donde pueden encontrarse soluciones.

Si el personaje de la loca en la literatura para adultos es el doble, el *alter ego* de la protagonista y la expresión de su parte no racional, en *The*

Secret Garden Colin cumple esta función respecto a Mary. En este sentido, Bixler, en una comparación entre los elementos que la obra comparte con *Jane Eyre*, refiriéndose a las protagonistas de ambas novelas, afirma: *Both orphans encounter secret residents who function in some ways as their doubles. Mary finds her hypochondriacal self in Colin, (…) and just before her marriage to Rochester, Jane Eyre discovers his imprisoned, mad wife, a mirror image of the angry, rebellious self Jane herself has been trying to restrain* (Bixler, 1984: 100). Para autoras como S. Gilbert y S. Gubar el personaje de la loca en *Jane Eyre* también representa el yo más íntimo de la protagonista. Es la expresión de los sentimientos reprimidos, el grito de queja del yo profundo. En su opinión: *(…) Jane first hears the "distinct formal mirthless laugh" of mad Bertha, Rochester's secret wife and in a sense her own secret self* (Gilbert & Gubar, 2000: 348). Esta cuestión es compartida por los personajes de Colin y Mary, ya que el primero podría interpretarse como la personificación de los miedos íntimos de la niña, como la soledad y el miedo a crecer.

Otro de los motivos que nos llevan a pensar que Colin es el *alter ego* de Mary es el hecho de que el niño está inválido temporalmente, una cuestión que también se relaciona con la literatura escrita por mujeres. En este sentido, E. Showalter afirma:

> It is a commonplace in feminine fiction for the sensitive man to be represented as maimed; Linton Heathcliff in *Wuthering Heights*, (…) and even such late versions as Colin Cravan [sic] in Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden* all suggest that men condemned to lifelong feminine roles display the personality traits of frustrated women. (Showalter, 1982: 127)

Así, con su debilidad física y su desequilibrio psíquico, que incluye la expresión desmedida de las emociones, y que era un aspecto prohibido en la hombría, se resaltan en Colin aspectos tradicionalmente asociados a lo femenino. Sin embargo, Burnett expresa su desacuerdo con la relación entre estos y lo femenino en el hecho de que será precisamente un personaje femenino el que acabe con los miedos de Colin. Así, Mary pone

fin a las emociones de miedo y frustración del niño al ofrecerle consuelo, esto es, el instinto maternal de la niña volcado en su primo lo ayuda a dejar atrás su angustia paralizante. Mary muestra a Colin la solución a sus conflictos incluyéndolo en su huida hacia el exterior de la casa, y dejando que forme parte de la comunidad terapéutica del jardín. Burnett hace de su personaje femenino una heroína de acción, un aspecto que contrasta con la inmovilidad de Colin.

Además de la aparición del personaje de la loca en *The Secret Garden*, la obra comparte con la literatura escrita por mujeres la presencia de metáforas de confinamiento, así como la huida de la protagonista de estos lugares de enclaustramiento hacia la búsqueda de su identidad. Las principales imágenes de enclaustramiento en la obra que nos ocupa son la habitación de Colin y la propia mansión de Misselthwaite. Así, la habitación de Colin comparte la significación que se le da en la literatura escrita por mujeres. En este sentido, E. Showalter afirma:

> In their rejection of male society and masculine culture, feminist writers had retreated more and more toward a separatist literature of inner space. Psychologically rather than socially focussed, this literature sought refuge from the harsh realities and vicious practices of the male world. Its favourite symbol, the enclosed and secret room, had been a potent image in women's novels since *Jane Eyre*, but by the end of the century it came to be identified with womb and with female conflict. In children's books (…) women writers had explored and extended these fantasies of enclosure. After 1900, in dozens of novels from Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden* (…), the secret room (…) came to stand for a separate world, a flight from men and from adult sexuality. (Showalter, 1982: 33)

Así, comprobamos cómo en *The Secret Garden* Burnett expone las ideas acerca del aprisionamiento físico, psicológico y social de la mujer a través de las metáforas del confinamiento ya usadas en la literatura de adultos y que son fundamentalmente la casa, las habitaciones y parte de su mobiliario. Además de la habitación de Colin, podemos señalar como metáforas de igual significación el resto de las dependencias de

Misselthwaite Manor. Se trata de numerosas habitaciones deshabitadas que son el reflejo de la frialdad, soledad y abandono de la casa. Su lectura, en este sentido, bien podría ser el sinónimo de la situación de la mujer además de ser el sinónimo de la situación de los personajes infantiles antes de su entrada al jardín, esto es, igualmente abandonados y apartados del amor familiar. La existencia de numerosas habitaciones de estas características no es un detalle despreciable en la novela, ya que se hace una mención explícita a ellas y a su estado de abandono. Se trata del mismo abandono sufrido por Mary y por su *alter ego* Colin. Así, la señora Medlock afirma: *(…) and there's near a hundred rooms in it, though most of them's shut up and locked. And there's pictures and fine old furniture and things that's been there for ages* (17). La misma habitación de Mary es descrita como sombría, sus perspectivas de futuro desde la habitación parecen igualmente sombrías, ya que lo que la niña puede ver a través de la ventana es un páramo amenazante. La única sugerencia de lo que será la tendencia de la niña a la acción –Mary no es un personaje resignado con sus perspectivas de confinamiento– es la escena de caza que la niña observa con atención y en la que se incluye con su imaginación (28-29).

La existencia de estas dependencias también se relaciona con la búsqueda de la identidad femenina. En nuestra opinión, dicha búsqueda se expresa en la obra a través de la exploración de Mary por las habitaciones –hasta ahora cerradas– y por la casa en general, así como a través de su salida de la casa hacia el jardín. Así, la exploración de un espacio ajeno es el sinónimo de la exploración de la niña de su interior; su mirada atenta hacia las habitaciones y los objetos que las pueblan significa su propia mirada hacia sí misma y hacia lo que está comenzando a ser diferente en ella, esto es, es el comienzo de su transformación en mujer adulta. Todo esto ocurre en el momento crítico para Mary de su paso de la niñez a la adolescencia. Por tanto, el silencio que reina en los pasillos de la casa hasta ahora (69) implica que hasta ese momento la niña no había sentido esa llamada para lanzarse a la búsqueda de su identidad. Así, Mary puede expresar sus necesidades y curar sus

carencias gracias a este impulso de búsqueda, un impulso que se termina ampliando con la salida de un lugar cerrado –la casa– a otro al aire libre –el jardín–, donde desarrollará y completará la búsqueda de sí misma.

3.2.3 El jardín como espacio simbólico: hacia la búsqueda de la identidad femenina

Además de las imágenes de confinamiento expuestas hasta ahora, podemos ver que en la novela de Burnett el jardín tiene un significado simbólico esencial por su condición de cerrado. Este aspecto ha sido revisado por la crítica literaria fundamentalmente desde dos perspectivas contrarias: por una parte, como ejemplo de conservadurismo en la obra y, por otra, como espacio que se asocia a una feminidad renovada y, en algunos aspectos, subversiva en su condición de apartado de la influencia masculina, y orientado hacia el poder de lo femenino.

Desde el primer punto de vista, una parte de la crítica interpreta el jardín que Burnett retrata como el sinónimo de lo femenino unido a la domesticidad, lo que supone un tratamiento muy victoriano de este espacio. El jardín sería, así, la prolongación de la casa y de los valores que representa. En nuestra opinión, en su retrato del jardín Burnett refleja algunos rasgos de victorianismo, que nos pueden llevar a pensar en un supuesto posicionamiento tradicional sobre el tema de la mujer. En este sentido, M. Waters hace una interesante revisión de la asociación entre el espacio del jardín y ciertas ideas victorianas en la ficción literaria. Así, Waters señala que el jardín fue uno de los escenarios por excelencia de la ficción victoriana. En general, su aparición en la novela se asoció con el retrato de la vida ociosa de las clases media y alta, y se consideró como un espacio comunal –de trabajo y ocio compartido– y privado –lejos de la influencia mundana–, un remanso de paz, tal y como se consideraba a la familia. También se relaciona con la idealización de la vida familiar y con la prolongación de los ideales de domesticidad que imperan en el hogar victoriano, en los que la mujer ocupa un lugar muy delimitado en

funciones. En este punto, resultaba muy frecuente la identificación entre el jardín y la mujer, de los que se esperaban belleza y fertilidad.

Esta relación estrecha entre el jardín y su identificación como espacio femenino también venía dada por la asunción de que la mujer amaba el jardín de forma instintiva y natural, de manera que las actividades que los personajes femeninos realizaban en este espacio no venían sino a reafirmar su feminidad. En este sentido, para G. Evans (1994: 20) la historia de curación e integración que Burnett desarrolla en *The Secret Garden* proviene precisamente de esa asociación tradicional entre la mujer y la jardinería, y que en la época victoriana estaba en pleno apogeo. Dichas actividades en el jardín no debían suponer gran esfuerzo físico –este estaba reservado a la figura masculina del jardinero– y se complementaban con la supervisión de los trabajos en el jardín, sobre los que la mujer tenía una supuesta sabiduría instintiva. Además, otro de los roles de la mujer en el jardín era el meramente ornamental. De esta forma, en numerosos pasajes descriptivos se retrata a la mujer integrada en el jardín, como un elemento natural más de él, en actitud silenciosa, estática, sumisa, decorosa y pictoricista, siendo casi siempre la conquista ocular de un espectador masculino. En este sentido, la aparición de un personaje masculino como el marido en la escena en la que la mujer y el jardín están integrados vino a significar la reafirmación de los valores victorianos sobre la división de géneros, y la dominación de lo masculino sobre lo femenino. En palabras de Waters:

> [The] husband-and-wife scene offered a novelist the opportunity of beautifying the institution of marriage by presenting the happy couple in poses indicative of conjugal bliss and perfect complementarity. [To] have a husband dwell admiringly on the ornamental qualities of his wife would expose him to the charge of gloating over a prized possession (…). (Waters, 1988: 251)

Otra de las cuestiones a tratar sobre el retrato del jardín en la ficción victoriana es el hecho de que este fuera un recinto vallado o rodeado por muros. Un aspecto que también tiene una lectura simbólica, ya que se enfatizaba su condición de cerrazón y aislamiento como idéntica

condición de la familia y del concepto de domesticidad. El jardín y la familia eran unidades cerradas, protegidas, autosuficientes y alejadas de la mirada y de la influencia externa. En el contexto del tema de la mujer, y basándonos en la especial relación entre esta y el jardín, tanto este espacio cerrado como la casa aislaban a la mujer e impedían su relación con el mundo, siendo la única influencia permitida la del marido.

En la novela que nos ocupa, Burnett emplea algunas de las convenciones literarias sobre el jardín, ya que al principio de la narración es una prolongación de la desolación de la mansión de Misselthwaite, por ser, al igual que esta, un espacio de muerte y soledad. Phyllis Bixler llama la atención sobre este paralelismo entre la mansión y el jardín en términos negativos. En su opinión, ambos están relacionados, ya que el jardín está separado del exterior por muros, como si se tratara de otra habitación de la casa (cf. Bixler, 1996: 33). Además, el jardín podría leerse como un sinónimo de la vida familiar, ya que los niños protagonistas, privados de este tipo de cotidianidad, se encuentran con un jardín igualmente apartado de la vida. Así, el jardín presentado en términos de abandono implica el mismo estado de los niños en sus respectivas familias. Para M. Davies, la propia mansión despojada de vida transmite este mensaje, por lo que deja traslucir la crítica de Burnett hacia una estructura familiar que la sociedad de la época fomentaba. En su opinión:

> Burnett's depiction of the relationship of Mary and Colin emphasizes the previous loneliness, deprivation, and physical ill health of these two unloved, and unlovable, children and the importance of their new friendship. She also critically implies a wider social context: the irresponsibility of the adult society that produced not only the children but the Raj in India and the dysfunctional Misselthwaite Manor. The book emphasizes the fact that this is the first family relationship in which either of them has ever had intimacy –and this is not a sexual intimacy. (Davies, 2001: 55)

Esta situación sería la contraria a que presenta Dickon, integrado en un hogar feliz, quien posee un jardín-huerto próspero y muy hermoso en la casa de campo donde vive con su madre y sus hermanos. Igualmente, el jardín como espacio cerrado y rodeado por un muro puede leerse como

metáfora del espacio cerrado y protegido de la familia, como una unidad autosuficiente con los niños haciendo de progenitores –Mary y Dickon son los padres del jardín y dan vida a las plantas y cuidan su crecimiento–, y más tarde representan el papel de progenitores de Colin, al que hacen renacer, cuidan y enseñan.

En este punto, lo que la crítica literaria ha intentado determinar es hasta qué punto Burnett subscribe los valores de la domesticidad en el jardín como prolongación de la casa, en su significado de espacio asfixiante y del que Mary huye. Desde el punto de vista de la crítica feminista, que Mary rehaga su identidad en un espacio tan cerrado como el jardín supone un dilema, ya que parece estar perpetuando los valores de la domesticidad. En este sentido, A. K. Silver afirma:

> An enclosed garden is, after all, a domestic space and the values that Mary learns there are traditional female ones: patience, self-control, how to nurture another human being. Through the Magic, Mary learns to mother the earth and, later, Colin. Moreover, while Dickon roams the moor, Mary never advances beyond her garden, enjoying the safe, encircled space that she finds there. (Silver, 1997: 195)

De igual forma, el hecho de crear un jardín –de revivirlo hasta convertirlo en un espacio floreciente de vida– se relaciona con la convención victoriana de comprometerse con un lugar y de establecer las bases para perpetuar los valores de la domesticidad. En este sentido, Waters afirma:

> In Victorian fiction, the act of creating a garden is normally a gesture of commitment to a person, place and domestic futurity, particularly when it is undertaken with or for a loved partner. It is no coincidence that many Victorian novels end with a marriage (or the prospect of one) but also with the making of a domestic garden. (Waters, 1988: 235)

En este sentido, Phyllis Bixler apunta a esta idea al referirse a las actividades que se desarrollan entre los muros del jardín y hacia las que Mary y Colin adoptan diferentes roles. De esta forma, Colin convierte el

jardín en un campo de entrenamiento como futuro estudioso, científico y atleta, mientras que Mary se muestra más cooperativa y maternal respecto a los habitantes del jardín y a su primo. Bixler se refiere a la función del jardín en estos términos: *[The] garden apparently serving as a laboratory for homemaking and parenting skill* (Bixler, 1996: 84-85).

Otro de los dilemas con los que la crítica literaria se encuentra es la entrada de Colin al jardín y su dominio en términos de posesión de lo que hasta el momento había sido obra de Mary y sinónimo de la conquista de su identidad femenina. La presencia de Colin en el jardín y la desaparición de Mary de los dos últimos capítulos parece una concesión de la autora a los postulados patriarcales.

Veamos cada una de estas ideas a la luz de la reinterpretación de la crítica literaria moderna. En primer lugar, la inicial similitud de Misselthwaite con el jardín secreto no parece implicar la identificación de la domesticidad con este espacio. En este sentido, A. K. Silver hace una distinción entre el espacio interior –sinónimo de lo doméstico– y el exterior –en el que no rigen las normas de aquel–. En su opinión, la asociación del personaje de Mary con el jardín supone una subversión de las ideas conservadoras que asociaban la domesticidad con lo femenino:

> (…) Burnett ultimately subverts such ideology. Mary does not belong at a fireside or anywhere indoors, gaining her strength outside and preferring the garden to traditional female spaces like the sitting room and the kitchen; Misselthwaite Manor, with its hundreds of locked up rooms, is a “queer house” not good for children. (Silver, 1997: 195)

Por su parte, Ch. Wilkie también establece una diferenciación radical entre el espacio interior de la casa y el exterior del jardín. El contraste de ambos hace que se muestre el espacio de la mansión como sinónimo de aprisionamiento, y el del jardín como liberador. En su opinión:

> The narrative events take place between the house and garden, which respectively carry all the negative and positive connotations embedded in primitive thought: the artifice of Civilization versus the Wild. The house is deformingly constricting, death-inducing, and

> cavernous, and it embodies a superfluity of laws orderliness, and government. It is hierarchical and class-ridden and its dark corridors harbor dark thoughts and corruption and decay. Inside the house the memory of Colin's dead mother is petrified in an artist's picture behind a rose-colored silk curtain (…). But by contrast, outside the house, she has a garden memorial of overgrown but tenaciously live roses. (Wilkie, 1997: 320-21)

En nuestra opinión, una de las ideas que evita que se asocie el jardín con la domesticidad y sus valores es su recreación como espacio femenino. En este sentido, no es casual que sea Mary la protagonista de todo el proceso, esto es, el descubrimiento del jardín, la idea de revivirlo, de darle vida, de mantenerlo y de llevar a Colin para que recobre su salud. En este proceso se indica sutilmente que la mujer es consciente de la necesidad de tener un espacio propio –un espacio no sólo físico–, así como de la necesidad de explorarlo y habitarlo según su propia conveniencia. Así, el jardín y Mary se identifican como una misma entidad: ambos pasan de la inexistencia al florecimiento productivo que da vida a otros. En este sentido, Bixler (1996: 34) apunta al paralelismo entre el jardín y la niña: *Being walled, locked and abandoned, the garden mirrors her own well-defended, isolated, and orphaned self*; y se refiere a la exploración de Mary en el jardín como la exploración psicológica que lleva a cabo de sí misma (cf. Bixler, 1996: 33). En el momento en el que la niña se hace cargo del jardín, se hace cargo de su vida. El jardín es, así, su inversión vital, ya que al apostar por este espacio, Mary está apostando por ella misma y sus capacidades, por su necesidad de regeneración y de salud, en definitiva, por el encuentro de su identidad femenina. En este sentido, Bixler (1996: 38) opina que Mary es jardinera y jardín a la vez, ya que es el agente activo de su crecimiento, tal y como lo es un jardinero respecto al lugar que cuida, y receptora del proceso de regeneración en el que recibe ayuda de otros. Esta misma idea comparte D. B. Wallace (1988: 141), quien se refiere al jardín en algunas obras literarias como un centro de vida sinónimo de la protagonista misma y de su vida interior, por lo que sentir y amar el jardín significa tener la capacidad de ver el interior de uno mismo con alegría y de reconocer el

potencial de cada uno. Esta idea resulta fácilmente aplicable al jardín secreto, ya que el jardín es Mary misma con su capacidad de regeneración. En este espacio la niña revive su gozo y optimismo para afrontar su proceso de maduración.

De esta forma, la identificación de lo femenino con el jardín hace que este sea un espacio liberador y no la continuación de lo patriarcal. Recordemos que la sanación de los niños ocurre en este espacio y no en la mansión. En este sentido, J. Plotz ve clara la relación del jardín con lo femenino y los valores positivos que favorecen a los niños, y todo lo contrario en la casa como representación de lo masculino. Así, la acción de los personajes masculinos se ciñe a la casa, y la de las mujeres más influyentes de la novela al jardín. En su opinión: *The father's mansion is oppressive and deadly, the mother's garden is liberating and life-giving; the male physician is ineffectual, Mrs. Sowerby's wisdom heals all young things* (Plotz, 1994: 18).

En la consideración del jardín como un espacio liberador para la mujer encontramos una lectura nueva para los muros que lo rodean. Así, de sus connotaciones inicialmente opresivas pasamos a su significado como limitadores de la influencia masculina. En este sentido, A. Gunther se refiere al jardín como espacio femenino que desplaza a lo masculino en el contexto de la interpretación mítica del jardín secreto como sinónimo del jardín del Edén. Así, Lilias Craven es Eva, el verdadero poder del jardín, su creadora e inspiradora, quien rechaza las riquezas que la mansión patriarcal le ofrece para optar por el jardín, tal y como después hará Mary en la búsqueda de su propio espacio (cf. Gunther, 1994: 166-67). Se trata del jardín como un espacio de total independencia al margen del control de lo masculino, esto es, una comunidad de y para mujeres, en la que la entrada de lo masculino está permitida sólo si se ha producido una revisión de los valores asociados a esta condición. En este sentido, si identificamos los valores patriarcales tradicionales e inefectivos para conseguir la felicidad con el personaje de Archibald Craven, vemos cómo su estancia en el jardín se asocia con la muerte de la esposa –muerte no sólo física sino también la muerte de lo femenino por su relación con lo

patriarcal–. Cuando este personaje vuelve a entrar en el jardín, ya se ha producido su catarsis después de sus viajes y ha sido capaz de percibir al espíritu de su esposa que lo reclama para llevar una vida nueva en Misselthwaite, contando, esta vez, con el amor de su hijo. Por el contrario, la entrada y estancia de Dickon en el jardín se consiente por asociarse con el poder femenino. Así, la relación de este personaje con Mary es de colaboración, los roles de ambos niños se complementan y están al mismo nivel, desapareciendo la rivalidad entre ambos sexos, tal y como la propia Burnett anhelaba. En este sentido, Colin también deberá someterse a un proceso de cambio para que la entrada al jardín le esté permitida. Esta se produce porque el niño se deja influenciar y sanar por la regeneración del jardín, una fuerza que Burnett identifica con lo femenino y que preside toda la obra.

Debemos añadir que el jardín y su condición de espacio cerrado por los muros no sólo tienen una lectura desde la crítica feminista. Para autores como Phyllis Bixler, estos se asocian con la situación psíquica y emocional de los personajes antes del trabajo de Mary en el jardín. Así, que el jardín esté amurallado equivale al aislamiento psíquico de la niña, de Colin y de Archibald Craven, siendo también sinónimo de la enfermedad física y psíquica que les afecta. Finalmente, que la muerte de Lilias Craven ocurriera entre los muros del jardín señala el comienzo de la pérdida del interés del señor Craven hacia su hijo (cf. Bixler, 1996: 73). Para G. Evans (1994: 23), el jardín vallado por gruesos muros de piedra significa la protección que la tradición y el estilo de vida rústico suponen en el contexto de la literatura pastoril.

Hemos visto que Burnett emplea un símbolo fundamentalmente femenino como es el del jardín para subvertir ideas que asociaban a la mujer con valores tradicionales que la asfixiaban. En este sentido, la obra que nos ocupa recoge la tendencia de finales del siglo XIX, en el que el jardín se empleaba como símbolo subversivo. Como ya hemos visto, el retrato del jardín en la literatura victoriana sirvió para legitimar las ideas opresivas que afectaron a la mujer. Sin embargo, la ficción de finales de siglo incorpora los postulados de la llamada *woman-question* y confronta

la imagen del jardín como perpetuación de los valores patriarcales. En este sentido, el jardín como espacio apartado y en su condición de secreto es el lugar de liberación de la mujer, un espacio de privacidad en la que la subversión se realiza sutilmente y de espaldas a la vigilancia patriarcal. En este sentido, M. Waters (1988: 252) resalta la condición de secretismo del jardín y afirma que esto supone la libertad, autonomía y privacidad que la mujer necesita. Igualmente, Waters (1988: 250) apunta la idea de que las semillas plantadas en el jardín victoriano –las de la domesticidad asociada a la feminidad– también eran las de la subversión, ya que el jardín es la creación de un espacio propio por parte de la mujer. Sh. Foster y J. Simons también señalan al jardín como símbolo de liberación para la mujer por su condición de cerrado y lugar privado. Para ambas autoras el jardín de la obra de Burnett supone el espacio ideal al margen de la autoridad masculina, donde se produce la liberación del poder femenino en forma de creatividad y del desarrollo de la identidad de la mujer (cf. Forster & Simons, 1995: 174 y 187).

De esta forma, en *The Secret Garden* comprobamos cómo el jardín secreto es la creación de Mary. Es la niña quien gesta la idea y la comparte con Dickon, un personaje masculino que se encuentra en su mismo nivel por haber asumido sus lados masculino y femenino. Junto con esta idea, debemos mencionar otro detalle que reafirma esta hipótesis en el plano simbólico, esto es, el hecho de que una parte de las plantas que pueblan el jardín de la obra de Burnett sean caducas –en el último capítulo Archibald Craven contempla un jardín otoñal con árboles de tonos ocres y amarillentos (355-56)–. Esto significa que para que una nueva primavera de ideas sobre la mujer se haga efectiva, las hojas caducas, esto es, las ideas patriarcales que intentan definirla sin éxito, deben caer. En este sentido, Waters se refiere a la asociación entre las plantas perennes y lo doméstico. En su opinión: *One reason that novelists lauded the old-fashioned cottage garden is that the constancy they impute to its plant life is suggestive of domestic stability; that is, its trusty perennials look like permanent residents and not, as is the case with bedding plants, mere tenants* (Waters, 1988: 228). Así, el jardín ha hecho

desaparecer su contenido para redefinirse a partir de la entrada de una nueva mujer: Mary.

Como hemos mencionado anteriormente, uno de los problemas que plantea la lectura de la obra como partidaria de una nueva feminidad liberada de estereotipos patriarcales es la aparición de Colin en el jardín en términos de dominación, así como la exclusión de Mary de los dos últimos capítulos de la novela. De esta forma, para una parte de la crítica literaria el final de la obra, en el que se hace a Colin protagonista, y del que se excluye a la verdadera artífice de los cambios, supone una concesión a los valores patriarcales que presentan a lo masculino en términos de triunfo y dominación. Así, para críticos como H. Murray, Ch. Wilkie, E. L. Keyser, U. C. Knoepflmacher y F. Inglis, Mary pierde un protagonismo esencial en los últimos capítulos, como veremos a continuación. En este sentido, H. Murray, refiriéndose a la ausencia de Mary, afirma:

> The most obvious sign of her marginalization is her loss of the foot-race: more subtle is the grammatical displacement, her own movement and endeavour shunted into a relative clause in a sentence whose purpose is to convey information about Colin: "Mary, who had been running with him, and had dashed through the door too, believed that he managed to make himself look taller than he had ever looked before …" This is the only direct mention of her in the concluding pages of the novel, in a conversion of Mary as actor to Mary as viewer. Her name occurs only once more (…). And then she is named no longer –present but not present, ghost-like, a marking absence. When Colin and his father walk back to the house, we do not know: does Mary walk behind them? does she go back to the garden? or is she standing in some intermediate place, between the manor and the garden? Mary shrinks; Colin grows; the natural order cedes to the social. (Murray, 1985: 39)

Además, Murray (1985: 40-41) realiza una crítica abierta en la que se pregunta si Burnett estaba describiendo la situación de patriarcado imperante de su época o, en realidad, la estaba criticando.

Por su parte, Ch. Wilkie también hace notar esta diferencia en el trato de los personajes de Mary y Colin al final de la novela. Para la crítica literaria, la diversidad en dicho tratamiento se basa en las lecturas diferentes que se puede hacer de los personajes. Así, Colin es la representación del dios Apolo, por lo que es sinónimo del racionalismo, de la ciencia, de la política y de la psicología –recordemos las aspiraciones que el niño tiene para su futuro una vez que empieza a recuperarse–. Por el contrario, el personaje de Mary –junto al de Dickon– representa al dios Dioniso, esto es, la exaltación de los sentidos, lo instintivo, lo pasional e impulsivo frente al raciocinio. Es por esta razón por la que Wilkie afirma que el hecho de que la novela termine centrándose en el primer personaje significa que lo apolíneo, o lo que la crítica igualmente denomina lo científico, se impone sobre lo dionisíaco, aspecto fundamental que había venido dominando la narración hasta la llegada de Colin al jardín (cf. Wilkie, 1997: 316-23). Para Wilkie, la supuesta enfermedad y deformación física de Colin y su final sanación es la prueba de una evolución consistente en la superación de lo dionisíaco para la adquisición de lo apolíneo y todo lo que esto representa. En su opinión: *Colin's so-called inherited, so-called deformity can be read as a manifestation of spiritual impoverishment. To realize his own innate ambitions, and his historical destiny, he must transcend his state of Dyonisian wildness and become an Apollonian beautiful* boy (Wilkie, 1997: 317).

Para E. L. Keyser, la razón de la discriminación del personaje de Mary debe ponerse en el contexto autobiográfico de la propia Burnett. Así, el personaje de la niña sería la proyección de la misma autora, y el de Colin la amalgama entre su hijo Lionel –un niño enfermizo y aprensivo– y el que fuera su marido –inválido, al igual que el personaje de la novela–. De esta forma, Burnett castiga a Mary y compensa a Colin. En su opinión: The Secret Garden, *written in 1911 toward the end of a long, successful career, seems to suggest not only self-condemnation and self-punishment in its treatment of Mary but an attempted reparation for wrongs Burnett may have felt she inflicted on the males closest to her* (Keyser, 1983: 10). Este supuesto castigo hacia sí misma vendría de la sensación de haber

descuidado a su familia, sobre todo a sus hijos, por dedicarse a escribir y a viajar constantemente, ya que, como mujer de su época, no le fue fácil compaginar sus facetas de madre y escritora, un sentimiento que se agravaría con la muerte de su hijo mayor. Con el final de la novela desplazado hacia Colin, Mary se vuelve convencional y deja de lado su independencia, rebelión y su capacidad de tener recursos propios, lo que supone el reflejo de la ambivalencia de Burnett sobre el tema de los roles de ambos sexos (cf. Keyser, 1983: 12).

Por su parte, U. C. Knoepflmacher comparte esta misma opinión y reconoce igualmente que el protagonismo de Colin tiene como origen las semejanzas de este con Lionel, así como otras cuestiones autobiográficas. En palabras de Knoepflmacher:

> Mary's displacement by Colin may well have its roots in Frances Hodgson Burnett's need to resort to compensatory fantasies: (…) the boy Mary nurses back to health is clearly a wishful embodiment of Burnett's son Lionel, for whose death she blamed herself, as well as of the weak mates who had depended on her and of the dead father whose place as the family's breadwinner she had so early had to assume. (Knoepflmacher, 1983: 25)[88]

Para Sh. Foster y J. Simons también hay que tener en cuenta esta fuerte influencia biográfica para poder explicar que los logros de Mary a lo largo de la novela queden marginalizados por el final que Burnett eligió para su obra. Para las autoras, el esfuerzo de Burnett para reproducir lo idílico de la vida en el campo en Inglaterra con toda su significación no evita que aflore en la obra una fuerte tristeza reprimida en dos formas

88 Knoepflmacher, a la vez que expone la gran ausencia de Mary al final de la obra, nos invita a tener en cuenta la opinión del lector infantil y la importancia que este le da al tema. Desde su perspectiva, es al lector adulto al que resulta más grave la ausencia de la niña, ya que para el lector infantil tienen más peso otras cuestiones. En concreto, el autor menciona la opinión de dos alumnos suyos que leyeron el texto a la edad de ocho años. Así, uno de ellos mencionó que lo que realmente le llamó la atención de la obra fue el jardín y el personaje de Dickon. Colin no le interesó. Para el otro alumno, lo importante de la obra fue su identificación con Mary. El personaje de Colin no le ofrecía ninguna simpatía (cf. Knoepflmacher, 1983: 31. Nota a pie nº 11).

fundamentales, esto es, el reflejo del trauma familiar y la enfermedad de Colin como el calco de sus propios sentimientos de abandono hacia sus hijos, así como de la enfermedad de su hijo Lionel. Así, el final de *The Secret Garden* se aleja de las tensiones entre autoridad y género para ser la proyección de la realidad que a la propia autora le hubiera gustado vivir (cf. Foster & Simons, 1995: 172-73). Así, en el capítulo que Sh. Foster y J. Simons dedican a *The Secret Garden* consideran los elementos de la obra que son subversivos y los que resultan conservadores. La cuestión de cómo queda, finalmente, la obra resuelta supone para ambas críticas un interrogante que les lleva a opinar que la obra no es de orientación feminista, aunque expone claramente las tensiones de esta índole que con frecuencia expresaron las escritoras feministas de la época de diferentes formas (cf. Foster & Simons, 1995: 189-90). Por esta razón consideran que la obra es ambivalente y contradictoria, pero rica a la vez, refiriéndose a ella en el marco de los estudios de género de la siguiente forma:

> The eventual narrative progression of *The Secret Garden* reverts to the conventional model of the feminine, offering a model of woman as an apotheosis of motherhood, and showing girls as feminizing and civilizing influences on a sterile male culture. Yet the main action of the novel gains its magnetism from a diametrically opposed position as it glorifies female intransigence and freedom and establishes a psychic personal space for the talented, creative girl who is its heroine. This textual instability thus provides scope for readings of the novel's covert message, contained in its very incoherence. (Foster & Simons, 1995: 190)

Al igual que los críticos anteriores, F. Inglis llama la atención sobre la ausencia final de Mary. Así, el crítico alaba a las heroínas de las novelas de Burnett por su inteligencia e independencia (cf. Inglis, 1982: 113), pero afirma que estas cualidades sólo pueden aplicarse a Mary en los primeros dos tercios de la historia (cf. Inglis, 1982: 165).

A pesar de la revisión negativa, existe una buena parte de críticos literarios que interpretan la ausencia de Mary desde otras perspectivas. Así, para S. Roxburgh, la prevalencia de Colin no amenaza la gran

influencia y poder de transformación femeninos que el jardín ejerce. Para Roxburgh, el poder que se da al niño gracias a su sanación no le servirá para perpetuar valores patriarcales, representados por la mansión y sus gentes, sino para reformarlos. En su opinión:

> (…) Colin's original condition was the result of his father's demented fears, which were transferred to the boy and reinforced by the people around him. Thus, the household of Misselthwaite Manor is a microcosmic society based on an arbitrary principle or law. With Mary's help, Colin is able to escape from this society into the "secret garden", where he is able to heal and grow strong enough to return to the society from which he came and reform it. (Roxburgh, 1979: 128)

De esta manera, para esta reforma de la casa ha sido necesaria su apertura, de la que Mary, y no Colin, es responsable. En este sentido, A. Gunther afirma que anteriormente a la llegada de Mary la casa es caracterizada en términos de ausencia, es un lugar en el que dominan las fuerzas negativas que niegan la vida y que puede identificarse con una prisión y un laberinto, así como con lo patriarcal (Gunther, 1994:161). La idea principal de Gunther sobre la inexplicable desaparición de Mary al final de la novela tras haber sido su protagonista indiscutible es que Burnett no podía igualar a los niños haciéndolos aparecer en las mismas escenas por la razón de que no están al mismo nivel, esto es, Colin nunca desplaza a Mary porque este está mucho menos evolucionado. Para Gunther, Mary llega a un punto esencial después de sanarse que supone trascender sus propias necesidades y ayudar a Colin. Así, tras haber superado su propio sufrimiento, Mary tiene la suficiente profundidad de visión como para reconocer el sufrimiento ajeno y ponerle solución: un aspecto que Burnett enfatiza una y otra vez. Así, Gunther, refiriéndose a Mary, afirma:

> Thus her behaviour in the last section of the book is characterized by an unselfish compassion and a total absence of egocentric concern. Colin, however, in true masculine mode, remains intrinsically self-centered up to the very last line. His development along the path of the quest is considerable, but he remains

> "blocked" in the real sense of the word, in that he cannot transcend the egocentricity that has characterized him from his very first appearance. (Gunther, 1994:160)

En nuestra opinión, la ausencia de Mary al final funciona, igualmente, como un símbolo. En este sentido, Colin hace del jardín un testigo de su evolución –el niño evoluciona mucho respecto a su situación inicial– y también de su egocentrismo. Así, la ausencia de Mary en el mismo espacio confirma su ausencia en la persistencia de dicho rasgo que ya ha superado. De esta forma, una de las características de Colin es su necesidad de poseer para ser feliz. Cuando no posee –por ejemplo a su madre o al jardín– no sólo no es feliz, sino que hace infelices a los demás. Colin se queda con los beneficios que su nuevo estado de salud le aporta, pero no lo revierte en los demás, y esto se produce porque participa parcialmente de los trabajos del jardín, por lo que se sugiere que se le da el trabajo hecho. Sin embargo, Mary no busca retener la fuerza que la sana, sino que la deja actuar y permite que otros se beneficien: su objetivo no es poseer sino evolucionar, por eso el grado de madurez que alcanza es mayor.

Gunther no sólo llama la atención sobe la actitud de un Colin dominador y triunfante en el jardín, sino que también se pronuncia sobre la escena final en la que el niño se encamina hacia la casa con la misma actitud orgullosa, esta vez auspiciada por su padre. Para Gunther, la lectura es similar y la ausencia de Mary resulta comprensible. En su opinión: *[Colin] remains trapped in the same kind of male self-absorption that characterizes his father. In the real terms of the text, he never at any point displaces Mary* (Gunther, 1994: 168). En nuestra opinión, la ausencia de Mary en esta escena vuelve a enfatizar que la niña no se deja atrapar por los valores masculinos. En este sentido, Colin se ha curado y quizás se incorpore a los valores que se esperan de él, esto es, a un mundo patriarcal supervisado por su padre.

Frente a la supuesta dominancia de Colin al final de la obra, Alison Lurie se refiere tanto a la importancia del rol activo de Mary en toda la

novela, lo que compensaría su ausencia, como al hecho de que Burnett no sugiere un futuro concreto para ella. En su opinión:

> It is Mary who first discovers the garden and begins to restore it, and it is she who brings Dickon and Colin there. When Colin has a tantrum, Mary acts as his therapist. As though she may seem to play a lesser role in the second half of the book, she has dominated the first twelve chapters, in which Colin is only a voice crying in the night. (Lurie, 1999: xxii)

Para Sh. Forster y J. Simons, las cualidades esenciales en la personalidad de Mary son tremendamente subversivas y, además, premiadas en la obra. Estas cualidades –la iniciativa, el liderazgo y la determinación, fundamentalmente– son las que originan la atracción hacia el personaje. Además, desde el punto de vista de la cuestión del género resulta muy significativo y rompedor que la novela enfatice las similitudes entre Mary y Colin y sus mismos pasos en la evolución, y no las diferencias entre ambos por ser de diferente sexo (cf. Forster y J. Simons, 1995: 180-81).

Para A. K. Silver, el final de *The Secret Garden* no es tan cerrado como parece, ya que el hecho de que Mary no aparezca al final de la novela no implica que la niña vaya a ajustarse a un patrón de feminidad con el que no se ha identificado en toda la narración, una cuestión que se subraya si tenemos en cuenta el tipo de mujeres que funcionan como referentes de Mary. En su opinión:

> [In] interpreting Burnett's problematic ending, one must also take into account female characters such as Martha, Mrs. Sowerby, and even the late Mrs. Craven who are outspoken and assertive; without a submissive model of womanhood to imitate, Burnett leaves open the possibility that Mary will remain the "odd, determined …person" (90)[89] that she is as a child. (Silver, 1997: 199-200)

Ph. Bixler apunta una idea similar al mencionar que el espíritu de Mary no se pierde en el último tercio del libro, ya que mantiene los principales

[89] La referencia de Silver al número de página pertenece a la siguiente edición de la obra: Burnett, Frances Hodgson. *The Secret Garden*. New York: Apple, n. d.

rasgos de su personalidad. Unos rasgos que han definido su feminidad y que están lejos de los parámetros victorianos, esto es, su terquedad, su carácter fuerte alejado de la sumisión y su iniciativa. Bixler encuentra evidencias para esto en las siguientes escenas: en primer lugar, Mary protesta a Ben cuando este le regaña por entrar en el jardín (265). En segundo lugar, Mary habla claramente a Colin sobre su carácter maleducado y desagradable, indicándole que no necesita ser así (280-81). En tercer lugar, Mary sigue siendo la iniciadora de la acción al sugerir y encabezar la expedición por las habitaciones de la mansión con Colin (318-19). Por último, para Bixler, Mary sigue siendo protagonista a través de las alusiones a su transformación –Colin se da cuenta de que Mary se parece a uno de los retratos que cuelgan en los pasillos de Misselthwaite, pero con el aspecto anterior al que la niña tenía (320); además, Susan Sowerby piropea a Mary y alaba su belleza sana (332)– (cf. Bixler, 1996: 84).

Como vemos, la crítica literaria con frecuencia hace referencia al carácter de Mary como uno de los aspectos fundamentales que sirven para compensar la ausencia de esta al final de la obra, llevándonos, igualmente, a pensar que una protagonista con semejante personalidad nunca va a dejarse dominar por imposiciones ajenas. En este sentido, su carácter es esencial para iniciar la búsqueda de su identidad femenina, un tema que, a la vez, se relaciona directamente con el jardín como espacio femenino. De esta forma, es la obstinación de Mary y su independencia de las opiniones ajenas que vetan su libertad de movimientos la que la llevan a explorar los alrededores de la mansión, a encontrar el jardín y a entrar en él. En clave simbólica, lo que Mary hace es ahondar en su interior, encontrarse con ella misma y entrar en una dinámica de sanación que le llevará al autodescubrimiento. Es por esto por lo que en *The Secret Garden* se le da una especial importancia a ciertos rasgos de la personalidad de Mary que se alejan mucho del ideal de comportamiento femenino para la mentalidad victoriana. En este sentido, A. Lurie se refiere al patrón de niña que el victorianismo imponía, para el que esta

debía ser delicada, tímida y dócil y nunca activa, valiente, impaciente ni, por supuesto, crítica con lo que y los que la rodean (cf. Lurie, 1998: 23).

De esta forma, los rasgos que se negaban para la heroína de una novela de la época eran precisamente las características que se esperaban del héroe. En este sentido, M. Hourihan alude a la relación entre la esencia de la masculinidad del héroe con la necesidad de este de ejercer el control sobre él mismo y sobre lo que lo rodea. La imaginación y las emociones –identificadas con lo femenino– amenazan este control y por tanto son reprimidas por el héroe. En su opinión: *Hero tales, especially nineteenth-century adventure stories written for young, potential empire builders, are often overtly concerned with the question of what it means to be a man (…). [The] definition of manhood (…) foregrounds action, courage, and self-control and belittles intellectual and creative pursuits* (Hourihan, 1997: 69).

En *The Secret Garden* Burnett caracteriza al personaje femenino con rasgos típicamente masculinos, ya que nos encontramos con una niña activa, valiente, con iniciativa, que desobedece las órdenes de los adultos y que muestra una clara independencia; justo lo contrario de lo que encontramos en Colin, un niño apocado, que se auto compadece, que culpa a los demás de su situación, incapaz de mejorar por iniciativa propia y que se deja dañar por sus sentimientos incontrolados –Colin está a merced de sus rabietas–. Por tanto, encontramos que según el código de género vigente en la época, Mary es la heroína indiscutible de la novela. En este sentido, A. Gunther señala el papel activo de Mary en su función de iniciadora de la acción. Refiriéndose a la relación de Mary con Colin, Gunther opina: *She remains the initiator in their relationship: it is her "inspiration" that provokes the opening up of the great house to the fun and laughter of their games, thus taking their healing energy into its most obscure corners* (Gunther, 1994: 161). Para refrendar estas palabras, Gunther hace alusión al comentario del personaje de Susan Sowerby en el capítulo XXIV: "It was a good thing that little lass came to th' Manor. It's been th' makin' o' her an' th' savi' o' him." (298). Como podemos comprobar, Susan reconoce el papel activo de la niña respecto a su

propia sanación y hacia la de Colin. Si tenemos en cuenta ambos personajes, vemos que según avanza la novela y se lleva a cabo el proceso madurativo de los niños, los roles se van intercambiando y no limitan a los personajes a ciertos papeles. Burnett sigue mostrándose subversiva de nuevo al hacer que tanto Mary como Colin también sean capaces de expresar sus emociones en el contexto del jardín. En este sentido, Colin, al aprender el dominio de sí, también aprende a canalizar sus emociones positivas y a expresarlas –en el jardín se muestra eufórico cuando anuncia a todos sus planes para el futuro–. En el caso de la niña, de su incapacidad para mostrar sus sentimientos hacia el prójimo pasa a mostrarse amable y contenta con ella misma y con los demás. No oculta sus sentimientos hacia Dickon, hacia los habitantes del jardín, o, en general, hacia los miembros de la familia Sowerby.

En nuestra opinión, para el encuentro de la identidad que Mary realiza no sólo es necesario el espacio redefinido del jardín, sino también una actitud desde la que la niña parte y que define su propio carácter. De esta forma, Mary desafía la feminidad impuesta que implicaba pasividad, sumisión, supresión de la curiosidad y de la acción. El carácter obstinado de Mary la lleva a desafiar a la autoridad –la de la señora Medlock– y a seguir su curiosidad innata. Esto lleva a la niña a ser una heroína de acción, por lo que recibe la recompensa de su sanación. Como hemos mencionado, la orientación tradicional del héroe hacia la acción se produce cuando se trata de un personaje masculino, a diferencia del femenino, del que necesariamente se espera una actitud pasiva. En la obra de Burnett no ocurre así, ya que Mary es recompensada por la frenética actividad de revivir el jardín. Este aspecto es novedoso si lo comparamos con otra de las obras anteriores dirigidas al público infantil y juvenil de Burnett. En este sentido, debemos mencionar el estudio que realiza E. Connell de aspectos como la clase social, el género, conceptos como el de la domesticidad y la cuestión del imperialismo británico en la obra de Burnett *A Little Princess*, de 1905. Así, para la crítica literaria el mensaje de Burnett es que el personaje de Sara es recompensado al final

de la novela no por la acción que emprende, sino por la imaginación, un aspecto identificado con la mujer (cf. Connell, 1995: 152-53).

En *The Secret Garden* podemos comprobar cómo se le da una especial importancia a un rasgo del carácter de Mary que incluso se elige como título del capítulo segundo, y que viene a resumir la actitud de esta antes de su entrada en el jardín secreto. Así, el adjetivo *contrary* viene a describir la forma que la niña tiene de relacionarse consigo misma y con el mundo que la rodea, una actitud que, según sugiere Burnett, es el resultado de su falta de habilidades sociales, de la privación de calor familiar a la que se ve sometida y, sobre todo, de la soledad en la que vive desde que nace. La importancia que se le da en la novela al carácter de Mary se manifiesta en el hecho de que es el primer comentario del narrador en el primer capítulo. Así, se menciona el carácter agrio de Mary refrendado por su mala salud, y un aspecto físico también ajado –esto último enfatizado por la comparación que se hace con su madre, una beldad–. Después de una brevísima descripción, el narrador menciona la soledad en la que la niña siempre se ha encontrado debido a la lejanía emocional de sus padres. Como resultado de la negación de estos, Mary termina siendo una niña desagradable, colérica, displicente, egoísta y tiránica, unas características de su personalidad que el narrador asocia de forma directa con su aspecto físico y con su estado de salud, un aspecto enfatizado al reflejarse en Colin. Burnett pone un énfasis especial en la relación entre el carácter de Mary y la soledad que la niña padece desde su más temprana edad. Este hecho se dramatiza ya en el primer capítulo cuando se nos muestra a Mary vagabundeando por una casa fantasma de la que todos han huido o están muertos. Resulta patético ver cómo en mitad de una epidemia de cólera la niña es abandonada a su suerte. En relación con estos hechos, M. Gohlke opina que existen dos aspectos que llaman poderosamente la atención en la obra. Por un lado, que esta comienza planteando el tema de la muerte y, por otro, la sorprendente reacción de Mary frente a esta. En este sentido, Gohlke afirma:

> Even more curious perhaps is the fact that she hardly seems to react. She is remarkably in the face of what would seem a

> devastating event in the life of any child. To all appearances, she is an imperious, self willed, and otherwise unresponsive child. The only sign of inner activity are her tantrums, angry outbursts against a world which refuses to be controlled by her, and her vain attempts to construct a garden, first in the sand outside her house in India; and later in the yard of the unsympathetic family of a clergyman who offers her shelter. (Gohlke, 1980: 895)

Si el primer capítulo nos introduce a Mary y hace hincapié en su soledad, en el segundo capítulo comprobamos cómo el adjetivo calificativo *contrary* es un concepto esencial en él. Así, se nos sigue presentando un personaje infantil absorto y centrado en sí mismo, que levanta una muralla de desapego con lo que le rodea como forma de defensa. De esta forma, Mary neutraliza la angustia que debería sentir ante la realidad de su orfandad por medio de la afirmación de su independencia. En el texto encontramos la evidencia de esto en el siguiente comentario del narrador:

> If she had been older she would no doubt have been very anxious at being left alone in the world, but she was very young, and as she had always been taken care of, she supposed she always would be. What she thought was that she would like to know if she was going to nice people, who would be polite to her and give her her own way as her Ayah and the other native servants had done. (9-10)

En este sentido, para críticos como E. Keyser lo que hace que a Mary se la califique como *contrary* supone el rasgo necesario para su supervivencia en la India como forma de protegerse contra el dolor y la soledad. Esta terquedad le servirá a Mary en su nueva vida en Inglaterra como base para su renovación (cf. Keyser, 1983: 4). En este sentido, U. C. Knoepflmacher califica a la niña como un personaje de carácter duro, que emplea su agresividad, mostrada abiertamente, como método de defensa por la indiferencia de sus padres. Así, Mary proyecta dicha agresividad hacia otros, ya que no le está permitido hacerlo hacia sus progenitores. De esta forma, se trataría de un enfado terapéutico desde el punto de vista emocional, y una expresión de fortaleza interior –Mary es la única que sobrevive a la epidemia de cólera–, ya que las carencias

terminan haciéndola fuerte. Un aspecto que beneficiará no sólo a la niña sino también al personaje de Colin. Knoepflmacher se refiere al término *Healthy Anger* en alusión a la expresión curativa de los sentimientos por parte de la niña (cf. Knoepflmacher, 1983: 22-23). Para Ph. Bixler, la personalidad peculiar de Mary supone la adaptación psicológica a un medio hostil. Es por esto por lo que Mary acrecienta su aislamiento como fórmula para recluirse del dolor, ya que su implicación afectiva en los primeros acontecimientos de su vida le hubiera impedido sobrevivir en una realidad incontrolable para ella. Para Bixler, los primeros tres capítulos de la novela son introductorios, y en ellos se expone cómo y por qué Mary es terca y una persona solitaria, lo que le será de una tremenda utilidad para ser un personaje independiente y encontrar, así, el jardín oculto, la clave de su sanación. Además de su aislamiento, terquedad e independencia se muestran los indicios de que Mary podrá finalmente abrirse a los demás, por lo que antes deberá reconocer su aislamiento como una privación para comenzar el cambio que necesita para su curación (cf. Bixler, 1996: 25-28).

En general, los ejemplos del carácter peculiar de Mary aparecen en toda la novela y nos acercan a un personaje original en la literatura infantil y juvenil[90]. Esta es la opinión de muchos críticos literarios que no dudan en señalar este aspecto como un acierto en la obra de Burnett. Así piensa E. Keyser, quien distingue dos tipos de terquedad en la niña, y opina que este rasgo que caracteriza a Mary enriquece la obra, a pesar de ser aparentemente un defecto. En su opinión:

> Contrariness then, of the kind Mary gradually loses, originates in sourness, irritability, and unwillingness to be interested or pleased. But the kind of contrariness that Mary retains (…) arises from

[90] Burnett no crea el personaje de Mary de la nada, sino que se basa en rasgos que ya había asociado a otros personajes femeninos de su producción para adultos. En este sentido, G. H. Gerzina hace referencia a la obra *That Lass o'Lowrie's*, en la que Burnett retrata a la heroína de la novela industrial, dotándola de unos rasgos que reutilizaría una y otra vez, aún a sabiendas de que podrían no resultar correctos para la moral de la época. Así, Joan, la protagonista, es orgullosa e independiente, con un fuerte sentido de su identidad, una mujer que no se deja ayudar fácilmente (cf. Gerzina, 2004: 66-67).

> emotional honesty and reliance on one's own judgment. Mary finds both the garden and Colin largely because "she was not a child who had been trained to ask permission or consult her elders about things" (66).[91] (Keyser, 1983: 6)

La crítica literaria tampoco duda en establecer una relación directa entre el carácter de Mary y la llamada *woman-question*. En este sentido, Burnett vuelca sobre su personaje principal femenino las características que el victorianismo negaba en la mujer. Así, A. Gunther desglosa el significado del adjetivo *contrary* en el personaje de Mary y lo relaciona con el jardín, con la energía que en él se libera y que, a su vez, depende de Mary, así como con su papel activo. En su opinión:

> All depends on the garden but the garden depends on Mary –her courage, and independence, her curiosity and intelligence, but above all, *her need*. [These] are the "contrary" qualities that control her role as quester who finds both lost key and lost door, who crosses the threshold and opens up the dying center. It is she and she alone who sets this process in motion. She quite consciously searches for the door. Her determination ("obstinacy") is stressed. (Gunther, 1994: 165)

Por su parte, U. C. Knoepflmacher señala que especialmente a partir de la obra de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, las escritoras comenzaron a crear personajes infantiles, en especial niñas, que expresaban su hostilidad, lo que las alejaba del decoro que debían mostrar en toda situación. El autor se refiere a la contextualización de las obras lejos del realismo y a la finalidad de esta falta de decoro con las siguientes palabras:

> The surreal setting is enlisted, on the one hand, to mute the hostile behavior of girls on the road to socialization and maturity; on the other hand, however, it permits their creators to turn their own satiric energies against the deficiencies or complacencies of a society that

[91] La referencia de Keyser al número de página pertenece a la siguiente edición de la obra: Burnett, F. H. (1977) *The Secret Garden*. New York: Dell.

> frowned on expression of female anger. (Knoepflmacher, 1983: 14-15)

Así, el carácter de Mary refleja la rebeldía frente a lo que la sociedad victoriana esperaba de una mujer, y frente al perpetuo estado de represión al que esta debía someterse. Con estos rasgos de personalidad, Mary va renovándose y construyendo su fortaleza, a la vez que se compromete en cuerpo y alma con la regeneración del jardín, sinónimo de su propia identidad femenina.

Como conclusión podemos señalar que Burnett emplea un potente símbolo como centro de su novela, esto es, el jardín, un espacio con una larga tradición literaria y que en la época victoriana vino a usarse como prolongación de la casa y de los valores domésticos. Burnett parte del conservadurismo de esta imagen para ofrecer dos espacios cerrados, incomunicados y carentes de vida: la mansión de Misselthwaite y el jardín secreto. Así, con la llegada de Mary a la mansión se inicia un proceso de apertura de la casa –Mary sale de Misselthwaite para iniciar su búsqueda– para llegar al jardín y, tras completarse el proceso de sanación, será el jardín el que abra sus puertas al exterior. En nuestra opinión, la presencia de Mary en la mansión en un primer momento y su salida al exterior tiene una posible lectura feminista. De este modo, Mary, como personaje liberado de la autoridad por su condición de huérfana[92], explora la casa, sinónimo del orden y sociedad victorianos, y no encuentra más que habitaciones vacías y silenciosas, lo que implica que en la sociedad victoriana el papel de la mujer es nulo e impera un interrogante sobre su presente y su futuro. De esta forma, la presencia de la mujer es

[92] En general, la condición de orfandad de los personajes también tiene una lectura feminista, tal y como apunta A. K. Silver (1997: 193-94), ya que su lucha por encontrar su lugar es la misma llevada a cabo por la mujer en una época en la que estaba relegada –tal y como encontramos a los niños huérfanos al comienzo de la novela-. Así, al eliminar la supervisión del adulto, se le da importancia a la necesidad de independencia: una cuestión que puede aplicarse a la mujer, en continua tutela y supervisión de lo masculino.

invisible –Mary se dedica a vagabundear por Misselthwaite como un fantasma–. Según la mentalidad victoriana, la amenaza que representa la libertad de la mujer está bajo control gracias a un rígido código de moral y conducta, pero Burnett nos dice que no es así, ya que en una de sus habitaciones –metáfora a la vez de lo más profundo y laberíntico– impera el descontrol: el personaje de Colin como sinónimo de la parte femenina que grita para llamar la atención sobre su situación. Para resolver esta tensión, Mary debe iniciar un movimiento de salida al exterior, esto es, debe sacar la parte femenina ahogada, reprimida y enferma para que sane. De esta forma, el primer paso sería reconocer que existe una situación de angustia y sufrimiento –y no reprimirla, como imponía la moral victoriana–. El segundo paso que se propone en *The Secret Garden* es iniciar un proceso de cambio voluntario en el que la necesidad de sanación supere al dolor –es por lo que apuestan Mary y Colin, a diferencia de Archibald Craven en un primer momento–. El tercer paso es salir fuera de la casa y alejarse de su influencia patriarcal, esto es, salir al espacio público y conquistarlo. De esta forma, cuando Mary llega hasta el jardín, un espacio de feminidad renovada, se encuentra con que este espacio está cerrado –se negaba el paso a la mujer para que pudiera renovarse y sanarse–, por lo que Mary debe abrirlo, revivirlo y habitarlo. Así, la niña debe abrirlo de forma secreta –la sociedad tradicional patriarcal no lo hubiera permitido–, debe revivirlo a través del trabajo continuo y del esfuerzo, un esfuerzo que hace que la mujer conquiste finalmente su lugar legítimo. Burnett no apunta aquí al enfrentamiento de sexos, sino al trabajo conjunto de ambos –recordemos los esfuerzos de Mary y Dickon–. Finalmente, al habitar el jardín y al producirse un movimiento fluido entre este espacio y la mansión debido a las idas y venidas de los niños, se indica que ambos espacios deben complementarse, esto es, los espacios público y privado deben asociarse como formas de expresión y acción de la mujer –es por esto por lo que Misselthwaite no es destruida al final de la novela, tal y como era típico de la tradición de la novela gótica–.

En esta sección hemos revisado el dilema que se plantea a la crítica literaria sobre si la esencia del jardín de la obra de Burnett es su caracterización como espacio femenino, o bien es la prolongación de los valores patriarcales, fundamentalmente a la luz del final de la obra y del protagonismo final de Colin. En nuestra opinión, Mary revive y habita el jardín como un espacio propio protegido de la influencia masculina por los muros, físicos y simbólicos, que lo rodean. El jardín es así un lugar liberador cerrado y secreto a lo patriarcal en el que se forma una comunidad de mujeres[93]. Esta comunidad es terapéutica y propicia el trabajo cooperativo, la sanación, la alegría y la construcción de un futuro lleno de esperanza sin ser, además, restrictiva, ya que acoge a lo masculino, siempre que esté reformado de sus planteamientos patriarcales. En nuestra opinión, esta es una de las claves que facilitan la lectura de los dos últimos capítulos, en los que Mary se ve relegada después de ser la protagonista indiscutible de la novela. En este sentido, no es casual que cuando Colin comienza a expresarse en términos de dominación, Mary desaparece de la escena. Así, lo que Burnett hace es evidenciar que no comparten el mismo nivel de evolución, por lo que aparta a Mary. Sin embargo, alejar a Mary de la acción no significa someterla a la autoridad patriarcal, sino evitar su influencia y su complicidad con ella. Así, el final de la novela no es explícito respecto al futuro de Mary porque se da a entender que la evolución de esta continuará y que a la niña le espera un futuro igualmente abierto.

De esta forma, el supuesto final de la novela es la complementariedad de la casa y el jardín –el jardín seguirá abierto y la casa será habitada, una convivencia de todos y para la que Burnett deja un importante legado a Mary, esto es, su carácter. Si la apertura del jardín y la sanación del

[93] Esta idea es apuntada por L. Paul, para la que el análisis de la obra desde la perspectiva feminista supone el reconocimiento de la importancia de esta comunidad de mujeres para la sanación. En su opinión: *Feminist reinterpretations of familiar classics like* The Secret Garden *(…) turn stories we thought were about struggles to conform to the social order into stories about women's healing and successful communities of women* (Paul, 1999: 115).

triángulo Mary, Colin, Archibald se produce gracias a la personalidad de Mary como personaje activo e iniciador de la acción, resulta difícil pensar que Mary va a dejarse someter por la autoridad patriarcal una vez que se ha sanado y reencontrado con su identidad femenina. En este contexto, la lectura crítica de la personalidad de Mary se realiza desde dos perspectivas. Por un lado, debe reconocerse su carácter subversivo que se enfrenta al supuesto decoro que el patriarcado imponía. Así, Mary desafía el concepto de feminidad impuesta por su valentía, iniciativa, independencia y desobediencia que la caracterizan como una heroína de acción, proporcionándole la base para su renovación. Por otro lado, es posible interpretar el carácter de Mary como la herramienta necesaria para la proyección de su futuro, en el que difícilmente la imaginamos desvinculada de las mujeres que le han ayudado y sometida a la autoridad de los Craven. Gracias a su final no explícito, *The Secret Garden* es una novela que se proyecta al futuro, y el personaje femenino principal puede considerarse una semilla plantada en 1911 –fecha que no debemos olvidar, ya que un final feminista explícito quizás no hubiera sido comprendido– que la crítica feminista moderna ha podido rescatar, gracias a su caracterización tan especial y a su vinculación a una metáfora muy potente y ciertamente atemporal. En este sentido, pensamos que la novela tiene un final adecuado, ya que la crítica literaria actual –en especial la de corte feminista– ha podido interpretarlo y de esta forma revivirlo. Desde 1911 el jardín secreto no se ha cerrado, ya que Burnett tuvo la suficiente habilidad para reflejar en una obra de literatura infantil y juvenil su reivindicación de un espacio propio para la mujer, una reivindicación aún vigente. Además, al excluir a Mary de la acción en los dos últimos capítulos, se libera a la niña de un final explícito que hubiera tenido que ajustarse a lo que se esperaba de una niña en 1911, por lo que Burnett está lanzando su personaje a un futuro en el que somos capaces de imaginar y desearle un final diferente. Así, Burnett indica no el final de Mary sino el inicio de su camino como adolescente acompañada de los valores ilusionantes aprendidos en el jardín, fuente de inspiración para su vida a partir del momento de su sanación.

3.3 El concepto de salud en *The Secret Garden*

3.3.1 El tema de la anorexia: la importancia de la comida y del aspecto físico como metáfora

Al comenzar la segunda sección del presente capítulo analizábamos los modelos que el victorianismo imponía a la mujer y las consecuencias de este encasillamiento para esta. Según la mentalidad del momento, uno de estos modelos era el llamado "ángel del hogar" (cf. 3.2.1) y determinaba las cualidades y funciones de la mujer, en especial en el ámbito privado, esto es, en la familia. De esta forma, la mujer debía ser modelo de castidad, la guía espiritual de la unidad familiar, así como el ejemplo de moral para esta. Además de estas cualidades morales, existía una constitución física que completaba a la mujer y que se consolidó como el modelo de belleza ideal. Así, la delgadez fue el aspecto físico al que la mujer debía aspirar, siendo la fisonomía frágil un sinónimo de elegancia. De esta forma, la mujer frágil era la que no llevaba a cabo trabajo físico alguno, ya que, como ya vimos con anterioridad, la actividad era incompatible con la idea de una mujer honrada. En este sentido, D. A. Nicolás Ferrer (2003: 33-34), en su análisis de la situación de la mujer en la época victoriana y de las ideas que la afectaron, comenta la idea generalizada en la época de que el trabajo físico y la actividad fuera del hogar eran muy perjudiciales para la mujer. Se consideraba que si la mujer trabajaba estaba expuesta a una muerte prematura y suponía una aberración de la naturaleza, ya que limitaba la autoridad del marido. En su opinión: *Todo en ella, desde sus gestos a su vestido debía mostrar su feminidad, su disposición gentil, su fragilidad, y, en definitiva, la aceptación de su papel subordinado y sumiso* (Nicolás Ferrer, 2003: 34)[94]. Para Nicolás Ferrer, el ideal de mujer frágil –de belleza pálida,

[94] En este punto debemos hacer una aclaración esencial. El ideal de feminidad con su completo universo de normas que intentaría regular todos los aspectos de la mujer –el físico, el moral, el social, el familiar, etc.– afectó principalmente a la clase burguesa. Las mujeres de esta clase social eran las que podían permitirse dirigir el trabajo doméstico

figura delicada y complexión delgada– tiene otra implicación, y es su consideración como un ser débil, lo que reafirmaría la idea de su necesidad de protección. Así, la idea de que la mujer necesita constantemente de protección supuso la excusa para anularla y ocuparse de sus asuntos, por lo que la sumisión y subordinación de la mujer al hombre estarían justificados por su propio bien (cf. Nicolás Ferrer, 2003: 301). Para A. K. Silver, el canon de belleza victoriano hunde sus raíces en el culto romántico a la invalidez. En este canon la mujer pálida y delgada es el emblema de la pureza sexual, de la mujer etérea. Un cuerpo esbelto supone, en el discurso victoriano, un cuerpo puro y regulado, cuyos deseos han sido puestos bajo un control férreo. Aspectos que van desde el apetito, el comportamiento y la conversación a la sexualidad (cf. Silver, 2006: 10-12).

De esta forma, vemos cómo la sociedad victoriana propiciaba, a través de un canon de belleza y de unos valores morales asociados, un tipo de mujer que se imponía una serie de hábitos que favorecían la enfermedad de la anorexia. La anorexia, como trastorno mental, también se contemplaba en la psiquiatría de la época junto con otros desequilibrios psíquicos que se atribuían a la mujer. En este sentido, C. Pérez Ríu (2000: 87), refiriéndose a las diferentes formas de confinamiento que afectaron a la mujer del periodo victoriano y a su plasmación literaria, se refiere a la anorexia y a la bulimia como manifestaciones de la locura victoriana, además de la melancolía, la depresión, y la agorafobia, todas ellas sinónimos de conflictos internos debidos a situaciones de represión continuadas[95]. Así, el tema de la

---

que recaería sobre las mujeres de condición modesta. Así, la clase obrera era la empleada en las tareas del hogar y, como mano de obra no cualificada y sin recursos económicos aparte de su trabajo, era la que soportaba unas condiciones durísimas. Por si fuera poco, la mentalidad de la época culpaba a estas mujeres de los males sociales al trabajar en otro ámbito diferente al doméstico, y no poder ejercer su influencia moralizadora en casa. En la familia burguesa un gran número de criados, que evitara el trabajo físico a la mujer, significaba opulencia y prosperidad.

[95] Como hemos venido señalando, el reflejo de las trastornos mentales de este tipo en la producción literaria de la escritora victoriana han sido muy estudiados por S. Gilbert y S.

anorexia se relaciona íntimamente con el tema de la mujer y de la situación que le tocó vivir durante los años del siglo XIX. En este sentido, A. K. Silver hace referencia a la mentalidad victoriana como caldo de cultivo que favorece la enfermedad. En su opinión: *Nineteenth-century Britain provided the environment in which anorexia nervosa developed from cultural logic to pathology* (Silver, 2006: 50).

Por su parte, E. Showalter llama la atención sobre la coincidencia entre el aumento de casos de la enfermedad y las reivindicaciones de la mujer en diferentes ámbitos, conscientes de la opresión a la que siempre habían sido sometidas. La autora establece una clara relación entre enfermedad mental y las reivindicaciones de la mujer, siendo la anorexia una de las formas de llamar la atención sobre su condición de opresión. En su opinión:

> During the decades from 1870 to 1910, middle class women were beginning to organize on behalf of higher education, entrance to the professions, and political rights. Simultaneously, the female nervous disorders of anorexia nervosa, hysteria, and neurasthenia became epidemic; and the Darwinian "nerve specialist" arose to dictate proper feminine behaviour outside the asylum as well as in, to differentiate treatments for "nervous" women of various class backgrounds, and to oppose women's efforts to change the conditions of their lives. (Showalter, 1987: 18)

La anorexia tiene una doble lectura, ya que no sólo puede interpretarse como una de las formas que tuvo la mujer de llamar la

---

Gubar. En el caso de la agorafobia y su reflejo literario, encontramos que vuelve a ser la plasmación de la pulsión que siente la protagonista, que la llevará desde la angustia por la represión y el enclaustramiento a la necesidad de encontrar un forma de escapar a su realidad opresiva. Las críticas contextualizan el trastorno y se refieren a él en los siguientes términos: *[What] we have called the distinctively female diseases of anorexia and agoraphobia are closely associated with this dramatic/thematic pattern. (…) More obviously, agoraphobia and its complementary opposite, claustrophobia, are by definition associated with the spatial imagery through which these poets and novelists express their feelings of social confinement and their yearning for spiritual escape* (Gilbert & Gubar, 2000: 85-86).

atención sobre su condición de opresión, además, y desde el punto de vista de la psiquiatría de la época, la anorexia suponía la expresión de la quintaesencia femenina y de cierta heroicidad por su parte. En palabras de E. Showalter:

> When only the body was regarded as important, anorexic girls paraded physical starvation as a way of drawing attention to the starvation of their mental and moral faculties. The portrait of the anorexic painted by Darwinian psychiatry is paradoxically that of the self-sacrificing Victorian heroine. Refusing to eat, she acted out the most extreme manifestation of the feminine role, flaunting the martyrdom, literally turning herself into a "little woman". (Showalter, 1987: 128)

De esta forma, la consecuencia más grave de la anorexia, la muerte, puede analizarse igualmente en este contexto, con una importante plasmación en lo literario. En palabras de Pérez Ríu: *La forma más radical de evasión y liberación de los medios represivos victorianos la ejercen los personajes femeninos a través de la muerte* (Pérez Ríu, 2000: 85). De esta manera, no sólo el género sino también el cuerpo en sí mismo supone otra de las formas de confinamiento del que la mujer es prisionera. Esta consideración sumamente negativa del cuerpo es expresada por A. K. Silver en los siguientes términos:

> The woman who suffers from anorexia, also, relentlessly tries to escape her body, which she views as heavy, slow, and repulsive, through fasting and obsessive exercise. Metaphorically, then, the anorexic girl enacts the philosophy and theology that teach her that the body is somehow not her essential "self" –she is in fact imprisoned within her body– and that this fundamentally evil body must be controlled and subjected. (Silver, 2006: 9)

Este aspecto se refleja con frecuencia en la literatura escrita por mujeres como parte del drama de la reclusión y de la huida. Esta opinión es compartida por S. M. Gilbert y S. Gubar, quienes afirman: *Defining themselves as prisoners of their gender, for instance, women frequently create characters who attempt to escape, if only into nothingness, through the suicidal self-starvation of anorexia.* (Gilbert & Gubar, 2000: 85-86).

Como podemos comprobar, la lectura de la anorexia es doble, ya que por un lado puede verse como el afán de la mujer de llevar hasta su máxima consecuencia esta imagen de la feminidad que el victorianismo propiciaba y, por otro lado, como su significado antagónico de protesta hacia unas condiciones asfixiantes para la mujer. En este punto, A. K. Silver (2006: 18) opina que la consideración de la enfermedad como una "huelga de hambre feminista" supone una irresponsabilidad. En nuestra opinión, habría que diferenciar entre esa lógica de la anorexia con una fuerte base ideológica y social de la época, y la interpretación y plasmación que la escritora victoriana hace de ello. En este sentido, la actitud anoréxica de la heroína de la novela sí que puede convertirse en una reivindicación feminista a la rigidez victoriana, haciendo un reflejo de esto en su propio cuerpo como un lugar asfixiante del que hay que escapar. Otras veces, la pulsión de la huida se plasma en el *alter ego* de la protagonista. Se trataría de una versión monstruosa, desequilibrada, anoréxica, o todo esto a la vez, del personaje femenino principal.

Como vemos, el aspecto médico de las enfermedades típicamente asociadas a la mujer se extiende a lo cultural y a toda una escala de valores que no favorecen a la mujer y que aparece expresado en la literatura escrita por esta. En este contexto literario, Burnett recoge el testigo y da una importancia esencial al tema de la apariencia física en los personajes. Así, en *The Secret Garden* ocupan un lugar muy importante los temas del cambio físico, de la delgadez y la fragilidad, de la comida y del acto de comer, del trabajo físico, y de la conexión entre salud física y emocional, unos temas tocados con originalidad por tratarse de una obra de literatura infantil y juvenil en la que sus protagonistas son niños, y en una época en la que estaba cercano el referente de la heroína victoriana frágil y asfixiada por los conflictos internos. En realidad, existe un paralelismo importante entre la mujer idealizada por la lógica de la anorexia y la niña, ya que la primera debería ser ejemplo de total dependencia, simplicidad, pureza e inocencia, especialmente sexual, tal y como lo es la segunda. Siguiendo esta idea, A. K. Silver afirma: *The anorexic girl enacts, then, the persona so often presented in the*

nineteenth century as the true woman, the one who controls her desires and her body (Silver, 2006: 52). Así, el personaje de Mary Lennox sería muy subversivo en el sentido de que supone la apología de independencia, iniciativa, aceptación del crecimiento del cuerpo en edad preadolescente –con todas sus implicaciones sexuales– y, en definitiva, del cambio físico frente al estancamiento anoréxico.

A continuación analizaremos las evidencias en el texto de los temas introducidos y de la significación y relevancia que la autora les concede. Su contextualización tiene cabida no sólo en la llamada *woman-question* sino que es más amplia, ya que en *The Secret Garden* el tema de la apariencia física y la salud del cuerpo está íntimamente unido a la salud psíquica y emocional, para las que resulta básico el pensamiento positivo[96]. De esta forma, Burnett ampliará las reivindicaciones sobre el tema de la mujer con la introducción en la novela de esta corriente de pensamiento de gran influencia en su vida. Así, la autora aplicará esta idea fundamental en la evolución de los personajes y la contextualizará en el jardín, al que convierte en agente terapéutico y espacio en el que se desarrolla lo que podríamos considerar una comunidad igualmente terapéutica.

Así, desde el inicio de la novela encontramos que se le da gran importancia al aspecto físico de Mary. Al comienzo del primer capítulo se nos dice que la niña no tiene una apariencia buena y que su cuerpo está escuálido –*a little thin body* (1)–. Su falta de encanto es resaltada por la comparación con su madre que realiza tanto el narrador (1) como otro de los personajes, en concreto, la mujer del clérigo que se hace cargo de Mary hasta su llegada a Inglaterra (12). La presencia física de la niña es

[96]La relación entre la salud del cuerpo y la psicológica y su reflejo en la apariencia física del personaje no es un tema completamente novedoso, ya que ha aparecido en la literatura de diferentes épocas. En concreto, sobre el tema de la correspondencia entre la dicha apariencia y el estado y la evolución espiritual y/o moral de los personajes, H. Carpenter menciona diferentes ejemplos en la literatura infantil del periodo victoriano, en los que se explora la idea de que el alma da forma al cuerpo, como ocurre en las obras de Charles Kingsley y George MacDonald (cf. Carpenter, 1985: 73).

un aspecto importante, ya que a su llegada a Inglaterra es un tema de conversación entre otros personajes. Es el caso de la señora Medlock, quien en su primer encuentro con la niña no duda en expresar disgusto por su apariencia y la vuelve a comparar con su madre (13). En esta conversación con la esposa de un oficial que cuida de la niña durante la travesía se hace mención explícita a la delgadez de Mary y se apunta a que la niña algún día pueda cambiar: "*Perhaps she will improve as she grows older," the officer's wife said good-naturedly. "If she were not so sallow and had a nicer expression … her features are rather good. Children alter so much."* (13-14). La aparición de estos comentarios al principio de la narración ya nos indican la importancia que tendrá en ella. Así, a lo largo de esta van a ir sucediéndose repetidas referencias al cambio de Mary debido a su cambio de actitud, ya que si en principio la niña no muestra interés por la comida, con el descubrimiento del jardín y del trabajo continuado en él su interés irá creciendo[97]. De esta forma,

[97] Los hábitos alimenticios en la infancia de los siglos XIX y XX se relacionaron directamente con las corrientes pedagógicas que imperaban en esos periodos, una cuestión que se reflejó en la literatura infantil y juvenil. En este sentido, Fernández Mosquera (2002: 30-31) hace una clara distinción entre cómo aparecía el tema de la comida en la literatura inglesa y en la norteamericana. Así, los niños protagonistas de las historias infantiles del siglo XIX tenían que conformarse con una alimentación frugal y aburrida como consecuencia de la aplicación de la teoría pedagógica de John Locke que llevaba imperante desde el siglo XVII, y cuyo objetivo era el fortalecimiento del carácter infantil. El filósofo recomendaba en *Some Thoughts Concerning Education*, de 1693, una dieta baja en grasas, con poca sal y que consistía en comer carne una vez al día, un poco de fruta, nada de especias y para beber solamente agua o leche. Esta dieta contrasta con la que aparece reflejada en las obras americanas y que no escatimaba en variedad de alimentos descritos en grandes cantidades y con todo lujo de detalles. Según Fernández Mosquera (2002: 32), la imagen que prima en la literatura juvenil americana de la época es la de la familia feliz reunida a la mesa, además de las escenas desarrolladas en la cocina, como corazón y centro de la casa. Por el contrario, a los niños ingleses se les prohibía el acceso a esta dependencia, ya que para estos niños y sus familias el centro de la casa era la salita, el lugar donde se leía el periódico, se tocaba algún instrumento y se recibía decorosamente a las visitas. En este sentido, el marco en el que tienen lugar las aventuras de los protagonistas determina un cambio en la consideración del acto de comer como un placer. Así, Fernández Mosquera afirma: "Solamente cuando el niño comienza a desarrollar sus aventuras fuera de las paredes de

encontramos evidencias del énfasis que se le da al tema de la comida en la escena en la que el narrador se centra en el primer desayuno de Mary en Misselthwaite. En esta escena se resalta la abundancia de la mesa y el desinterés de la niña, un hecho que sorprende a Martha por ser impropio de una niña que está en pleno crecimiento. Martha usa la indiferencia de Mary ante la comida para hacer tres reflexiones importantes, esto es, comienza a sensibilizar a Mary sobre la existencia de otras personas más desfavorecidas –como buena terapeuta, inicia el proceso de apertura de la niña, centrada totalmente en ella misma al comienzo de la narración-; establece una clara relación entre el aspecto de Mary y su mala alimentación; e, igualmente, asocia la posible mejoría de su aspecto, estado físico y apetito con la práctica de ejercicio (36-38). Esta relación tiene un carácter muy subversivo, ya que en el personaje de Mary representa a una niña en edad preadolescente que supuestamente necesitaría una buena alimentación y ejercicio para su desarrollo físico, una idea contraria a lo que se pensaba en la época victoriana. A. K. Silver, en el contexto de la lógica de la anorexia favorecida por el victorianismo, lo expresa de la siguiente manera:

> The negative representation of eating in much nineteenth-century children's literature was matched by real restrictions on eating in many girls' lives. Most often, girls were urged to eat a bland, unstimulating diet. (…) Girls were supposed to eat only certain foods and in certain quantities, exercise and travelling were to be cut back, especially at menarche. (Silver, 2006: 58)

En las frecuentes alusiones al tema de la comida encontramos que en el capítulo VIII se relaciona la acción de preparar comida al sentimiento de alegría y gusto por el trabajo compartido. Igualmente, el olor a comida recién hecha se asocia a la felicidad de un hogar acogedor y feliz:

---

la casa que durante tanto tiempo cobijaron el alma infantil y la enclaustraron, la comida logra sumarse a los nuevos espacios de libertad que los niños van conquistando. Esa libertad va ganando metros al jardín de las casas y, poco a poco, las aventuras se desarrollan cada vez más lejos del hogar" (Fernández Mosquera, 2002: 33).

> Her mother had been glad to see her and they had got the baking and washing all out of the way. She had even made each of the children a dough-cake with a bit of brown sugar in it.
> "I had 'em all pipin' hot when they came in from playin' on th' moor. An' th' cottage all smelt o' nice, clean hot bakin' an' there were a good fire, an' they just shouted for joy. Our Dickon he said our cottage was good enough for a king." (83)

La asociación entre la comida y el acto de comer sanamente y la armonía familiar vuelve a repetirse cuando Martha propone a Mary visitar a su madre y hermanos. Lo que Martha propone a la niña en realidad es regocijarse con el acto de compartir la comida: *"What I said Tuesday. Ask her if you might be driven over to our cottage some day and have a bit o' mother's hot oat cake, an' butter, an' a glass o' milk."* (104).

En el mismo capítulo IX comenzamos a ver el principio de la evolución de Mary. Así, como parte esencial de este proceso se menciona el ejercicio físico y la abundante alimentación –este aspecto se resalta al mencionarse el tipo de comida y la cantidad que la niña toma-:

> Then she ran lightly across the grass, pushed open the slow old door and slipped through it under the ivy. She had such red cheeks and such bright eyes and ate such a dinner that Martha was delighted.
> "Two pieces o' meat an' two helps o' rice puddin'!" she said. "Eh! Mother will be pleased when I tell her what th' skippin'-rope's done for thee." (98)

Esto tiene consecuencias positivas no sólo para la apariencia y estado físico de Mary, sino también para su carácter, un aspecto esencial en la novela: *The exercise made her so warm that she first threw her coat off, and then her hat and without knowing it she was smiling down on to the grass and the pale green points all the time* (97). El narrador, igualmente, señala la reciprocidad que existe entre este estado de alegría y lo que rodea a la niña. Así, el jardín, como parte misma de Mary, se alegra con ella:

> Mistress Mary worked in her garden until it was time to go to her midday dinner. (…) [She] could not believe that she had been

> working two or three hours. She had been actually happy all the time; and dozens and dozens of the tiny, pale green points were to be seen in cleared places, looking twice as cheerful as they had looked before when the grass and weeds had been smothering them. (97-98)

A partir de aquí los cambios se harán evidentes para los demás personajes y Mary se volverá consciente de su cambio, un aspecto que la llenará de orgullo, ya que lo vivirá como un triunfo. En el siguiente pasaje Ben hace un comentario a la niña después de preguntarle cuánto tiempo lleva en Misselthwaite:

> "Tha's beginnin' to do Misselthwaite credit," he said. "Tha's a bit fatter than tha' was an' tha's not quite so yeller. Tha' looked like a young plucked crow when tha' first came into this garden. Thinks I to myself I never set eyes on an uglier, sourer faced young 'un."
> (…)
> "I know I'm fatter," she said. "My stockings are getting tighter. They used to make wrinkles. (109)

Mary también responde orgullosa ante los comentarios de Dickon –quien se asombra del trabajo que Mary ha hecho en el jardín– y no duda en asociar su cambio físico a una mayor resistencia y fortaleza: "*Tha' has done a lot o' work for such a little wench," he said, looking her over* (127). Vemos claramente que la consideración positiva de estos aspectos supone la negación a la teoría de la invalidez que mencionábamos con anterioridad y que propiciaba un tipo de mujer pasiva y dependiente. Mary expresa así la consciencia sobre su actividad y fortaleza: *I'm growing fatter," said Mary, "and I'm growing stronger. I used always to be tired. When I dig I'm not tired at all. I like to smell the earth when it's turned up."* (127).

En el proceso de cambio de Mary hay varios personajes que actúan como auténticos terapeutas. Son los integrantes de la familia Sowerby, esto es, Martha, Dickon y Susan –la madre de ambos–, el jardinero Ben Weatherstaff y el petirrojo. Son los que ayudan a la niña a cambiar su visión de ella misma y de las relaciones con los demás. En su proceso de cambio le sugieren la necesidad de reflexionar sobre ella misma y de

caminar hacia su autodescubrimiento y sanación. Los términos "terapeuta" y "terapia" para referirse a estos personajes y a la acción de sanación respecto a Mary y a Colin son empleados por Ph. Bixler y B. Almond. Así, para Bixler, el personaje de Martha es quien, por medio de la franqueza, enseña a Mary la reciprocidad y la apertura de perspectiva para enfrentar un problema. Además, Martha provoca su curiosidad, induciéndola a explorar fuera de la mansión, animándola a admitir y verbalizar su soledad. Martha emplea como "terapia ocupacional" la comba que regala a la niña para que se inicie en el ejercicio físico y empiece su fortalecimiento (cf. Bixler, 1996: 29-31). Para Almond, el personaje de Martha provoca que Mary salga de su letargo crónico. Su forma de hacer reaccionar a la niña consiste en atenderla y consolarla pero sin someterse a sus exigencias tiránicas. Así, el trabajo terapéutico de Martha consiste en hacer ver a Mary de forma sutil que la manera de relacionarse que hasta ahora había empleado ya no surte efecto y que se abre ante ella la posibilidad de elegir. Almond, refiriéndose a Mary, afirma:

> She can continue to seek old solutions with increasing frustration, or she can begin to learn a new idea her environment offers: you can't have everything you want right now, but you can have something very interesting later, if you work for it. At this moment Martha is like a therapist who does not join in the re-enactment that the patient attempts to establish. Patients who can tolerate this frustration, can move to new levels of experience and integration. (Almond, 1990: 483)

Al igual que Bixler, Almond considera a Martha una excepcional terapeuta ocupacional no sólo por proporcionar la comba a Mary, sino también por hacer que Dickon proporcione a la niña las herramientas y las semillas necesarias para empezar a trabajar en el jardín (cf. Almond, 1990: 489). En el caso del personaje de Ben, Bixler menciona que su misión como terapeuta es la de ayudar a la niña a entender la soledad que siente. Así, Ben la anima a transferir sus sentimientos hacia él y hacia el petirrojo para que la niña pueda reconocerlos de forma objetiva. Bixler emplea igualmente el término *Talk Therapy* para referirse a la ayuda que tanto Ben como Martha ofrecen a Mary (cf. Bixler, 1996: 31-32). Por su

parte, Almond incluye al jardinero en el grupo de personajes terapeutas que ayudan a Mary no accediendo a sus deseos. Además, al hablarle con franqueza, el jardinero consigue que la niña reflexione sobre ella misma, reconozca sus carencias y cambie su comportamiento para conseguir alcanzar sus deseos (cf. Almond, 1990: 484). Por último, considera a Ben como el terapeuta físico de Colin al animarlo a caminar y a fortalecerse (cf. Almond, 1990: 489). Finalmente, Bixler menciona como parte de la terapia el papel paternal y maternal que Ben y Susan desempeñan respectivamente con Mary y Colin (cf. Bixler, 1996: 63-67). Por su parte, Almond también se refiere al papel maternal de Susan y a su función terapéutica esencial en la obra. En su opinión:

> [She] more than any other character represents a therapistlike figure in a traditional psychoanalytic sense. She is like a therapist in her relative anonymity, receptivity, and essentially supportive attitude, and in her knowledge of what children need to be healthy. (…) Susan exerts her powerful influence on the children through the medium of transference of feelings and fantasies. She is an idealized figure who represents the pull toward healthy development, and as such she is the recipient of their positive transference wishes, for love and admiration. (Almond, 1990: 490-91)

Finalmente, Almond se refiere al rol de Dickon como terapeuta en los siguientes términos:

> Dickon is like a therapist, someone who can be trusted with secrets and painful affects. Mary is telling him about herself, reliving the shame of having wished unsuccessfully for her parents' love and admiration. Perhaps she becomes "hot and contrary" because she anticipates a repetition of their indifference. Dickon listens with interest and sympathy. The negative re-enactment does not occur, and her trust can continue. (Almond, 1990: 484-85)

Respecto al tema de la comida y la relación con el bienestar que Mary está alcanzando, los Sowerby inducen a la niña a seguir un plan que

incluye la buena alimentación y el ejercicio al aire libre[98]. Las referencias a este plan por parte de Martha, Dickon y Susan son numerosas, haciendo partícipes a la señora Medlock y a Archibald Craven, quienes dan su aprobación. Encontramos una de las numerosas referencias a la importancia de la comida por parte de Dickon en el capítulo XI: *"I'll tell thee what tha'll do," said Dickon, with his happy grin. "Tha'll get fat an' tha'll get as hungry as a young fox an' tha'll learn how to talk to th' robin same as I do. Eh! We'll have a lot o' fun."* (129). De igual forma, Archibald Craven hace un comentario sobre el aspecto físico de la niña, afirmando que está muy delgada. La respuesta de Mary no se hace esperar y se reafirma frente a una figura que le impone, afirmando que está engordando (139). En la misma escena Craven sigue las instrucciones de Susan Sowerby sobre la correcta crianza de un niño e indica a Mary que debe hacer ejercicio físico al aire libre y robustecerse (140). Su conversación posterior con el ama de llaves no deja lugar a dudas: *Give*

[98] El plan educativo que se aplica a Mary en la novela es de lo más heterodoxo, en el que destaca la ausencia de una educación formal. En este sentido, además de la influencia de Rousseau en Burnett, vemos la inspiración de la pedagogía de Friedrich Froebel (1782-1852) en la obra. Este autodidacta y pedagogo alemán fue el que acuñó el término *kindergarten*, centrando su actividad en animar el desarrollo natural de los niños a través de la actividad y del juego. En su propuesta pedagógica, Froebel consideraba al niño como el principal protagonista de su propia educación, y para el que era esencial que jugara al aire libre en contacto permanente con la naturaleza, sin coacción ni autoritarismo por parte del educador. Para Froebel la gran tarea de la educación consistía en ayudar al hombre a conocerse a sí mismo, a vivir en paz con la naturaleza y en unión con Dios (cf. Bluhm, 1978: 745). Sh. Foster y J. Simons señalan la obra del pedagogo, *System of Infant Gardens*, publicada en Inglaterra en 1855, como una de las más relevantes en la consideración de la relación entre el cuerpo y alma en el contexto de la educación. Las autoras establecen una relación directa entre esta obra y *The Secret Garden*. Refiriéndose a la obra de Froebel, opinan: *The text further uses the image of the garden to emblematize the idea of a private space as a prerequisite for the development of individual creativity, and identifies this as a crucial factor in the formation of identity. Secrecy (…) is also highlighted as fundamental to the concept of personal growth: the knowledge to which children only are privy empowers them to create an enchanted elite circle protected from adult interferente* (Foster & Simons, 1995: 174).

her simple, healthy food. Let her run wild in the garden. Don't look after her too much. She needs liberty and fresh air and romping about (143).

A partir de este momento el cambio en Mary es progresivo. Sobre su evolución se van haciendo continuas referencias en las que se resalta la transformación desde la delgadez a una belleza más robusta relacionada con la salud y el color. Encontramos otra evidencia en el capítulo XV con el siguiente comentario de Martha:

> "Th' air from th' moor has done thee good already," she had said. "Tha'rt not nigh so yeller and tha'rt not nigh so scrawny. Even tha' hair doesn't slamp down on tha' head so flat. It's got some life in it so as it sticks out a bit."
> "It's like me," said Mary. "It's growing stronger and fatter. I'm sure there's more of it."
> "It looks it, for sure," said Martha, ruffling it up a little round her face. "Tha'rt not half so ugly when it's that way an' there's a bit o' red in tha' cheeks." (183)

Igualmente, Dickon también se refiere al cambio progresivo que se está operando en la niña:

> "Tha's a good bit stronger than tha' was," Dickon said, looking at her as she was digging. "Tha's beginning to look different, for sure."
> Mary was glowing with exercise and good spirits.
> "I'm getting fatter and fatter every day," she said quite exultantly. "Mrs. Medlock will have to get me some bigger dresses. Martha says my hair is growing thicker. It isn't so flat and stringy." (200)

En el último tercio de la novela encontramos referencias a la transformación de la niña que contemplan su aspecto general y que reflejan a una Mary transfigurada. De esta forma, se alude a una imagen que proyecta alegría y un equilibrio entre salud física, psíquica y emocional que el narrador no puede precisar, pero que claramente se aleja del modelo de belleza ideal victoriano: *She had been running and her hair was loose and blown and she was bright with the air and pink-cheeked, though he could not see it.* (235). En el siguiente pasaje vemos

cómo, al igual que en el caso de Colin respecto a su padre, el referente de la madre ausente es fundamental:

> Mary had not had time to pay much attention to her changing face. She had only known that she looked “different” and seemed to have a great deal more hair and that it was growing very fast. But remembering her pleasure in looking at the Mem Sahib in the past she was glad to hear that she might some day look like her. (333)

Junto con los comentarios sobre el cambio de Mary, encontramos una evolución paralela del carácter de la niña. De esta forma, de ser una criatura colérica y centrada en sí misma, Mary pasa a templar su carácter y a ser consciente no sólo de sus propias necesidades, sino también de las necesidades y sentimientos de los demás. Así, en el capítulo XVI Mary tiene una discusión fuerte con su primo tras la que decide no volver a visitarlo. Sin embargo, la niña es capaz de reflexionar sobre las consecuencias de su decisión y de ponerse en su lugar, dándose cuenta de que Colin estaría muy afectado por su tendencia a pensar negativamente. Con esta actitud, antes impensable en la niña, Mary muestra bastantes dotes de psicología y generosidad en su gesto de ceder ante Colin (207).

En nuestra opinión, la prueba más relevante de la transformación de Mary no es sólo su cambio físico y de carácter sino también su actitud de disposición para ayudar a Colin. De esta forma, el círculo de sanación del que Mary forma parte se amplía con Colin, y la niña se convierte en terapeuta de su primo. Colin pasará por el mismo proceso y alcanzará la salud física y mental, aunque no el mismo nivel de madurez, como ya mencionamos en el apartado anterior. Así, Colin deberá iniciar su autocontrol e iniciarse en nuevos hábitos como las salidas al aire libre, la buena alimentación, el ejercicio y la sociabilización. Al igual que en el caso de la niña, este proceso partirá del propio Colin de forma voluntaria (215), por lo que en ambos casos se señala la condición básica de que la voluntad de cambiar a mejor debe partir de uno mismo. Partiendo de esta voluntad, Mary plantea la ayuda a Colin de diferentes formas, en realidad, las mismas que se usaron con ella.

De esta forma, entre Mary y Colin se produce un proceso de identificación que ayuda al niño a ser consciente de su carácter y necesidad de cambio. Podemos comprobar que el niño parte de la misma situación de aislamiento y de rechazo hacia los demás que Mary, así como de su voluntad de romper ese círculo de aislamiento con la ayuda de un animal (224). Así, Mary habla a Colin de su parecido con Ben y de cómo ser consciente de esto y conocer a Dickon y al petirrojo marcaron el inicio de su cambio (224). De igual forma, Mary habla con Colin de manera que hace que este reaccione, ya que siempre se dirige al niño de forma franca y sincera sin miramientos ni diplomacia alguna, tal y como lo hicieron con ella Martha y Ben. En el siguiente fragmento encontramos una evidencia de que Mary se sirve de la reflexión sobre su propio carácter, empleándolo para hacer reflexionar a su primo: *Mary had indeed been rather like him herself and since she had been at Misselthwaite had gradually discovered that her own manners had not been of the kind which is usual or popular. Having made this discovery she naturally thought it of enough interest to communicate to Colin* (280). Además de apuntar a la forma de criar a Colin como causa por la que este no es un niño saludable, Mary da con la verdadera clave del origen de su mal, esto es, el auténtico anhelo de Colin es ser querido por su padre. Así, Mary, refiriéndose al padre del niño, le pregunta: *"Do you want him to be fond of you?" inquired Mary. "I used to hate it because he was not fond of me. If he grew fond of me I think I should tell him about the Magic. It might make him more cheerful."* (322). Mary, como buena terapeuta, no sólo hace que el niño reconozca y verbalice sus pensamientos y actitudes negativas, sino que también lo calma con palabras esperanzadoras que hablan de vida. En el siguiente fragmento Mary describe el jardín que ha descubierto, refiriéndose a su estado de abandono y a las posibilidades de volver a la vida. En realidad, la niña está hablando de las historias personales de ambos y de su sanación e indudable vuelta a la vida. Las palabras de la niña son tan esperanzadoras que producen un efecto sedante en Colin:

> "I think it has been left alone so long –that it has grown all into a lovely tangle. I think the roses have climbed and climbed and

> climbed until they hang from the branches and walls and creep over the ground –almost like a strange gray mist. Some of them have died but many –are alive and when the summer comes there will be curtains and fountains of roses. I think the ground is full of daffodils and snowdrops and lilies and iris working their way out of the dark. Now the spring has begun–perhaps–perhaps–"
> The soft drone of her voice was making him stiller and stiller and she saw it and went on. (217)

Dickon también actúa como psicólogo de Colin al apuntar agudamente que el miedo es el origen de la incapacidad que se ha instalado en Colin, frenando su desarrollo: *"When tha' stops bein' afraid tha'lt stand on 'em," Dickon said with renewed cheer. "An' tha'lt stop bein' afraid in a bit."* (264).

Como hemos mencionado, al igual que ocurre con Mary, en la novela hay gran número de referencias sobre la evolución de Colin desde el punto de vista físico, psicológico –una evolución basada en el pensamiento positivo– y emocional –para que esta última se lleve a cabo Colin deberá reelaborar sus sentimientos hacia sus padres–. Así, desde el punto de vista físico para la restauración de la salud del niño se aplicará la misma terapia consistente en ejercicio al aire libre y una alimentación abundante. De esta forma, se enfatiza una y otra vez la idea de la necesidad de que Colin engorde y se fortalezca (238-39), por lo que se nos va presentando a un personaje cada vez más robusto (251) y en proceso de transformación (255).

Como ya hemos comentado, en el proceso de transformación de Mary el papel de la comida se considera de vital importancia. Tanto es así que el narrador nos describe cómo va cambiando la actitud de esta frente a la comida y se detiene con frecuencia en enumerar los alimentos que se le sirven. De forma paralela, con la transformación de Colin observamos el mismo interés, poniendo idéntico énfasis en la relación entre salud y alimentación abundante. Las evidencias que encontramos de este aspecto referido a Colin con frecuencia mencionan a Mary para evidenciar que se trata de un proceso paralelo que afecta a ambos a la vez (300-01).

En la siguiente cita vemos cómo se enumeran los alimentos hacia los que los niños muestran glotonería[99]:

> "I do wish," Colin would say also, "I do wish the slices of ham were thicker, and one muffin each is not enough for any one."
> "(…) I sometimes feel as if I could eat three when those nice fresh heather and gorse smells from the moor come pouring in at the open window." (306)

La glotonería no es vista de forma negativa en la obra, ya que viene a significar la sana expresión del apetito y del deseo de crecimiento. En este punto la obra se muestra claramente subversiva, ya que la expresión explícita de cualquier tipo de deseo debía ser reprimida en el contexto de la moral victoriana. A. K. Silver se refiere a la expresión de dicha represión en el contexto de la literatura infantil. En su opinión:

> [Appetite] is explicitly connected with the desires of the body, animalistic desires that have no place in the domestic girl. Usually, the desire to eat in children's literature symbolizes an unattractive trait, such as selfishness and curiosity, that both girls and boys must control. (…) When eaten in large quantities, food assumes connotations of greed and lack of self control. Usually, girls who eat

[99] Al usar la palabra "glotonería" y estar haciendo referencia en esta sección al tema de la anorexia debemos hacer una breve referencia a la enfermedad de la bulimia. Desde el punto de vista literario, S. Gilbert y S. Gubar opinan: *[In] a metaphorical elaboration of bulimia, the disease of overeating which is anorexia's complement and mirror-image (…), women writers often envision an "outbreak" that transforms their characters into huge and powerful monsters* (Gilbert & Gubar, 2000: 86). En *The Secret Garden* podríamos pensar que los personajes terminan desarrollando una relación un tanto bulímica con los alimentos no sólo por la ansiedad con la que los comen, sino también por la obsesión que a veces parecen tener por comer. Sin embargo, en nuestra opinión no creemos que podamos hablar de una relación bulímica con los alimentos como forma de escape a una situación de opresión, tal y como Gilbert y Gubar exponen, ya que en la novela comer no es una finalidad en sí, sino uno de los medios para alcanzar el fin contrario, esto es, la salud. El énfasis en la comida no se produce para llamar la atención sobre una situación de bulimia, sino para, entre otras cosas, resaltar una condición previa de negación, privación y de falta de salud.

> a lot, and particularly girls who eat in secret, are punished for their crime. (Silver, 2006: 55)

Siguiendo esta misma idea, Ch. Wilkie asocia la ingesta de comida en el jardín secreto con el deleite de los sentidos, a la vez que supone incluso parte de un ritual con connotaciones sexuales. En su opinión:

> In their very secret garden, at the orgiastic high point of their *ménage à trois*, Mary and Colin, with Dickon as the resident figure of Pan (…) sit down with the creatures (…) in a mystic "white magic" circle that carries all the characteristics of pagan ritual. And they make ritualistic chant. Here, in this fertile womb of enclosure, they feast off the fruits of Dickon's moorside kitchen-garden and "mother's" kitchen, and grow fat into good health. (Wilkie, 1997: 319)

Al igual que le pasara a Mary, el cambio físico de Colin se va consolidando (262, 263) a la par que evoluciona emocionalmente, ya que el niño comienza a sonreír sin apenas darse cuenta como consecuencia de las imágenes positivas que se instalan en su mente:

> That night Colin slept without once awakening and when he opened his eyes in the morning he lay still and smiled without knowing it – smiled because he felt so curiously comfortable. It was actually nice to be awake, and he turned over and stretched his limbs luxuriously. He felt as if tight strings which had held him had loosened themselves and let him go. [His] mind was full of the plans he and Mary had made yesterday, of pictures of the garden and of Dickon and his wild creatures. It was so nice to have things to think about. (234)

El retrato de Colin que se nos presenta en los últimos capítulos de la novela corresponde al de un niño con un aspecto sublime (293) y con buena salud (308). Así, su transformación, argumento principal de la novela junto con la de Mary, se consolida cuando el niño finalmente es capaz de sonreír y de mantenerse de pie (278), de ser plenamente consciente de su salud (326) –un acto de fe en uno mismo básico para la recuperación–, y de sentir la necesidad de cambiar su mal carácter (281).

Colin también es capaz de mostrarse considerado hacia otros. Uno de los detalles que lo confirman es el hecho de que frente a la generosidad de la señora Sowerby, quien da alimentos a los niños, estos le ofrecen dinero a través de Dickon para ayudarla. Además, los niños compran y cocinan sus propios alimentos en un horno natural cavado en la misma tierra para aliviar a Susan, con una familia de catorce miembros, de la carga de alimentarlos (307-08). Además se considera de gran importancia que Colin, al igual que hizo Mary por si sola y de forma intuitiva con el jardín secreto, se una a la cadena de la vida plantando un rosal (275-78), un gesto considerado tan importante que en su preparación participan Ben, Mary y Dickon –incluso los animales muestran su interés–. Además, Colin insiste en plantar el rosal antes de que el sol se ponga para que este esté presente, por lo que se le da mucha solemnidad al gesto. En nuestra opinión, el hecho de que Colin plante un rosal con sus propias manos no es anecdótico desde el punto de vista argumental. Recordemos que el árbol del jardín en el que su madre tuvo el accidente con el que perdió la vida es descrito como un árbol viejo, gris y muerto, recubierto de rosales vivos (259-60), lo que significa que la muerte y la vida están unidas y que una da paso a la otra de forma inexorable, tal y como demuestra el jardín mismo a los niños con la evidencia de los ciclos estacionales. Al plantar el rosal, símbolo también de su madre viva en espíritu, Colin toma partido por la vida y se involucra en ella de forma pasional –la rosa es también el símbolo de la pasión, además de la belleza y de lo pasajero (cf. Waters, 1988: 138)–, haciendo planes para un futuro lleno de esperanza y de realización personal. En este sentido, S. Smedman se refiere al significado de las rosas y su vinculación con Mary en los siguientes términos: *Mary's concern for the roses is significant, for the rose tradition symbolizes the essence of completion, consummate achievement, perfection* (Smedman, 1988: 96). En nuestra opinión, estas ideas se aplican también a Colin, matizando aún más su gesto, interpretado como la consolidación del logro de haber optado por la salud y la sanación.

Además de los comentarios del narrador sobre el aspecto de los niños, otra de las formas de enfatizar el proceso y la recuperación final de la salud es la de ofrecer los comentarios de diferentes personajes sobre el cambio de los personajes principales. Los comentarios vienen de personajes secundarios como el doctor Craven, la señora Medlock (311-12) y de los criados de Misselthwaite (321), así como de Ben (324). En este sentido, los comentarios de Susan al ver a los niños con su nuevo aspecto son esclarecedores porque alaban la belleza sana de ambos (331-32), una situación alejada del estado inicial de delgadez y desinterés por la comida que los acercaba peligrosamente a la anorexia.

Si hasta ahora hemos visto el especial énfasis en resaltar que el proceso de sanación de los niños ocurre de forma paralela, vemos cómo también en ambos casos se enfatiza la relación intrínseca entre la salud de la mente y la del cuerpo, un tema que se relaciona directamente con la enfermedad de la anorexia, contra la que la novela se posiciona explícitamente. En este sentido, en *The Secret Garden* se produce un proceso de integración entre la mente y el cuerpo, de manera que la primera acepta los cambios que el crecimiento opera en los niños, proponiéndose una evolución conjunta de ambos. Así, por una parte los personajes que hemos llamado terapeutas de Mary y Colin señalan continuamente la necesidad de que los niños coman para que su desarrollo se produzca, por otro lado los niños aceptan de buena gana la terapia que se les indica y celebran los cambios que el crecimiento y el desarrollo les va marcando. Para Ph. Bixler, una de las formas en la que se expresa la relación entre la mente y el cuerpo en la obra de Burnett es a través de la comida, anticipándose, así, a la identificación de desórdenes alimentarios como la anorexia. De esta forma, la falta de apetito de Mary en los primeros capítulos nos señala la falta de interés en ella misma y en su destino. Como hemos visto, una de las actuaciones terapeúticas de los personajes que ayudan a la niña es la de estimular su apetito (cf. Bixler, 1996: 32). La integración de la mente y del cuerpo que propone la novela es la herramienta fundamental para evitar la anorexia, entendida como la negación del cuerpo y de su desarrollo. Igualmente,

dicha integración equilibrada supone superar los comportamientos destructivos de la mente como la histeria, la hipocondría y la anorexia misma, y que suponen un castigo para el cuerpo. Mary reconoce en ella y en Colin estos comportamientos y los supera, ayudando al niño a reponerse gracias a su propia voluntad y a saber aceptar la ayuda de los demás. En este sentido, el personaje de Dickon, de cuya buena y permanente salud encontramos una referencia explícita en el capítulo XI (128), representaría el ejemplo perfecto entre la integración de mente y cuerpo. El jardín se ofrece como el escenario ideal que fomenta dicha integración. No se trataría de un espacio edénico con connotaciones de una Arcadia asexuada, sino de un lugar donde se come con glotonería y en secreto, comportamientos por los que no se castiga a los personajes. Lejos de esto, se les premia con la madurez progresiva y el desarrollo de sus cuerpos[100].

La integración equilibrada de la mente y el cuerpo se relaciona no sólo con el tema de la anorexia, sino también con la necesidad del desarrollo del pensamiento positivo. Para Burnett la relación directa entre la salud del cuerpo y la de la mente fue una idea fundamental, hasta el punto de que en su opinión los pensamientos y actitudes positivos de la mente determinan el bienestar del cuerpo. En la novela hay múltiples referencias a esta idea y afectan a los personajes adultos e infantiles, en los que marcan un antes y un después en su proceso de evolución. De esta forma, las actitudes pesimistas derivadas de pensamientos depresivos y neuróticos originan en dichos personajes situaciones de soledad, miedo y rechazo hacia ellos mismos y hacia lo que los rodean. Así, puede verse que en el caso de Archibald y Colin Craven cómo el hecho de alimentar pensamientos negativos durante periodos prolongados lleva a ambos a

[100] Para A. K. Silver, los jardines edénicos que reflejan otros autores victorianos que prestaron atención a la infancia, tales como John Ruskin, Kate Greenaway y, posteriormente, J. M. Barrie y su imagen arcádica de la isla donde vive Peter Pan, propugnan una infancia paralizada, a la que no se le permite crecer. En su opinión: *Moreover, the Edenic quality of the garden suggests that the children have reached a heaven of childhood in which maturity will be forever forestalled, in which beautiful children (anticipating Barrie) will never have to grow up* (Silver, 2006: 65).

situaciones vitales que los debilitan sobremanera. En el caso de Mary, su actitud de enfado constante, consecuencia directa del rechazo que ha sufrido desde que nació, la lleva a una situación similar de aislamiento. Con los dos niños resulta evidente su falta de desarrollo personal, una carencia que se refleja directamente en la misma falta de desarrollo de sus cuerpos, circunstancia que comienza a cambiar cuando los niños desplazan sus pensamientos de desesperanza y apatía. Si bien hemos comentado que la teoría del pensamiento positivo aparece a lo largo de toda la obra, es en su último capítulo donde el narrador la resume explícitamente y ofrece las consecuencias de su aplicación en los tres personajes mencionados. El narrador aplica esta idea general a estos y analiza las causas de los malos pensamientos en cada uno de ellos:

> One of the new things people began to find out in the last century was that thoughts –just mere thoughts– are as powerful as electric batteries –as good for one as sunlight is, or as bad for one as poison. To let a sad thought or a bad one get into your mind is as dangerous as letting a scarlet fever germ get into your body. If you let it stay there after it has got in you may never get over it as long as you live. (337-38)

Así, el narrador apunta a que el origen de los pensamientos negativos en Mary está en su rechazo a ella misma y a los demás, consecuencia de su soledad y aislamiento, una circunstancia de la que también parte Colin y que proyecta en forma de miedos y de debilidad (338-39). En el caso de los niños, se culpa implícitamente a los respectivos progenitores por su fracaso en la tarea de criar a sus hijos con la debida atención y cariño. Respecto a Archibald Craven, el narrador señala claramente su cobardía por dejarse arrastrar por tales pensamientos nocivos, olvidando su papel de padre (339). Desde esta perspectiva, en *The Secret Garden* se apunta a la obligación que tienen todos los personajes –infantiles y adultos– de hacerse cargo de ellos mismos e iniciar un proceso consciente y voluntario de sanación, que pasa por desterrar los pensamientos nocivos, base de actitudes vitales igualmente perjudiciales, y abrir la mente a la influencia de los pensamientos cargados de optimismo y esperanza. En este sentido, además de ser una transformación voluntaria y consciente

se indica que es un proceso interior, un despertar individual que renueva y favorece la madurez. Así, comprobamos en el último capítulo cómo Archibald Craven recibe la llamada del jardín en un momento de meditación[101] –el narrador aclara que no se trata de un sueño– y fusión con la naturaleza, en la que el personaje tiene una mayor percepción por estar sumamente concentrado (241-42). A partir de esta experiencia en la que Archibald abre su mente, este comienza a revivir y pasa por el mismo proceso que los niños, esto es, su cuerpo se fortalece y su mente se templa (343). La calma trae consigo que la intuición se afine: *"I will try to find the key," he said. "I will try to open the door. I must –though I don't know why."* (349). Que la esperanza se perciba como una realidad: *But the calm had brought a sort of courage and hope with it.* (348). Y, finalmente, permite que sus sentidos se abran a la belleza de lo que lo rodea, siendo consciente de lo que hasta ahora había pasado desapercibido: *The drive across the wonderfulness of the moor was a soothing thing (…) –that sense of the beauty of land and sky and purple bloom of distance (…)* (349).

Después de la consideración que *The Secret Garden* hace del aspecto físico y de la comida, podemos concluir que en la obra impera claramente una filosofía que opta por un modelo de belleza y, sobre todo, de salud que se aleja de la enfermedad de la anorexia. Así, en el contexto de la llamada *Woman Question* comprobamos que la consideración de la mujer bella en cuanto que delgada, frágil, ociosa y necesitada de protección que el victorianismo favorecía se aleja del modelo de belleza sana que Burnett aplica a Mary y a su *alter-ego* Colin. En este sentido,

[101] En la obra se apunta la idea de que los pensamientos positivos penetran fácilmente en la mente en estado de meditación. La meditación como técnica para mejorar el estado mental y conseguir el equilibrio entre la mente y el cuerpo pertenece a la filosofía oriental. En este sentido, hay constancia de que Burnett leyó diversos textos sobre filosofía hindú, ya que se sentía fuertemente atraída por la relación entre el cuerpo, la mente y la ayuda que esta podía proporcionar para solucionar problemas de salud. Burnett se sentía bastante decepcionada por la medicina tradicional que no aportaba soluciones a sus frecuentes ataques de neuritis y estados de decaimiento, de ahí su interés por las medicinas alternativas (cf. Gerzina, 2004: 104).

Mary comparte con otras heroínas de la literatura victoriana la proyección de un conflicto interno en su aspecto físico y en el desinterés por el alimento, pero, a diferencia de otras, la niña no se reprime y opta por comportamientos que la llevarán a conseguir su equilibrio físico y mental. Dichos comportamientos pasan por el ejercicio físico, la buena alimentación, el trabajo, una disposición mental positiva y un sentido de la cooperación que revertirán sobre ella misma y sobre los personajes de Colin y Archibald Craven, propiciando la esperada transformación en todos ellos. Finalmente, y desde el punto de vista metafórico, *The Secret Garden* es un alegato contra la anorexia entendida no sólo como la enfermedad de la privación del alimento, sino también como la privación del desarrollo emocional, de la alegría, y de la implicación por la vida misma. Es por esta razón por la que en la obra no tiene cabida la anorexia entendida también como la evasión del cuerpo, ya que los personajes al evolucionar conscientemente abandonan sus actitudes de evitación y miedo, y adoptan las de implicación y valentía por la vida, lo que se refleja claramente en sus aspectos físicos al final de la novela.

3.3.2 El jardín como espacio y comunidad para la sanación. La risoterapia y la terapia de los sentidos

A continuación consideraremos el jardín como espacio por excelencia en el que se desarrollan las actitudes y actividades que llevarán a los personajes principales a su recuperación. Si bien los personajes de Martha y Ben actúan como terapeutas que predisponen la transformación de Mary antes de su entrada al jardín, será el personaje de Dickon y el jardín mismo –junto con la determinación de la propia Mary– los que consolidan los cambios en ambos niños. De esta forma, el jardín es el contexto en el que se establece una comunidad terapéutica en la que él mismo y sus criaturas –plantas y animales– actúan como agentes sanadores.

Además de las actividades terapéuticas que hemos visto hasta ahora, *The Secret Garden* nos acerca a otras dos formas de sanación –todas

ellas complementarias entre sí– muy interesantes por su modernidad, en el caso de la risoterapia, y por su carácter subversivo en el contexto de la rígida moral victoriana, en el caso de la terapia de los sentidos.

En primer lugar, una de las manifestaciones más evidentes del pensamiento positivo del que hablábamos con anterioridad es la alegría y su expresión a través de la risa. En *The Secret Garden* la risa es entendida de esta forma, esto es, como manifestación de un estado interior de armonía, bienestar, alegría y satisfacción, además de ser tenida en cuenta como terapia efectiva para ahuyentar los pensamientos negativos y los estados de ánimo alienantes. La risa como terapia es tan importante en la novela que incluso da título a uno de los capítulos (XXIV. *Let Them Laugh*). En la siguiente cita, perteneciente a este capítulo, se recogen las especulaciones sobre el cambio operado en los niños, aludiendo directamente a la consideración de la risa como terapia. Así, la señora Medlock y el doctor Craven afirman:

> "The boy is a new creature."
> "So is the girl," said Mrs. Medlock. "She's begun to be downright pretty since she's filled out and lost her ugly little sour look. Her hair's grown thick and healthy looking and she's got a bright color. The glummest, ill-natured little thing she used to be and now her and Master Colin laugh together like a pair of crazy young ones. Perhaps they're growing fat on that."
> "Perhaps they are," said Dr. Craven. "Let them laugh." (312)

Podemos encontrar evidencias de la risa entendida como terapia en diferentes partes de la obra. A continuación reproducimos algunas de ellas. En la primera de estas, comprobamos cómo la risa terapéutica es aconsejada por los personajes de Susan y de Dickon. Este, en un diálogo con Mary, afirma: *"Tha' mun talk a bit o' Yorkshire like that to Mester Colin," Dickon chuckled. "Tha'll make him laugh an' there's nowt as good for ill folk as laughin' is. Mother says she believes as half a hour's good laugh every mornin' 'ud cure a chap as was makin' ready for typhus fever."* (221-22). En la siguiente cita comprobamos cómo Susan Sowerby, uno de los personajes terapeutas, hace referencia a la relación entre risa y salud

física: "*Th' more they laugh th' better for 'em!" said Mrs. Sowerby, still laughing herself. "Good healthy child laughin's better than pills any day o' th' year. That pair'll plump up for sure."* (300).

Por tanto, vemos cómo la risa es una de las fórmulas por las que Burnett apuesta, una terapia moderna, ya que en la actualidad se emplea con personas sometidas a diferentes presiones –como niños ingresados en hospitales y otros colectivos–. La idea de la relación entre la risa y el fortalecimiento del sistema inmunológico no se cuestiona en la actualidad.

En segundo lugar, otra de las terapias que la obra propone es la que denominamos la "terapia de los sentidos"[102]. Así, con anterioridad nos hemos referido al jardín como el lugar en el que tienen lugar las actitudes y actividades necesarias para lograr una transformación en los niños. En este sentido, B. Almond (1990: 484) se refiere a algunas de estas, que suponen al jardín como un emplazamiento sumamente terapéutico al aportar interés, determinación, juego, capacidad de satisfacción y ser objeto de la fantasía de los personajes. Al cambiar su actitud, Colin y Mary salen de ellos mismos y sus puntos de vista derrotistas para compartir el juego, el trabajo, la comida, y el ejercicio físico. Con la terapia de los sentidos se ofrece un tratamiento complementario a la actitud mental positiva, a la risa, al ejercicio al aire libre y a la alimentación abundante, consistente en la exaltación de las sensaciones placenteras asociadas a los cinco sentidos y que, según la novela plantea, hacen conectar a los personajes con el entorno natural y con ellos mismos, creándose vínculos fortalecedores. Todo esto acompañado de una contemplación de la vida que fluye en la naturaleza y que los une con su esencia.

El proceso de sanación que ocurre en los niños engloba todo esto y pasa por la exaltación de las sensaciones, como forma de celebrar lo

[102] En general, la percepción sensorial es un aspecto muy importante en la literatura infantil. En este sentido, R. Senabre considera que las tres características básicas del punto de vista narrativo en la literatura infantil son la indeterminación espacial y temporal, la falta de fronteras entre lo real y lo irreal, y la mencionada percepción sensorial, sobre todo en lo que se refiere a colores puros y sabores básicos (cf. Senabre, 1992: 30).

natural y lo bueno del crecimiento de Mary y Colin. Así, encontramos un paralelismo entre el crecimiento del jardín y el de los niños con el que estos se identifican. De esta forma, desde un planteamiento terapéutico B. Almond alude a las similitudes en el proceso de recuperación del personaje de Mary y el del jardín, considerado este último no sólo como agente terapéutico, sino también como entidad que termina sanándose de igual forma. En su opinión: *The garden quickly becomes a consuming interest. (…) She unconsciously identifies the secret garden with her own lonely, wintry, unknown, and defended self. (…) The process of discovery and exploration of the garden will become a metaphor for Mary's resumed growth and development* (Almond, 1990: 483-84).

Una de las formas de percibir y de participar en la transformación del jardín es a través de la vista. Para esto, comprobamos cómo a lo largo de la novela el narrador no ahorra detalles sobre la riqueza de los colores de la naturaleza y el gozo que produce en los niños. Así, la fuente principal de colorido es aportada por el entorno natural, aunque en la novela ya hemos visto evidencias de que la falta de color en los rostros de los niños se asocia a un estado de salud pobre. De esta forma, habíamos comprobado con anterioridad cómo se pone bastante énfasis en el tono pálido y amarillento de Mary a su llegada a Misselthwaite. Su tranformación física pasa por adoptar un tono de piel sonrosado y alejado de esa falta de color. Este aspecto también tendría una lectura en el contexto de la llamada *woman-question*, ya que el nuevo aspecto de la niña difiere del canon de belleza victoriano en el que se alababan la delgadez extrema y la palidez como sinónimos de fragilidad. Así, y desde el sentido de la vista la primavera del jardín se presenta como una eclosión de colores y una invitación a su disfrute. El colorido es sinónimo de vida en *The Secret Garden*, y la excitación que produce en los niños es entendida como su implicación por la vida. Así, si con la primavera y su explosión de color el jardín revive, los niños, por su parte, optan igualmente por la vitalidad recuperando su color, símbolo, a la vez, de su sanación. El final del capítulo XX (255) nos ofrece un claro ejemplo de la importancia del color en la novela y del paralelismo entre la naturaleza y

los niños en este sentido. Así, encontramos que la primera aproximación de Colin cuando es llevado al jardín es visual. El niño percibe los colores –inmediatamente después los sonidos, las fragancias del jardín y la caricia del sol en su rostro– y se deja imbuir por las sensaciones que le producen, evidenciándose una transformación en su aspecto basada en el color y enfatizada por el brillo *–a pink glow of color* (255)–. La afirmación del propio Colin sobre el poder terapéutico de su visión no deja lugar a dudas: *"I shall get well! (…) And I shall live forever and ever and ever!"* (255).

En general, podemos decir que la novela abunda en descripciones llenas de colorido del páramo y del jardín, y que suponen la recreación de sensaciones visuales que influyen en los personajes y los ayudan en su proceso de sanación. Con frecuencia, la combinación de colores crea un todo armónico que denota una naturaleza repleta de diversidad, pero que, a la vez, puede resumirse en una sola idea: la fuerza de la vida como agente sanador. De esta forma, comprobamos en la novela cómo el sentido de la vista y la expresión del color superan lo meramente funcional, descriptivo y pictórico para ser terapéuticos.

Otro de los sentidos que tienen un importante papel en la novela es el del olfato. Su relevancia es comprensible, ya que el grueso de la narración se desarrolla en un jardín lleno de flores y fragancias. Con frecuencia, la fragancia de las flores y de los olores de la naturaleza están en perfecta sintonía con otros estímulos sensoriales como el canto de los pájaros y los colores mencionados, lo que produce en los personajes una nueva fusión de sensaciones placenteras y terapéuticas. En este sentido, M. Waters (1988: 39-40) menciona la capacidad terapéutica del jardín oloroso como una característica de este espacio en la literatura victoriana. Sus propiedades curativas pasan por el poder de fortalecer el cuerpo y la mente. En su opinón:

> [Imaginative] authors ascribed to odorous gardens an almost limitless number of virtues and positive environmental and experiential possibilities. Above all, they granted them the powers of restoration and revitalization traditionally associated with

> countryside itself. The underlying assumption seems to be that only a garden that is both floriferous *and* odiferous is capable of engaging and gratifying *all* the relevant senses and, thus, of affording optimum conditions for therapeutic experiences. (…) Sweetly-scented gardens invigorate the mind as well as the body. (Waters, 1988: 39-40)

Waters menciona, además, que la capacidad olfativa del personaje se relaciona con su implicación por la vida: [The] capacity to respond to the odorous life of the garden implies and impels a responsiveness to life itself. Its antithesis, olfactory insensibility, is typically symptomatic of a general state of enervating disengagement from life (Waters, 1988: 40). De esta forma, en The Secret Garden encontramos esta capacidad terapéutica de la percepción olfativa, así como la implicación de los personajes infantiles en su sanación a través del gozo y el placer que les produce el olor de la naturaleza y, en concreto, el del jardín secreto. En la novela podemos ver numerosas evidencias de que el acto de oler forma parte de la terapia que siguen los personajes. Encontramos un ejemplo en el siguiente fragmento en el que Dickon y Mary conversan:

> "(…) When I dig I'm not tired at all. I like to smell the earth when it's turned up."
> "It's rare good for thee," he said, nodding his head wisely. "There's naught as nice as th' smell o' good clean earth, except th' smell o' fresh growin' things when th' rain falls on 'em. (…) I just sniff an' sniff. My nose end fair quivers like a rabbit's, mother says." (127-28)

Podemos afirmar que el olfato es un sentido tan importante en la novela que es usado para expresar la esencia misma de uno de los personajes –se trataría de Dickon–. Además, el olfato es empleado como forma de aproximación entre los personajes de Mary y Dickon, algo bastante primitivo –acorde con la naturaleza– e intuitivo, ya que el olor del niño produce en Mary una sensación muy positiva e incluso la anima a superar su carácter retraído:

> As she came closer to him she noticed that there was a clean fresh scent of heather and grass and leaves about him, almost as if he were made of them. She liked it very much and when she looked

> into his funny face with the red cheeks and round blue eyes she forgot that she had felt shy. (117)

De esta forma, Mary asume –por influencia de Dickon y por experiencia propia– que el olor de la naturaleza restaura la salud. En el siguiente fragmento vemos cómo los beneficios de la percepción olfativa se asocian con los de los sonidos de la naturaleza, aumentando la acción terapéutica:

> (…) Mary was at the window in a moment and in a moment more it was opened wide and freshness and scents and birds' songs were pouring through.
> "That's fresh air," she said. "Lie on your back and draw in long breaths of it. That's what Dickon does when he's lying on the moor. He says he feels it in his veins and it makes him strong and he feels as if he could live forever and ever. Breathe it and breathe it." (235)

En el siguiente fragmento comprobamos cómo Colin, quien ha empezado a cambiar actitudes gracias a la influencia de Mary y del jardín, está abierto a las sensaciones olfativas que la niña le trae y que él registra positivamente: *"You smell like flowers and –and fresh things," he cried out quite joyously. "What is it you smell of? It's cool and warm and sweet all at the same time."* (222).

El sentido del oído también tiene su lugar en la "terapia natural" a la que los personajes se someten. Mary y Colin aprenden a reconocer y a disfrutar de los sonidos de la naturaleza y a asociarlos, igualmente, con sensaciones positivas. En este sentido, Dickon, en su papel de terapeuta, no duda en llamar la atención sobre los beneficios de los sonidos de la naturaleza, y de la necesidad de prestar atención, así como de la importancia de dejarse llevar por la sensación de euforia que transmiten, ya que los sonidos son sinónimo del fluir atropellado de la vida: *"Just listen to them birds –th' world seems full of 'em– all whistlin' an' pipin'," he said. "Look at 'em dartin' about, an' hearken at 'em callin' to each other. Come spring-time seems like as if all th' world's callin'."* (220). Como podemos comprobar, en la novela el canto de los pájaros es estimulante y

a la vez placentero, ya que se integra en el todo armónico natural del que hablábamos anteriormente.

Habíamos visto en el caso del sentido del olfato cómo este era empleado como forma de reconocimiento entre los personajes –en concreto entre Mary y Dickon–. En el caso del oído ocurre una situación similar, ya que la primera aproximación de Archibald Craven a su hijo después de años de separación es a través de este sentido:

> [No] human being had passed that portal for ten lonely years –and yet inside the garden there were sounds. They were the sounds of running scuffling feet seeming to chase round and round under the tress, they were strange sounds of lowered suppressed voices –exclamations and smothered joyous cries. It seemed actually like the laughter of young things, the uncontrollable laughter of children who were trying not to be heard but who in a moment or so –as their excitement mounted– would burst forth. (352)

En general, la aparición del sonido acompaña a situaciones de alegría y emoción y se manifiesta sobre todo a través de la risa de los niños y del canto de los pájaros. Junto con estas manifestaciones terapéuticas del sonido, debemos mencionar los efectos beneficiosos de la voz cuando, empleada de forma modulada, es escuchada por Colin después de sus ataques. La voz simula un murmullo que tiene efectos sedantes en el niño y que lo tranquilizan e inducen al sueño de forma sosegada: *The soft drone of her voice was making him stiller and stiller and she saw it and went on* (217). El mismo efecto produce en Colin el sonido de la voz de la niña cuando esta le canta una nana (164).

Finalmente, añadiremos que el sonido de los animales desencadena reacciones positivas en los niños. Vemos un claro ejemplo en la escena en la que se describe a Dickon aproximándose a la habitación de Colin junto con sus animales. Los sonidos de estos que llegan a Mary y a Colin los inducen a la expectación y a la alegría de lo que está por venir:

> “Listen!” she said. “Did you hear a caw?”
> Colin listened and heard it, the oddest sound in the world to hear inside a house, a hoarse “caw-caw”.”

> "Yes," he answered.
> "That's Soot," said Mary. "Listen again. Do you hear a bleat –a tiny one?"
> "Oh, yes!" cried Colin, quite flushing.
> "That's the new-born lamb," said Mary. "He's coming." (239)

En *The Secret Garden* el sentido del tacto también se considera un complemento terapéutico a los demás sentidos. En el fragmento mencionado con anterioridad (217), Mary coge la mano de Colin para mostrarle cercanía y tranquilizarlo. En el fragmento referenciado posteriormente a este (164), la niña acaricia la mano de su primo para conseguir los mismos efectos. Sin embargo, el tacto no sólo tiene importancia entre los personajes sino también con los integrantes del mundo animal. Así, Dickon no evita el contacto con los animales y lo propicia, ya que en la escena en la que entra a la habitación de Colin con sus criaturas no duda en poner el corderillo a este en el regazo para que lo alimente. Los efectos en el niño son sumamente positivos (240). El contacto también se produce entre Mary y las flores. En una escena del capítulo XV, Mary besa sin rubor a las flores expresando, así, su alegría y agradecimiento hacia ellas por lo que aportan de belleza, olor y armonía al jardín secreto (189). Vemos que las sensaciones táctiles vienen a significar cercanía, tranquilidad, confianza, ternura, familiaridad, gozo y euforia.

Finalmente, el abanico de sensaciones se amplía con el sentido del gusto, al que ya hemos hecho referencia al tratar el tema de la comida en la novela. El placer que expresan los personajes infantiles por la comida y por el hecho de comer no sólo tiene una connotación sensorial, sino también simbólica en cuanto que refleja la comprensión de estos de la necesidad de alimentar el cuerpo y la mente con alimentos abundantes y pensamientos positivos respectivamente, para transformarse en personas sanas desde el punto de vista físico y mental.

Como hemos visto hasta ahora, en la novela se considera ante todo el carácter terapéutico de los sentidos, una virtud de la que los personajes son conscientes y de la que se valen para sanarse, siendo todos

necesarios para una terapia completa. Así lo expresa Dickon, refiriéndose a la forma de actuar inmediata para que Colin se cure: *"Eh! my! We mun get him out here –we mun get him watchin' an' listenin' an' sniffin' up th' air an' get him just soaked through wi' sunshine. An' we munnot lose no time about it."* (221).

Se los considera igualmente necesarios para la sana expresión de las emociones y, en la euforia que genera dicha expresión, es frecuente que se confundan los sentidos en sí y los órganos a los que se asocian: *Colin kept lifting his thin chest to draw it in, and his big eyes looked as if it were they which were listening –listening, instead of his ears* (252).

Como conclusión podemos afirmar que en *The Secret Garden* se fomenta la expresión de los sentidos y de las sensaciones placenteras que producen. Así, los sentidos son la clave para la exteriorización de unas emociones que la moral victoriana sin duda reprimiría en bien de la compostura y las buenas formas –especialmente por parte de la mujer–. A través de los sentidos los niños perciben, reconocen e interiorizan los atributos de la naturaleza y su impulso natural de crecimiento. De esta forma, al aceptar dicha necesidad de crecer, los niños comienzan a sanar y a sublimar positivamente sus emociones hasta ahora negativas. En este sentido, el mensaje de *The Secret Garden* es innovador para el contexto de la literatura infantil victoriana y eduardiana, ya que hace apología de los sentidos, de su libre expresión y del placer que producen. Se trata de un mensaje ciertamente subversivo basado en la idea de que dejarse llevar por ellos no es peligroso y, sobre todo, es terapéutico, a la vez que nos acerca a la belleza y grandiosidad de la naturaleza. Desde esta perspectiva, nos acercamos a la consideración del jardín como un lugar terapéutico donde se llevan a cabo las actividades de sanación por excelencia, a la vez que se consolidan las actitudes que llevan a los niños a este estado de bienestar en un ambiente de colaboración y de permanente alegría. En este sentido, B. Almond se refiere a lo que el jardín secreto supone desde el punto de vista terapéutico. En su opinión:

> The garden itself is the central healing metaphor of this novel. It represents growth, development, and the restitution of loss. It is the

> locus of a private children's world where passivity and handicap are overcome through the support and empowerment of a peer group. Within its walls ego functions develop and object relationships mature. The ability to learn and persevere in the attainment of goals, the cultivation of friendship with its sense of shared purpose and ideals, and the capacity for loyalty and altruism are the fruits of the children's labor in the garden. These skills and relationships bring great satisfaction and compensate Mary and Colin for earlier losses. (Almond, 1990: 492)

En el jardín secreto los niños disfrutan de sus sentidos mientras se ejercitan, comparten su comida, ríen y se unen a la cadena de la vida plantando y haciendo florecer sus cuerpos y sus mentes. Es por lo que también podemos considerar al jardín como el contexto en el que se desarrolla una auténtica comunidad terapéutica en la que se manifiesta la fuerza de la vida como agente sanador[103].

[103] Al finalizar la redacción de esta sección tuve la oportunidad de encontrar una referencia muy esclarecedora que avala la modernidad de las técnicas terapéuticas que se aplican a los personajes de *The Secret Garden*. Mi sorpresa fue muy grata al comprobar cómo, en una obra de plena actualidad y firmada por un psicólogo de renombrado prestigio y con una larga y experimentada trayectoria profesional, se hacía referencia explícita a diferentes formas de enfrentarse con estados depresivos y actitudes derrotistas que aparecen en momentos de crisis y tensión. El autor parte de la base de la importancia del pensamiento positivo y de la relación entre la salud física y mental para, después, describir las consecuencias de perder el control de uno mismo, refiriéndose, a la vez, a la necesidad de aplicar diferentes técnicas para recobrar la salud psíquica –técnicas con las que Burnett "consiguió sanar" a Mary, Colin y Archibald Craven en 1911-. En opinión del autor: "Cuando por cualquier motivo dirigimos la atención de forma preocupante y angustiada hacia algo, centrándonos en sensaciones internas y externas y perdemos el control de nosotros mismos, llegan la ansiedad, los miedos, la depresión, y nuestra mente, fuera de control, se convierte en nuestra peor enemiga. La solución es recuperar el control cortando esa cadena de pensamientos negativos tan contaminante por medio de diversas técnicas, todas orientadas a serenarnos, proporcionándonos equilibrio psicofísico y capacidad de atención consciente y autocontrol: el yoga, el tai-chi, la meditación, el ejercicio físico moderado, la risoterapia, la tactoterapia (caricias, abrazos), etc, son muy útiles." (Tierno Jiménez, 2007: 191-92).

3.4 La sexualidad y lo secreto en la obra: el jardín como espacio femenino

En esta sección nos centraremos en las referencias que *The Secret Garden* hace al tema de la sexualidad tanto de forma general como en relación con los personajes. Desde el inicio de nuestro análisis tendremos en cuenta lo novedoso de este tema en el contexto de la literatura infantil y juvenil en la época en la que la obra fue publicada, razón por la que las frecuentes referencias al tema sexual se realizan de forma velada y, con frecuencia, vienen asociadas a imágenes que forman metáforas de este contenido. En general, partimos de la idea fundamental de que el jardín, emplazamiento y protagonista mismo de la obra, supone una clara referencia al despertar sexual de los personajes, por medio de la consciencia de estos de su irreversible proceso de crecimiento, así como del poder de sus sentidos. Igualmente, en la obra que nos ocupa se da un papel esencial a lo secreto, un tema de gran tradición en la literatura para niños y jóvenes, asociándose frecuentemente con el tema de la sexualidad y, de forma más general, al misterio mismo de la vida.

En primer lugar, partimos de la idea de que la expresión del tema sexual en una obra de literatura infantil y juvenil como es *The Secret Garden* constituye un hecho de carácter subversivo, por tratarse de uno de los temas censurados por el victorianismo. En este sentido, C. Aguilar Ródenas (2000: 49) se refiere al proceso por el que el canon literario victoriano censuró temas que habían aparecido con anterioridad en la literatura de la infancia, especialmente en los cuentos, y que negaban realidades y rasgos como el sexo, la muerte, la iniciativa femenina y el mal carácter en los personajes. Por su parte, la autora de la novela que nos ocupa se sirvió, por una parte, del componente sensual y las connotaciones sexuales del género pastoril del que la obra tiene influencias y, por otro, de diferentes metáforas e imágenes que ofrecen una lectura paralela y que aluden a este tema.

Así, en el segundo capítulo de nuestro análisis ya hicimos alusión a las connotaciones sexuales en el género pastoril, indicando las

referencias al tema con las actitudes de éxtasis en el jardín de los personajes de Mary y Dickon. Vimos cómo la relación de ambos con la naturaleza en el contexto del jardín secreto y el disfrute de los sentidos los llevaba a un estado de deleite con connotaciones claramente sensuales. Además, en la diferenciación entre dicho género y la utopía veíamos que el tema sexual está integrado en el género pastoril y negado con rotundidad en la sociedad utópica. Finalmente, la consideración del personaje de Dickon como el dios Pan nos llevaba a tener en cuenta su fuerte componente sexual en la obra.

La influencia del género pastoril se une a la metáfora sexual por excelencia en la obra, esto es, el propio jardín secreto. Sin embargo, antes de analizarlo desde este punto de vista tendremos en cuenta la presencia de otras imágenes que aparecen en la obra y que son portadoras de una clara significación sexual. Así, volvemos a mencionar las imágenes de confinamiento en la literatura escrita por mujeres por su conexión, en esta ocasión, con el tema sexual. En este sentido, Pérez Ríu afirma:

> Las metáforas de confinamiento no sólo afectan a la incapacidad que los personajes y sus autoras sufren para expresar su individualidad sino que suelen hacer referencia a diferentes aspectos de la sexualidad femenina. La crítica feminista ha señalado a menudo los paralelismos metafóricos de los espacios pequeños y cerrados con los órganos sexuales femeninos. (Pérez Ríu, 2000: 83)

Desde esta perspectiva podemos interpretar la habitación de Colin como una metáfora del despertar sexual de los personajes. Así, la habitación permanece cerrada e impenetrable mientras que Colin es tratado como un niño con pocas posibilidades de vivir. El mismo personaje niega en sí mismo la fuerza de la vida que lo empuja a crecer. La propia habitación es considerada un tabú que, como tal, se emplaza en lo más oculto y laberíntico de Misselthwaite Manor. Con la entrada de Mary llega la necesidad de reconocer al sexo contrario y de optar por aceptar el crecimiento que la vida impone, para lo que es necesario dejar

la reclusión en la habitación escondida y asumir los cambios que llaman a la puerta. El espacio, hasta ahora tabú, debe ser abierto al exterior y renovado, debe alojar en el futuro inmediato no a un personaje que se niega a crecer, sino un niño que empieza a asumir con ilusión su proceso de crecimiento, en el que la sexualidad será un aspecto más. Por su parte, Mary tendrá que superar sus miedos y lanzarse a descubrir el misterio que la habitación de Colin supone y en la que igualmente encontrará al sexo contrario, con el que compartirá un camino de sanación además del despertar de la curiosidad sexual.

Aunque la habitación de Colin es el primer espacio que funciona como metáfora de contenido sexual, será el jardín la imagen principal con este contenido en *The Secret Garden*. El significado sexual del jardín tiene una larga tradición en la literatura del periodo victoriano. En este sentido, M. Waters (1998: 250-52) opina que en el retrato que la ficción victoriana hace del jardín existe un fuerte componente de sublimación sexual. Se trata de la expresión estética de un impulso reprimido por el victorianismo, y que encuentra su salida en el retrato sensual de los habitantes del jardín, así como en la relación entre los personajes en este contexto natural. Dicha relación está liberada de los convencionalismos de lo doméstico y tiene la privacidad, libertad y autonomía necesarias para la expresión de lo sensual –aspectos, por otra parte, asociados al jardín como lugar secreto–. En este sentido, Burnett recrea el espacio del jardín como lugar de cita clandestina no sólo en relación con los personajes infantiles, sino también como símbolo de éxtasis marital entre Archibald y Lilias Craven (cf. Bixler, 1996: 54).

Además, la tradicional identificación entre las flores y el concepto de feminidad se relaciona con la expresión de lo sexual[104]. Las flores, junto

[104] Sobre la relación entre las flores y el concepto de feminidad que imperaba en el periodo victoriano, Waters afirma que se producía una identificación entre la mujer y las cualidades que las flores poseían. Así, el crítico afirma: *Like the plants they lovingly tend, ladies are naturally delicate, ornamental, wholesome, pure, and submissive, performing for their husbands and lovers the same civilizing and refining functions which flowers perform for people in general* (Waters, 1998: 135).

con otras imágenes de la naturaleza, simbolizan el deseo sexual de las mujeres y, en general, las relaciones de esta índole. En palabras de Waters*: The deployment of flower imaginery in Victorian imaginative literature should also be understood as a technique for both complying with and circumventing the taboo on the overt acknowledgement of female sexuality. The sexual ideology of the Victorian middle classes demanded sexual restraint, especially in imaginative literature produced for family consumption* (Waters, 1998: 137). Por último, Waters (1998: 139) afirma en relación con el tema de las flores que a la mujer victoriana se le permitían expresiones de afecto pero no de pasión, a excepción de la manifestación de una afinidad pasional por ellas. En *The Secret Garden* ya nos hemos referido con anterioridad a la escena en la que Mary besa de forma desinhibida a las flores del jardín, ante la mirada asombrada de Dickon (capítulo XV). Esta escena podría interpretarse como una expresión de deseo sensual en la incipiente sexualidad de la niña. Igualmente, podemos encontrar otra escena referida al jardín con connotaciones sensuales en la descripción que Mary hace a Colin de este espacio. Para Ph. Bixler (1996: 55), al final del capítulo XVII Mary relaja a Colin con una descripción del jardín que se asemeja a una nana, pero que, además, puede interpretarse como una invitación seductora que supone la celebración del cambio que la pubertad marca en el cuerpo de la niña. Bixler añade que en dicho pasaje el jardín es descrito como un lugar seguro y tranquilo en clara referencia a los genitales femeninos (217).

La consideración del jardín secreto en la obra de Burnett como imagen sexual es compartida por críticos como Ph. Bixler. Esta se refiere al jardín en los siguientes términos: *[Female] genital, a hidden place that must be opened up and planted* (Bixler, 1996: 39) Para B. Almond, el jardín de la obra es descrito con una serie de imágenes que hacen referencia clara al cuerpo y sexualidad femeninas. En su opinión: *[The] garden [is] described over and over in imaginery that suggests the female body –hidden locks, tangles of roses, tendrils of ivy, budding plants, and blooming flowers–.* (Almond, 1990: 491).

El jardín se revela, así, como un espacio femenino en el que el florecimiento y desarrollo discurre paralelo al despertar sexual de los personajes, en especial, el de Mary. Desde este punto de vista, se produce una identificación entre Mary y el jardín, ya que podemos interpretar a este último como el espacio metafórico en el que la niña empieza a establecer su identidad femenina. Entre los críticos que apuntan a esta identificación entre Mary y el jardín se encuentra M. Davies (2001: 49-50), para quien el hecho de que la niña pida llena de emoción a su tío un trozo de tierra para poder cultivar (cap. XII) no es sino la reivindicación por parte de lo femenino de un espacio propio, un aspecto que marca el comienzo del crecimiento en la madurez de Mary, y cuya lectura puede hacerse desde el punto de vista personal –esto es, que afecta a la psicología del personaje–, sexual, social y político[105]. Igualmente, B. Almond (1990: 490) es de la opinión de que Mary usa el jardín para intentar establecer su identidad femenina en un momento clave de su desarrollo físico y psicológico, ya que esta se encuentra a las puertas de la pubertad. Así, descubrir y explorar el espacio secreto del jardín supone descubrir y explorar igualmente su cuerpo y sus emociones en un momento en el que también ella está a punto de abandonar el invierno de la incógnita de su identidad, para ir descubriendo la primavera de los cambios físicos y psíquicos que la convertirán en mujer.

Otro de los aspectos fundamentales que debemos mencionar es la relación intrínseca entre el tratamiento del tema de la sexualidad en la obra y lo secreto como un elemento omnipresente en la narración. Así, que el jardín sea un lugar oculto, que deba mantenerse en secreto durante el periodo en el que transcurren los cambios tanto en él como en los personajes, y que lo secreto esté vinculado a una serie de emociones

[105] Con la perspectiva socio-política Davies se refiere a la relación entre la petición de Mary y las reivindicaciones contemporáneas sobre los derechos de la mujer. En concreto, menciona la actividad propagandística de una de las fundadoras del movimiento sufragista británico, Emmeline Pankhurst (1858-1928), cuyas conferencias y actividades en pro de una mayor libertad para la mujer coincidieron con la fecha de publicación de *The Secret Garden* (cf. Davies, 2001: 50).

en los niños, hace que se trate de un aspecto esencial en la obra que nos ocupa. En primer lugar, debemos mencionar que la presencia de lo secreto en la literatura infantil y juvenil es muy frecuente. A menudo los protagonistas de este tipo de literatura deben desvelar secretos que son incorporados en la narración como parte de su proceso de crecimiento, en calidad de pruebas que el héroe debe superar para alcanzar conocimiento o una mayor madurez. En este sentido, R. McGillis se refiere a la tradición en la literatura infantil del gusto por lo secreto, ya que este se plantea como un juego integrado en lo literario. En su opinión:

> Children enjoy secrets. They use them in their play. (…) We should not wonder then, that secrecy informs the stories children read. The secret is both seriously held and playfully shared. Often it teases someone who does not have knowledge of it and who guesses at the mystery. The secret invites us to guess and this guessing is a form of verbal play in response to the verbal play of the secret. The situation parallels that of the reader and the text. The text, any literary text, presents the reader with details, repetitions, images, shifts in point of view, that interrupt the linearity of plot and encourage the reader to search for their meaning. (McGillis, 1985: 36-37)

De la misma forma, L. Mateo Díez relaciona lo secreto con el juego y la aventura intrínseca en la infancia, pero además añade una relación entre lo escondido con la necesidad de la infancia de compartir lo secreto. Para el autor existe, además, una relación entre el tema de lo oculto y de lo prohibido, con amplia tradición literaria. En su opinión:

> Los niños se esconden, del mismo modo que se confiesan sus secretos, y en el ocultamiento y en esa necesidad de contar algo tan propio como un secreto, lo más personal y misterioso que pueden guardar, hay un intento de salvación y complicidad. Los niños necesitan la compañía de otros niños, compartir su alegría o su desamparo, la soledad de la inocencia. (…) Se juega a ocultarse, que es una manera de jugar a perderse y (…) ese arquetipo está muy señalado en los cuentos populares: los niños perdidos, los niños extraviados, los niños desaparecidos, los niños

> ocultos que desde la ocultación descubren cosas, casi siempre prohibidas o peligrosas. (Mateo Díez, 2000: 102)

G. Adams también se refiere a la importancia que tiene para la infancia el tener un secreto y mantenerlo. En realidad, formaría parte del proceso del niño de descubrirse a sí mismo. Un proceso en el que este adquiere la sensación de poder y de control, marcando la separación con el adulto, como individuo autónomo que debe empezar a ser de forma progresiva (cf. Adams, 1986: 303).

Así, esta relación entre lo oculto y lo prohibido es señalada de igual forma por G. Evans en la obra de Burnett. En su opinión: *The garden is secret and forbidden because it, like the Garden of Eden, is associated with guilt and loss, in this case, the death of Colin's mother, which has led his father to lock up both the garden and his heart* (Evans, 1994: 20).

Lo secreto en la obra que nos ocupa no sólo ha sido interpretado en términos de pérdida, sino también como una forma natural de crecimiento y desarrollo personal de los personajes. En este sentido, para críticos como B. Almond lo secreto supone la experimentación de diferentes formas de relación en la edad preadolescente. En su opinión:

> The child may also experience vicariously the sense of specialness inherent in being able to exclude others, and the sense of power that result from finding out what is forbidden. Another aspect of secretness has to do with the meaning of private peer groups, formed apart from the family. These allow children to learn about a different kind of relationship, one that is more autonomous and less charged than those of early childhood. These new ways of relating prepare the child for the relationships of adolescence and adulthood. (Almond, 1990: 492)

Al tener en cuenta las palabras de Almond, vemos cómo se hacen realidad en Mary Lennox, ya que esa sensación de ser especial y de poder por la posesión de un secreto se manifiesta en el personaje de forma clara. Poseer el secreto de la existencia de un jardín abandonado da a la niña un aliciente a su vida que nunca antes había experimentado, y le aporta los primeros pasos en la reparación de su maltrecha

autoestima. Además, empieza a relacionarse de una forma más empática con el mundo que la rodea, comenzando por aquellos con los que se identifica –como el petirrojo y el jardín–, y ampliando su círculo al resto de los habitantes de Misselthwaite.

Como vemos, el concepto de secretismo en la obra abarca más significados que la mera relación con el tema de la sexualidad. Otro de los posibles contextos para su análisis sería su relación con el concepto de poder, una relación estudiada por críticos como Ph. Bixler. Para esta, la asociación entre ambos conceptos es terapéutica para los personajes, ya que si poseer un secreto supone una forma de control, hacerse cargo de este secreto es también una forma de controlar la propia vida. Así, gracias al conocimiento de la existencia del jardín, Mary y Colin aprenden a hacerse cargo de la necesidad de mantenerlo en secreto, lo que supone una nueva responsabilidad que ayudará a los niños a madurar y a ir curándose. De igual manera, el conocimiento del jardín secreto supone para Mary y Colin la posibilidad de aprender a diferenciar entre las formas de control positivas y las negativas, esto es, los privilegios y capacidades terapéuticas del jardín como secreto mantenido por los niños, frente a las manifestaciones de mal carácter a las que estaban sometidos antes (cf. Bixler, 1996: 47-48). Por su parte, R. McGillis propone el análisis de la obra teniendo en cuenta la diferenciación entre los secretos desvelados y los que permanecen siendo un misterio. Entre los primeros se encuentran el jardín mismo, la epidemia de cólera que acaba con los padres de Mary, los sollozos de Misselthwaite, y la creciente salud física y mental de los niños. El gran secreto que no será desvelado es lo que en la obra se denomina *magic* –incluso aparece frecuentemente con mayúscula (cf. cap. XXVI)–, concepto que tiene su reflejo en los términos *queer*, *strange*, *curious* y *mystery*, entre otros– y que alude a la fuerza que hace que todo crezca y viva o, por decirlo de otro modo, se refiere al concepto del misterio de la vida (cf. McGillis, 1985: 37-39).

Finalmente, gracias a la valiosa posesión del que la niña considera su secreto, termina estableciéndose una relación de camaradería con los personajes de Colin y Dickon. Este aspecto es tenido en cuenta por G.

Adams, crítica que asocia el concepto de lo secreto con el proceso de sanación de los personajes en el contexto del jardín. Así, para Adams lo secreto lleva al personaje a un estado de consciencia previo a los pasos de desvelar lo secreto para, más tarde, compartirlo. De esta forma, Mary se hace consciente de que está sola y de su carácter desagradable. Al empezar a abandonar esta actitud, comienza a intentar gustar a otros –no siendo tan desabrida–, a gustarse más a sí misma, teniendo acceso al secreto del jardín. Poseer este secreto le da poder –un poder "sano" y no despótico, como el que ejercía con sus sirvientes en la India– y la suficiente autoestima y empatía para contar sus confidencias a Dickon. En este sentido, G. Adams hace una interesante distinción a propósito de este poder positivo del que empiezan a disfrutar los personajes, basándose en la idea del buen y del mal secreto. Al comienzo de la novela Mary es ocultada por su madre, quien la relega a ciertas estancias de su casa en la India, poniéndola al cuidado de los sirvientes y apartándola de sí. Es la misma situación en la que encontramos a Colin en Misselthwaite, y que lleva a los niños a desarrollar una relación con ellos mismos y con los adultos de desprecio, con las consabidas consecuencias. Burnett resalta este aspecto rodeando a los personajes de un contexto negativo, esto es, de enfermedad y de muerte. La evolución y la sanación de ambos se relaciona con la consideración de lo secreto como un aspecto positivo basado en la autoconciencia de lo negativo, en la voluntad de cambiarlo positivamente, y en el hecho de compartir lo secreto para el beneficio de uno mismo y del otro (cf. Adams, 1986: 303-04).

Todo este proceso culmina con el acto de Mary de hacer partícipe a Colin de sus secretos –su anterior carácter y el jardín– para que este pueda pasar por el mismo proceso de transformación en su salud. Dicho proceso se convierte en otro secreto que los niños llevan a cabo con alegría y esperanza y que, al compartir con más personajes, lo convierten en una especie de conspiración hasta la llegada de Archibald Craven (cf. Adams, 1986: 305-09). Como vemos, en opinión de la crítica hay una estrecha relación entre lo secreto y el potencial curativo. Refiriéndose a

Mary, afirma: *She has discovered that granting access to her kingdom has its compensations, in fact, enriches her, and she now is ready not only to share her secret again, but to use her awakened imagination as a means for healing people even sicker in mind and body than herself* (Adams, 1986: 307).

La consideración de lo secreto como evolución da un paso más con la teoría de G. Adams, quien amplía su significación al establecer una relación con el desarrollo espiritual de los personajes. Así, el descubrimiento de lo secreto se manifiesta en tres pasos que conducen a los niños por el camino de la sanación. El primer paso sería el desarrollo de la habilidad de gustarse a sí mismo y a los demás, lo que supone un esfuerzo por pensar positivamente. En segundo lugar, hablaríamos del desarrollo de la habilidad para usar la imaginación, con todo el despliegue y la ampliación del pensamiento positivo y del proceso de curación que esto supone –imaginación para concebir el jardín resucitado, por ejemplo– . En tercer lugar, Adams menciona el desarrollo de otra habilidad para darse cuenta de que ese pensamiento positivo e imaginativo que los personajes vienen usando es parte de algo más grande, esto es, la "magia" o el poder creativo de la divinidad, manifestados en el hombre y en la naturaleza (cf. Adams, 1986: 303).

Lo secreto tiene además una lectura simbólica que relaciona a los personajes con el mundo adulto y con sus primeros interrogantes sobre él. Para Almond, entre estos se encuentra el tema de la sexualidad. En su opinión:

> The "secretness" of the garden has metaphoric meaning as well. So much is mysterious to children. They long to know the secrets of life; of their parents' world, of their own past, of their sexual and gender roles, and of their futures identities. They wonder what they will be allowed to know, and how they will find it out. Sometimes they transgress boundaries, as Mary does when she explores the forbidden house and garden. The children in this book have their own secret, guarded jealously from adults. (Almond, 1990: 492)

En nuestra opinión, el hecho de que los personajes participen de estos aparentes secretos bien involucrándose o bien intentando resolver los misterios que plantean implica que los niños participan de forma activa en su curiosidad sexual, intentando dar respuestas a los interrogantes que se les plantean, esto es, su actitud se aleja de la pasividad o la indiferencia que unos niños con menos años tendrían. Para críticos como M. Davies (2001: 48), este aspecto es el que resulta atractivo para las lectoras de una edad similar a la del personaje de Mary, ya que *The Secret Garden* es una obra con elementos sexuales codificados que no pasan desapercibidos para lectores en edad preadolescente, y de los que pueden participar de forma activa.

A propósito de la curiosidad sexual de los personajes, es en el momento en el que los niños empiezan a comer adecuadamente[106] y a desarrollarse físicamente cuando se hace cada vez más evidente este aspecto como parte de su desarrollo. En este sentido, Almond ha señalado que las historias de los personajes de Mary y Colin antes de conocerse y de relacionarse en el jardín secreto empobrecieron de tal forma a los niños que en ambos se produjo una detención del desarrollo, cuyas causas pueden fácilmente encontrarse en su orfandad y en su falta de relación con otros niños de su edad, así como en la ausencia de un guía que les hubiera inculcado interés por lo que les rodeaba, y les hubiera prestado ayuda en el freno y sublimación de sus impulsos. El resultado es la autoagresión, la imagen negativa de sus cuerpos y sus sentimientos igualmente negativos hacia ellos mismos –estos son más evidentes en Colin– y hacia los demás (cf. Almond, 1990: 480-81). Cuando esta situación de estancamiento comienza a desaparecer, las evidencias de la curiosidad sexual van haciéndose evidentes. Así, los

[106] La relación entre la comida y el tema de la sexualidad en la literatura infantil es mencionado por A. Lurie, para quien existe una relación entre la mención a comer ansiosamente y experimentando placer y el disfrute de la sexualidad. En su opinión: *It has been suggested that in classic children's literature food replaces sex as the principal source of excitement and sensual pleasure. (…) It might even be said that when food in children's books is inedible or unavailable, it is the emotional equivalent of bad or denied sex in an adult novel* (Lurie, 2003: 176).

cambios físicos de Mary son la señal de que esta comienza a ser consciente de su feminidad, ya que la propia Mary hace continuas referencias a su desarrollo. De esta forma, se acerca más hacia un referente que para Mary había sido lejano, el de su madre, pareciéndose cada vez más a ella, una mujer de gran belleza. Para críticos como Ph. Bixler (1996: 39), una prueba del despertar sexual de Mary es su rechazo a Basil –el niño que en la India se burla de ella y le impone el sobrenombre de *Mary quite contrary* (II)– y su afinidad inmediata hacia Dickon. Para Bixler, no es casual que Basil y Dickon sean descritos de igual forma, esto es, con ojos azules y nariz respingona, pero que a Mary no le guste el primero y sí el segundo. Esto se debe a que Mary conoce a Dickon cuando su desarrollo empieza a ser evidente y en una etapa en la que la sexualidad va a ir manifestándose. Finalmente, debemos referirnos a las imágenes que se emplean en la obra para hacer referencia a la curiosidad sexual de los niños. En palabras de Almond:

> Frequent references to secret, shut-up rooms in the house, to strange sounds in the night, and to the garden as the site of romantic trysts in the past and as the present mating place of robins and other creatures provide allusions to Mary and Colin's sexual curiosity and concerns. Since no one has told them what they need and want to know, their curiosity is consuming. (Almond, 1990: 481)

Para Ch. Wilkie el hecho de que el jardín secreto sea un lugar cerrado lo vincula con el tema del despertar sexual del personaje de Mary. En su opinión:

> The garden is enclosed, but in contrast to the house is liberating, wild, and health-inducing and egalitarian. It is also anarchic, Dionysian, and the scene of Mary's sexual awakening. The garden is first announced to her by an unknown boy of strange speech from the wild moors, and recalls the Christian icon of the closed garden (*hortus conclusus*) familiarly depicted in paintings of *The Annunciation*. In it, another Mary, another virgin, had a sort of sexual initiation by the Angel –another annunciating male of alien background and strange speech. The *hortus conclusus* is often featured with a closed door whose unlocking with a key signifies the

> loss of virginity; also with a trellis of roses and, significantly, roses are the most abundant flora inside the secret garden. (Wilkie, 1997: 321)

Otra de las formas en las que el tema sexual se hace evidente en la obra es a través de la relación entre los personajes. Ya hemos apuntado la preferencia de Mary por Dickon, al que no duda en invitar a jugar con ella en lo que la niña considera su jardín. Para Bixler, la exploración ansiosa que ambos personajes realizan en ese espacio, metáfora de la feminidad de Mary, tiene unas claras connotaciones sexuales que no pasan inadvertidas. La relación entre los dos niños tiene una base sensual, así como la relación que establecen con la naturaleza (cf. Bixler,1996: 39-40). Así, debemos recordar que en el apartado referente a la terapia de los sentidos, ya vimos cómo en la obra se subraya la importancia de dejarse llevar por ellos y que una de las formas de aproximación y reconocimiento entre Mary y Dickon se basa en el olfato, un comportamiento que –en el contexto de la naturaleza– está cargado de connotaciones sexuales y que forma parte del cortejo previo al apareamiento. Otra de las maneras que Mary tiene de relacionarse con Dickon, y que implica la existencia de connotación sexual, es a través del concepto de lo secreto. De esta forma, al desvelar el secreto de su feminidad y al compartir con Dickon este aspecto, haciendo que se convierta en el secreto de ambos, Mary se alía con el muchacho de una forma especial. Para críticos como Almond (1990: 488), compartir un secreto aporta a Mary la idea de que algún día podrá ser como Dickon y poseer sus cualidades carismáticas. En nuestra opinión, la prueba que evidencia esta relación especial entre los niños es que en el jardín establecen lo que vendría a funcionar como una unidad familiar en la que Mary y Dickon serían la pareja y Colin ocuparía el lugar de hijo. De esta forma, aunque finalmente se hace a Colin partícipe del secreto del jardín, no se lo sitúa al nivel de Dickon en el contexto del despertar sexual de Mary.

Al considerar la relación que se establece entre los tres personajes, debemos mencionar la teoría de J. Plotz sobre el papel que cada uno de

ellos ocupa en lo que sería una relación triangular. En palabras de Plotz: *[The] group of three composes a psychological as well as a social triad which can be glossed in terms of the Platonic hierarchy of Mind/Spirit/Passion and also the corporeal hierarchy of Head/Body/Instincts* (Plotz, 1994: 15-16). En esta relación Colin representaría el vértice superior de la mente, Mary ocupa la posición intermedia de lo corporal y Dickon se identifica con el instinto. Según esta idea, Plotz señala que Colin hace continuas proyecciones hacia el futuro en el que se ve como científico, orador y descubridor. Además, en la novela aparece la mayor parte del tiempo incapacitado de cintura para abajo, lo que potencia el uso de su mente y de su manera de expresarse a través de lo verbal, en especial, a través de las órdenes y de la imposición. En este sentido, Bixler (1996: 55-56) opina que el cuerpo de Colin aparece atrofiado por causa del desuso frente al de Dickon, un personaje tan armonizado corporalmente que parece más animal que humano. Esta apreciación tiene una lectura simbólica en cuanto que se da a entender que la negación sistemática del cuerpo, del instinto y de la pasión –todos ellos aspectos tabú para la moral victoriana– suponen el atrofiamiento y la incapacidad de la persona y de su libre expresión. En el caso de Mary, se hace evidente que su forma de expresión se realiza a través de su cuerpo.

Así, anteriormente a los episodios del jardín, el cuerpo de la niña es descrito como si de un jardín otoñal se tratara –amarillento, monocromático y casi sin vida– para, posteriormente, convertirse en una profusión vital y desarrollarse plenamente. El proceso de sanación de Mary pasa por descubrir y aceptar con alegría la vida de su cuerpo, con el que se expresa continuamente a través de los sentidos. Mary pasa de ser una extraña de su cuerpo, de estar alienada de él a descubrirlo y usarlo gozosamente.

Por último, Dickon se considera una figura fuertemente instintiva por su vinculación con la naturaleza y sus criaturas, con las que llega a confundirse. Su personaje anima a Mary y Colin a expresarse y sanarse a través del uso de los sentidos. En este sentido, las escenas en las que

Dickon empuja la silla de ruedas de Colin entrañan un significado que conecta con la idea del primero como representación de los instintos, incluido el sexual. Así, al penetrar con Colin en el jardín, lo está animando a usar su cuerpo hasta ahora incapacitado por su mente, a caminar por el jardín de Mary, usando sus sentidos de forma desinhibida (cf. Plotz, 1994: 15-18). Sin embargo, cuando Colin se impone en el jardín en términos de dominancia, su presencia se hace incompatible con la de Dickon.

En nuestra opinión, una de las posibles explicaciones para la desaparición de Dickon y de Mary a partir de su total recuperación se basaría en que Burnett está denunciando lo que la sociedad y los valores de la época hacen, esto es, someter en términos de exclusión al cuerpo y a su expresión a través de los sentidos y de la sexualidad. Lo que la rígida moralidad era incapaz de ver es que es a través de esta sana manifestación cuando se produce la sanación y la regeneración tanto del cuerpo como de la mente. De esta forma, Burnett parece estar reclamando la libre y sana expresión del cuerpo a través de la sexualidad y los sentidos de una forma natural. Debemos tener en cuenta que en la época en la que la obra fue escrita, Burnett no podía hacer referencias explícitas al tema de la sexualidad. Sin embargo, existe una evidencia de la que podemos deducir su opinión sobre lo natural de la expresión de este aspecto. Así, en una carta de la autora al editor William Heinemann, esta se refiere a la afinidad que siente por la obra que acaba de escribir y, en especial, por algunos de sus personajes. Al referirse al jardín, Burnett afirma: *And in the hidden garden –which I adore– many strange and lovely quite natural human things happen. Oh, I know quite well that it is one of my best finds* (citado en Gerzina, 2004: 262).

Uno de los personajes con los que la autora compartía mucha afinidad, Susan Sowerby, juega un papel importante en la afirmación de la incipiente curiosidad sexual de los niños. Así, Susan afirma este interés como algo natural y sano en su desarrollo. En palabras de Almond: *Susan Sowerby encourages growth and reassures both children that their aggression has not killed or alienated their real mothers and that their interest in sexuality is normal, even helpful, in preparing them for puberty*

and adulthood (Almond, 1990: 491). Almond (1990: 491) avala su afirmación haciendo referencia a la escena en la que Susan entra en el jardín revivido por los niños, alabando el nuevo y sano aspecto de Mary y considerándola una belleza, tal y como era su madre. Además, se refiere a la futura Mary adulta como "una rosa florecida" (332), pudiendo significar la cumbre de la madurez sexual. Finalmente, en relación con el tema de la sexualidad en los personajes debemos mencionar la referencia de Bixler (1996: 40) sobre el personaje de Ben, el jardinero. En su opinión, el término *staff* integrado en el apellido de este supone una referencia fálica, estableciéndose una relación entre lo que pertenece a la naturaleza –*weather*– con el tema sexual.

Si hasta ahora hemos visto diferentes manifestaciones del tema de la sexualidad en la obra al analizar el jardín como metáfora, lo secreto y la relación de los personajes, debemos hacer referencia además a otras imágenes con las mismas connotaciones que encontramos en *The Secret Garden*. En este sentido, el petirrojo que aparece en la obra es de vital importancia en calidad de ejemplo que la naturaleza ofrece, ya que la sexualidad se revive primavera tras primavera como parte del ciclo de la existencia. Así, los niños asisten al cortejo a la hembra y a la construcción del nido –otra de las imágenes que aparecen en la obra–, sugiriéndose el apareamiento como inicio del milagro de la vida. Para Bixler, el jardín secreto es comparable al nido en el que los petirrojos crían, ya que Mary y Dickon actúan como progenitores que traen a su hijo, Colin, al nido para cuidarlo, alimentarlo y ayudarlo a crecer. Los niños y la pareja de petirrojos serían, así, conspiradores que guardan el secreto del nido. Según Bixler, esta idea está en consonancia con la sexualidad latente de la obra y señala que se produce, además, una comparación entre el nido como un lugar seguro y tranquilo y el útero femenino (cf. Bixler, 1996: 54-55).

Por último, otra de las imágenes que la obra nos ofrece y que aluden al tema de la sexualidad es la llave que abre el jardín. Ya nos referimos a este objeto con anterioridad al analizar los elementos comunes entre la obra que nos ocupa y el cuento de hadas (cf. 2.3.1). De esta forma, vimos

cómo en este género la llave es con frecuencia un símbolo fálico y representa aquello que da acceso al camino iniciático del héroe (cf. Jean, 1988: 83). Además, su significación como símbolo sexual e iniciático queda probado por permitir que el umbral de lo prohibido sea franqueado (cf. Rousseau, 1994: 114). En nuestra opinión, podemos aplicar esta significación a la llave que abre el jardín secreto de la obra, y emplazar su significado simbólico en el contexto del despertar sexual y del proceso de crecimiento del personaje de Mary Lennox. Así, se trata de un objeto que permanece oculto hasta que Mary lo encuentra, esto es, en periodo de latencia hasta que se produce el despertar sexual de la niña, siendo el petirrojo –otro de los símbolos que aluden a la sexualidad– el que la guía hasta el lugar donde la llave ha permanecido escondida y, por tanto, sin usar durante años (78). Vemos así cómo la llave en su condición de símbolo sexual se ve rodeada del mismo secretismo que el jardín, siendo así un tabú, al igual que el tema sexual en la época. Su descubrimiento es para Mary un motivo de gozo y no duda en usarla para lograr la misión que se ha impuesto: penetrar en el jardín secreto. En este contexto la lectura simbólica que podemos hacer de la llave del jardín es que supone la clave para iniciar una nueva etapa en su crecimiento, en la que el desarrollo sexual es una parte importante. La calidad simbólica de la llave –y, por tanto, su importancia– queda afianzada por el hecho de que es el título de uno de los capítulos (VII): *The Key of the Garden*. A partir de su descubrimiento Mary considerará la llave como parte de su secreto y, al pasar a su poder, esta se hace responsable de su proceso de crecimiento, ya que será solamente ella quien entre y salga del jardín gracias a la llave, lo que nos hace plantearnos si lo que Burnett está reivindicando en realidad es el derecho de la mujer a ser dueña de su despertar sexual y de su crecimiento personal sin condicionamientos ni represiones externas. Así, la llave pasa a pertenecer a Mary, por lo que se hace a la niña dueña legítima de su jardín o, lo que es lo mismo, de su sexualidad, a la que debe poder acceder libremente. En el siguiente fragmento vemos cómo Burnett legitima tanto el derecho de la niña a entrar al jardín –con las connotaciones sexuales que esto implica–, como

el derecho a satisfacer la curiosidad sexual incipiente, siendo ambos procesos personales y privados:

> All she thought about the key was that if it was the key to the closed garden, and she could find out where the door was, she could perhaps open it and see what was inside the walls, and what had happened to the old rose-trees. It was because it had been shut up so long that she wanted to see it. It seemed as if it must be different from other places and that something strange must have happened to it during ten years. Besides that, if she liked it she could go into it every day and shut the door behind her, and she could make up some play of her own and play it quite alone, because nobody would ever know where she was, but would think the door was still locked and the key buried in the earth. The thought of that pleased her very much. (81-82)

Como conclusión podemos señalar el carácter subversivo de *The Secret Garden* en la expresión del tema de la sexualidad, un aspecto casi siempre negado en el desarrollo de héroe de la novela infantil y juvenil. Así lo señalan críticos como M. Hourihan, quien afirma que una de las premisas en la caracterización del héroe es la negación de las emociones, incluido el aspecto sexual, y su esfuerzo por controlarlas. En su opinión: *The hero typically avoids any significant sexual involvement for such a relationship would compromise his dedication to his mission, and one of the attributes of maleness, as defined by the story, is a contempt for such involvement, a preference for the sublimation provided by action and male bonding* (Hourihan, 1997: 68).

Por su parte, para críticos como B. Almond la expresión novedosa del tema de la sexualidad es una de las razones del éxito de la novela. Así, Almond (1990: 493) opina que la forma en la que la obra toca los temas de la sexualidad y de la feminidad en la pubertad es el motivo de que sea un libro muy popular, sobre todo para las lectoras de entre nueve y once años, por el proceso de identificación que viene a producirse con los personajes, en especial con el de Mary Lennox. En esta misma línea, M. Davies reconoce que uno de los grandes logros de *The Secret Garden* es

precisamente el tratamiento que hace del tema de la sexualidad. En su opinión:

> Burnett's achievement in *The Secret Garden* is to code sexuality in a way which is not obvious to very young children but that suggests more overt sexual aspects in its metaphorical techniques, which can be inferred by older children, and I suggest that this is one of the reasons for its continuing appeal. It treats the topic of sexuality, the great, fascinating taboo of early childhood, in a way that is "safe", through a series of narrative events, primarily the solution of a mystery (the hidden Colin) and the accomplishment of a quest (the finding and the restoration of the garden), none of which would be offensive to adult buyers of the book, especially adults in 1911 but also many adults in 2001. (Davies, 2001: 51)

De esta forma, además del uso de sucesos argumentales concretos que Davies menciona, hemos visto la novedad que supone en una obra destinada al público infantil y juvenil el uso de metáforas de contenido sexual como las de confinamiento y la del jardín mismo como expresión de la construcción de la identidad femenina. En la obra se produce, además, una asociación con el concepto de lo secreto que viene a apoyar el tema de la sexualidad y que expresa una forma de relación entre los personajes y una actitud por parte de ellos, ya que los niños, al implicarse en lo secreto, están participando de forma activa en su curiosidad y desarrollo sexual. De igual forma, hemos visto cómo el tema de la sexualidad se expresa a través de la relación de los personajes, así como a través de su vinculación con el mundo natural. Así, además de en el jardín secreto, Burnett se apoya en otros símbolos a los que dota de un contenido sexual como la llave del jardín, el petirrojo y su nido. En nuestra opinión, con *The Secret Garden* Burnett lleva a cabo una reivindicación de la expresión del cuerpo, de las emociones y de la sexualidad como un proceso natural e integrado en el sano crecimiento de unos niños en edad preadolescente.

3.5 El concepto de maternidad

En la presente sección analizaremos uno de los conceptos fundamentales en *The Secret Garden* que determinará no sólo aspectos argumentales de la novela, sino que también influirá en la situación y evolución psicológica de los personajes, sumando, además, nuevas metáforas que enriquecerán el texto. Así, la crítica literaria ha prestado mucha atención al tratamiento que la obra hace de dicho concepto, aportando opiniones diversas sobre la significación de la maternidad bien en clave de liberación –desde la que la obra se podría leer desde una perspectiva subversiva–, o bien como forma de perpetuar roles tradicionales en los personajes femeninos. De este modo, en este contexto una de las primeras influencias en el concepto de maternidad que analizaremos será la autobiográfica, esto es, la propia concepción que Frances Hodgson Burnett tuvo de esta experiencia vital, y de la forma en que quedó reflejada en su obra. A continuación centraremos nuestro análisis en las diversas formas en las que este concepto se manifiesta en *The Secret Garden*, en especial en la naturaleza, en el jardín y en sus habitantes, así como en diferentes personajes, tanto infantiles como adultos. Finalmente, discutiremos la relación del concepto de maternidad con la búsqueda de la identidad femenina que la obra plantea, además de su vigencia y trascendencia general en la obra.

3.5.1 Aspectos autobiográficos: la vivencia de Burnett como madre

En primer lugar, y desde el punto de vista autobiográfico, ya apuntamos en el apartado 1.2.5. a la especial relación de Burnett con los niños y a la adoración que sentía por sus dos hijos. Con frecuencia, su forma de relacionarse con estos se basaba en un cierto sentimentalismo que la llevaba a tratarlos como si fueran niños de menor edad. Esta idea está íntimamente unida a su vivencia de la maternidad como una parte esencial y muy enriquecedora de su vida, un aspecto que influía en la

forma maternal con la que se relacionaba con todos los niños en general. En este sentido, A. Thwaite (1994: 80) señala que Burnett adoptó el papel de hada madrina en la relación con sus hijos. Esperaba mucho de ellos, por lo que invertía en estos muchos esfuerzos y cariño, sustentando la idea de que fueran felices a toda costa. En el apartado 3.2.1 también apuntábamos a su afán por darles todo lo que les hiciera felices, como la forma de compensarlos por lo absorbente de su trabajo y de sus viajes, ya que su fuerte instinto maternal le hacía sentirse culpable por no ser una madre más convencional. Así, no es de extrañar que uno de los argumentos de *The Secret Garden* sea la reunión entre padres e hijos y la reconciliación entre ambas partes, como una forma de proyectar la relación ideal con sus hijos. Nos referimos tanto a una unión física –recordemos que Colin se reencuentra con su padre al final de la novela– como espiritual –Colin se reconcilia con su madre muerta y la perdona por su ausencia–, una unión anhelada, igualmente, por Burnett, quien creía a toda costa que a su muerte se reencontraría con su primogénito fallecido prematuramente y al que consideraba su ángel guardián. La muerte de Lionel no mitigaría el instinto maternal de Burnett, sino que lo aumentó, al volcar el dolor por la ausencia de su hijo en la necesidad de ayudar a otros niños desfavorecidos en nombre de Lionel (cf. Carpenter & Shirley, 1990: 70 y 80 y Thwaite, 1994: 137; Gerzina, 2004: 150). Gerzina apunta a que esta costumbre comenzó antes de la muerte de Lionel, si bien se acentuaría después, y que suponía otra forma más de compensar a sus hijos. En su opinión:

> Over time she would bring in sick children to stay in her London house, bring her nephews to stay with her and would educate them, and would help establish a club for boys in London. She saw these disadvantaged children as somehow substituting for her own, and she expected her own children, so far away, to respond with enthusiasm toward those they might well view as their substitutes and rivals. Frances in some way believed that lavishing attention and gifts on other children, then telling her own children about it, would make her sons feel closer to her rather than jealous or replaced. (Gerzina, 2004: 137)

Si nos centramos en *The Secret Gaden*, vemos cómo el sentimiento de pérdida y la profunda depresión por la muerte de Lionel se reflejan en el personaje de Archibald Craven. Al igual que Burnett, este arrastra a sus continuos viajes la pena por la muerte de su esposa. Sin embargo, según avanza el argumento descubrimos que otro de los motivos del malestar psicológico del personaje es su incapacidad para hacerse cargo de su responsabilidad paternal. Burnett señala, así, la asociación entre el equilibrio psicológico y la felicidad personal con la capacidad de responsabilizarse y de disfrutar de la paternidad o de la maternidad.

La crítica literaria reconoce, de esta forma, rasgos de los hijos de Burnett en los personajes infantiles, y de la propia Burnett en el personaje maternal por excelencia, esto es, Susan Sowerby. Así, A. Thwaite (1994: 80) ve en Colin la timidez, fragilidad y sensibilidad de Lionel, y lo extrovertido y hablador de Vivian en el personaje de Dickon. Por su parte, G. H. Gerzina ve reflejado a Lionel, al que le encantaba realizar experimentos de electricidad, en el Colin científico. De igual forma que este personaje ficticio, Lionel se encuentra sumido con frecuencia en una depresión producto de su mala salud, de sus pocas fuerzas y del convencimiento de que va a morir (cf. Gerzina, 2004: 196). De esta forma, Burnett parece volcar en *The Secret Garden* su deseo como madre de que todo hubiera salido bien para Lionel y que este, al igual que Colin, hubiera tenido un final feliz en su enfermedad. Para H. G. Gerzina (2004: 263), Burnett había sido incapaz anteriormente de escribir sobre la muerte de su hijo, y la novela termina de elaborar un luto que duraba ya años. Así, *The Secret Garden* es la historia de la resurrección de Lionel, una historia en la que Colin, el Lionel ficticio, es capaz de levantarse de su lecho de enfermedad para curarse por medio de la fe, de la ayuda de la naturaleza y gracias a la fuerza que su madre le transmite, así como de otros personajes que hacen las veces de madre adoptiva.

Por su parte, el personaje de Susan supone la proyección del fuerte instinto maternal de la autora. En este sentido, G. H. Gerzina (2004: 262) señala lo que esta pensaba sobre Susan, personaje por el que sentía una afinidad especial y del que resaltaba la maternidad como característica

más importante. Para Burnett, Susan era una suerte de "madonna" con doce hijos, que hacía que las cosas sucedieran simplemente por su condición de madre, y cuyos rasgos más destacados eran su calidez, equilibrio, y sabiduría. Para la autora, Susan era un personaje realmente entrañable. Finalmente, como resumen de la importancia de la maternidad en su propia vida, nos referiremos a las palabras con las que la propia autora se refiere a sus hijos y a la importancia de la maternidad como refugio vital. Burnett se refiere a ellos como "the only safe thing" (citado en Thwaite, 1994: 85).

3.5.2 Manifestaciones de la maternidad en la obra

3.5.2.1 La madre naturaleza y la influencia del Romanticismo. El jardín como útero y como nido

Los aspectos autobiográficos y la vivencia maternal de la propia autora que hemos visto hasta ahora nos servirán para contextualizar y analizar con más precisión el concepto de maternidad que aparece en *The Secret Garden*. Dicho concepto se manifiesta de diferentes formas, siendo una de las más evidentes la identificación que se produce entre la naturaleza y el papel maternal, por lo que esta viene a ser una madre adoptiva que acoge, alecciona y cura, en especial, a los personajes infantiles. Con anterioridad, en el apartado 3.1, vimos cómo esta idea proviene del movimiento romántico y de su adoración por lo natural, una idea que Burnett rescata y adapta para su novela. De esta forma, en *The Secret Garden* la orfandad de los personajes en parte se subsana con la función de la naturaleza como madre y maestra que ofrece el ejemplo y la guía que los niños necesitan. Además, la naturaleza ofrece a sus hijos adoptivos la enseñanza de vida de la que estos carecen. Desde esta perspectiva, los personajes de Lilias Craven y Susan Sowerby podrían interpretarse como instrumentos de la naturaleza –la madre por excelencia– bajo cuya inspiración influyen y ayudan a los personajes de Mary y Colin. De esta forma, recordemos que el protagonista en la recuperación de los niños, esto es, el jardín, se regenera por mediación

de Lilias Craven. Por su parte, Susan Sowerby auspicia la intervención de la naturaleza en el proceso de crecimiento y de sanación de los niños. En este sentido, M. M. Davies (2001: 55) señala la importancia del rol maternal del jardín secreto en el esquema redentor de la novela de Burnett. Para esta crítica literaria, la identificación entre la figura de la madre y el jardín extiende su influencia al tratamiento de la sexualidad y de la muerte en la obra, y pasa obligatoriamente por la aceptación por parte del personaje de Archibald Craven de la figura de la madre reflejada no sólo en el hijo, sino en la influencia en el jardín. En su opinión:

> Sex and death are closely linked in the unredeemed Misselthwaite Manor, and this has to be corrected through the working out of the book's scheme linking the resurrection of the garden with the revitalization of the two children and their and [*sic*] the garden/mother's final acceptance by the father. Craven has to want to accept, as Mary says to the healthy, revived Colin, that "he'll see you as the ghost of your mother." (Davies, 2001: 55)

El papel del jardín como madre adoptiva también se manifiesta en su identificación con el útero. De esta forma, el jardín secreto es un espacio para los personajes infantiles de recogimiento y calidez donde pueden crecer y desarrollarse. Esta idea del jardín como útero que cuida a los niños es señalada por críticos como Ph. Bixler (1996: 69-70), quien apunta la idea de que con la resurrección del jardín se produce una transformación en su significado metafórico, ya que pasa de ser sinónimo de una tumba que contiene lo que ya está muerto a ser útero lleno de vida, que da a luz a dos niños finalmente restaurados física y psicológicamente. Por su parte, S. Roxburgh (1979: 124) identifica el jardín con un útero al contrastar este espacio dador de vida y que cuida a los niños con la habitación de Colin como un espacio opuesto en su calidad de sofocante y que asfixia al que lo habita. Para J. Griswold, la proyección en la literatura infantil y juvenil de un lugar cómodo y acogedor es muy común. Se trata de un retiro para los personajes caracterizado por su papel activo, esto es, se aleja de las ideas de letargo, apatía o incluso derrota para asociarse a la regeneración. De esta forma, el término que Griswold emplea para referirse a este espacio activo de recogimiento es

snugness, identificándolo con la palabra *coziness*, pero diferenciándolo, a su vez, del vocablo *vulnerability* (cf. Griswold, 2006: 148-49). Refiriéndose a la obra y al término *snugness*, Griswold afirma:

> Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden* tells such a story, about such a transformation, and about creating the conditions where others feel comfortable and snug in their places. In the beginning of the book, Mary and Colin are irritable, contrary, colicky children. But under the tutelage and example of Dickon (…) Mary and Colin change and their instability is replaced with calmness that allows others to feel secure. This is most evident in a scene where Burnett tells how the three children share the space of the Secret Garden with a nesting robin and his mate[107]. (Griswold, 2006: 149)

En general, la identificación del jardín con el útero nos lleva a considerar este espacio como otra de las metáforas del concepto de maternidad de la obra. Así, a través de la imagen del jardín con atributos maternales se expresa la importancia de este aspecto en *The Secret Garden*, y de la idea reiterativa de la necesidad de la infancia de ser cuidada, protegida y amada para conseguir un desarrollo normal. Desde esta perspectiva, el jardín es un agente maternal a la vez que se revela como un espacio emocional y afectivo en el que se prodigan cuidados recíprocos que tienen el potencial de sanar.

Además de su identificación con el útero materno, el jardín es considerado en la obra como un nido. En realidad, hablamos de metáforas de significado similar, ya que el nido supone un espacio reducido, acotado y seguro donde se lleva a cabo la tarea de la crianza hasta que el ser en desarrollo está listo para abandonarlo. Así, el jardín es un nido oculto en el que la naturaleza acoge y cuida a los niños de forma secreta. Es un lugar en el que estos son devueltos a la vida, nutridos y del que salen –el jardín finalmente abre sus puertas– para llevar una existencia de mayor madurez. Así, con la imagen del nido vuelve a repetirse la idea del lugar protegido, aunque con un papel activo, tal y

[107] Griswold se refiere al capítulo XXV, en concreto a las páginas 313-14 de *The Secret Garden*.

como comentábamos anteriormente con el concepto introducido por J. Griswold de *snugness*. En palabras del crítico: *The image in* The Secret Garden *of the robin in its nest –absent of fear and full of trust– presents a strong picture of the conditions of snugness. Moreover, (…) it also suggests what must be done to give rise to such ease in others* (Griswold, 2006: 152).

En relación con la imagen del nido en la obra, ya vimos una primera alusión a dicha imagen con la escena en la que Mary encuentra unas crías de ratón en un orificio de un cojín en una de las habitaciones de la casa (VI), y que posteriormente desaparecerán explicando que los ratones han abandonado la seguridad de su escondite –que viene a ser un sinónimo del nido– para lanzarse a la vida adulta (XXV)[108]. En realidad, esta escena es un anticipo de lo que ocurrirá en el jardín, donde, además, como veremos con detenimiento a continuación, se refuerza la idea del nido y su simbología con la presencia de otro nido, esta vez real y no simbólico, como es el del petirrojo[109].

3.5.2.2 El nido del petirrojo y la simbología del huevo

La importancia de la creación del nido y de su asociación con el concepto de paternidad y maternidad se manifiesta en múltiples alusiones a las idas y venidas de la pareja de petirrojos con el fin de construir su nido: un aspecto que es comentado con expectación por los personajes. De esta forma, en la siguiente escena Mary emplea con Colin palabras terapéuticas que hablan de la vida que se está desarrollando en el jardín.

[108] En este sentido, Ph. Bixler (1991: 220) considera que la mansión de Misselthwaite es otro nido en la obra. En su opinión, es el nido que aloja a Colin secretamente hasta que este sale para aprender a volar o, lo que es igual, para aprender a caminar por sí solo en el jardín secreto.

[109] La presencia de este animal es frecuente en la literatura romántica y victoriana. Ch. Wilkie conecta su simbología con sus orígenes paganos en la obra que nos ocupa. En su opinión: *The red-breasted robin, which is an icon and symbol of fertility and regeneration in pagan ritual, precedes every textual mention or experience of the garden and positively "courts" Mary in explicit sexual gestures* (Wilkie, 1997: 321).

Usando un tono cargado de esperanza y optimismo, la niña se refiere al jardín como nido y al petirrojo de la siguiente forma: *"And the birds are coming to look at it –because it is– so safe and still. And perhaps–perhaps–perhaps" very softly and slowly indeed, "the robin has found a mate– and is building a nest."* (217).

Otra de las alusiones a la idea de que el jardín secreto es un nido la encontramos en el título del capítulo XI: *The Nest of the Missel Thrush*, capítulo en el que Dickon identifica al jardín como un lugar que se llenará en primavera de nidos de pájaros (124), esto es, de vida, y en el que no duda en identificar a la propia Mary con un tordo que construye un nido secreto: *"If tha' was a missel thrush an' showed me where thy nest was, does tha' think I'd tell any one? Not me," he said. "Tha' art as safe as a missel thrush." And she was quite sure she was*. (133). Posteriormente, en el capítulo XIII, Dickon vuelve a identificar al jardín secreto con el nido de Mary y a ella misma con un pájaro. Así, en la nota que deja a la niña para indicarle que volverán a verse en el jardín, Dickon dibuja un tordo en su nido, mensaje que Mary interpreta rápidamente: *Then Mary knew Dickon had meant the picture to be a message. He had meant that she might be sure he would keep her secret. Her garden was her nest and she was like a missel thrush* (146).

De esta forma, consideramos que la identificación del jardín con el nido como símbolo de vida potencia su caracterización maternal, ya que subraya el potencial del jardín para proteger y cuidar a los niños. Esta idea se sustenta en una amplia tradición literaria en la que el nido se asocia claramente con lo maternal. J. Held se refiere, así, al nido en el cuento tradicional y a la importancia de su forma circular como sinónimo de lo protector de la madre. En su opinión: *[El] nido blando constituye el abrigo, el refugio, el repliegue sobre sí mismo, el retorno a la madre. Una vez más encontramos allí un tema (…) que despierta en cada niño ecos infinitos: la posición primigenia, el enrollamiento traducido a través de múltiples imágenes* (Held, 1981: 64-65). En este sentido, encontramos que el nido y su forma circular se relacionan con la misma forma que adopta el niño en el vientre de su madre. En la posición fetal se produce

ese repliegue sobre sí mismo del que nos habla J. Held y que implica el fuerte vínculo con ella.

Además de con la madre y en un sentido general, el nido se relaciona con el crecimiento y con la vida misma. Ph. Bixler señala la relación intrínseca entre el nido y este último aspecto, ya que será precisamente la presencia de nidos o la consideración de ciertos enclaves de la novela como nidos lo que implique que no son lugares muertos, sino que se aferran a la vida con mayor o menor fuerza. Refiriéndose a las crías de ratón que Mary encuentra en una de las habitaciones de Misselthwaite y al nido del petirrojo en el jardín, Bixler opina: *Neither house nor garden, however, is entirely empty of life. Both contain nests. (…) Both garden and house not only contain nests but are suggested to be nests* (Bixler, 1991: 220).

También hemos hecho referencia a la idea de que la presencia de un nido real y no metafórico, como es el del petirrojo, afianza dicha metáfora. A continuación veremos cómo la existencia de este nido introduce otra poderosa imagen, esto es, la del huevo. Podemos afirmar que el huevo, y la fenomenología del círculo que a él se asocia, goza igualmente de amplia tradición literaria[110]. De la misma forma que el nido, el huevo y su forma redondeada nos remite al círculo como metáfora literaria y a su asociación con lo maternal. Así, si contextualizamos la imagen del huevo en las diferentes tradiciones, ya no literarias sino culturales, Cirlot (1992: 244-45) menciona su estrecha asociación con la idea de la inmortalidad. En la cultura egipcia el signo del huevo simboliza lo potencial, el germen de la regeneración, y el misterio mismo de la vida. Suponía, además, el secreto del crecimiento del animal en el interior de la cáscara cerrada, de lo que, por analogía, se deriva la idea de que lo escondido –lo oculto, lo que parece inexistente– puede existir y se encuentra en actividad. Junto

[110] Sobre la implicación metafórica del círculo, Cirlot menciona igualmente su significación trascendente. En su opinión: "El círculo o disco es, con frecuencia, emblema solar (…). También tiene correspondencia con el número diez (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que simboliza en muchas ocasiones el cielo y la perfección o también la eternidad" (Cirlot, 1992: 130).

con estas ideas, la imagen del huevo también alude a la esperanza de la vida en el más allá. Por su parte, en el contexto alquímico se mantiene este sentido precisando que se trata del continente de la materia y del pensamiento. Sobre la contextualización de esta imagen en diferentes culturas y su universalidad, Cirlot sigue opinando:

> Del huevo se pasa así al Huevo del Mundo, símbolo cósmico que se encuentra en la mayoría de las tradiciones, desde la India a los druidas. La esfera del espacio recibía esa denominación; el huevo estaba constituido por siete capas envolventes (los siete cielos o esferas de los griegos). Los chinos creían que el primer hombre había nacido de un huevo, que Tieu dejó caer del cielo y flotó sobre las aguas primordiales. El huevo de Pascua es un emblema de la inmortalidad que sintetiza el espíritu de estas creencias. (Cirlot, 1992: 224)

El huevo tiene una significación muy especial en *The Secret Garden*, ya que la autora le confiere unas connotaciones solemnes, haciéndolo una metáfora del misterio mismo de la vida, conectando así con las más antiguas culturas que hemos mencionado. Así, el narrador describe los huevos del petirrojo como un prodigio desgarrador lleno de majestuosidad y, a la vez, de ternura. Acerca lo pequeño del tamaño de los huevecillos a lo enorme e imponente del milagro de la vida. También se describen como un gran misterio que es percibido por toda criatura viviente, en lo que, en nuestra opinión, es una clara alusión a que los niños son conscientes intuitivamente de este proceso misterioso que les afecta de igual manera y que respetan:

> [In] the garden there was nothing which was not quite like themselves –nothing which did not understand the wonderfulness of what was happening to them –the immense, tender, terrible, heart-breaking beauty and solemnity of Eggs. (…) But they all knew it and the robin and his mate knew they knew it. (313-14)

En las escenas del jardín asistimos con frecuencia al celo con el que la pareja de petirrojos protege a su futura prole, por lo que el huevo se convierte, de igual manera, en el símbolo de la necesidad de cuidados y

protección por parte de los progenitores, un aspecto reivindicado en la novela de forma insistente.

Finalmente, añadiremos que la simbología del huevo no sólo se asocia con el contexto de lo maternal, sino que también se relaciona con el tema de la sexualidad. En el apartado referido a la sexualidad y lo secreto (3.4) mencionábamos brevemente que el huevo es un símbolo de reproducción. Respecto a su conexión con la sexualidad y la maternidad, M. Davies afirma:

> The agency of the robin in finding an opening of the garden is crucial to Burnett's metaphorical scheme. She makes the garden's sexual dimension quite explicit when she talks about the nesting robins and their "Eggs". (…) The "heartbreaking beauty and solemnity of Egg" is, of course, the same heartbreak and solemnity of Mary's and Colin's parental origins and their discovery of them. (Davies, 2001: 53)

3.5.2.3 Los protagonistas infantiles y su papel de padres: *Nurturant* Mary and Dickon

Otra de las manifestaciones del rol maternal en la novela se produce a través de la caracterización de los personajes infantiles con rasgos maternales y/o paternales. En este sentido, Bixler (1996: 52-54) considera dichos personajes como partícipes de un doble proceso en el que son cuidados y cuidadores, esto es, son las crías de un nido que a la vez crean el nido necesario para cuidar a otros[111]. Así, desde el primer punto de vista, la transformación de Mary y Colin está asociada al poder de la naturaleza y a su capacidad maternal y, desde la segunda perspectiva, Mary y Dickon traen a Colin al jardín-nido como si de un hijo se tratase para cuidarlo y prepararlo para salir de él transformado. Para Bixler, esta

[111] Bixler contextualiza el jardín y el nido en la época de Burnett. En su opinión: *Gardens and nets were common metaphors for homes and female nurturance at the time Burnett wrote* The Secret Garden*. They can be found also, for example, in Kate Douglas Wiggin's* Mother Carey's Chickens*, published the same year Burnett's classic appeared as a book* (Bixler, 1996: 53).

idea se refuerza con la presencia de otras crías que son igualmente llevadas al jardín y puestas a cargo de los niños, tales como una cría de zorro, otra de cuervo y un cordero. En el texto podemos encontrar diferentes referencias a este aspecto, en las que comprobamos que los personajes de Mary y de Dickon afrontan el proceso plenamente conscientes de sus papeles de cuidadores respecto a Colin, al que consideran en clara posición de desventaja y especialmente débil y falto de cuidados. Así, los niños planean la recuperación de este en el contexto del jardín, una recuperación que se plantean como método alternativo a la medicina convencional que no consigue curar a Colin (195-96). Como colofón a esta idea, Dickon resume los planes de ambos para llevar al enfermo al jardín, haciendo el símil que confirma nuestra idea del jardín como nido y de los propios Mary y Dickon como progenitores: como si de un nido se tratase y del niño como si fuera su propio hijo*: "Tha' knows us won't trouble thee," he said to the robin. "Us is near bein' wild things ourselves. Us is nest-buildin' too, bless thee. Look out tha' doesn't tell on us."* (197). El propio título del capítulo XV –*Nest Building*– nos resume esta idea que se refiere no sólo al petirrojo sino, como venimos señalando, a los niños, quienes trabajan frenéticamente para que el jardín se convierta en un lugar de acogimiento y de desarrollo para ellos mismos y para Colin en calidad, como venimos señalando, de hijo. Como ya habíamos visto, este aspecto ya había sido introducido por el título del capítulo XI –*The Nest of the Missel Thrush*– en el que Mary se identifica con un pájaro que prepara un nido. En este contexto, en el que quedan resaltadas la faceta maternal y paternal de Mary y Dickon respecto a Colin e, igualmente, sobre los habitantes del jardín, debe señalarse que en la obra se considera que hacer el nido, esto es, prepararse para la futura maternidad y paternidad, es algo natural en todo ser viviente, además de formar parte del ciclo de la vida. Así queda reflejado en el siguiente fragmento:

> "It's part o' th' springtime, this nest-building' is," he said. "I warrant it's been goin' on in th' same way every year since th' world was begun. They've got their way o' thinkin' and doin' things an' a body

> had better not meddle. You can lose a friend in springtime easier than any other season if you're too curious." (192)

Si nos centramos en el personaje de Mary, podemos comprobar que su forma de tratar a Colin hace que se manifiesten en ella rasgos maternales que la llevan a tratar a su primo en algunas ocasiones con mucho cariño –así lo prueban las escenas en las que lo consuela y le canta nanas– y en otras con la dureza que su sanación necesita. Mary, al permitir expresar su instinto maternal, intuye que Colin es un niño necesitado de cariño y cuidados que está proyectando su angustia sobre su propio cuerpo, haciendo de la somatización una actitud vital –Mary comparte esta idea con Dickon al planear la sanación de Colin–. Es por ello por lo que en ciertos momentos en los que la histeria domina a Colin, Mary se muestra firme y severa al entender de forma muy madura que se trata de una actitud perniciosa para el niño. Esta idea es apoyada por U. C. Knoepflmacher, quien apunta a un aspecto esencial en la personalidad de la niña, y que la hace diferente a otros personajes femeninos más convencionales en la literatura infantil y juvenil. El autor se refiere al concepto de *healthy nurturance*, que se complementa con el de *healthy anger*, y que caracterizan a Mary como una niña muy especial, esto es, madura psicológicamente y con un profundo instinto maternal respecto a Colin. En su opinión:

> Burnett, too, relishes Mary's "savage" behaviour. (…) Burnett implies that growth, whether of plants or of little girls, involves both healthy anger and healthy nurturance. Mary can threaten Colin with hatred, the removal of love, but she also can and does soothe him by singing a lullaby. She soon transports the boy to the secret garden. There (…) he gradually attains the vitality that Mary the garden-builder has all along possessed. (Knoepflmacher, 1983: 24)

En este sentido, Bixler señala que la capacidad de cuidar a otros de Mary ya se muestra de forma incipiente en sus intentos en la India de hacer un jardín. El desarrollo posterior de esta capacidad innata con el jardín de Misselthwaite ayuda a la niña a madurar, ya que no sólo se hace cargo de sí misma, sino de otros (cf. Bixler, 1996: 37-38). Así, al

convertirse en jardinera desarrolla su capacidad de ofrecer cuidados, lo que le servirá de experiencia vital que volcará en Colin.

3.5.2.4 Lilias Craven y Susan Sowerby

La manifestación de la maternidad y de sus atributos en *The Secret Garden* no sólo se encuentra en la naturaleza y en sus criaturas o en los personajes de Mary y de Dickon, sino que también puede reconocerse en dos de los personajes femeninos adultos: Lilias Craven y Susan Sowerby. En el primer caso, la muerte temprana de la madre de Colin sirve de desencadenante para las historias personales de Colin y Archibald Craven, así como de inspiración para que la trama del jardín secreto comience a desarrollarse. Su presencia inspiradora en la mente del señor Craven será el complemento de la línea de acción de una de las madres sustitutas de la novela, Susan Sowerby, atrayendo a este hacia el hogar para terminar aceptando y reencontrándose con su hijo. El hecho de que Lilias esté muerta supone un aspecto fundamental de la historia, ya que determina en gran medida el estado psicológico de los personajes masculinos, esto es, del esposo y del hijo. La muerte prematura pone de manifiesto la inmadurez emocional del padre, que le lleva a una situación de huida física y psicológica, así como de irresponsabilidad paternal. Para Colin la situación es más complicada, porque al ser un niño y faltarle también el referente paterno no tiene recursos psicológicos para afrontar la pérdida, por lo que volcará sus dudas y angustia sobre sí mismo, convirtiéndose en un ser de rasgos claramente neuróticos. Al igual que Colin, Mary también crece resentida psicológicamente por esta causa, manifestándolo de forma diferente a su primo –principalmente a través de su carácter y de su forma de tratar a los demás–. Para Ph. Bixler, la enfermedad de Colin y el carácter de Mary son la forma que los niños tienen de vengarse de sus padres por haberlos negado, se trata de una manipulación deliberada. De esta forma, Colin se autocastiga por el sentimiento de culpa que la muerte de su madre le produce, su tendencia es suicida, ya que dirige hacia él mismo ideas obsesivas sobre la enfermedad y la muerte. La tendencia de Mary sería de carácter autista,

esto es, se vuelve hacia sí misma cerrando su carácter en un deseo adaptativo de cuidarse (cf. Bixler, 1996: 45-46). Ambos personajes necesitan, para llegar a curarse, perdonar primero a sus padres, para luego encontrar y aceptar el consuelo que otros pueden ofrecerles.

La ausencia de la madre debido a una muerte temprana no es un tema extraño en la literatura para niños y jóvenes. En este sentido, Hourihan afirma en relación a cómo afecta la muerte de la madre al héroe del cuento:

> Sometimes the good and lovely mother is dead, or dies at an early point in the story, so that the hero is doubly severed from her when he sets out on his adventure. In these cases he must somehow make good this central psychic lack; otherwise he risks remaining trapped by his memory of her in a state of emotional childhood. (Hourihan, 1997: 123)

En *The Secret Garden* el principal peligro al que el personaje de Colin se enfrenta es el estancamiento psicológico que impide que el niño crezca y pueda desarrollarse de una forma sana. La situación inicial de Colin, tal y como la novela plantea, es sumamente invalidante, ya que está rodeado de adultos que no le ofrecen el calor necesario. Así, al verse privado del amor de su madre y de su padre, Colin no hace más que llamar la atención sobre dicha invalidez física, que no es más que la referencia a la correspondiente invalidez emocional en la que se encuentra, y en la que corre el peligro de estancarse para siempre, quedando seriamente dañado. Otra de las formas que Colin encuentra para expresar su situación de carencia es el rechazo que siente por sus progenitores. De esta forma, su actitud hacia sus padres es de resentimiento, ya que Colin sabe que su padre, a su vez, lo rechaza (152-153), y culpa a su madre de haberlo abandonado al morir. El proceso de sanación al que se expone en el transcurso de la novela hace que un nuevo Colin nazca. En este sentido, el mensaje que se nos trasmite es claro: para conseguir la recuperación y acceder a un nuevo estado de bienestar ha sido necesaria la reconciliación con los padres. Veamos cómo ocurre este proceso en relación con la madre.

En primer lugar, Burnett hace de Lilias un personaje vivo en el sentido de que es un ser activo e implicado en el proceso de sanación de su hijo. No es en este caso el padre –aún vivo y con todos los recursos a su alcance para cuidar a su hijo– el que inicia el proceso para recuperar a Colin. Llama la atención que el señor Craven no es más que un muerto en vida, mientras que la señora Craven, a pesar de estar muerta, es considerada un ser con la fuerza trascendente para que el jardín vuelva a la vida e inspire a los niños en su proceso de sanación. Para críticos como A. K. Silver, esta fuerza maternal del personaje de Lilias viene a ser un sinónimo de la fuerza de la madre naturaleza, a lo que Burnett le da un significado mágico y, a la vez, dota al personaje de la madre de originalidad. En su opinión:

> Burnett (…) writes a different maternal figure. Colin's mother, though dead, is by no means absent; rather, she works actively in *The Secret Garden* through a pantheistic spirit of nature called "Magic". While the orphan convention allows Burnett to create children who, because of their lack of adult supervision, act independently, she simultaneously conflates Colin's dead mother with a spiritualistic natural force so that mothering remains the focus of the novel. (Silver, 1997: 194)

En segundo lugar, gracias a la progresiva exposición de Colin en el jardín, sus actitudes van cambiando y se produce una sanación paralela de la relación que mantiene con sus padres. Así, sus sentimientos de rechazo comienzan a desvanecerse y son sustituidos por la necesidad de agradar al padre, con el que espera reunirse finalmente, y por la aceptación de la madre, a quien "perdona" por su ausencia física. En este sentido, Ph. Bixler sugiere que Ben, el jardinero, es un personaje clave que hace ver al niño su parecido físico con su madre, lo que implicaría que esta sigue viviendo en él, y que a través de la herencia del jardín que su madre le deja, esta, lejos de abandonarlo, le sigue prestando continuos cuidados (Bixler, 1996: 65-66).

Por último, la prueba definitiva de que el proceso de reencuentro con la madre ha llegado a un final feliz es la aparición del retrato de Lilias en

la habitación de Colin. Si hasta ahora los sentimientos de rechazo y de resentimiento del hijo habían mantenido la imagen de la madre oculta, con la curación del niño este es capaz de correr el velo de su dolor para ser capaz de contemplar el retrato de su madre sonriente. Un retrato que seguirá inspirando a Colin y en el que no tendrá miedo de verse reflejado. Para Bixler (1996: 67), la cortina corrida del retrato de Lilias significa que este se ha reconciliado psicológica y espiritualmente con su madre, ya que la actitud anterior de Colin de ocultar el retrato de su madre vendría a significar que el niño dirige su rabia hacia esta por haber muerto, por lo que la pone bajo su control y se venga de ella ocultándola (Bixler, 1996: 46). Además, la risa de la madre llena de alegría al hijo, quien es capaz de identificar la alegría de Lilias con el restablecimiento de su propia salud y su afirmación como un ser nuevo con toda una vida por delante. Será precisamente en esta escena, en la que Colin cuenta a Mary cómo dejó de tener tapado el cuadro de su madre (321-22), donde encontramos otra manifestación mágica de Lilias, igualmente relacionada con los elementos naturales. Se trata del rayo de luna que entra en la habitación del niño, llenando todo de una luz especial, y animándolo a tirar del cordón de la cortina. Para A. K. Silver (1997: nota a pie 7) el rayo de luna es una metáfora de la maternidad, tal y como ocurre en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Así, si contextualizamos aún más la imagen de la luna y su significación, debemos hacer referencia al análisis que nos ofrece J. E. Cirlot, quien define el símbolo como amplio y complejo. Este crítico menciona su influjo en la madurez de las plantas y en el crecimiento de los animales –un aspecto fácilmente extrapolable al personaje de Colin en los planos físico y psicológico–, y se refiere a la relación entre los ciclos lunares y el misterio de la resurrección: primavera tras invierno, florecer tras la helada, renacer del sol tras las tinieblas de la noche (Cirlot, 1992: 283). Este último aspecto conectaría con la esencia de la obra en la que la consecución de los ciclos estacionales, y de la regeneración y vida tras la muerte, tiene un peso específico. Así, con la iluminación del retrato de Lilias por el rayo de luna se asocian los conceptos de crecimiento, madurez y resurrección con la maternidad. Igualmente, Cirlot hace una aportación interesante al señalar la relación entre los muertos y la

existencia de una vida espiritual con la imagen de la luna: aspectos que podemos reconocer en la obra, ya que Lilias está físicamente muerta pero espiritualmente viva, por lo que deducimos que la aparición del rayo de luna en la escena que comentamos no es casual ni tiene un efecto meramente colorista. Así, la asociación de la que hablamos viene de la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte. Esta sería no una extinción, sino una modificación temporal del plan vital. Finalmente, Cirlot menciona que se consideran objetos lunares los que tienen un carácter reflectante, tales como el espejo (cf. Cirlot, 1992: 284-85), lo que nos lleva a considerar el retrato como símbolo lunar no sólo por su iluminación por el rayo de luna, sino por ser la imagen reflejada y/o proyectada del niño en su madre.

Por último, en relación con la escena del retrato iluminado por la luna podemos decir que Lilias vuelve a ser identificada con la magia –*"I think she must have been a sort of magic person perhaps."* (322)–, y la forma en la que a ella se refiere su hijo denota admiración. Para Silver, esta escena de reconciliación viene a afirmar una vez más el papel activo de la maternidad de Lilias, cuya acción benéfica tendrá como colofón convocar a su marido en el reencuentro con el hijo de ambos. En su opinión:

> Just as the Magic in the garden "is pushing and drawing," his mother works actively, "making Colin get up and pull open the curtain that has hidden her portrait. With this act, she reaffirms her role in the healing of her son and reasserts her place as his mother. At the end of the novel, when Mrs. Craven calls to Colin's father Archibald in a dream, she finishes her maternal work by restoring Colin's father to his family. The Magic at work in the garden, then, constitutes a dynamic female force. (Silver, 1997: 194)

Por su parte, A. Lurie (1999: xii) hace referencia a que una parte de la crítica literaria opina que el mismo jardín secreto puede identificarse con el personaje de Lilias o, más concretamente, con su cuerpo. Un cuerpo que en otra ocasión fue hermoso y estuvo lleno de vida, tal y como le ocurrió al propio jardín. En nuestra opinión, el paralelismo se acentúa con los procesos por los que pasan ambos, ya que a la muerte le sucede la

vida espiritual en el caso de Lilias, y la vida que trae la primavera tras el invierno en el caso del jardín. Ambos aúnan sus energías vitales para ayudar a los niños en su proceso de crecimiento y madurez. Además de esta idea, podemos sugerir que la relación entre Lilias y el jardín potencia el rol maternal de la primera, en cuanto que es este personaje el que engendra, esto es, tiene la idea de crear y cuidar un jardín de rosas en Misselthwaite, de igual forma que engendra a Colin. Lilias, una vez fallecida, florece y resucita en él para terminar perpetuándose, tal y como lo hace en su hijo Colin.

Como conclusión, las principales características de la maternidad de Lilias pueden resumirse, en primer lugar, en su papel activo respecto a su hijo, lo que implica que su muerte no significa necesariamente el apartarse de Colin ni de su proceso de crecimiento. Ayudar al hijo como un espíritu inspirador la hace depositaria de una fuerza trascendente relacionada con la naturaleza, y que la convierte en un ser mágico para el niño. En segundo lugar, la maternidad de este personaje incluye un fuerte talante sanador y regenerador que se identifica con el concepto de vida y que en su proyección en el jardín secreto ayuda a los niños a cambiar sus actitudes y comportamientos. Por último, podemos destacar que su maternidad es eterna, esto es, se perpetúa en el hijo y en el jardín, implicando la idea fundamental de que la condición de la maternidad es para siempre, tal y como recuerda su retrato sonrientemente triunfante en la habitación del hijo amado.

Otro de los personajes en los que se manifiestan claramente los atributos de la maternidad es en Susan Sowerby. Podemos afirmar que esta tiene una gran influencia en los personajes infantiles, así como una intuición y sabiduría maternal que beneficia a todos y cada uno de ellos. Antes de analizar con más profundidad dicha influencia y el alcance de sus atributos maternales, debemos hacer referencia a la etimología de su apellido. En este sentido, A. Lurie establece una estrecha relación entre este y su caracterización principal desde el punto de vista maternal. En su opinión:

> Dickon's mother, Susan Sowerby, has a last name (…) that suggests agricultural life, and an ongoing connection to the earth. (She is a "sower" and also perhaps, in the best possible sense, a "sow.") She has twelve children, and is symbolically both a fertile earth mother and a kind of nature goddess. (…) Like her son, Mrs. Sowerby knows a great deal about growing things. (Lurie, 1999: xviii-xix)

Si bien en el análisis de los atributos maternales del personaje de Lilias Craven nos centrábamos en su relación e influencia en su hijo Colin, en el caso de Susan Sowerby debemos hacer mención al hecho de que su talante maternal influye en todos los personajes infantiles. Así, para Dickon, Susan es su madre amada a quien respeta, en quien confía y la que, además, le sirve como confidente. La impresión de Susan sobre Colin y Mary es también muy importante, ya que desde el primer momento en el que los niños saben de su existencia sienten por ella una atracción instintiva, y el calor que sus respectivos progenitores no le han sabido ofrecer. Esta situación de abandono familiar hace que los personajes infantiles busquen de forma más o menos consciente referentes adultos que suplan sus carencias. Si con anterioridad analizábamos la situación de desamparo de Colin y el papel que su madre representaba en ello, en el caso de Mary nos referiremos a una situación similar en la que Susan supone para la niña el referente de madre amorosa que ella nunca tuvo. Así, frente a una progenitora frívola y que rechaza y se desentiende de la niña desde su nacimiento, Susan asombra a Mary por la atención que le presta casi sin conocerla. Recordemos en este punto cómo Susan se preocupa por el bienestar de una niña que se encuentra sola en una gran mansión sin nada que hacer y sin nadie con quien jugar. En este momento regala a Mary una comba, animándola con ella a que haga ejercicio, salga de la casa a menudo y a que ocupe su mente (86-87).

Desde esta perspectiva, podemos señalar que Susan es una de las madres adoptivas en *The Secret Garden*, sobre lo que la crítica literaria se pronuncia de varias maneras. Así, para G. Evans (1994: 21) Susan es una de las madres sustitutas de *The Secret Garden*, cuya principal

característica es la generosidad, ya que consigue extender su influencia y amor maternal más allá de su propia familia en los personajes huérfanos de la novela. Para Ph. Bixler (1996: 66-67) Susan es, igualmente, la madre sustituta en la que los niños proyectan su necesidad de amor. En el caso de Colin, Susan supone la afirmación del amor de su madre, resaltando el parecido entre el niño y esta como un aspecto positivo –recordemos que, desde la perspectiva del padre, que Colin se pareciera a su madre era un motivo de pena que lo hacía huir de su hijo–. Para Bixler, el personaje de Susan funciona tal y como lo hace el del jardinero, esto es, como si de un espejo se tratara. Un espejo en el que los niños proyectan sus fantasías maternales y que les devuelve lo que ellos están buscando. Además, Susan canaliza el amor de Lilias por su hijo al dar suma importancia al jardín y al señalar que el espíritu de esta se encuentra en ese lugar de sanación. Para críticos como A. K. Silver (1997: 198) Susan es, ante todo, la representación de la madre ideal, y para M. M. Davies (2001: 55) se trata de la madre adoptiva que sustituye a Lilias, la verdadera responsable de la vuelta de Archibald Craven a Misselthwaite. Por su parte, A. Gunther (1994: 164) señala que Susan es el personaje que encarna la sabiduría maternal y la verdad en el transcurso de la novela. Su entrada en el jardín al final de esta es descrita como algo natural –no se considera a Susan ninguna intrusa–, y se describe como si ella estuviera en su propia casa, por lo que Susan viene a consolidar la restauración inspirada por Lilias e iniciada por Mary, y en la que Dickon juega un papel importante. En nuestra opinión, Susan hace las funciones de una madre que supervisa el desarrollo de sus hijos, dando el visto bueno a las actividades que realizan en algo que también es el jardín secreto, esto es, un lugar de juegos que prepararán a los niños para su vida adulta.

La lectura del personaje de Susan en términos de maternidad puede llevarnos a clasificarla como uno de los modelos que la moral victoriana proponía para la mujer, esto es, el “ángel del hogar” (cf. 3.2.1), cuyo rasgo más importante era el maternal. Sin embargo, en nuestra opinión Susan no puede circunscribirse totalmente a este modelo, ya que tiene ideas

propias que no son impuestas por ningún referente masculino –Burnett no hace referencia al sustento de la familia por ninguna figura masculina, no hay mención de ningún señor Sowerby–. Es un personaje con iniciativa, y que sigue su propia intuición en la crianza de sus hijos, con los que pone en práctica sus principios sobre la necesidad de amor junto con un estilo de vida sano al aire libre y con una buena alimentación. Es por este talante por lo que se gana la admiración de otros, incluida y, como ya hemos mencionado, la de uno de los personajes masculinos, Archibald Craven.

Como conclusión, podemos afirmar que los atributos maternales de Susan resaltan su generosidad, intuición y sabiduría. Susan es el referente para los niños de una madre en la que se puede confiar y que posee la capacidad de suplir en parte el calor que los niños necesitan. Susan es una madre adoptiva por excelencia sobre la que los niños proyectan sus fantasías y cuyo papel es, al igual que en el caso de Lilias, activo en cuanto que se implica en el proceso de sanación de los niños.

3.5.3 La recepción crítica del concepto de maternidad en *The Secret Garden*

En la aproximación al concepto de maternidad que estamos desarrollando en el presente capítulo hemos analizado diferentes aspectos que influyen de forma decisiva en la forma en que *The Secret Garden* plasma dicho concepto. Así, después de este análisis creemos fundamental exponer las diversas opiniones que la crítica literaria tiene sobre la maternidad en la obra y su repercusión en su valoración general, así como en su vigencia. En general, podemos decir que la crítica concede una especial relevancia al concepto de maternidad en *The Secret Garden* y lo considera desde una perspectiva positiva, lo que viene a significar un enriquecimiento en su calidad literaria. Además de esta valoración general positiva, también existen voces que plantean ciertos aspectos contradictorios en el tratamiento de la maternidad de la obra. Veamos, así, algunas de estas opiniones críticas.

En primer lugar, para A. K. Silver el rasgo que más hay que destacar en la maternidad de la obra es que se trata de un concepto aplicable tanto a los personajes femeninos como a los masculinos, lo que supone, en su opinión, un rasgo muy subversivo. Así, al introducir la idea de que tanto hombres como mujeres pueden y deben hacerse cargo de su capacidad para criar a los hijos, Burnett está realizando una revisión de los rígidos roles sexuales, a la vez que reivindica un nuevo esquema de crianza que beneficiaría a los hijos. Para Silver, puede hacerse una lectura de la obra en términos de maternidad. En su opinión: *Burnett's ideology of maternity progressively revises Victorian sex roles. Mary and Dickon's restoration of the garden indicates that Burnett values the kind of day-to-day nurturing that both flowers and children need and that both men and women can provide* (Silver, 1997: 198). Para confirmar esta idea, Silver se refiere igualmente al personaje de Susan como el claro ejemplo de lo que debe ser una educación para la infancia basada en la igualdad y que no distinga por sexos. Sobre este aspecto, y refiriéndose a Susan Sowerby, afirma:

> She practices a relatively gender-neutral version of child-rearing, in which boys and girls are spoken of without reference to sex as "a litter of rouge, good-natured collie puppies" and "wild ponies". According to Burnett, the good mother provides her girls with the same physical space and freedom as she does her boys, allowing all of her children to "runs about an' shouts an' looks at things". (Silver, 1997: 198)

De igual forma, Ph. Bixler comparte esta idea, que la obra expresa con claridad, de la necesidad de que el cuidado de los hijos sea una responsabilidad de ambos sexos. En su opinión: *Effective motherhood is not limited by gender –the gardener Ben Weatherstaff, Dickon, and the male robin, who helps his mate with their eggs in the garden, as well as Martha and Mother Sowerby, can nurture. Finally, effective motherhood, like gardening, is shared, communal venture* (Bixler, 1991: 212-13). Además, el personaje de la señora Medlock no siente afinidad ninguna con los niños, a pesar de ser una mujer. Bixler añade que Archibald Craven es presentado en la novela como un mal padre, y que su única

posibilidad de redimirse pasa por asumir los cuidados y el cariño hacia Colin sin tener en cuenta que estos aspectos se asocian tradicionalmente con lo femenino (cf. Bixler, 1996: 85). En esta misma línea se expresa la critica D. Druley, quien hace notar que la consideración de la maternidad como aspecto de lo masculino y de lo femenino supone un enriquecimiento y progresión en la obra de Burnett (cf. Druley, 2003: 63). Para la crítica, la maternidad es enfocada como un concepto amplio que, además, implica la interconexión entre los personajes y el jardín. En su opinión:

> [Mothering] extends to and includes both genders and all ages, and includes being in touch with the procreative and nurturing power of Mother Nature. All three children in the story nurture the garden, and, in effect, exhibit a motherly attitude toward the earth. The garden, in turn, has a nurturing effect on Mary, Dickon, and Colin. Colin, especially, is healed through the life of the garden. (Druley, 2003: 58-59)

Al igual que Silver, Bixler hace una lectura crítica de la obra en términos de maternidad. Una de las razones que la llevan a ello es que considera el jardín secreto, la imagen central de la novela, como un símbolo de maternidad por excelencia. Se trataría de un espacio en el que se emplaza una comunidad de madres cuya presencia, cuidados y actitudes resultan liberadores para los personajes infantiles, unas características que en la terminología de la novela pueden calificarse como mágicas. Se trataría de una cadena de cooperación y cuidados –formada por el propio jardín y, sobre todo, por los personajes femeninos– que ofrece la idea del jardín mismo como símbolo de lo que Bixler denomina *female generativity* (cf. Bixler, 1996: 85). Para Bixler, las actitudes maternales aparecen en los personajes de Martha, Lilias y Susan, quienes las vuelcan a su vez sobre Mary y, posteriormente, esta las aplicará a Colin, pasando a formar parte de la comunidad mencionada. Así, el concepto de maternidad afecta a Mary de tal forma que transforma a su personaje y afecta al sentido de la novela, así como a la forma en la que esta termina. Sobre la maternidad en la obra Bixler afirma:

> This kind of mothering may not be “contrary” nor “self-assertive,” but it need not be seen as totally self-sacrificial; it has its own rewards, the joy of the working cooperatively with nature and other human beings, the sense of individual empowerment that can come when one participates in a nurturant power greater than any of its agents. [If] one regards the book’s “heroes” to be neither Mary nor Colin but rather its community of mothers centered in the secret garden, and if one values also the ideals of empathy and connection which (…) [can be identified] as women’s “different” moral “voice,” the last part of *The Secret Garden* need not be considered disappointing. (Bixler, 1991: 213)

Bixler, además, nos ofrece la siguiente definición del concepto de maternidad en la obra, un concepto asociado en todo momento con el poder femenino, esto es, a lo que muchos críticos se refieren como *the nurturant power*: *In* The Secret Garden*, effective motherhood means giving children tools to help themselves rather than making them tools for satisfying one’s own egoistic desires (…)* (Bixler, 1991: 212).

Con la asociación del jardín y de la mansión con el concepto de maternidad, Burnett es subversiva para Bixler, ya que desmonta el planteamiento patriarcal, y ofrece la clave para la interpretación de *The Secret Garden*. En su opinión: *By perceiving house and garden as images of not only the transforming power of nature and a mothering community but also of a mother’s nurturant body, one uncovers a secret plot* within The Secret Garden *that breaks through its patriarchal sociology* (Bixler, 1991: 222). Esta crítica añade, además, que en la consideración del jardín y de la mansión como el cuerpo de la madre, el lector puede proyectar sobre los personajes el deseo reprimido de explorar los misterios del alma y del cuerpo de esta (cf. Bixler, 1996: 86).

Como hemos visto anteriormente, D. Druley ofrece una consideración muy positiva del concepto de maternidad de la obra. En su opinión, *The Secret Garden* hace una invitación a la maternidad consciente, llevada a cabo con alegría y que involucra responsablemente tanto a los personajes femeninos como a los masculinos (cf. Druley, 2003: 52). Para la crítica literaria, la maternidad que Burnett expresa en la obra es subversiva, ya

que los personajes que encarnan este concepto no encajan con el ideal de maternidad propugnado por el victorianismo. Así, el personaje de Mrs. Lennox es la madre biológica que libremente rechaza el rol de la maternidad. Mrs. Craven, representa la madre que asume su papel, pero que cuida de una forma muy especial y diferente a su hijo, esto es, espiritualmente. Por su parte, Susan Sowerby es la madre que valora el trabajo de la maternidad, y que no duda en desafiar la rígida división de clases para dirigirse a Mr. Craven y llamar su atención sobre las necesidades de su hijo Colin. Druley también se centra en el personaje de Dickon. Este, al entender las propiedades curativas de la tierra, se convierte en madre, aplicando dichas propiedades a los personajes a los que cuida. De hecho, una de sus principales características es la actitud maternal hacia la naturaleza, los animales y los niños. Por último, Druley se refiere a Mr. Craven como un personaje que rechaza inicialmente su paternidad/maternidad, pero que termina curándose al pedir a su hijo que lo lleve al jardín y le muestre lo que ha hecho allí. Para Druley, esta es la señal inequívoca de que el personaje está ya preparado para asumir su papel de padre y madre de Colin (cf. Druley, 2003: 59-63).

Sin embargo, sobre lo subversivo del concepto de maternidad en la obra que nos ocupa, no toda la crítica se muestra unánime. Así, los críticos Cl. Marquis, Sh. Foster y J. Simons reconocen el poder femenino que se asocia a la maternidad en la obra, pero opinan que la forma en la que esta concluye traiciona los valores feministas para terminar reforzando el patriarcado. Marquis se refiere a la comunidad de madres de *The Secret Garden* en los siguientes términos:

> [This] community of mothers needs to be placed in a historical context in order to be understood. The book clearly promotes a conception of motherhood as power of a sort… ostensibly it honours the mother, but never observes that this is actually a cultural procedure by which women are subordinated and consumed. (Marquis, 1987: 184; citado en Moran, 2001: 35)

Sh. Foster y J. Simons expresan una idea similar con las siguientes palabras: [The] text constructs a significant opposition between the male

establishment and the ability of women to deconstruct that order and invest it with new meaning (Foster & Simons, 1995: 188). Sin embargo, con anterioridad las críticas habían advertido: The fantasies of female power which the novel projects so powerfully remain, however, tantalizingly unresolved as the tensions in the text between authority, gender and social class gradually become more pronounced, and the achievements of the heroine correspondingly marginalized (Foster & Simons, 1995: 172). En esta misma línea, J. Phillips llama la atención sobre la disonancia ideológica existente, que origina que el texto se convierta en una obra ricamente confusa (Phillips, 1993: 187; citado en Bixler, 1996: 86). De igual forma, M. J. Moran alude al dilema que plantea la maternidad en The Secret Garden, ya que, en su opinión, el principal peligro de basar el poder femenino en este concepto es el de quedar atrapado por los roles impuestos, olvidando la expresión de lo femenino de otras formas posibles más subversivas, lo que implica que la posibilidad de la autonomía femenina que la novela plantea quedaría finalmente sin resolver (cf. Moran, 2001: 38). Para esta crítica literaria la solución al conflicto que se plantea con el personaje de Mary consiste en que la maternidad con la que ella se identifica supone en sí misma un acto creativo personal que no se adapta a lo establecido y que le confiere poder. En su opinión[112]:

> The redeeming factor in both cases is that the communities which the girls mother are communities of their own creation, families which they dream into existence as the response to the mysteries in their lives. This may still seem an imitation of the experience of an adult mother, who, after all, shares in the creation of her children. However, Mary and Sara, unlike biological mothers, create their 'children' with their minds, not their bodies, and rather than sharing creation with a father, the motivating force is purely their own. This is not to say that biological motherhood cannot act in an empowering way, or that each girl's imaginative creation of a family structure does not mirror the social reality which contributes to the

[112] Moran se refiere tanto al personaje de Mary Lennox de *The Secret Garden* como a Sara Crewe, personaje protagonista de la novela de Burnett *A Little Princess*, de 1888.

> repression of women. However, the fantasy of motherhood gives Mary and Sara an independent and imaginative power which lends them authority in the intellectual realm, a space traditionally reserved for men. As each girl takes on the role of mother, the act of creation which she performs does not bring another person into being; rather, she re-creates herself by inhabiting a role in which she can justifiably assert power. (Moran, 2001: 38-39)

Además de esto, la posible solución al conflicto que plantea que el poder femenino esté basado en la maternidad se ve complementada por las siguientes ideas. Así, Moran se resiste a identificar a Mary con los patrones de maternidad tradicional, teniendo en cuenta su personalidad, y señala dos de sus rasgos más característicos, esto es, su terquedad y su carácter desabrido en el trato con otros, en especial con Colin, con el que ensaya una relación de madre-hijo adoptivo. Moran recuerda, así, la escena en la que se enfrenta a su primo, en la que se aleja del modelo de madre comprensiva y cariñosa con el hijo (cap. XVII). A diferencia de esto, Mary reafirma su posición respecto a Colin a la vez que le hace ver que su invalidez es producto del miedo. Así, Mary está asumiendo en la escena el papel de madre adoptiva, pero sin dejar de lado los rasgos más importantes de su personalidad. Otra de las escenas que separan a Mary del rol maternal tradicional es aquella en la que su tío le envía un paquete con varios regalos (206). En la escena Mary abre los embalajes para ver qué le ha enviado su tío y se pregunta qué hará con una muñeca en el caso de que a este se le hubiera ocurrido enviarle una. Ciertamente no parece la reacción típica de una niña de su edad, a la que se supone le debe gustar jugar con muñecas, un juego que la debería preparar para su supuesta futura maternidad (cf. Moran, 2001: 39). En nuestra opinión, esta escena mencionada por Moran es el complemento a otra anterior en el capítulo en el que Mr. Craven pregunta a Mary si necesita algo. La respuesta de la niña le produce asombro:

> (…) Is there anything you want? as if a sudden thought had struck him. “Do you want toys, books, dolls?”
> “Might I,” quavered Mary, “might I have a bit of earth?”

> In her eagerness she did not realize how queer the words would sound and that they were not the ones she had meant to say. Mr. Craven looked quite startled. (142)

El rechazo a un juguete tan característico para una niña de la época podría interpretarse como la negación de ese papel tradicional para la mujer, la maternidad vista en términos tradicionales e impositivos. En su lugar, Mary reclama un trozo de tierra, esto es, un espacio propio en el que pueda descubrirse, cultivarse y reinventar su propio concepto de maternidad.

Para A. Gunther el personaje de Lilias Craven pasa con anterioridad por el mismo proceso que Mary, en el que se enfatiza su imaginación y su poder creativo. Lilias reclama, igualmente, un trozo de tierra para crear un jardín, ejerciendo su poder maternal, un acto con el que se evidencia su rechazo al poder patriarcal. Para Gunther:

> Lilias […] is the real power behind the garden. She is its creator and its inspiration. It is she who, when offered all the riches of the patriarchal world, asks (as does Mary later) for the earth on which to build her rose garden. It is she who (once again like Mary) has the imagination to recognize its importance in the scheme of things, such that she secures its survival even in her absence. It is made quite clear that her energy, as mother and Eve, is in the garden. (Gunther, 1994: 166-67)

Otros críticos literarios se decantan por una interpretación positiva del concepto de maternidad de la obra, sin reparar en la posible contradicción que dicho concepto plantea a otros. En general, esta parte de la crítica literaria considera que la maternidad es una fuente de poder sobre lo masculino. Por este motivo, Ph. Bixler sitúa a Burnett entre las escritoras feministas y se hace eco de las palabras de E. Showalter: *Burnett allies herself with the feminist writers of the late-nineteenth century who, as Elaine Showalter has pointed out, "made the maternal instinct the basis of their ideology" and saw in this "female influence," especially over males, "a genuine source of power."* (Citado en Bixler, 1984: 100).

Por su parte, E. Francis (mencionado en Bixler, 1996: 85) opina que la atracción del libro se basa precisamente en un concepto de maternidad que desafía la autoridad masculina y que es aparentemente dominadora. En su opinión: *Burnett's portrayal of the secret garden as "maternal space" breaks through the surface of her plot [where] male authority appears to replace female* (Francis, 1982: 9; citado en Bixler, 1996: 85). Por su parte, A. Lurie también señala el énfasis que la novela pone en la maternidad y su interpretación conceptual como una importante fuente de poder femenino. Esta opina que *The Secret Garden* ofrece la idea de la mujer como poseedora de un gran poder: el de dar vida, una capacidad que implica un rol activo. En su opinión:

> It is true that Mrs. Burnett does not give Mary professional ambitions, or show her imagining a future for herself. But she does make it clear that women have greater power to generate and restore life. The garden originally belonged to Colin's mother, Lilias, who watches over it from beyond the grave and summons her husband back to it in a dream. It is Mary who first discovers the garden and begins to restore it, and it is she who brings Dickon and Colin there. (Lurie, 1999: xxii)

Por su parte, Ph. Bixler opina, igualmente, que el instinto maternal es una fuente de poder en la obra. Así, al hacer de Colin el doble del que Mary puede cuidar, Burnett está situando a esta al mismo nivel de la propia madre del niño, de Susan Sowerby, así como del jardín en su faceta de madre natural. Bixler, además, aporta la idea de la transformación del jardín de tumba a útero, una imagen que aumenta las connotaciones positivas en la consideración de la maternidad como la fuente de poder capaz de transformar. En su opinión:

> [By] making her [Mary's] "enclosure" a garden, Burnett is able to transform it from tomb to womb. It is approximately nine months from the time Mary first enters the garden, in late winter, until the children publicly exit it in the fall. (…) Similarly, subtle but present are the suggestions of human birth in Burnett's description of the children's exit from the garden (…). (Bixler, 1984: 100-01)

Ph. Bixler (1996: 85) repara en la recepción crítica del concepto de maternidad por parte del lector, y señala que la respuesta de este al dilema sobre género que plantea va a depender de la propia percepción y actitud del lector ante la idea de que la cooperación y la capacidad maternal de cuidar que aparecen en *The Secret Garden* sean rasgos positivos de la identidad femenina. Para M. Davies, el éxito de la novela entre el público infantil y adulto, así como su actual vigencia, pasan por asociar conceptos como los de la sexualidad y la reproducción, a un personaje infantil femenino, así como a una comunidad de mujeres que forman un matriarcado esencial para la obra. En su opinión: *The original text's representation of children's acquisition of reproductive/sexual awareness through the life-giving rebelliousness of its heroine is, I suggest, an important aspect of its continuing appeal to child readers and to adult buyers of books for children and, hence, of the book's success in maintaining profitable readerships over time.* Davies señala, con los siguientes terminos, un aspecto esencial para *The Secret Garden*: *Burnett's child-centered, matriarchal approach to the representation of children's acquisition of sexual and reproductive knowledge* (Davies, 2001: 52).

Como conclusión podemos decir que en el presente apartado hemos realizado una aproximación a la relevancia de la maternidad en *The Secret Garden*, acercándonos a los diferentes aspectos que tienen relación con dicho concepto. En este sentido, una señal inequívoca del peso de la maternidad en la obra nos la ofrecen tanto las referencias continuas al concepto como las múltiples formas de manifestación en ella. Así, resulta claro ver cómo la importancia del concepto tiene una fuerte base biográfica, derivada de la estrecha relación de la autora con la infancia, en especial con sus propios hijos. La relevancia de lo maternal para Burnett se proyecta, de esta forma, en *The Secret Garden*, resaltando los rasgos maternales de los personajes infantiles y adultos con diferentes fines que se enmarcan en el contexto terapéutico. Para llevar a cabo este proceso en la novela, Burnett bebe de las fuentes del romanticismo y de su concepción de la naturaleza como la gran madre

protectora. A la vez se emplean metáforas que nos llevarán al significado de la maternidad como fuente de poder y de sanación eminente, tales como la casa y el jardín como nidos, los petirrojos, su nido y sus crías aún por nacer.

Finalmente, hemos visto cómo el concepto de maternidad se considera una parte esencial de la identidad femenina, así como un posible atributo de poder. Por esta razón, se abren dos frentes en la crítica literaria que aborda la obra, manteniendo abierto el debate sobre el sentido de la maternidad y la solución que dicho concepto aporta al final de la novela.

3.6 El tratamiento del dialecto, de las clases sociales y del tema de la India en *The Secret Garden*

El análisis de los aspectos que nos ocuparán en el presente apartado se justifica por la relevancia que tiene en la obra el uso del dialecto por parte de los personajes tanto de clase social baja como –en un momento clave y con una significación especial– por los de clase alta, siendo el caso concreto de Mary Lennox y de los intentos que hace Colin Craven. De esta forma, el empleo de la forma dialectal de la región de Yorkshire vendrá íntimamente unido a la clase social rural y a un conjunto de implicaciones de este aspecto que analizaremos con detenimiento, y que nos remitirán a un análisis semejante de la clase social alta, asociada a la posesión de la tierra y a una serie de privilegios que la novela evidencia. El objetivo de este apartado es la aproximación al enfoque, subversivo o conservador, dependiendo de la opinión de la crítica literaria, del uso del dialecto y de la aparición de dos clases sociales bien diferenciadas, así como del tratamiento que *The Secret Garden* hace del tema de la India colonizada por Gran Bretaña. Este análisis nos acercará a la visión de la propia Burnett sobre dichos aspectos tratados por la crítica literaria estudiosa de su novela, lo que supondrá una mejor contextualización y comprensión de la obra que nos ocupa.

3.6.1 El uso del dialecto en la obra y su contextualización en la clase rural de Yorkshire

Previamente al análisis del dialecto en *The Secret Garden* debemos hacer referencia a dos cuestiones generales que nos servirán para una mejor comprensión del uso dialectal. En concreto nos referimos a la definición en sí del concepto y a sus implicaciones y a su contextualización literaria en el siglo XIX. Así, autores como G. Leech y M. H. Short definen el dialecto de la siguiente manera: *Linguists have used the term DIALECT for varieties of language which are linguistically marked*

off from other varieties and which correspond to geographical, class, or other divisions of society. A DIALECT is thus the particular set of linguistic features which a defined subset of the speech community shares (Leech & Short, 1981: 167). Su uso supone, lógicamente, una forma de marcar –por medio de la diferenciación de la norma lingüística– la lengua con unos fines determinados, que variarán dependiendo de las intenciones del autor. Para ambos críticos supone una forma de distanciamiento y de estigmatización que lleva a una lectura simbólica (cf. Leech y Short, 1981: 170). Por su parte, K. Wales (2001: 105) hace igual referencia al dialecto como una variedad de la lengua que se asocia a un subconjunto de hablantes determinados por un área geográfica (*rural* vs. *urban dialect*) o un grupo social (*class dialect*, *occupational dialect*). Para completar la definición de dialecto Wales afirma:

> With each dialect is associated a set of GRAMMATICAL and/or LEXICAL features, and also very commonly a distinctive ACCENT (q.v.) or pronunciation. (…) The term 'dialect' as used by linguists carries no implications that one dialect is inferior to another, or that all are inferior to Standard English (…). Yet as perceptual dialectology reveals, many people rate dialects and accents in impressionistic or aesthetic terms; and in older literature and drama regional varieties in particular were often exploited in DIALOGUE for comic and social effect, especially when uttered by characters (bumpkins, labourers) low in social status. (Wales, 2001: 106)

Wales también se refiere al empleo del dialecto en la novela en los siguientes términos:

> The use of dialect in literature has sometimes been known (…) as **dialectism** or **dialectal** deviation. In the novel and drama dialect is used in direct speech and dialogue as a mimetic device to indicate provenance, and as a means of characterization. Most frequently, only a selection of features, is used (often overused), features of syntax and special terms, in the interests of readability. Deviations of spelling and punctuation may indicate accent, if only in a rather impressionistic sense. (Wales, 2001: 106)

En este mismo sentido, R. Chapman se refiere a una definición global del dialecto que lleva al lector a una situación concreta y advierte del problema que puede suponer su uso excesivo. En su opinión:

> Deviant spelling and syntax, with unusual lexical items, bring the reader into a 'listening' situation which recognises a particular mode of speech. No such rendering can be complete without a full phonetic transcription, which would of course defeat the communicative purpose and alienate most readers. The same can happen with excessive use of deviant spelling. (Chapman, 1990: 166)

Sobre dicha posición que adopta el lector frente al dialecto y a la aparición de este en estilo directo M. Toolan afirma:

> Direct speech in novels is, then, 'a slanted faithful record', as it were, which may be serving a multiplicity of different authorial ends. In assaying such speech the reader may well be put firmly in the position of an outsider having to struggle to comprehend the conventions and standards of insiders, or those who appear, collectively, to the inside and constitute a culture, society, or style. (Toolan, 1992: 33)

Además de esta breve aproximación a la definición del término, debemos contextualizar su uso en la literatura victoriana, ya que la inclusión de las variedades dialectales fue muy del gusto de los escritores de la época. En este sentido, K. Wales hace referencia a la división entre los que tenían un conocimiento del dialecto de primera mano y de los que hacían un uso más libre de este. En su opinión:

> While novelists like Lawrence and Emily Bronte [*sic*] had first-hand knowledge of the dialects they represent (Nottinghamshire and the West Riding of Yorkshire respectively), as did the poets such as William Barnes (Dorset) and Tennyson (Lincolnshire), other authors like Dickens, have felt free to imitate the speech forms of a number of varieties, social as well as regional. (Wales, 2001: 106).

De la misma forma, R. Chapman (1990: 170) se refiere al uso del dialecto en Thomas Hardy (1840-1928), escritor al que no le preocupaba tanto la transcripción exacta del dialecto, sino más bien el efecto que

pudiera producir en el lector. De esta forma, pone el manejo del dialecto en su obra al servicio de las relaciones sociales y personales, así como de la capacidad de transmitir sentimientos. Para Chapman (1990: 172-76) el uso del dialecto en la obra de Hardy *The Mayor of Casterbridge*, de 1886, sirve para marcar las diferencias sociales, para transmitir un sentimiento de aislamiento, tensión o presión emocional y/o un rol específico del personaje. Chapman también menciona a Charles Dickens (1812-1870) como otro de los escritores victorianos que usa el inglés estándar frente al dialecto como parte de una caracterización moral del personaje. En su opinión: *The critic must also be alert to the literary fashions and conventions which may govern presentation, such as the tendency of Dickens and others to give perfect standard English to virtuous and innocent characters like Oliver Twist, irrespective of supposed environment* (Chapman, 1990: 177).

Igualmente, M. Toolan hace alusión a las connotaciones asociadas al uso del diálogo en escritores concretos y a cierta predisposición en el lector frente a dicho uso. En su opinión:

> [Many] readers would admit they negotiate those pages of Dickens, Hardy, Melville, and Twain where some other dialect than the familiar standard is rendered in a spirit of enforced labour. No doubt there are effects of charm and quaintness achieved, but by and large the sense of alienation predominates. That strong sense, for most readers (themselves conforming or aspiring to the national standards in their own speaking and writing) in turn means there is an inbuilt bias against treating dialect-speaking characters as worthy of the most serious respect. (Toolan, 1992: 34)

Desde una perspectiva feminista, para críticas como E. Showalter la contextualización del dialecto en la época victoriana, y su empleo por parte de las escritoras de este periodo, supone reconocer el desafío de dichas escritoras hacia un lector y una crítica literaria –lógicamente masculina– que las consideraba subversivas. Para Showalter:

> The verbal inhibitions that were part of the upbringing of a lady were reinforced by the critics' vigilance. (…) "Coarseness" was the term

> Victorian readers used to rebuke unconventional language in women's literature. (…) While verbal force, wit, and originality in women was criticized, a bland and gelatinous prose won applause. (…) Reduced to a pastoral flatness, deprived of a language in which to describe their bodies or the events of their bodies, denied the expression of pain as well as the expression of pleasure, women writers appeared deficient in passion. (Showalter, 1982: 25-26)

Después de esta breve contextualización que nos sirve como referencia al uso frecuente de las variedades dialectales del inglés en la literatura de la época, veremos cómo materializa Burnett dicho uso en el diálogo de la obra que nos ocupa. Así, una de las primeras cuestiones a las que debemos hacer referencia es a la facilidad y al gusto de la propia Burnett por el uso del dialecto, no sólo en *The Secret Garden*, sino en su producción anterior. Dicha facilidad se asocia directamente con su biografía y con el contacto directo con los diferentes dialectos hablados en los lugares donde transcurrió su vida, en especial con los dialectos de la clase trabajadora de Manchester y de Knoxville, este ya en su periodo americano. Así, los biógrafos de la autora suelen detenerse en la facilidad con la que Burnett imitaba el acento de Manchester, registrándolo en sus primeras obras (cf. Carpenter & Shirley, 1990: 13; Thwaite, 1994: 15-17). Lorna Sage también destaca su maestría en el uso del dialecto (cf. Sage, 1999: 99). De igual forma, G. H. Gerzina se refiere a la facilidad en el uso del dialecto durante el periodo de su infancia, que transcurrió en Manchester, en los siguientes términos, señalándolo, además, como marcador de una clase inferior a los Hodgson: *In her Islington Square days she had acquired an ear for accent and dialect, when she and Edith learned on their windowsill and listened to the conversations of the children who occupied the back street forbidden to the Hodgson children* (Gerzina, 2004: 46). Ph. Bixler también se refiere a la etapa en la que los Burnett se trasladaron a Islington en 1855 y al contacto de la autora con el dialecto de la clase trabajadora, con la que no le estaba permitido relacionarse. En palabras de Bixler:

> Always admonished to act and speak as a "lady", Frances was not allowed to play with the mill-workers' children. But she was

> fascinated by the glimpses of another kind of life she saw just outside the square. Presaging the use of dialect in some of her fiction, the young Frances loved and became fluent in the forbidden Lancashire dialect the street children spoke. (Bixler, 1984: 2)

Ya en su etapa americana encontramos que sigue siendo aficionada a asimilar los acentos regionales y a reproducirlos en sus obras, una cuestión que sorprendía incluso a sus editores.[113] En palabras de G. H. Gerzina:

> The varieties of American speech intrigued her as much as the varieties of English speech had in Manchester, and she practiced writing out scraps of stories and Bible passages in a variety of dialects in what remained of her mother's ledger books. When she began her publishing career only three years later, she was so adept at transplanting southern people and situations into Lancashire settings and dialect that her first editor wondered whether she was English or American. (Gerzina, 2004: 8)

Además de las influencias biográficas del empleo del dialecto, debemos contextualizar su uso teniendo en cuenta uno de los géneros literarios que influyen en *The Secret Garden*, esto es, el género pastoril. En la sección 2.2 tuvimos la oportunidad de revisar las aportaciones de dicho género a la obra y sus respectivas implicaciones, así como el uso del dialecto como punto de unión entre clases sociales diferentes. Además, mencionábamos que el dialecto suponía un elemento que marcaba a la clase social rural de forma positiva, asociándola con lo natural frente al artificio de la vida no rural, a la sabiduría de lo ancestral, a la bondad innata, a la alegría perenne y a la integración con la naturaleza, así como a la influencia positiva en otros personajes no pertenecientes a esa misma clase. En este sentido, referíamos la opinión de M. Stolzenbach, para la que el uso del dialecto de los personajes

[113] Gerzina (2004: 46) contextualiza esta afición en la literatura de la época y en el gusto por la reproducción del dialecto: *Dialect writing was enormously popular in late nineteenth-century America. Mark Twain has his own version of it in* The Adventures of Huckleberry Finn*, much as Dickens did in England with his Sam Weller in* The Posthumous Papers of the Pickwick Club *and in a whole host of his other novels*.

rurales de la obra suponía un sinónimo de lo natural, lo evocador, la expresión de la verdadera lengua materna y la vuelta a la infancia, el vehículo de expresión de verdades universales y trascendentes, así como un marcador de profunda emoción y la posibilidad de poder transmitirla (cf. Stolzenbach,1995: 27-28). En definitiva, y tal y como vimos en el apartado mencionado, el uso del dialecto en *The Secret Garden* en el contexto de la influencia de la literatura pastoril supone un puente que conduce hacia la sabiduría popular, el instrumento adecuado para alabar la naturaleza y la posibilidad de expresar lo inefable de esta y, de forma más concreta aún, la expresión de la idea de la regeneración y del milagro de la vida tras la muerte.

Después de la contextualización del uso del dialecto en la obra tanto desde el punto de vista biográfico como desde la influencia del género pastoril, nos centraremos en el análisis de la reproducción de dicho marcador –el dialectal–, lo que supone la variación de la norma lingüística con unos fines concretos, como mencionábamos al comienzo de este apartado.

En primer lugar, una de las finalidades del uso del dialecto en *The Secret Garden* es señalar la evidente diferencia entre las clases sociales. En este sentido, la clase social alta –los Craven, incluido el doctor de la familia y Mary a su llegada a Misselthwaite– hablan un inglés estándar, frente a los personajes rurales, quienes usan el dialecto. Para G. H. Gerzina, el estudio del dialecto implica la necesidad de contextualizar la obra. Así, al marcar la diferencia de clases con su uso se debería hacer mención al contexto histórico de colonialismo, en el que predomina la conquista y la imposición de una raza sobre otra. En su opinión: *The question is therefore not why she used such characters, but where, when, and how* (Gerzina, 2004: 118). Otra parte de la crítica literaria se refiere con frecuencia a esta diferencia en el uso de la lengua como sinónimo de los valores que definen a una y a otra clase. En este sentido, los personajes positivos y que aportan soluciones a los retos que plantea la novela son los que hablan el dialecto de Yorkshire, frente a los personajes de clase social alta, que no se expresan en dialecto y que cargan con una

significación de signo contrario. Para A. Lurie, a la clase social alta de la novela se la caracteriza de forma negativa y a la clase rural positivamente. En su opinión:

> [Most] of the good adult characters in the book are working-class, while the upper-class adult characters in the book are either weak, bad or (like Colin's mother) dead. Mrs. Medlock (…), who has risen partway out of the working class, is a marginal character, neither truly good nor truly bad. She does nothing to help Mary, but she expresses admiration for her former schoolmate Susan Sowerby and finds a job for Susan's daughter Martha. She also approves of the changes that presently begin to take place in Misselthwaite Manor, remarking perhaps a little sourly that "They couldn't well change for the worse." (Lurie, 1999: xxii)

Así, basándose en esta idea, M. Stolzenbach se refiere al uso del dialecto como un marcador de las características morales del personaje. En su opinión: *Everyone in the novel who is regarded favorably –except Archibald Craven– comes to speak Yorkshire, at one time or another: Mary begins to pick it up, she coaches Colin, and Dickon takes great pleasure in hearing Colin use it. Even Mrs. Medlock (…) in the end falls into it* (Stolzenbach; 1995: 28).

Por su parte, M. M. Davies se refiere al contraste entre clases sociales contextualizándolo en la oposición entre la mansión de los Craven y la casa de campo de los Sowerby. La crítica hace una identificación entre la infancia de la novela y todo organismo vivo y capaz de reproducirse –como los animales o el jardín mismo–, refiriéndose a dicha identificación en los siguientes términos:

> This identification is also with *social* communities such as the "crowded Yorkshire cottage," which, in their fecundity, are seen to be more organically healthy and implicitly more functional sexually than the empty, sterile nurseries of the upper-class mansion. [*The Secret Garden* associates] an earth-loving, dialect-speaking Yorkshire community with integrity and sexual vigor, in contrast to a crippled, impotent, and negligent aristocracy. (Davies, 2001: 49)

La relación que la novela establece entre el concepto de clase social y su relación con la casa es igualmente apuntado por Ph. Bixler. En su opinión, las diferencias sociales son mucho más marcadas en la mansión que fuera de ella. Así, para Martha el hecho de tener un fuerte acento de Yorkshire la convierte en objeto de burla por parte del resto de la servidumbre de Misselthwaite (cap. V). Los personajes de Susan y Dickon no son ridiculizados por ser ajenos a este entorno opresivo y con una rígida separación de clases. La diferencia se suaviza mucho en el jardín, en el que hay una relación entre niños de diferente clase social, contexto en el que, además, se produce un esfuerzo por adoptar el dialecto de Yorkshire de forma natural por todos ellos (cf. Bixler, 1996: 79-80). En este sentido, F. Inglis (1982: 112) apoya esta idea, señalando que es en la comunidad del jardín, en la que Mary y Colin trabajan codo con codo junto a Dickon, donde hacen honor a la clase social de este último con su esfuerzo por expresarse en el dialecto de Yorkshire. Esto, junto con la gran admiración de los niños hacia este personaje y hacia su madre, hace de la comunidad del jardín secreto un jardín del Edén ajeno a la clase social.

En segundo lugar, el dialecto, además de marcar las diferencias entre clases, aparece en *The Secret Garden* como sinónimo de poder. Desde esta perspectiva la clase rural de Yorkshire es contemplada como una comunidad poderosa y mágica, capaz de ejercer una influencia positiva sobre todo lo que se encuentra a su alrededor. En palabras de Ph. Bixler:

> No doubt it is partly because Mary believes that there is “a sort of Magic about Dickon” that she tries to learn his language. The power of his Yorkshire dialect is suggested by the fact that Mary’s first long speech in that dialect describes plans to help Colin change by having him meet Dickon and witness for himself springtime’s changes in the garden. (Bixler, 1996: 59)

Por último, el uso del dialecto de Yorkshire se muestra una y otra vez como una herramienta de influencia positiva sobre los personajes que lo hablan, ya que es considerado como sinónimo de orgullo de clase, agente igualador, herramienta de solidaridad, alegría y vida, además de suponer

la identificación con la magia misma. Veamos cada una de estas significaciones adscritas con más detenimiento.

Así, sobre el uso del dialecto como signo de orgullo de clase M. M. Davies se refiere a la importancia que se da a la identidad regional con el uso dialectal, en concreto en las escenas en las que Mary y Colin, los niños rechazados de clase alta, se humanizan a través del aprendizaje del habla de Yorkshire (cf. Davies, 2001: 56). Por su parte, Ph. Bixler analiza una escena concreta de la obra, en el capítulo XIX, en la que el uso dialectal implica el orgullo de clase al que nos venimos refiriendo. Se trata de la escena en la que el ama de llaves, la señora Medlock, mantiene un diálogo con el médico de la familia, el doctor Craven, conversación en la que hablan de Susan Sowerby, y en la que aquella se expresa en dialecto. En palabras de Bixler:

> [A] comment she [Mrs. Medlock] later makes to Dr. Craven can be interpreted as expressing a certain pride in her class origin. Mrs. Medlock quotes in dialect one of Mrs. Sowerby's wise sayings about child rearing. When Dr. Craven observes that Mrs. Sowerby is "a shrewd woman," Mrs. Medlock, "much pleased," acknowledges that "she's got a way of saying things." Then she adds, "Sometimes I've said to her, 'Eh! Susan, if you was a different woman an' didn't talk such broad Yorkshire I've seen the times when I should have said you was clever'" (234). (Bixler, 1996: 78-79)

Para Bixler, existe una posible doble interpretación de las palabras del ama de llaves. Por un lado, podemos pensar que el personaje ha interiorizado el prejuicio que lleva a relacionar el uso del dialecto por parte de la clase trabajadora con la falta de educación y de inteligencia, por lo que está siendo condescendiente con Susan Sowerby y está mostrando su propia superioridad frente al doctor. Por otra parte, si consideramos el comentario desde el punto de vista irónico, observamos que, en realidad, Medlock está halagando a Susan, a la vez que la usa de ejemplo para evidenciar el sinsentido de los prejuicios de clase. Bixler basa esta última interpretación en el hecho de que hace saber al doctor que ella misma comparte el origen social de Susan –además de amigas, fueron juntas al colegio–, expresando, además, su comentario en dialecto de Yorkshire,

por lo que evidencia que se siente cercana y orgullosa de su amiga (cf. Bixler, 1996: 79).

Por su parte, A. Gunther menciona que el dialecto es un agente igualador en el sentido de que tanto Mary como Colin lo usan como forma de integración en el jardín. En su opinión: *[The] garden becomes associated with the abandonment of upper-class speech and the taking on rustic dialect. The extent to which both Colin and Mary are able to use this dialect becomes a measure of their integration into this healing realm* (Gunther, 1994: 164). El jardín es, de esta forma, una comunidad en la que el uso del dialecto democratiza las relaciones entre los personajes. A la vez, supone que los niños, que se afanan de forma frenética en la regeneración de dicho espacio, lo que están haciendo, en realidad, es trabajar solidariamente, teniendo en común el uso del dialecto, lo que los hace sentirse iguales y colaborar a un mismo nivel. De esta forma, el sentimiento que transmiten es el de la alegría por la vida y por el trabajo solidario. Asistimos a escenas en las que los personajes son retratados llenos de entusiasmo por lo que hacen. En esta especie de éxtasis el dialecto vuelve a revelarse como elemento que los une. Encontramos un claro ejemplo en la escena del capítulo XI, en la que Dickon trabaja tan afanosamente por descubrir la vida oculta en el jardín que se expresa atropelladamente en dialecto. El siguiente fragmento nos contextualiza dicho entusiasmo: *She quite panted with eagerness, and Dickon was as eager as she was. They went from tree to tree and from bush to bush. Dickon carried his knife in his hand and showed her things which she thought wonderful* (125). Más tarde, Mary, contagiándose cada vez más del entusiasmo del chico, termina expresándose en forma dialectal:

> Then Mary did a strange thing. She leaned forward and asked him a question she had never dreamed of asking any one before. And she tried to ask it in Yorkshire because that was his language, and in India a native was always pleased if you knew his speech.
> “Does tha’ like me?” she said. (132)

En este sentido, J. Plotz, además de referirse al dialecto como sinónimo de vida, lo identifica con una forma de iniciación de los

personajes más avanzados –Dickon y Mary– hacia los menos –en este caso, Colin–. En su opinión:

> In [the] book life springs from a secret source, a source associated with dialect and with a secret flowery place. (…) Burnett [uses dialect] to suggest intimacy and a life linked to a loved particular place. The key Yorkshire terms in *The Secret Garden* are "wuthering" as applied to the tumultuous energies of the moor; "wick" as applied to the miraculously living garden; and the intimate "tha" as in "Does tha' like me?" (132). Yorkshire is the language, learned from Dickon, in which Mary incites Colin– "An' tha' a Yorkshire lad thysel' bred an' born!" (223) to get out in "th' springtime an' out o' doors an' sunshine as smells so graidely." (222). (Plotz, 1994: 17)

Por su parte, M. Stolzenbach se refiere a las connotaciones mágicas que la obra adscribe al dialecto. En su opinión: The language itself that is spoken by Martha and Dickon and their mother is given magical effect. With the speaking of Yorkshire, one leaves the realm of artificiality, of the highly conventional Victorian society, and comes closer to earth, to honesty, to reality (Stolzenbach,1995: 28).

Resulta evidente que el dialecto marca una forma de implicación de los personajes hacia lo que de verdad les interesa y hacia quien les interesa; como venimos comentando, es una expresión de la alegría y de la energía vital que los inunda, así como una forma de buscar la complicidad del otro. Podemos encontrar algunos fragmentos que ejemplifican estas ideas en el capítulo XVIII:

> When he [Dickon] was very much interested he often spoke quite broad Yorkshire though at other times he tried to modify his dialect so that Mary could better understand. But she loved his broad Yorkshire and had in fact been trying to learn to speak it herself. So she spoke a little now. (221)

Así, el contenido del diálogo de Mary, expresándose en forma dialectal, se centra en el plan conjunto de sacar a Colin de la habitación que lo consume para llevarlo al jardín. Es un proyecto común que prepara con Dickon y que llena a ambos de satisfacción, felicidad y complicidad.

Tras este inciso dialectal el narrador indica cómo se siente Mary tras haber hablado en dialecto: *When she stopped she was very proud of herself. She had never made a long speech in Yorkshire before and she had remembered very well* (221). En realidad, Mary intenta asimilarse con Dickon y congraciarse con él, a la vez que se siente orgullosa de estar imitando el acento de Yorkshire.

Después de esta escena, Mary vuelve a la habitación de Colin y este percibe en ella un olor especial. La niña, por su parte, intenta transmitirle sus sensaciones justo después de haber estado en contacto con la naturaleza junto a Dickon y sus animales en el jardín secreto. En este punto, Mary se expresa de nuevo en dialecto para trasmitir de la forma más fiel dichas sensaciones, así como su entusiasmo por lo que está viviendo: *"It's th' wind from th' moor," said Mary. "It comes o' sittin' on th' grass under a tree wi' Dickon an' wi' Captain an' Soot an' Nut an' Shell.* (222). Sobra decir que consigue llamar la atención de Colin, y un claro efecto terapéutico: *And then she began to laugh too and they both laughed until the room echoed*. (222). Dicho efecto es expresado de forma explícita por Dickon –para el niño la risa es sinónimo de terapia– de la siguiente manera: *"Tha' mun talk a bit o' Yorkshire that to Mester Colin," Dickon chuckled. "Tha'll make him laugh an' there's nowt as good for ill folk as laughin' is."* (221-22).

Además del uso del dialecto como terapia, en el texto aparecen evidencias de su empleo como alarde de espontaneidad en otros personajes no infantiles, como es el caso de la señora Medlock. Así, cuando esta irrumpe en la habitación y se queda asombrada con la escena de los dos niños riendo, ella misma se expresa en dialecto: *"Well, upon my word!" she said, speaking rather broad Yorkshire herself because there was no one to hear her and she was so astonished. "Whoever heard th' like! Whoever on earth would ha' thought it!"* (223).

Para seguir haciendo aportaciones sobre el uso del dialecto por la clase social baja de Yorkshire es inevitable enlazar este tema con el tratamiento que Burnett hace de dicha clase, con todas sus implicaciones.

En el siguiente apartado tendremos la oportunidad de comprobar dicho tratamiento, así como su recepción crítica.

3.6.2 El compromiso social de Burnett: hacia una visión rural de la sociedad

La aparición y el peso específico que esta clase social de Yorkshire tiene en *The Secret Garden*, así como el empleo por parte de esta del dialecto local, han sido estudiados ampliamente por la crítica literaria en referencia al compromiso social de Burnett en la obra. En este sentido, E. L. Keyser (1998: 229) menciona que dicha crítica se divide entre los que opinan que Burnett se muestra retrógrada en las cuestiones referentes a la clase social y al género y los que piensan que la autora es muy fértil en estos temas por incitar a diferentes interpretaciones sobre los mismos.

Así, una de las principales críticas que se realizan al reflejo de las clases sociales en la novela es su asociación con lo pastoril. Esta estrecha relación que la autora hace, y que nosotros ya hemos expuesto, entre las gentes de Yorkshire y el entorno natural en el que aparecen –el páramo y el jardín– supone una fuerte idealización que la crítica literaria no pasa por alto[114]. Así, Ph. Bixler (1984: 101) hace referencia al hecho de que incluso al propio lector le resulta muy fácil reconocer la clara

[114] La asociación entre la aparición de una clase social baja –y el uso del dialecto por su parte– y su idealización no sólo se da por la influencia de la literatura pastoril. En la sección en la que tratamos la influencia del movimiento romántico en la literatura infantil vimos cómo en dicho movimiento aparece, igualmente, una tendencia a considerar casi divino todo lo que pertenece a la naturaleza y a lo que tiene un carácter rural. En este sentido, R. Woodman se refiere a la obra de W. Wordsworth, *The Prelude*, y a la importancia de lo que el poeta denomina *privitivism*, al referirse a la clase campesina. Sobre la significación del dialecto en Wordsworth, Woodman opina: *[The] rustic language is (…) more permanent, and a far more philosophical language* (Woodman, 1991: 87). A. Richardson opina de la misma forma en referencia a la misma obra de Wordsworth. De esta forma, el poeta idealiza a la clase que retrata, y no muestra ninguna pretensión de hacer crítica social. En su opinión: *Wordsworth in* The Prelude *is hardly advocating increases in literacy and political awareness among the rural laboring classes* (Richardson, 1991: 44).

idealización de la clase pobre. Bixler menciona, igualmente, que el estereotipo se extiende a la relación de la clase pobre con la clase alta. En su opinión*: The folk wisdom of the Sowerbys and their special concern for the manor children can evoke the complacent stereotype of the rural working class as happy naturals chiefly concerned with the welfare of their betters* (Bixler, 1996: 76). Para esta critica literaria la idealización de la clase pobre, de su situación y de sus condiciones de vida se reflejan en detalles como las alusiones a los escasos ingresos que tienen, a la dieta paupérrima de la que disponen, a la baja formación, a la obediencia absoluta que deben a la clase alta y al sacrificio también típico de su estatus social, a pesar de lo cual son todo un ejemplo de generosidad y solidaridad (cf. Bixler, 1996: 76-77). De esta forma, podemos ver varias alusiones sobre los escasos recursos económicos de la clase baja en diferentes partes de la novela. Encontramos un ejemplo de ello en el capítulo VIII, en el que se menciona explícitamente que Susan no dispone de dinero y se reconoce el esfuerzo económico que ha supuesto regalar a Mary una comba (85). Otra referencia aparece en el capítulo IX, en el que se menciona que con el dinero que se le asigna a Mary a la semana se podría pagar la renta de los Sowerby (101). También encontramos diferentes comentarios sobre la dieta básica que los Sowerby pueden permitirse. Por ejemplo, Dickon menciona que la comida que suele tomar en el páramo se reduce, la mayoría de las veces, a pan y, en ocasiones especiales, su madre añade algo de tocino (132-33). Sobre la baja, o casi inexistente, formación de la clase baja, no encontramos referencias al hecho de que ninguno de los doce hijos de la familia Sowerby esté escolarizado, aunque sí se hace referencia a que la señora Medlock y Susan Sowerby fueron compañeras de colegio (143-44). En este sentido, Bixler afirma: *The novel also points out that being a Sowerby means having a limited formal education, Martha and Dickon can print but not write or read script (101-02), and Martha's comments about "blacks" (83) indicate that she has derived her vision of the larger world primarily from religious tracts* (Bixler, 1996: 77). La escasa destreza en la escritura se hace evidente en la nota que Dickon deja a Mary en el jardín en el capítulo XII: *"I will cum bak."* (145). Finalmente, la novela hace referencia

a los sacrificios de la clase baja y a su obediencia hacia la clase alta al mencionar, por ejemplo, que la señora Medlock tiene que dejar de asistir a la boda de una sobrina para ir a buscar a Mary a la estación, a su llegada a Yorkshire (15), o al indicar que Martha sólo libra una vez al mes, día que emplea no en descansar, sino en ayudar a su madre en las tareas domésticas (83).

Por su parte, A. Lurie opina que a pesar de que Burnett hace alusión a la cuestión de la pobreza en la que la clase baja vive y a su falta de educación, esta no ofrece ninguna solución a estas cuestiones, ya que la obra tiene una fuerte influencia de lo pastoril y, por tanto, tiende a la idealización a la que nos venimos refiriendo. En su opinión:

> *The Secret Garden* makes it clear that Dickon and his family are living on the edge of poverty, and do not always even have enough to eat. Mrs Burnett is somewhat satiric about the way Mary and Colin come to realize this (…)[115]. Though Mrs. Burnett points out the slowness with which the well-off become aware of the needs of the poor, it is never suggested that Mary and Colin might contribute to the Sowerby's meagre income, or that Dickon, who is clearly intelligent but cannot write or read script, deserves more education. This, of course, is also in the pastoral tradition, which prefers shepherds and shepherdesses to stay in Arcadia. (Lurie, 1999: xxiii-xiv)

Aparte de la idealización que supone en *The Secret Garden* la influencia de lo pastoril, otros críticos literarios hacen alusión a la postura conservadora de Burnett respecto a la cuestión de clase, teniendo en cuenta otros parámetros. Es el caso de G. Evans, quien no duda en referirse a la actitud de Burnett como claramente conservadora. En este sentido, asocia la clase social alta con la propiedad de la tierra –con la posesión del latifundio– y con los privilegios que se adscriben a ambos.

[115] Lurie reproduce la cita del capítulo XXIV que muestra, en su opinión, el tono crítico de Burnett: *They actually awoke to the fact that as Mrs. Sowerby had fourteen people to provide food for she might not have enough to satisfy two extra appetities every day. So they ask her to let them send some shillings to buy things* (307).

Para Evans dichos privilegios de clase no se cuestionan en ningún momento. En su opinión:

> *The Secret Garden* is conservative. The secret garden is on a great state, owned by an absentee landlord. His tenants, the Sowerby, are allowed to befriend Mary and the young master and thus to spend time in the garden, but the walled garden clearly exists only for the pleasure of the owner and his family, and the authority of the family over both the land they own and the tenants who live on it is never called into question. (…) The opening up of the garden is not to be construed in any sort of socialist sense: the numerous Sowerby remain in their one-room cottage while Mary and Colin play in the empty room of the manor. The healing of souls and bodies which occurs in the secret garden concludes with an affirmation of the social order, as tenants, [and] servants. (Evans, 1994: 21)

Para A. Gunther, Burnett no tiene pretensiones de hacer ningún cambio subversivo en el tema de la clase social, ya que, en su opinión, el personaje de Colin Craven no abandona en ningún momento la posición privilegiada que su clase le otorga, ni siquiera tras su paso por el jardín. En este sentido, Gunther menciona la oposición entre el futuro señor de Misselthwaite y Dickon, del que se dice: *"He'd be at home in Buckingham Palace or at the bottom of a coal mine… He's just fine, is that lad."* (247). En su opinión:

> Dickon is specifically described as transcending class boundaries (…) whereas Colin is locked into them. Colin throughout is associated with the assertion of power over others, but from the outset this is seen as a major weakness and one that must be transcended if he is to progress in his quest. (…) That Colin remains associated with assertions of ego and ultimately of class, to the extent that the book closes with the words "Master Colin," is a measure of his failure. (…) Perhaps one of the key points to be made here is that the garden becomes associated with the abandonment of upper-class speech and the taking on of rustic dialect. The extent to which both Colin and Mary are able to use this

> dialect becomes a measure of their integration into this healing realm. (Gunther, 1994: 164)

En nuestra opinión, y basándonos en la idea de Gunther que acabamos de exponer, el uso del dialecto en el jardín y la suspensión temporal de la división de clases enfatiza el carácter idílico y pastoril de dicho emplazamiento, pero nos plantea la cuestión de si realmente Burnett tiene alguna pretensión de trascender los límites que la clase social impone en *The Secret Garden*. En este sentido, si Colin está llamado a ser el futuro señor de Misselthwaite, lo más natural es que su prima Mary ocupe un lugar cercano a él y que ninguno de ellos generalicen el uso del dialecto en el contexto de la mansión. Así podríamos establecer un contraste entre lo que ocurre entre los muros del jardín, como un lugar con una diferenciación flexibilizada de clases, y lo que es el contexto de la mansión, lugar en el que los Sowerby tienen unos roles específicos que no trascienden dicha diferenciación entre clases.

Además de lo expuesto anteriormente, debemos mencionar que la idealización de la clase social no se debe sólo a la influencia de lo pastoril en la obra, sino también a la influencia del sentimiento nostálgico respecto a lo rural que muchos escritores victorianos expresaron en sus obras. Ph. Bixler contextualiza la obra de Burnett desde esta perspectiva. En su opinión:

> It would be difficult to find in *The Secret Garden* a critique of the class system. (…) Indeed, it was only in Burnett's realist adult fiction of the 1870s that she seriously addressed the economic inequities of class. By the time she wrote *The Secret Garden*, she had turned to popular adult romances (…), which purveyed a nostalgic, sentimental vision of Britain's landed aristocracy and its relationship to the virtuous, appreciative poor. (Bixler, 1991: 214)

Bixler iguala, además, esta falta de crítica hacia el sistema de clases de la obra con el tema de género, dando a entender que la autora está más interesada en dotar a las mujeres de la obra con el poder de la maternidad que en hacer una crítica desde el punto de vista de la clase social. En su opinión: *Misselthwaite Manor as a center of meaning does*

seem to suggest that Burnett's book is, at least, avoiding criticism of "patriarchal authority" as well as the class system. (…) Women and working class males may have nurturant power, but they have limited economic power (Bixler, 1991: 213).

Por su parte, G. H. Gerzina relaciona la falta de interés de Burnett hacia la crítica social en la obra con su idéntica actitud vital en este aspecto. De esta forma, alude a la visión idealizada de la autora sobre las clases bajas en su América de adopción. Así, en la época en la que vivió en Washington (1877-1880) Burnett no fue muy consciente de la situación en la que la clase baja negra vivía, la mayoría de ellos víctimas del racismo, de la pobreza y de unas condiciones de vida miserables: *"Frances tended to view most black people in Washington as happy servants"* (Gerzina, 2004: 79).

Siguiendo esta línea crítica en el acercamiento de la obra al tema de la clase social, Ph. Bixler menciona que una parte de la crítica literaria apunta la siguiente idea: es en el personaje de Colin Craven y en su actitud al tomar posesión del jardín donde se hace evidente la propia actitud de Burnett sobre el aspecto de la clase. En su opinión:

> [According] to critics such as Claudia Marquis [1987], Heather Murray [1985], and Jerry Phillips [1993], Colin simply exchanges the tyranny of an invalid for the imperious ego of an estate master –with all the apparent approval of the author. Clearly, this is a supportable reading, especially given the adulation of aristocracy and royalty found in some of Burnett's subsequent works, such as *The Lost Prince* (1915), *The Head of the House of Coombe* (1922), and *Robin* (1922). (Bixler, 1996: 80)

En el caso de H. Murray, y haciendo referencia al final de la novela, esta afirma: *Mary shrinks; Colin grows, the natural order cedes to the social* (Murray, 1985: 39).

En el tratamiento del tema de la clase social en la obra que nos ocupa encontramos otra parte de la crítica literaria que ofrece un punto de vista más condescendiente hacia el acercamiento de Burnett al tema de la clase social. En este sentido, M. S. Smedman apunta a que la idealización

de la clase social queda compensada por el tratamiento que Burnett le da a otras cuestiones de peso en la obra. En su opinión: *The fictional world of* The Secret Garden*, unquestionably class-bound, is pastoral, portraying poverty like that of the Sowerbys as picturesque, nurturing, and compensated by common sense and love for nature, physical and human* (Smedman, 1988: 98).

En esta misma línea de opinión encontramos el estudio que hace Ph. Bixler (1996) de *The Secret Garden*. En dicho estudio, Bixler reconoce como signos de la época de Burnett tanto el reflejo que esta hace de las clases sociales como del tema de la India colonial. El hecho de que Mary y Colin pertenezcan y hayan sido educados en una clase social dominante se hace evidente en toda la novela. Para Bixler:

> [Like] Mary in India, Colin has been educated to expect the privileges of a ruling class. This connection to Mary's own past is stressed when Mary compares Colin to a "boy" "Rajah" she once saw in India, who "spoke to his people just as you spoke to Martha. Everybody had to do everything he told them –in a minute" (172). (Bixler, 1996: 46-47)

La conciencia de clase y su clara separación respecto a la clase social baja se hace evidente en la obra en diferentes situaciones, y que tienen como protagonista no sólo a Colin, sino a Mary. Vemos, así, cómo se igualan las clases altas de los dos espacios geográficos, implicando claramente que no es relevante la tradición de la que procedas puesto que el trato despótico va más allá de la pertenencia a una raza. Como ejemplos del trato tiránico de los personajes infantiles de clase alta podemos referenciar las escenas en las que Mary se muestra desagradable y trata de forma despectiva en mayor o menor grado a los Crawford –de los que se especifica que son de condición humilde– (10), a la señora Medlock –en este caso Mary se muestra desobediente (66) y, con frecuencia, ignora al ama de llaves (64), y a Martha –con la que se comporta muy groseramente al principio de su relación con ella (32)–. A Colin le ocurre lo mismo con su trato al servicio de forma despectiva –cuestión sobre la que Mary le llega a llamar la atención y sobre la que

opina*: Even Mary had found out that one of Colin's chief peculiarities was that he did not know in the least what a rude little brute he was with his way of ordering people about* (280)–. De esta cuestión, encontramos un claro ejemplo en el trato que le da a Ben Weatherstaff en su primer encuentro en el jardín (266-67).

Después de estos ejemplos sobre el texto, es evidente que los personajes de Mary y Colin tienen una clara consciencia sobre su clase superior y de los privilegios que ello supone. Bixler en su estudio, reconociendo la clara exposición de la diferencia de clases, da un paso más y ve una cierta relajación de las diferencias sociales de la novela en la influencia positiva de la clase social baja –por orden de aparición los personajes de Martha, Ben, Dickon y de Susan Sowerby–, quienes operan un importante cambio en Mary, un cambio que luego trasladará a Colin. Para Bixler (1996: 39) Mary es capaz de aceptar a Dickon y de relacionarse con él de igual a igual, gracias a la influencia positiva de Martha y de Ben. Desde esta perspectiva, en el transcurso de la novela, y con los cambios que van sufriendo ambos niños, en especial el abandono progresivo de su egocentrismo, Bixler opina que estos acaban teniendo una visión menos distorsionada de las diferencias sociales. Para la crítica literaria también es muy importante el hecho de que la clase baja de la novela mantenga su significación hasta el final de esta, manteniendo, igualmente, su relación con la clase alta. Junto con esto, apunta la idea de que la sanación que *The Secret Garden* propone se extiende a la aristocracia terrateniente, un proceso de sanación que parte de la clase baja, lo que supone una forma de conceder relevancia y significación a dicha clase social (cf. Bixler, 1996: 75). Finalmente, Bixler alude a la inversión de roles entre los personajes infantiles y adultos para referirse a una supuesta relajación en las diferencias que el tema de la clase impone. Así, las órdenes que da Colin a los mayores –la inversión del rol de niño por el de adulto que da órdenes– supone, según Bixler, uno de los encantos de la novela. Los sirvientes se refieren a este aspecto de forma irónica, ya que son "víctimas de su maltrato", una cuestión que los sirvientes tratan con humor y condescendencia sin, aparentemente,

sentirse aludidos. Bixler encuentra una prueba clara de esto en los comentarios de uno de los criados de la mansión, el señor Roach, y de la señora Medlock frente a las maneras despóticas de Colin:

> Mr. Roach treats with some sarcasm the royal airs of his young master, saying to himself as he answers Colin's summons, "Well, well …what's to do now? His Royal Highness that wasn't to be looked at calling up a man he's never set eyes on." (246). As he leaves Colin's room, Mr. Roach observes to Mrs. Medlock that the boy has "got a fine lordly way with him, hasn't he? You'd think he was a whole Royal Family rolled into one –Prince Consort and all." (249). The disdain in Mrs. Medlock's response is more direct. "Eh! … we've had to let him trample all over every one of us since he had feet and he thinks that's what folks was born for." (249) (Bixler, 1996: 81-82)

La lectura general que Bixler hace de los argumentos que expone, y que nos podría servir como resumen a su punto de vista, es que en la obra se produce cierta ruptura entre la clase social alta y la baja y en los prejuicios que dicha diferencia supone.

Como hemos tenido la posibilidad de comprobar, la postura que Burnett ofrece del tratamiento de las clases sociales en su obra es abordada por la crítica literaria desde dos puntos de vista diferentes. Por un lado, los que se muestran críticos con el tratamiento de las clases sociales, alegando, fundamentalmente, que su reflejo no es más que el resultado de la influencia del género pastoril, con la consecuente carga de idealización de la clase rural. Además de esta influencia, se reconoce la existencia de un cierto sentimiento nostálgico, un aspecto muy victoriano, hacia una sociedad rural que, por estar alejada de la vorágine urbana, parece ofrecer la solución a algunos de los problemas que la obra plantea. Por estos planteamientos la parte más crítica hacia Burnett en su reflejo de las clases sociales se reafirma en la idea de que la clase alta de Misselthwaite Manor en ningún momento abandona sus privilegios y deja claro que su estatus se asocia a la posesión de la tierra y al uso del poder sobre una clase social menos favorecida. Por otro lado, hemos expuesto las ideas de la crítica literaria que se muestra más condescendiente con el

tratamiento de las clases sociales en *The Secret Garden*. Los principales argumentos que esta parte de la crítica esgrime se resumen, fundamentalmente, en las aportaciones positivas de la clase baja hacia los personajes de la clase social privilegiada, a su peso específico hasta el final de la novela y a la influencia más general que compensaría la idealización pastoril.

3.6.3 El colonialismo británico en *The Secret Garden*

El tratamiento del tema de la India en *The Secret Garden* es un asunto que la crítica literaria aborda en un intento de definir la postura de Burnett al respecto. La novela comienza emplazándose en la India colonizada por el imperio británico, reproduciendo una situación común en dicho periodo histórico. Así, Mary es la hija de un oficial británico afincado con su familia en la India[116]. La posición familiar es desahogada, cuestión que se deduce de la vida ociosa que su madre lleva, dedicada a los actos sociales, de la servidumbre de la que se rodean, y de la forma en la que esta se dirige a la familia Lennox –la señora Lennox es la *memsahib* y Mary es llamada *Sahib*–. En este sentido, M. D. Kutzer (2000: 57) relaciona la importancia que tiene lo colonial y el tema del imperialismo en

[116] En este contexto van a utilizarse una serie de términos indios cuya definición ofrecemos a continuación. Se trata del tratamiento que reciben los personajes de *Rajah*, *Sahib* y *Memsahib*.

Rajah: *Function:* noun. *Etymology: Hindi & Urdu* rājā, *from Sanskrit* rājan *king. Date: 1555.* ***1:*** *An Indian or Malay prince or chief.* ***2:*** *The bearer of a title of nobility among the Hindus (http://www.merriam-webster.com/dictionary/rajah);* ***Sahib:*** *Function:* noun. *Etymology: Hindi* sāhab *& Urdu* ṣāḥib, ṣāḥab *companion, master, from Arabic* ṣāḥib. *Date: 1673. Sir, master —used especially among the native inhabitants of colonial India when addressing or speaking of a European of some social or official status (http://www.merriam-webster.com/dictionary/Sahib); Memsahib: Function:* noun. *Etymology: Hindi, from English* ma'am + *Hindi & Urdu* sahib *sahib. Date: 1852. A white foreign woman of high social status living in India;* especially***:*** *the wife of a British official* (http://www.merriam-webster.com/dictionary/Memsahib). (Información encontrada en la red mundial a fecha 14/12/2012).

The Secret Garden con el hecho de que el padre de Mary no sea un simple soldado del ejército del imperio británico, sino capitán (15) y que, como hemos comentado, a la señora Lennox se la trate de *memsahib*, un título que ciertamente le confiere más categoría, junto con la responsabilidad de ser la transmisora de los valores de la virtud doméstica victoriana al territorio del imperio. Además, Mary dispone de una criada que la sirve en todo, incluso en aspectos tan básicos como vestirla (31). Las actitudes de los protagonistas infantiles y el trato que dan –y no sólo en el caso de Mary hacia la servidumbre india– a la clase baja de Misselthwaite denotan por un lado su consciencia de pertenecer a una clase social superior –aspecto que ya comentamos en el apartado anterior– y por otro, su actitud imperialista.

Así, una parte de la crítica literaria opina que Burnett no cuestiona en ningún momento la ocupación británica en la India y que elude el tema del colonialismo. La parte de la crítica literaria que se ha centrado en el estudio de la obra anterior a *The Secret Garden* avisa de esta actitud de la autora, unas opiniones que a nosotros nos servirán para anticipar su postura en la obra que nos ocupa. En este sentido, E. Connell se refiere a la obra infantil y juvenil anterior de Burnett, *A Little Princess*, de 1905, en la que, en su opinión, se ofrece un orden social invariable e incuestionable, y que contextualizado en la India británica favorece el abuso hacia la clase nativa. En este sentido, Burnett maquilla dicho abuso imperialista ofreciendo una imagen de la India como sinónimo de lo lejano, lo exótico y lo mágico. En su opinión:

> Like other discourses of this period, the story represents India as the locus of the exotic. In doing so, Burnett obscures the reality that the imperialist exploitation of India contributed significantly to the economic expansion in the nineteenth-century Great Britain that both produced and uphelp the ideology of separate spheres informing British domestic life[117]. (Connell, 1995: 161)

[117] Sobre la aplicación de la teoría de las esferas separadas como base de la sociedad victoriana E. Connell hace referencia al paralelismo, muy extendido a mitad del siglo XIX, entre la ideología doméstica y la relación de Gran Bretaña con la India. En su opinión: *In political, social, and literary discourses of the period England is habitually constructed as*

A esta visión colorista de la India hace, igualmente, referencia J. L. Caramés Lage, quien, refiriéndose a la huella que dejó la influencia del contacto con la cultura india en autores como R. Kipling o E. M. Forster, afirma: *En muchos casos quedó grabada en nuestra mente la imagen un tanto estereotipada de una India exótica y lejana, admirada pero incomprendida, porque no hacía falta ningún tipo de comprensión – bastaba con que esa imagen colorista siguiera cumpliendo su función de solaz para nuestras mentes* (Caramés Lage, 1997: 8). La consideración de un lugar desde la lejanía lleva, con frecuencia, hasta la idealización de este emplazamiento exótico y a su proceso contrario, esto es, a la demonización de otras ideas sobre el mismo escenario. En palabras del mismo autor:

> La visión de la India que los ingleses tenían en el siglo XIX estuvo siempre llena de glamour, haciéndola equivalente a lujos y a confort de todo tipo. Unido a ello, también existía la creencia de que el individuo en la India no es dueño de su propio destino. Se hablaba de unas fuerzas oscuras ante las cuales no hay posibilidad de defensa. Así, por ejemplo, las descripciones que hace Kipling (1865-1936) de los rigores del clima en la India llevan tras de sí la idea del clima como una fuerza siniestra, un personaje diabólico que destruye a sus compatriotas y que hace de la propia India "the grim stepmother, the land of regrets". (Caramés Lage, 1997: 16)

En la obra de Burnett se produce una visión muy similar a la que Caramés Lage se refiere, ya que al retrato de vida desahogada de la familia Lennox en la India se une, de forma inmediata, la amenaza que supone vivir en un lugar así. Ya en el primer capítulo se hace referencia al calor asfixiante que se padece (2), y "la fuerza oscura ante la cual no hay posibilidad de defensa", tal y como menciona Caramés Lage, es en este caso el cólera, enfermedad responsable de la muerte de prácticamente todos los habitantes de la residencia de los Lennox (cap. I).

---

a mother figure who benevolently undertakes the task of providing uncivilized, child-like Indians with moral guidance and material domestic comfort. The British "parent" also justifies its control over India by representing the East as the locus of the mysterious, the wayward, and the irresponsible (Connell, 1995: 162).

Por su parte, E. L. Keyser hace referencia al estudio de R. McGillis sobre el concepto del imperialismo en la misma obra de Burnett –*A Little Princess*–. Para McGillis, la autora no es muy consciente del abuso imperialista y el tema de la India es tratado de forma superficial. McGillis se refiere a esta cuestión en los siguientes términos: *[The] casualness with which Burnett uses the Empire, her complete lack of awareness that she appropriates another culture and people for her own purposes. (…) Readers today deserve to know this, not to be protected from this knowledge* (McGillis, 1996: 56; citado en Keyser, 1998: 234). Para críticas como M. D. Kutzer esta obra anterior a *The Secret Garden* está basada totalmente en los postulados imperialistas de la Gran Bretaña colonial. En su opinión: *[The] imperial content of the novel (…) provides the reader (…) with a fairy tale for England about the role of India in its empire. (…)* A Little Princess *is entirely framed by empire –empire gives Sara wealth, removes that wealth, and then restores it–* (Kutzer, 2000: 49). Posteriormente, la crítica conecta la esencia de los parámetros colonialistas con la misma obra:

> This is the ideal of the empire: that the imperialists gain more than the natives in terms of material goods, but the natives have their standard of living raised somewhat, and their moral natures raised quite a lot, if the colonial governorship is a worthy one. What Burnett has done in *A Little Princess* is to deliver this lesson in domestic terms, framed in an imperial context. The fairy tale of the novel is not only Sara's Cinderella-like restoration to princess status, but the portrayal of empire (or at least well-run empire) as an agent of good for all. (Kutzer, 2000: 56)

No es de extrañar que con estas ideas previas de la autora sobre el papel de Gran Bretaña en la India en *The Secret Garden* no aparezcan atisbos de crítica respecto a esta cuestión. A. Gunther sostiene que en el personaje de Colin se dan claramente las características decimonónicas de dominación, posesión y control en un tono imperialista:

> Colin never transcends ego. His response to his first experience of the garden is typical. It is to immediately assert an aggressive male appropriation. (…) Colin is taking control in what critics have rightly

> seen as true imperialistic style and he continues to behave more or less in this mode, right up to the end of the book, where his most commonly used word is still *I*. (Gunther, 1994: 166)

Así, desde esta perspectiva podríamos decir que Colin coloniza un espacio que previamente había sido cultivado, regenerado y devuelto a la vida por otros –Mary y Dickon–, en un ejercicio de lo que el lector puede llegar a interpretar como asertividad del personaje. En el contexto en el que estamos analizando la obra, podríamos encontrar un paralelismo entre la relación entre Gran Bretaña y la India y el comportamiento de Colin a su llegada al jardín. Así, este, al igual que Gran Bretaña, se apropia y extiende su poder hacia una tierra hasta ahora lejana y ajena para él –el jardín secreto– y que le aportará muchos beneficios. También pretende, como señor de Misselthwaite, ejercer su control sobre los verdaderos y más antiguos habitantes del jardín, esto es, todos los seres vivos de la naturaleza, además de sobre los personajes infantiles y adultos –Mary, Dickon y Ben Weatherstaff– que habían hecho una aparición anterior en el jardín. La única excepción que encontramos aquí es el personaje de Susan Sowerby, la representación de la maternidad por excelencia en la obra. Colin siente veneración por este personaje, por lo que su tratamiento hacia ella es de sumo respeto y admiración. Como ya mencionamos en el capítulo dedicado al concepto de maternidad, Susan es la proyección de la carencia maternal de Colin: *"You are just what I –what I wanted," he said. "I wish you were my mother –as well as Dickon's!"* (336). El carácter despótico de Colin y su relación con el tema de la India es igualmente mencionado por M. D. Kutzner, quien piensa que afecta de forma negativa al personaje. En su opinión:

> Colin is also sick (…) with despotism, which Burnett links to India. Colin is a boy who believes he is both center and ruler of his universe, and Burnett often refers to him as a "rajah", since he expects his every command, no matter how unreasonable, to be obeyed. That he is referred to as a "rajah" and never as "sahib" (…) suggests that Colin is a despot and rules his kingdom unfairly (…). Good rulers, imperial or otherwise, rule through respect and not by fear. (Kutzner, 2000: 58)

Para críticos como J. Phillips en la novela se producen dos manifestaciones fundamentales del tema de la India y del espíritu colonialista asociado a ella una vez que Mary vive en Misselthwaite. La primera de ellas en consonancia con el carácter despótico de Colin mencionado anteriormente. En su opinión:

> India is signified in the text by at least two modes of discourse, both Orientalist at root: on the one hand, the rhetoric of despotism (values and images of servants and potentates, minions and rajahs) and, on the other, the rhetoric of mysticism (the discourse of 'fakirs,' 'animal charmers,' storytelling and priest). (Phillips, 1993: 182; citado en Kutzner, 2000: 56-57).

En el análisis que M. D. Kutzner hace de la obra desde el punto de vista de los valores imperialistas que en ella se manifiestan encontramos otro modo de discurso –tal y como lo ha denominado Phillips–, a la que la crítica se refiere como el imperio doméstico. Supone la integración de los valores imperialistas y coloniales que definen la actitud de Mary, y que afectan a su forma de relacionarse con lo y los que la rodean. En este sentido, los personajes de Colin y de Mary se vuelven a manifestar como *alter ego* el uno del otro. Al llamarlo "rajah", Burnett conecta el personaje de Colin con la etapa india de Mary, en la que también era una déspota con los demás (cf. Kutzner, 2000: 61). Ya en Misselthwaite Mary vuelve a aplicar los patrones de colonización que ha interiorizado en la India en un intento de descubrir, habitar y poseer algo que le reporte beneficios. Para Kutzner (2000: 57) se produce, en este punto, una bifurcación en la novela. Así, en una primera mitad de esta Mary se nos muestra como una exploradora y colonizadora de un mundo que le resulta nuevo y extraño –la mansión de Misselthwaite y, en especial, el jardín secreto–, y en una segunda parte encontramos este mismo mundo, ya habitado y colonizado por la niña, del que se apropia Colin, nuevo e indiscutible emperador hasta el mismo final de la obra, relegando al personaje femenino. En relación a esta primera parte, encontramos que Mary sigue los pasos del colono al habitar lo que para ella es un nuevo mundo. En palabras de Kutzner:

> Like colonial explorers, she does have some sense that the garden is not free to be taken, but she chooses to ignore the fact for her own convenience. Like colonial explorers, Mary must learn a new language (the Yorkshire dialect) and must learn the names of strange new plants and animals. She must accommodate herself to odd local customs (dressing herself); she must depend upon friendly local guides (Ben Weatherstaff, Martha, Dickon) to help her navigate the strange new land. And the new land seems mysterious, hidden, forbidden, and wrapped in myth. (Kutzner, 2000: 57-58)

De la misma forma, Mary explora la mansión de Misselthwaite, aunque su relación con esta es diferente a la que desarrolla en el entorno del jardín. Un aspecto importante para Kutzner es que Mary es consciente de que es una extraña en la casa, ya que la mansión es, en realidad, dominio de Colin y de su padre, Archibald Craven. A pesar de esta sensación de intrusismo, algunos de los objetos integrados en la mansión hacen que Mary tenga una cierta conexión con este espacio. Se trata de elementos asociados a lo colonial, ya que le recuerdan a su pasado en la India. Los elementos a los que se refiere Kutzner (2000: 60) son los retratos de los habitantes de otros tiempos de Misselthwaite –en concreto el retrato de otra niña con parecido a la propia Mary y que aparece con un loro en su dedo (67)–, una habitación amueblada al estilo Indio (67) y la habitación en la que encuentra los elefantes de marfil (68). En nuestra opinión, es evidente que el entorno de Misselthwaite provoca en Mary sentimientos de desarraigo a la vez que resulta evidente que también comparte ese mismo desarraigo con la India. Este hecho de sentirse extraña y ajena en un lugar que se le ha asignado como hogar es el empuje para que Mary se cuestione su lugar en Misselthwaite, hecho que le sirve de acicate para iniciar su propia búsqueda. Esta exploración no es más que la manifestación de la necesidad de la niña de encontrar un lugar en el que definirse. La evidencia de la falta de vínculos con la mansión la encontramos en la siguiente cita, en la que Mary escudriña los rostros de los personajes retratados: *She walked slowly down this place and stared at the faces which also seemed to stare at her. She felt as if they were wondering what a little girl from India was doing in their house* (66). De

igual forma, el retrato de la niña con la que Mary se identifica parece cuestionar su presencia en la casa: *There was a stiff, plain little girl rather like herself. She wore a green brocade dress and held a green parrot on her finger. Her eyes had a sharp, curious look* (67). El loro que acompaña a la niña es sinónimo de tierras lejanas y exóticas –similares o iguales quizás a la India natal de Mary–. Esta idea se reafirma cuando Mary explora otra habitación decorada al estilo indio y en la que hay un retrato de la misma niña. Mary lo identifica rápidamente con el dormitorio de la niña retratada:

> It was a massive door and opened into a big bedroom. There were embroidered hangings on the wall, and inlaid furniture such as she had seen in India stood about the room. [And] over the mantel was another portrait of the stiff, plain little girl who seemed to stare at her more curiously than ever. (67-68)

El retrato parece estar animado y tener vida propia, y con su mirada se está enfatizando el sentimiento de soledad de Mary, así como su falta de raíces. La niña cuestiona su lugar en Misselthwaite: *"Perhaps she slept here once," said Mary. "She stares at me so that she makes me feel queer."* (68). M. D. Kutzner comparte esta idea, al afirmar: *Mary instinctively knows that the house is not hers and that her place in it is in suspect: she is Indian and not English, an unwelcome foreign presence* (Kutzner, 2000: 60).

Por último, debemos hacer referencia a la relación del imperialismo en la obra con el concepto de familia. En este sentido, Kutzner hace referencia a dos visiones complementarias. Por un lado, a la visión del imperio como si de una familia de valores victorianos se tratara y, por otro, considera a la familia y su gobierno como un imperio en miniatura. Sobre la primera y extendida idea en la época, Kutzner, relacionándolo con el papel de la mujer en el imperio, afirma:

> [Women] are important in the imagery of empire insofar as empire was often presented in metaphoric guise as a family, with Queen Victoria the head of the "mother country", and colonial subjects as immature children in need of discipline and order given by the

> "mother" imperial power. But beyond metaphor, women had a real and important role in the building of the British empire. (Kutzner, 2000: 48)[118]

En este contexto general, Kutzner se refiere a *The Secret Garden* como una obra en la que se refleja una situación fallida de lo que debiera ser la reproducción de los valores del imperio. Para la crítica literaria, esta es la causa de la situación de disolución familiar de los Lennox y de la ausencia de salud de Mary, cuestión que se refleja en su aspecto físico deteriorado al inicio de la novela. Dicha situación fallida a la que hace referencia la crítica afecta, de igual forma, a los padres de Mary. Para Kutzner, Burnett evidencia que la señora Lennox es incapaz de aplicar las virtudes domésticas a su propio imperio, esto es, a su familia. De esta forma, se desentiende de la crianza de su hija, del gobierno de los sirvientes y se deja seducir por el lujo que la clase colonial podía permitirse en la India, en un estado de laxitud y apatía hacia sus obligaciones. El abandono de la virtud doméstica y el hecho de centrarse sólo en la superficialidad de los compromisos sociales la lleva, así, al abandono de Mary y la conduce hasta su propia muerte –recordemos que el posponer un viaje por no dejar de asistir a una fiesta hace que la familia sea víctima del cólera–. La crítica opina:

> [Mrs. Lennox] is demoralized by her life in India: she loses her moral and spiritual footing and neglects her proper place in the domestic empire of house and home. Her abandonment of her domestic responsibilities is the primary reason for her daughter's

[118] Kutzner se refiere al rol de la mujer en el imperio en los siguientes términos: *They went to the colonies as missionaries and educators; as wives; and occasionally as servants. Even women who stayed at home in England were involved in domestic imperial endeavors. (…) There were at least 250,000 Englishwomen involved in a variety of domestic groups and societies whose purpose was to encourage emigration to the colonies, or to improve the lot of women (both native and English) in the colonies, and in general to propagate imperialism at home and abroad –societies like the Girls Friendly Society, the Primrose League, the British Women's Emigration Association, and the Victoria League* (Kutzner, 2000: 48-49).

> unhappiness: both mother and daughter are made the worse by their Indian experiences. (Kutzner, 2000: 57)

La misma crítica puede aplicarse al padre de Mary, el capitán Lennox, quien también es incapaz de hacer valer su rol como cabeza de familia. Esta situación de deficiencia o de incapacidad se extiende, igualmente, al progenitor de Colin. Así, en una lectura en términos de colonialismo vemos que la familia es la metáfora de lo imperial*: If failure of imperial rule leads to unruly behaviour among native subjects, failure of parental rule leads to upstart and bossy children. Family life mirrors, in miniature, some of the larger issues of the empire* (Kutzner, 2000: 61).

De esta cuestión se deduce la afinidad de Burnett por la pervivencia del dominio imperialista, así como de su reproducción en el entorno reducido pero similar de la familia. Este hecho, en nuestra opinión, emplaza a Burnett como una escritora típicamente victoriana en la significación que le concede al imperio y a sus parámetros en la obra.

Existe otra parte de la crítica literaria que ve en Burnett si no una actitud claramente crítica hacia el tema de la India, sí una cierta sugerencia a su identificación como un elemento negativo. Desde este punto de vista, Burnett se mostraría algo crítica con el tema del colonialismo. En esta línea, G. H. Gerzina apunta a un cambio de la opinión de la propia Burnett sobre el colonialismo como parte del carácter británico. Asi, Gerzina hace notar la admiración de la autora por la reina Victoria, pero también llama la atención sobre la creciente reflexión crítica hacia el papel de Gran Bretaña, sobre la que Burnett afirma: *[It] is conservative, obstinate, pugnaciously self-centered*. Sobre el carácter inglés afirma: *[The] ruling quality of the English nature –a certain uncontrollable desire to interfere, to claim, to persist* (citado en Gerzina, 2004: 227).[119]

[119] El artículo mencionado es F. H. Burnett, “One Woman of the Nineteenth Century”, typescript, New York Public Library, 62 M 56, pp. 3 and 7. Fue escrito entre 1900 y 1902, aunque Gerzina no especifica la fecha exacta de su publicación. Deducimos que en este periodo Burnett había asumido plenamente los valores americanos y podía ver con más perspectiva crítica el tema del colonialismo británico.

Críticos como A. Lurie nos ofrecen un acercamiento al tema de la India en *The Secret Garden* como un agente opresor, en especial en relación al personaje de Mary. En su estancia allí la niña no es capaz de tener contacto con la naturaleza ni con la sanación que posteriormente esta le ofrecerá. La liberación para el personaje llegará con su alejamiento del país que asistió a su primera infancia. En palabras de Lurie:

> In India, where the British are alien invaders, Mary cannot make real contact with nature. This only becomes possible after she is sent to England to live in (…) the Yorkshire moors (…). There, eventually she is able to become a true gardener, who helps plants and flowers to grow as she grows herself. (Lurie, 1999: xi)

Con relación a esta idea podemos aportar que durante su estancia en la India Mary hace ciertas "aproximaciones" a la naturaleza. Así, después de la muerte de sus padres y mientras espera a ser trasladada a Inglaterra, Mary se aloja en el hogar de un clérigo. En una escena del capítulo II la encontramos bajo un árbol, intentando construir pequeños jardines con montoncitos de tierra entre los que traza senderos (10). Se trata de las primeras manifestaciones de la futura conexión entre el personaje y el jardín, así como su más temprana necesidad de sanación. La novela muestra explícitamente cómo el proceso de madurez de Mary comienza en Inglaterra, país que, a diferencia de la India, ofrece a Mary un entorno no tan amenazante, un clima más benigno y unas costumbres aparentemente más sanas para la crianza de una niña. En la India Mary no desarrolla su sentimiento de pertenencia a la familia –no siente como suyos los lazos familiares–, su carácter es despótico y puede pensarse que ha internalizado el imperialismo que le rodea como actitud y forma de relacionarse con lo y los que la rodean.

Igualmente, Lurie alude a una evolución en el personaje de Mary Lennox por alejarse del entorno de la India y dejarse influir por la clase baja de Yorkshire, un aspecto que ya comentamos en el apartado sobre el tema del dialecto, tan unida al páramo y tan ajena a la India. En su opinión:

> At the start of *The Secret Garden* Mary is clearly a snob. She has internalized the British colonial system in which servants are subservient and scarcely human, and it is important to be rich, beautiful and well-dressed, like her mother. (…) In Yorkshire Mary begins by treating the housemaid Martha as imperiously as she used to treat Indian servants (…). Gradually, though, Mary realizes that servants are human and individual. She is won over by Martha's good-natured democratic ways, Ben Weatherstaff's blunt speech, and Dickon's charm and knowledge of nature. (Lurie, 1999: xxiii)

Si analizamos la opinión crítica de Ph. Bixler vemos que esta, por una parte, reconoce el tratamiento del tema de la India por parte de la autora como una de las evidencias de la herencia victoriana en la obra. Así, incluye este aspecto en el apartado que ella denomina *Signs of its Time*, opinando: *Having protagonist reared in colonial India, (…)* The Secret Garden *(…) assumes the empire background that Kipling explored more fully, for example in* Kim *(1901), which likely influenced Burnett's* The Lost Prince *(1915)* (Bixler, 1996: 7). Por otro lado, y a pesar de reconocer el tratamiento del aspecto colonial como un signo de conservadurismo en la obra, Bixler se muestra condescendiente con la actitud de Burnett al mencionar la compensación que supone el humor implícito inherente a la inversión de roles entre adultos y niños, como resultado del comportamiento de Colin como un rajá indio (cf. Bixler, 1996: 81). Así, Bixler (1996: 80) menciona que la palabra *rajah* es usada en más de diez ocasiones entre los capítulos XIX y XX –evidencia de lo afianzada que está la actitud en Colin–, una visión tratada con indulgencia por el narrador. En su opinión:

> The indulgent view of Colin's rajah-like behaviour adopted by Burnett's narrator can be interpreted as a sign of the book's tilt toward an upper-class perspective. It is also a child's play-acting, however, that elicits the narrator's smile, a game participated in by Mary, who coaches Colin on what "you say in India when you have finished talking and want people to go" (248). In addition, some light humour is apparently intended in this reversal of usual child and adult roles. (Bixler, 1996: 81)

M. J. Moran nos ofrece una visión de lo colonial en la obra desde la interpretación del concepto de autoridad. Para esta, el personaje de Mary se encuentra en un proceso de búsqueda del poder, aunque la experiencia que ha tenido antes de su llegada a Misselthwaite ha sido la del ejercicio de un tipo de poder colonial. Después de los cambios por los que la niña pasa y de la influencia del jardín y de la clase de Yorkshire, esta descubre que el ejercicio de dicho poder no sirve para encontrar la autoridad, la independencia y la autodeterminación femenina. En su opinión:

> Mary's attempt to control others through imperialist power fails because (…) although Indian servants might exist to serve one's every whim, English servants, while still comfortingly maintaining their lower-class status, must at least be addressed with respect. On a broader level, the imperialist authority to which both Sara and Mary have access is a corrupted authority at best, since it attempts to invalidate the agency not just of one child but of a whole people. In order to be successful (…) Sara and Mary must find a way of exercising authority which is not complicit in the oppression of another marginalized group[120]. (Moran, 2001: 38)

La teoría de Moran (2001: 38) aporta la idea de que Mary deja de ejercer un poder de carácter colonial, tal y como le habían enseñado en la India, para hacer uso de otro tipo de poder: el de la autoridad maternal.

Al margen de la opinión que la crítica literaria tiene del tratamiento que Burnett da al tema de la India en la obra, debemos mencionar que una de las posibles lecturas a dicho tema es el de su poder de evocación. En este sentido, Ph. Bixler hace referencia a la escena en la que Mary descubre en una de las habitaciones cerradas de la mansión una colección de pequeños elefantes de marfil que, de forma automática, la transportan a su India de origen. Para la crítica literaria: *The fact that she finds the ivory elephants in what was once "a lady's sitting room," (68) undoubtedly much like her mother's, does suggest an unconscious visit*

[120] Al mencionar al personaje de Sara, Moran se está refiriendo a la protagonista de la obra de Burnett *A Little Princess*, de 1905.

into her own past (Bixler, 1996: 34). En nuestra opinión, el hecho de que Mary juegue durante un rato con los elefantes, pero que se canse y que los deje como estaban en la vitrina de donde los cogió –la niña no hace amago de llevárselos para seguir jugando con ellos en su propia habitación o en el jardín– implica su falta de interés en mantener los recuerdos del pasado y su disposición a dejarlos intactos en la vitrina cerrada de su memoria. Este gesto no debe extrañarnos, ya que durante su vida en la India Mary conoce la soledad y la indiferencia por parte de los que debieron haberla amado. El gesto implica también que la niña zanja un pasado que no va a aportarle ningún tipo de sanación y que opta por seguir trabajando en un nuevo presente en Misselthwaite. Por su parte, J. Phillips interpreta la inclusión en la narración de esta habitación y de la escena de los elefantes desde otra perspectiva. El crítico asocia su significado con los parámetros imperialistas, siendo un ejemplo de la asimilación imperial. En su opinión: *[The Indian room is] the beau ideal of assimilation, a model of otherness displayed, framed and under control… a quotation of national prowess and a tribute to the British imperial spirit* (Phillips, 1993: 187; citado en Kutzner, 2000: 60). M. D. Kutzner está de acuerdo con esta idea, aunque la amplía al relacionarla con el personaje de Mary y su relación con los Craven y con el jardín. En su opinión:

> [The] room gains even more significance if we consider it in the context with the garden, with Mary's situation in the household, and with the masters of Misselthwaite, Mr. Craven and Master Colin. Whereas Mary feels almost no compunction at appropriating the garden for her own uses, she does feel compunction about disturbing the Indian curios. Not only is she an outsider to the house, but she has heard from the moment of her arrival that Mr. Craven is the powerful and unseen uncle who has control over her destiny. It is he who has decreed which room shall be her nursery, where she can or cannot go. Mary is an outsider (…). She feels more entitled to a place in the garden. (Kutzner, 2000: 60)

Desde nuestro punto de vista, el hecho de que Mary no desordene la habitación de los elefantes de marfil, de que juegue con ellos y luego los coloque no implica que sienta remordimiento, tal y como lo expresa

Kutzner en la cita anterior, sino más bien curiosidad inicial, típica de una niña y, además, de alguien a quien la decoración india no le es ajena, y, finalmente, falta de interés después de haber pasado un tiempo en la habitación. En nuestra opinión, se confirma la idea del recuerdo de Mary sobre su vida anterior y la necesidad de zanjar el pasado, tras constatar inconscientemente que no le ha aportado lo que debiera desde el punto de vista afectivo. Así, Mary evidencia que está lista para una nueva etapa. Igualmente, podríamos considerar la idea de la habitación de los elefantes como una especie de santuario para la niña. Se trataría del lugar solitario donde encuentra la suficiente calma y soledad para hacer esta aproximación a su pasado reciente en la India. Los elefantes de marfil en el contexto de la "habitación-santuario" funcionarían como los iconos necesarios para que Mary establezca la conexión con el pasado. Así, su breve estancia en la habitación supondría una especie de corto retiro en el que es consciente de la nueva etapa en la que va a embarcarse.

Inmediatamente posterior a la escena de los elefantes, encontramos la escena de la familia de ratones que viven en un cojín de la misma habitación en la que Mary ha estado jugando (69). En nuestra opinión, el descubrimiento de Mary implica que en su nueva vida en la mansión la niña debe buscar la forma de sentirse protegida –tal y como se nos describen los ratoncillos junto a su madre– y de intentar romper su pasado de aislamiento, de falta de afectividad y de raíces que la llevaron a ser una niña de carácter neurótico. Mary necesita, así, amar y sentirse amada y tenida en cuenta en su nueva vida y con las nuevas gentes que la rodean. Bixler repara en esta escena y la interpreta como la necesidad que tiene la niña de sentirse cómoda en un entorno que sea, por fin, su hogar. En su opinión: *[She] wishes she could take with her a mouse with its six babies she finds nested inside a sofa cushion. The living present is now preferable to the dead past; also, perhaps she now hopes to feel as comfortably at home inside the manor as do the family of mice* (Bixler, 1996: 33). Sobre la necesidad de Mary de establecer vínculos en Misselthwaite y de encontrar un hogar, críticos como M. Cadden hacen notar la relación entre la idea de hogar que aparece en la obra y el

concepto de raza, como una manifestación más del fuerte contenido imperialista de la obra. M. D. Kutzer se hace eco de sus palabras:

> Other recent critics have taken note of some of the imperial aspects of the novel. Mike Cadden notes, for example, that when Mary thinks about and reacts to the idea of home, "we see how the home is linked to racial essentialism … [H]ome is connected to issues of blood" and thus, Mary's proper home is in a land inhabited by blood relatives, fellow Anglo-Saxon, and not in India with native Others. (Cadden, 1997: 55; citado en Kutzner, 2000: 56)

Comprobamos, así, que el tema de la India tratado desde su capacidad de evocación supone para el personaje de Mary la posibilidad de romper vínculos con el pasado y asentarse en un presente lleno de retos. Deducimos esta idea del hecho de que la niña no sale de la habitación con ningún sentimiento de nostalgia, después de haber reconocido a los elefantes como parte de su infancia –Mary se presta al juego– aunque abandonándolos definitivamente en el lugar que deben ocupar: lo apartado y clausurado en Misselthwaite.

Capítulo 4

Elementos autobiográficos e influencia de las corrientes filosóficas y espirituales en la trayectoria literaria de Frances Hodgson Burnett

4.1 Frances Hodgson Burnett y su producción literaria infantil: elementos autobiográficos, literarios y filosóficos que anticipan *The Secret Garden*

En el presente capítulo prestaremos atención a las obras de literatura infantil de la producción literaria de Burnett anterior a *The Secret Garden*. El principal objetivo de este análisis es ofrecer el contexto necesario para interpretar la obra que nos ocupa a la luz de las corrientes filosófico-espirituales de la época, además de tener en cuenta la influencia de los aspectos biográficos de la autora en su obra. La influencia de dichas corrientes no se produjo de forma abrupta en Burnett, sino que fue el resultado de la formación de un corpus de ideas gestadas poco a poco e influidas, cómo no, por sus experiencias vitales, de las que hay que destacar, por su profundo dramatismo, la muerte de su primogénito Lionel en 1890. La muerte de su hijo marcaría el antes y el después en su producción literaria, tanto por el tono como por la inclusión de una serie de temas trascendentes, resultado de la propia búsqueda de consuelo de Burnett por su pérdida. Así, la idea principal que se plantea en este punto sería la permeabilidad de estas influencias en sus obras, cuya principal consecuencia literaria sería la aparición de una serie de temas recurrentes que anticiparán su obra de 1911, *The Secret Garden*.

Sobre la influencia de la biografía de Burnett en su producción literaria debemos destacar una primera idea general señalada por una de sus más recientes biógrafas, G. H. Gerzina, quien menciona la significación de la literatura infantil para Burnett y su uso como baluarte frente a las dificultades de la vida. Esta idea puede servirnos de anticipo de lo que encontramos en sus libros infantiles y juveniles, en los que los niños protagonistas suelen tener una fuerza que incluso sirve de ejemplo a los mayores. Serían, además, depositarios de valores fundamentalmente, y como veremos a continuación, de carácter trascendente. En palabras de Gerzina:

> But there's also a sense that she used childhood fantasy as a bulwark against unpleasantness, as a way of holding the difficulties of life at bay. She reflected this in her personal style, in her refusal even in older age to dress in somber colors or to give up soft, youthful colors or the wearing of fashionable hats on her Titian hair. (Gerzina, 2004: 112)

El aspecto fundamental en la producción de Burnett destinada a un público joven es la división entre las obras escritas antes y después de la muerte de su hijo. De esta forma, si nos centramos en sus obras más destacadas *Little Lord Fauntleroy* y *Sara Crewe*, de 1886 y 1888 respectivamente, veremos que los temas que anticipan su posterior *The Secret Garden* no son de carácter trascendente ni tienen la influencia de las corrientes espirituales de la época, ya que su mayor interés en estas se produjo a consecuencia de la suma de su propia curiosidad y, sobre todo, a raíz de la muerte de Lionel. Estas obras, como hemos visto en capítulos anteriores, sí que anticipan la imagen fundamental del niño huérfano que, siguiendo la fórmula típica de la narrativa de Burnett *from rags to riches*, termina restaurando su situación de mayor o menor penuria gracias al uso de sus valores innatos. Es un esquema que, como ya sabemos, se repite en los personajes de Mary y Colin Craven.

Tras la muerte de su hijo, Burnett vuelve a usar la imagen del niño huérfano en una obra en la que recoge tres historias en las que los niños protagonistas están en contacto, en esta ocasión, con dos temas que anteriormente a la desaparición de Lionel no había introducido: la enfermedad y la muerte. G. H. Gerzina resume estas obras y se refiere a los tres temas fundamentales que anticipan *The Secret Garden*. La biógrafa afirma: *In assembling these stories in 1893 for a new book, she put together three stories about a child's return to a family home, English children in India, and sick children, two of whom died* (Gerzina, 2004: 165-66). Se trata de los siguientes relatos: "Piccino" es la historia de un niño italiano que es llevado del hogar campesino de sus padres a una villa regentada por una mujer inglesa. El niño escapa y vuelve a su hogar. "The Captain's Youngest" es el relato de un niño llamado Lionel y nacido en la India. Lionel es dejado a una aya india y a un sirviente inglés para

ser criado con la total indiferencia y despreocupación de sus padres. El niño muere finalmente en Londres intentando salvar a su hermana del deshonor. El último relato es “Little Betty’s Kitten”, historia escrita desde el punto de vista de un gatito y sobre una niña pequeña que se hace amiga de él. La niña se pone enferma y muere (cf. Gerzina, 2004: 165). Así, de la primera historia resaltaríamos –con relación a la influencia en *The Secret Garden*– la necesidad del niño de un hogar que le proporcione estabilidad y seguridad emocional. De la segunda historia reconocemos fácilmente el escenario indio, así como el desapego afectivo de los padres del protagonista –tal y como lo sufren Mary Lennox y Colin Craven–. El aspecto fundamental de las dos últimas historias es la aparición de la enfermedad y de la muerte como partes explícitas del argumento, dos temas que aparecen de la misma forma en *The Secret Garden* con la muerte de los padres de Mary, la madre de Colin y el impacto emocional que tiene la muerte de esta sobre los niños y el personaje de Archibald Craven. El tema está presente en toda la novela con el contexto del ciclo estacional y la renovación muerte-vida que supone. La actitud de los niños frente a esta idea y la forma de enfrentarse al duelo por la muerte de sus padres es crucial para el desarrollo de ambos. En el caso del tema de la enfermedad, podemos señalar que es precisamente la falta de salud de los protagonistas –subrayada una y otra vez– el desencadenante de las trayectorias de los personajes infantiles. Ser conscientes de su falta de salud es el punto de partida de la necesidad de sanarse que Mary y Colin sienten, y del desarrollo de las actitudes necesarias para ello, con la consecuente evolución que supone para la madurez de los personajes. Como veremos en el presente apartado, las actitudes de los niños frente a la muerte y a la enfermedad serán el resultado de la influencia de la personal amalgama que Burnett realiza de las corrientes espirituales y filosóficas en boga, así como de los recursos de la propia autora para enfrentarse a la enfermedad y a la muerte de su hijo Lionel.

Además de las obras mencionadas escritas en 1893, A. Carpenter y J. Shirley (1990: 80-81) se refieren a los siguientes relatos como un anticipo a la inclusión de temas trascendentales en *The Secret Garden*. Estas

narraciones suponen la plasmación de la idea de Burnett sobre la certeza de la vida tras la muerte. Se trata de *Gioanni and the Other*, de 1893, y de *In the Closed Room*, de 1904. Las críticas literarias también mencionan otra obra posterior, *The White People*, de 1917, en la que la autora seguirá reafirmándose en esta misma línea de pensamiento.

En general, y como veremos con detenimiento, la crítica literaria se pone de acuerdo en señalar tres obras fundamentales, anteriores a *The Secret Garden*, en las que Burnett se hace eco de las tres corrientes filosófico-religiosas de más impacto en la época. En las obras que analizaremos brevemente a continuación veremos que Burnett adapta el contenido de dichas corrientes a su particular sistema de valores y necesidades existenciales y trascendentales, especialmente tras la muerte de su hijo. Sin embargo, la muerte de Lionel no fue el único motivo por el que Burnett se aproxima biográfica y literariamente a lo trascendental, ya que en ella siempre existió cierta curiosidad por el tema de lo oculto y su influencia en la vida cotidiana. La principal consecuencia de esto fue el eclecticismo como prisma fundamental desde el que enfocó sus creencias, un enfoque que, como venimos comentando, reflejó en su producción literaria. Sobre la heterodoxia de Burnett en el contexto de su búsqueda personal, Ph. Bixler opina:

> Born into the Church of England and a frequent reader of the Bible if not a churchgoer, Burnett used various intellectual and religious movements of her day in her individual search. (…) Burnett's willingness to question orthodox Christian interpretations of scripture and concepts of the deity also allowed Burnett to pursue alternate explanations for the mysteries of life and death (…). The result was the eclectic faith evidenced in her fiction. (Bixler, 1984: 78)

Las creencias de Burnett en la pervivencia del alma después de la muerte también se ponen de manifiesto en una curiosidad que le llevó a asistir a sesiones de espiritismo –una cuestión muy de moda en su época– y que recogen críticos como A. Sh. Carpenter y J. Shirley (1990: 48), así como G. H. Gerzina (2004: 83), quien señala la fecha de la asistencia a su primera sesión de este tipo en 1878. Esta curiosidad nos

muestra a una persona de mente abierta que muestra intererés por el campo de la investigación psíquica. En este sentido, G. H. Gerzina recoge un artículo en el que se entrevista a Burnett sobre cuestiones trascendentales y abstractas como el significado del amor, de la felicidad, el concepto del mal, etc. En este artículo la propia Burnett afirma: *"I am more interested in psychic research than in anything else in the world."* (M. F. West. 1910. "'There is No Devil,' Asserts Mrs. Frances Hodgson Burnett. *Kansas City Post*, October 31; citado en Gerzina, 2006: 251). Así, su actitud receptiva a campos más allá de lo meramente empírico aparece reflejada de forma recurrente en la multitud de entrevistas que le realizaron, en especial a partir de la publicación de obras en las que muestra claramente su sistema de creencias. En "Mrs. Burnett and the Occult", un artículo anónimo publicado el 12 de octubre de 1913 en el *New York Times*, Burnett se muestra abiertamente como una persona de actitud receptiva y optimista, así como conciliadora entre lo espiritual y el desarrollo de la ciencia y de la tecnología en su época. Reproducimos algunos fragmentos del artículo para evidenciar las opiniones de Burnett: *"I believe that all, everything, is possible, and I am sure that I shall live a million years, if for no other reason than that I am so interested in seeing all of these possible things come true."* (Citado en Gerzina, 2006: 256). En la entrevista Burnett sigue afirmando:

> "As we develop along the mental plane we shall undoubtedly learn more of the remarkable nature of this subconscious mind, of its almost unlimited powers, and the marvellous possibilities that shall lie in our ultimate control of it. I stand in a receptive attitude, in an attitude of waiting at that closed door before which the most profound mind stands abashed (…). It is this occult knowledge that we so hunger for and of which we stand so in awe." (Citado en Gerzina, 2006: 257)

De la misma forma, Burnett sigue afirmando: "We stand upon the mental plane in contemplation of the occult, or things of the spirit. Not alone the faith of the ascetic, but even the cold reasoning of science has pushed further and further into the dim religion of the unknown." (Citado en Gerzina, 2006: 258).

Además de esta curiosidad innata de Burnett, existen otros factores que llevaron a la autora a asentar progresivamente su particular sistema de creencias. Uno de estos sería la influencia de su amiga Louisa May Alcott (1832-1888), autora, entre otras obras, de *Little Women*, de 1868, cuya influencia en el desarrollo de lo trascendental y el interés por la sanación supuso un acicate fundamental. En opinión de G. H. Gerzina:

> Alcott (…) having been educated largely at home by parents who were part of a utopian community of philosophers, knew the value of both hard work and rational and spiritual thought. It was perhaps through her that Frances began slowly to develop her own philosophy of spiritualism, which depended less on institutionalized religion than on the power of the human mind and a belief in metaphysical healing. (Gerzina, 2004: 89)

El otro factor que desencadena que Burnett profundizara en cuestiones trascendentales apunta precisamente al tema de la curación por medios alternativos a la medicina convencional. Como veremos más adelante, dos de las corrientes filosófico espirituales en boga en la época de Burnett –el Nuevo Pensamiento (*New Thought)* y la Ciencia Cristiana (*Christian Science)*– contemplaron como aspecto fundamental la salud y la curación. El interés de la autora sobre estos temas no fue consecuencia solamente de su conexión con lo espiritual, sino que también respondería a cuestiones prácticas, ya que Burnett no disfrutó de buena salud a lo largo de su vida. Los biógrafos de Burnett recogen este aspecto de forma insistente y recurrentemente al referirse a los periodos de alternancia de Burnett, en los que las depresiones y los estados de postración física se sucedieron. Gerzina (2004: 106 y 135) nos acerca a este aspecto señalando el hecho de que el ritmo frenético de trabajo de Burnett como escritora le suponía épocas en las que sufría depresiones por agotamiento e insomnio. Esta crítica recoge la experiencia de Alcott y de Burnett en unas sesiones en las que se sometieron a una cura para aliviar sus malestares físicos. En el tratamiento se trabajaba la salud desde la influencia de la mente en la recuperación del cuerpo. Así, en un artículo anónimo publicado el 8 de julio de 1885 en el *New York Times*, “The Boston Mind Cure”, el autor hace referencia a la mejoría de Burnett por su

disposición mental abierta hacia lo místico. Se refiere a la experiencia de la siguiente manera:

> There were Miss Alcott and Mrs. Burnett, both women of high character, position, attaintments. Both were suffering from nervous exhaustion, the result of years of creative literary work. (…) They were neither fanatics nor sceptics, but cultivated, intelligent women, recognizing the possibilities of higher or unknown laws, and willing to test the claims made for metaphysical healing. (Citado en Gerzina, 2006: 227)

El autor contrapone el talante práctico de L. M. Alcott con el de Burnett, sobre la que afirma: Mrs. Burnett has in a very rare degree the inspirational temperament. She has something of the mystic in her disposition. She is poetic, impressionable, receptive (citado en Gerzina, 2006: 228). En la reciente biografía de G. H. Gerzina, esta menciona que Burnett recurre a estas sesiones de medicina alternativa como resultado de su pérdida de fe progresiva en la medicina tradicional, ya que a finales del año 1884 su debilitamiento físico es grande como resultado de sus crisis nerviosas. La consecuencia fundamental del beneficio de la terapia alternativa es que Burnett se interesa poco a poco por este tema y lee gran cantidad de literatura al respecto. En concreto lee las teorías de sanación de Mary Baker Eddy, fundadora, como veremos a continuación, de la Ciencia Cristiana. Estas lecturas la llevaron a otras de carácter más filosófico y espiritual que influirían en su particular corpus ideológico y en su obra, en concreto Gerzina menciona que se interesó enormemente por la filosofía hindú (cf. Gerzina, 2004: 103-04). Como vemos, el talante abierto de la autora, junto con su curiosidad, la van acercando a temas trascendentales, un aspecto que, como veremos más adelante, proyectará en su escritura.

Como hemos señalado anteriormente, la muerte de su primogénito en 1890 supone un antes y un después en su biografía. Una de sus principales consecuencias será que esta disposición hacia los temas sobrenaturales se acrecienta como una forma de aferrarse a la idea de que su hijo Lionel seguía a su lado después de su muerte. La búsqueda

de consuelo espiritual se une a la búsqueda de cierto alivio para sus problemas de salud, que no dejaron nunca de acuciarla. G. H. Gerzina (2004: 194) hace referencia de forma insistente a este aspecto. Por ejemplo, menciona que entre 1896 y 1897 su estado de salud empeora por el sobreesfuerzo y las preocupaciones, afectando a su corazón con palpitaciones, falta de aliento y contracturas en el pecho muy dolorosas.

Para aliviar la angustia por la muerte de su hijo, Burnett trabaja en el concepto de trascendencia y de Dios, y pone su fe en la aceptación del pensamiento positivo y de la fuerza mental para superar sus estados depresivos. Justo tras la muerte de Lionel, Burnett viajó por Europa en estado casi de shock y en el acercamiento a la literatura que realiza se consolida su firme creencia en la vida tras la muerte y en la idea fija de la presencia benefactora de nuestros difuntos en la vida diaria, una idea muy cercana a la imagen del ángel guardián cristiano. En palabras de G. H. Gerzina (2004: 145): *For months Frances wandered Europe like a ghost, attired in black dress, crepe veil, and bonnet*. Sumida en ese estado de ánimo Burnett comienza a escribir para Lionel dos obras que nunca publicaría, entre los años 1891 y 1892, *In a Fair, Far Country* y *The Friend*. Para Gerzina, el objetivo de su escritura fue eminentemente terapéutico, ya que quiso mitigar su angustia y ofrecer, a la vez, alivio a otros con una experiencia similar[121]. La propia Burnett se expresa de la siguiente forma sobre el papel que asume para su hijo como ángel guardián:

> "I feel as I were writing a letter to you –'To Lionel, in the Fair, Fair Country.' And it seems quite natural to ask you to do things for me. Will you watch over Vivvie and take care of him. I can give him the things of the earth, and if he has an angel brother to stand by him, his life must be beautiful. He is so clever and bright and gay. He

[121] Uno de los aspectos que los biógrafos de Burnett señalan es su especial sentido de la caridad. A raíz de la muerte de su hijo la implicación con asociaciones volcadas en la infancia –como *Invalid Children's Aid* y *Drury Lane Boy's Club*– fue mayor. Burnett hacía frecuentes actos caritativos en nombre de Lionel y se mostraba especialmente sensible con los niños discapacitados (cf. Thwaite, 1994: 137).

> needs a hand to guide and hold him." (Citado en Gerzina, 2004: 148-49)

A. Thwaite recoge, igualmente, la idea de Burnett sobre la vida tras la muerte, además del papel de los que queremos una vez que han fallecido:

> Frances' belief in an after life never wavered. (…) She certainly did not imagine the dead as conventional angels with harps and wings, or as spirits lifting tables and throwing things about. She had had some experiences of séances in Washington and had never been very impressed. But she was quite sure Lionel was still Lionel, real, himself, able to look over her shoulder and help her. (Thwaite, 1994: 136)

Igualmente, la biógrafa reproduce una carta que la propia Burnett escribe a una amiga, en la que da su opinión sentida sobre la naturaleza real de los familiares difuntos, una visión particular en la que siempre mantuvo su fe:

> Lionel was gone from this world but she never felt he was very far away. She could never put him out of her mind. Writing a letter of sympathy to an old friend, (…) Frances once put her feelings like this: They have not gone away from you –those who loved you every hour of their lives. They are close to you –they are a guard around you– they are talking to you– listening to you– taking care of you as you took care of them …When Lionel went away, I know my soul was saved by things he surely said to me when I could bear no more … I am not thinking of your dearests as conventional angels with flapping wings or as spiritualistic creatures, lifting tables and throwing cushions about –I am thinking of them as real– real– as themselves. (Thwaite, 1994: 205)

En el periodo que hemos comentado, comprendido entre 1896 y 1897, y en el que su salud física se ve resentida enormemente, Burnett consolida un concepto al que ella misma denomina *Brain Science*. Como referencia G. H. Gerzina (2004: 199): *[The] notion that the human mind was the most potent force on earth, capable of limitless power that rivalled electricity, light and sound*. En palabras de la propia Burnett: "*[The] brain*

is the greatest Engine –the greatest Motor of any yet discovered" (citado en Gerzina, 2004: 199). A estas palabras la biógrafa añade: *Her disappointed experiments with séances and mental healing years before in Boston, and her journal entries on her attempts to come to terms with Lionel's death and the "Power", were all part of it* (Gerzina, 2004: 199).

Así, Burnett refleja su necesidad de encontrar consuelo frente al sufrimiento a través de la adopción tanto de una actitud positiva frente a la vida como de la creencia en la vida después de la muerte. Ambos aspectos se reflejarán en su obra que, además, se verá influida por las corrientes de la época, muy en sintonía con su propio corpus de ideas heterodoxas. Como menciona Ph. Bixler (1984: 17), refiriéndose a las obras *In the Closed Room*, de 1904 y *The White People*, de 1917: *In both, the ghosts of dead children appear to those who love them. These stories grew out of the faith in an afterlife which gave Burnett solace after her son Lionel died, though she was neither conventionally religious nor much impressed by the séances.*

Hay tres obras fundamentales anteriores a *The Secret Garden* en las que se hace evidente tanto la influencia biográfica de la propia autora como la de las tres corrientes filosófico espirituales en boga en la época. Justificamos su análisis por ser el antecedente de aspectos esenciales en la obra que nos ocupa. Así, tanto la mención de estas corrientes como su aplicación en dichas obras nos ofrecerán una importante base para el análisis de ciertos elementos temáticos de *The Secret Garden*. Dichas obras son *In The Closed Room*, de 1904; *The Dawn of a Tomorrow*, de 1905, y *The Land of the Blue Flower*, de 1909. Por su parte, las corrientes filosófico religiosas que influyen en Burnett son la Teosofía, el Nuevo Pensamiento y la Ciencia Cristiana. Veamos un resumen de sus principios fundamentales para reconocer, posteriormente, su influencia en las obras mencionadas.

La teosofía puede definirse de la siguiente forma:

> Theosophy is a religious philosophy with definite mystical concerns that can be traced to the ancient world but is of catalytic significance in religious thought in the 19th and 20th centuries. The term

> theosophy is derived from the Greek theos, “god”, and sophia, “wisdom” and is usually translated as “divine wisdom.” The literal translation of the term, however, indicates its meaning only in a general sense. (…) In modern times it has been widely identified with the doctrines promoted by the Russian-born religious mystic Mme Helena Petrovna Blavatsky (1831-91) through the Theosophical Society, founded by her and others in 1875. (Jackson, 1978: 276)

Los principios fundamentales de la teosofía, al margen de la diversidad que la corriente también implica, son los siguientes:

> The first of these is an emphasis on mystical experience. [Theosophical] writers have agreed that a deeper spiritual reality exists and that man may establish direct contact with that reality through intuition, meditation, revelation, or some other state transcending man’s normal consciousness. A second emphasis is that of esoteric doctrine. A distinction between an inner, or esoteric, teaching and an outer or exoteric, teaching is commonly accepted (…). A third interest is that in occult phenomena. Most theological speculation reveals a fascination with supernatural or other extraordinary occurrences and with the achievement of higher physic and spiritual powers. It is held that the knowledge of the divine wisdom gives access to the mysteries of nature and man’s deeper being. A fourth characteristic is that of a preference for monism –the view that reality is constituted of one principle, such as mind or spirit. (Jackson, 1978: 276)

Estas ideas trascendentales se aplican a la concepción de la verdadera naturaleza del hombre que, según la propia Héléna Blavatsky, se basa en su esencia inmortal:

> “(…) Hay un solo hombre real que perdura de un extremo a otro del ciclo de vida y que es inmortal en su esencia, si no en su forma: y es Manas, el hombre mental o conciencia encarnada. La objeción planteada por los materialistas, que niegan que sea posible que lo mental y la conciencia actúen sin la materia, carece para nosotros de valor.” (Citado en Renard, 1990: 121)

A partir de 1875 se establece la Sociedad Teosófica en Nueva York. Sus fundadores fueron Mme Blavatsky y Henry Steel Olcott (1832-1907)[122]. Blavatsky establece un corpus de tres objetivos fundamentales en el marco de la sociedad teosófica de la época:

> (1) to form a nucleus of the universal brotherhood of humanity, without distinction of race, creed, sex, caste, or colour; (2) to encourage the study of comparative religion, philosophy, and science; and (3) to investigate unexplained laws of nature and the powers latent in man. The society insists that it is not offering a new system of thought but merely underscoring certain universal concepts of God, nature and man that have been known to wise men in all ages and that may be found in the teaching of all the great religions. (Jackson, 1978: 277)

[122] Mme Blavatsky fue la descendiente de una familia rusa noble que emigró a Estados Unidos en 1873 después de muchos años viajando por toda Europa y Oriente Medio. Durante estos años centró su actividad en el estudio de temas ocultistas. Por su parte, Olcott fue un abogado y periodista americano, estudioso, igualmente, de temas espirituales. Ambos se establecieron en la India en 1878, donde estudiaron las religiones y filosofías orientales. En la actualidad sigue habiendo una importante comunidad teosófica en Adrar, cerca de Madras, allí donde Blavatsky y Olcott la establecieron. Los principales libros de consulta de la sociedad teosófica fueron escritos por la primera. Se trata de *Isis Unveiled*, de 1877 y *The Secret Doctrine*, de 1888 (cf. Jackson, 1978: 277). Es imposible hacer una reseña breve que haga justicia a esta mujer con una biografía y un pensamiento religioso-filosófico tan complejo. Por este motivo, nos remitimos al interesante estudio que hace Antonio Ballesteros González (2005) sobre la figura de H. P. B. –como también fue conocida en su época– así como de su discípula, y también fascinante mujer, Annie Besant en el capítulo 6 de su libro. Como brevísima muestra reproducimos las siguientes palabras del autor sobre la controvertida Mme Blavatsky: "Envuelta en la paradoja y las contradicciones internas, con sus aciertos y sus errores, en su amalgama de grandeza y debilidad, no se puede negar que Blavatsky fue humana, profundamente humana, aunque esta no deje de ser una perogrullada. Incluso suponiendo que no se hubieran cumplido ninguno de los objetivos por los que luchó, habría sido digna de ocupar un lugar preponderante en la historia como una mujer portentosa y descomunal, tanto en el sentido espiritual como físico de este último término" (Ballesteros González, 2005: 188).

Otra de las corrientes que influirán la producción literaria de Burnett es el llamado Nuevo Pensamiento. Veamos una definición aproximativa y los principios fundamentales que sustenta:

> [A] mind-healing movement based on religious and metaphysical (…) presuppositions, originated in the United States in the 19th century. (…) Phineas P. Quimby (1802-1866) is usually cited as the earliest proponent. [He] developed his concepts of mental and spiritual healing and health based on the view that illness is a matter of the mind. (Smylie, 1978:14)

En su evolución en el tiempo el Nuevo Pensamiento se ha dividido y ha dado lugar a diferentes grupos. A pesar de esta división de la doctrina principal, en su filosofía se resalta la actitud positiva y optimista ante la vida y las consecuencias prácticas de esta. Así, el objetivo de la mayor parte de los grupos que se consideran parte del *Nuevo Pensamiento* es: *To teach the Infinitude of the Supreme One; the Divinity of Man and his Infinite Possibilities through the creative power of constructive thinking and obedience to the voice of the indwelling Presence which is (…) source of Inspiration, Power, Health and Prosperity* (Smylie, 1978:15). En el congreso del movimiento celebrado en 1917 se redacta una declaración de principios que recoge las ideas expuestas anteriormente y que subrayan el origen del pecado y de la enfermedad como consecuencia de un pensamiento incorrecto:

> [These] principles emphasized the immanence of God, the divine nature of man, the immediate availability of God's powers to man, the spiritual character of the universe, and the fact that sin, human disorders, and human disease are basically matters of incorrect thinking. Moreover (…) man can live in oneness with God in love, truth, peace, health, and plenty. (Smylie, 1978: 15)

Finalmente, debemos mencionar la influencia del movimiento Ciencia Cristiana –-heredero directo de la filosofía anterior– y que se define de la siguiente forma:

> [It is] a religious system of therapy and metaphysics that was established as a church in Boston in 1879. (…) Mary Baker Eddy

> (1821-1910) gave the name Christian Science to the system of thought that she developed between 1862 and 1875, the first published statement of which, Science and Health, appeared in 1875. Mrs. Eddy claimed to have discovered the principles by which Jesus healed the sick and raised the dead, and to have successfully demonstrated them, first in recovering from what was thought to be a fatal accident, and then in healing others. (…) As a philosophy, Christian Science approximates subjective idealism in that it declares matter to be unreal, and God or Mind, to be infinite. By affirming propositions such as these, Christian Scientists believe they bring the condition of the unreal material body into harmony with the real spiritual state of man, who, as the image of God, should manifest perfection. Thus, it is true knowledge alone that heals the sick. Mental affirmation of these propositions is prayer, and this "mental work" may be undertaken for oneself or by a Christian Science practitioner. (Wilson, 1978: 562)

Una de las premisas fundamentales del movimiento es centrarse en lo bueno y positivo del mundo negando la existencia del mal y de su encarnación en el diablo –tal y como también propugna el Nuevo Pensamiento–. Asimismo, de este movimiento hereda su visión optimista, expansiva y positiva de la vida, profundizando en la teoría de la necesidad del pensamiento afirmativo para lograr salud física, riqueza material y éxito social (cf. Wilson, 1978: 562). Una importante parte de su corpus de ideas se basa en las siguientes premisas:

> Christian Science teaches that God is divine Principle, Mind, Soul, Spirit, Life, Truth, and Love. The "real" man reflects God and is spiritual; the material body and the mortal mind are unreal counterfeits. Realization of this proposition destroys disharmony, sin, sickness, and death. Men suffer because they entertain a false sense of themselves. (…) Christian Science claims to produce health by correcting man's delusions that he sins, suffers, or may die. (Wilson, 1978: 563)

Después de la exposición de las tres teorías fundamentales que influyeron en el pensamiento de la época, veamos brevemente su influencia en tres obras de Burnett anteriores a *The Secret Garden* y que

anticipan elementos que analizaremos en esta obra a la luz de dichas corrientes.

La primera de estas obras es *In the Closed Room*, de 1904. El personaje infantil principal es Judith, una niña de siete años sobre la que se nos dice desde el comienzo de la obra que es un ser muy especial. La fragilidad con la que se la describe nos recuerda a Mary Lennox. Algunos rasgos de su carácter son, igualmente, similares a los que encontraremos en la protagonista de *The Secret Garden.* Lo comprobamos en el siguiente fragmento:

> Judith was not like the children in the other flats. She was a frail, curious creature, with silent ways and a soft voice and eyes. She liked to play by herself in a corner of the room and to talk to herself as she played. No one knew what she talked about, and in fact no one inquired. (Burnett, 2008b: 12)

Junto con estas características se nos presenta a un personaje envuelto en un cierto halo de misterio. Su costumbre de hablar con ella misma sobre temas de los que nadie pregunta, además de la forma en la que tratan a la niña, incluidos sus padres –con cierta lejanía–, subraya lo especial del personaje (cf. Burnett, 2008b: 12). Judith es sensible, soñadora, y la comodidad que siente en un mundo especial que se aparece en sus sueños dice mucho de su predisposición a sentir lo sobrenatural como real y natural (cf. Burnett, 2008b: 13-14). En nuestra opinión, Burnett aplica en este punto ideas del *Nuevo Pensamiento* y de la *Ciencia Cristiana*, al considerar que lo espiritual es más real que el mundo de los sentidos. Recoge, igualmente, el sentir del movimiento teosófico en el que se contempla la existencia de una realidad espiritual. Así, Judith es partícipe de una consciencia plena en el mundo al que su tía difunta la lleva en sueños. En palabras de la niña: *'But I don't fall asleep when I see Aunt Hester,' says she. 'I fall awake. It's more awake there than here.'* (Burnett, 2008b: 15). Así, ir junto a su tía difunta supone una forma de liberarse de un mundo que a la niña le resulta opresivo e irreal. La eternidad para ella sería sinónimo de luminosidad, claridad, ligereza, delicadeza, resplandor, y posee un aire con aroma a flores (Burnett,

2008b: 15). Burnett refleja a un personaje con profundidad espiritual que reconoce que lo que la mayoría considera realidad no es tal: *Once, as she tossed on her cot-bed, she broke into a low little laugh to think how untrue things really were and how strange it was that people did not understand – that even she felt as she lay in the darkness that she could not get away* (Burnett, 2008b: 15). Otro de los aspectos que el personaje de Judith anticipa en Mary Lennox es la referencia a la transformación en su apariencia física como resultado de una serie de cambios en su entorno –cambios semejantes a los de Mary–, tales como vivir en una casa más grande donde la niña tiene contacto con el aire fresco y duerme mejor. Burnett establece el mismo contraste entre un primer entorno con condiciones no muy favorables para las protagonistas infantiles y una vivienda posterior donde se dan los cambios físicos que mejoran la apariencia física de las niñas. En el caso de *In the Closed Room*, se nos presenta la vivienda habitual de los Foster situada en un suburbio de clase obrera, con problemas de hacinamiento, de ruido –el hogar está situado bajo un paso elevado de tren–, y con una atmósfera opresiva debida a un calor irritante (cf. Burnett, 2008b: 11). Los cambios se van dando en Judith cuando la familia se muda a la vivienda de los Haldon, un lugar muy amplio en otra parte de la ciudad, donde ejercerán de caseros. Este cambio se refleja en su estado de ánimo –tal y como le ocurrirá a Mary-: *She was so happy that her happiness lived in her face in a sort of delicate brilliance* (Burnett, 2008b: 31). La madre de Judith alude al respecto:

> "Them big eyes of hers ain't like no other child's eyes I've ever seen," said to her husband with cheerful self-gratulation. "An' her skin's that fine an' thin an' fair you can jest see through it. She always looks to me as if she was made out of different staff from me an' you, Jem. I've always said it." (Burnett, 2008b: 31)

Como comprobamos en el último comentario de la madre, estos cambios también son el resultado de una evolución espiritual, ya que la niña ha estado en contacto con esta realidad desde la llegada a su casa. En general, podemos decir que para el Nuevo Pensamiento y la Ciencia

Cristiana, el bienestar interior es la base de la salud física, lo que tiene su reflejo directo en la apariencia externa.

En la novela Burnett refleja, asimismo, la idea del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana sobre la naturaleza del sufrimiento, una ilusión producto de un pensamiento incorrecto –como veremos más adelante, la asociación entre sufrimento y pensamiento distorsionado es una constante en *The Secet Garden*, esto es, de la idea de que lo material y el mundo de los sentidos son reales. Encontramos evidencias de esta idea en un fragmento en el que Judith oye llorar a una joven por la mala relación de esta con su marido. La niña comenta para sí: *"She doesn't know," the child whispered eerily, "that it isn't real at all."* (Burnett, 2008b: 16). En la novela se anticipan algunos aspectos argumentales de *The Secret Garden* que conectan con un sentido de la espiritualidad y de la búsqueda interior que Burnett quiso trasmitir, y que se van a exponer a continuación.

En primer lugar, encontramos similitudes entre la mansión de Misselthwaite y la casa a la que los Foster, los padres de Judith, donde se trasladan para ejercer de caseros mientras que los propietarios están fuera. Ambas casas son grandes, solitarias y silenciosas (cf. Burnett, 2008b: 23). Es un silencio que oculta un secreto –las niñas acceden a habitaciones prohibidas– hacia el que las protagonistas se sienten atraídas desde un principio. Si para Mary Lennox la habitación de Colin supone un rencuentro con su alter ego y la habitación de los elefantes una visita al pasado indio, para Judith la habitación cerrada que da título a la novela supone un rencuentro con su futuro inmediato y la confirmación de la realidad del mundo espiritual (cf. Burnett, 2008b: 24). En ambos casos supone el crecimiento de la protagonista –no creemos casual que ambas se dediquen a jugar en las respectivas habitaciones como la forma más natural de exploración para un niño–. Ambas niñas recorren la casa que las aloja, y que sienten extraña, como sinónimo de este crecimiento interior –se recorren a sí mismas, exploran su yo más interno–. Ni para Mary ni para Judith se trata de su verdadero hogar, ya que para Mary se trata de un lugar en el que hacer acopio de sus capacidades para

aplicarlas en el jardín, su verdadero espacio de expansión, y para Judith se trata de un hogar en el que no ha sido criada, pero en el que podrá reunirse con su tía difunta y con lo que para ella es la verdadera vida. Esta sería una de las principales diferencias: Mary consigue un estado de consciencia plena en su jardín secreto, mientras que Judith lo hace en la habitación cerrada.

En el contexto de la casa Burnett no sólo anticipa con *In the Closed Room* esta imagen del recorrido interior y la estancia en la habitación, sino que también incluye otra imagen asociada a la casa: la del retrato. En la novela que nos ocupa aparece un retrato con el que la niña se identifica, al igual que en *The Secret Garden*. Se trata de otra niña con la que Judith conecta inmediatamente, y que resultará una especie de guía en su muerte temprana. Vemos cómo en ambas novelas los retratos suponen conexiones que las protagonistas hacen y que les ponen en contacto con aspectos de ellas mismas –bien de su pasado o bien de su futuro, respectivamente–.

En segundo lugar, *In the Closed Room* adelanta un aspecto fundamental de *The Secret Garden* en su concepción del jardín como un lugar paradisíaco y su relación con la realidad del mundo espiritual. En la primera obra encontramos una escena en la que Judith, una vez dentro de la habitación en la que se encuentra con el fantasma de una niña, puede ver plantas secas desde el alféizar de la ventana. Judith desearía que fuera un jardín vivo (cf. Burnett, 2008b: 28). En este punto, vemos cómo las protagonistas de ambas obras desean que los jardines revivan, lo que podría ser una metáfora para expresar el mismo anhelo compartido de las niñas de renovar su vida interior, después de lo que ha sido una primera exploración de esta. De la misma forma, en *In the Closed Room* asistimos a una escena en la que se asocia la vida espiritual con la naturaleza viva, así como con la idea de revivir un jardín, tal y como encontraremos en *The Secret Garden*. Mary y Judith desean un jardín vivo: una y otra vez el jardín revivido es sinónimo de vida interior desarrollada. En la escena que mencionamos la amiga fantasma de Judith muestra a esta el que fue su jardín y los efectos de la cercanía de

la vida espiritual en la naturaleza. Las semejanzas con la obra de 1911 son evidentes, ya que Mary encuentra un jardín aparentemente muerto y sin cuidar. La responsable de inspirar su vuelta a la vida no es otra que Mrs. Craven. Así, el fantasma de Lilias es una presencia sanadora en el jardín secreto. En ambas novelas se le llama "Vida" –con mayúsculas– al contacto entre lo sobrenatural y la naturaleza, que se manifiesta en un renacer de las plantas. Podemos comprobarlo en la escena que mencionábamos:

> Not long before Judith went down-stairs she found herself standing with her outside the window in among the withered flowers. "It was my garden," the little girl said. "It has been so hot and no one has been near to water them, so they could not live." She went lightly to one of the brown-rose bushes and put her pointed-fingered little hand quite near it. She did not touch it, but held her hand near –and the leaves began to stir and uncurl and become fresh and tender again, and roses were nodding, blooming on the stems. And she went in the same manner to each flower and plant in turn until all the before dreary little garden was bright and full of leaves and flowers. "It's Life," she said to Judith. Judith nodded and smiled back at her, understanding quite well just as she had understood the eyes of the bird who had swung on the twig so near her cheek the day she had hidden among the bushes in the Park. (Burnett, 2008b: 29-30)

En el contexto del jardín, encontramos otro aspecto que aparecerá en *The Secret Garden*: la protagonista puede entender a los animales. Tenemos, así, el personaje del pájaro –aunque el petirrojo de la novela de 1911 tiene mucho más peso argumental que la referencia que se hace en *In the Closed Room*–. Anteriormente a este fragmento ya se apunta a la concepción de la naturaleza como paraíso, en el que Judith se siente muy cómoda y puede entenderse con los seres naturales. Así, en un paseo en el parque en el que Judith se aleja de su madre, un pájaro se posa cerca de ella y canta como si le estuviera hablando y una ardilla trepa en su regazo sin que la niña se asuste. A continuación se refleja esta comunicación perfecta entre Judith y los animales como una especie de comunión: *There was no mistake in her being among the new fair*

greenness, and the woodland things who spoke to her. They did not use words, but no words were needed. She knew what they were saying (Burnett, 2008b: 16).

En tercer lugar, otro de los elementos que *In the Closed Room* anticipa a la obra de 1911 es la evidencia de que el miedo y los consecuentes sentimientos de negación y de huida que provoca son erróneos. Si bien Burnett presenta dicha huida frente al dolor como una reacción comprensible en un primer momento, no duda posteriormente en expresar la idea de la necesaria confrontación al miedo y al sufrimiento como primer paso hacia la sanación. En este sentido, tanto en la obra de 1904 como en la de 1911 encontramos dos personajes que huyen ante el dolor tremendo que les produce la muerte de un familiar. Así, Mrs. Haldon –la madre de la niña cuyo fantasma aparece en la habitación cerrada– y Mr. Craven –a raíz de la muerte de su esposa y ante su incapacidad para afrontar la supuesta enfermedad de su hijo Colin– se embarcan en lejanos viajes en los que intentarán huir, sin éxito, de su dolor. Esta situación es el reflejo de la propia experiencia de Burnett, ya que su reacción no fue otra que viajar por toda Europa para intentar evadirse de lo imposible. De esta forma, Burnett hace un retrato de sí misma en los personajes de Mrs. Haldon y Mr. Craven y el halo de tristeza que viaja con ellos. En el caso del primer personaje, esta relata a la madre de Judith cómo, anteriormente a la muerte de su hija, ella era una persona alegre y cariñosa, a diferencia de la persona en la que se ha convertido: un ser devastado por el dolor, que se siente como si viviera en un mundo aparte, horrible y solitario (cf. Burnett, 2008b: 38). Este estado de depresión y de sentimientos de desconexión con el mundo también invaden a Archibald Craven y son los que acuciaron a la propia Burnett tras la muerte de Lionel (cf. Gerzina, 2004: 145). Sin embargo, en un tremendo esfuerzo ambos personajes responden a una llamada interior que sienten y que les urge a volver a sus respectivos hogares. La llamada proviene, en ambos casos, del mundo espiritual. El personaje de Mrs. Haldon lo expresa así: *“(…) I tried to stay in the mountains. But I couldn’t. Something dragged me day and night.”* (Burnett, 2008b: 39).

En este contexto, podemos establecer una relación con las corrientes espirituales que influyen en Burnett, y que contemplan el sufrimiento como una distorsión de la mente. Desde la perspectiva espiritual, al no existir la muerte como desaparición de la esencia, sino como un mero tránsito de una forma de vida a otra, la desesperación que genera la pérdida de lo amado es injustificada. También resulta injustificado el sentimiento de lejanía respecto a los seres queridos difuntos. Burnett recoge la esencia teosófica (cf. Jackson, 1978: 276), también adoptada por el Nuevo Pensamiento, en lo que se denomina "monismo" (cf. Smylie, 1978: 15), esto es, la unicidad en el mundo y la idea de que todo forma parte de un todo. Es una idea de interconexión gracias a la percepción que todo comparte y es un solo principio: el espiritual. La aplicación práctica que hace Burnett de esta idea en sus obras es que los seres queridos que hemos perdido están muy cerca. Así, ante la angustia de Mrs. Haldon sobre la lejanía de su hija tras su muerte, expresada de la siguiente forma*: "(…) and SHE is millions and millions –and millions of miles away!"* (Burnett, 2008b: 39), la niña le demuestra que está cerca: *"It is all as she left it when she ran to me and fell. She has been here –to show me it is not so far!"* (Burnett, 2008b: 41). Esta situación de dolor anticipa sentimientos similares en *The Secret Garden*, ya que los personajes de Colin y su padre sufren mucho mientras perciben la pérdida de Lilias como una separación radical. En el transcurso de la novela esta les mostrará que su presencia en el mundo que para ellos es real también es posible. Su ayuda para sanarse también resulta de suma importancia. Esta visión conecta plenamente con la idea del difunto como ángel guardián que Burnett, en especial a raíz de la muerte de Lionel, sostuvo y que ya hemos visto con anterioridad.

En relación a esta idea y su aplicación en *In the Closed Room*, Thwaite afirma:

> This feeling she conveyed most strongly in *In the Closed Room*, published in 1904, a book that looks like a children's book but is not. The small girls in the frontispiece playing together with the dolls and the dolls' tea-set are, at the end of the book, both dead. The

> message is that those we love are never far away when they die. The mother is comforted because the child is not “millions and millions and millions of miles away”, as it had seemed to her in her first grief. (Thwaite, 1994: 136)

En cuarto y último lugar, en la obra que nos ocupa mencionaremos, finalmente, que Burnett hace un retrato de lo que para ella sería el paraíso: el lugar que los difuntos habitan y que está alejado de cualquier sufrimiento. Para llegar hasta él se produce un tránsito apacible –reflejado en la muerte tranquila de Judith-[123]: algo así como un breve sueño tras el que el personaje se ve en un jardín inabarcable y de extraordinaria belleza por el que su tía difunta la guía, y del que continuamente se señala que es más real que ninguna otra realidad (cf. Burnett, 2008b: 37). Como vemos, Burnett anticipa en esta obra la imaginería del jardín –de sus colores y olores–, su asociación con la vida, y un estado de éxtasis, tal y como se nos muestra en *The Secret Garden*. Es la mejor forma que encuentra para referirse a una vida que entiende como más real y mejor. Comprobamos, así, que la idea fundamental del libro es la incuestionable realidad y cercanía del mundo espiritual y el consuelo que supone –reconocemos aquí su base biográfica– esta idea, así como la consideración de los familiares difuntos como ángeles guardianes.

Por último, debemos referirnos a la apreciación de la crítica literaria sobre la obra, que coincide en reivindicar su valía. Así, F. J. Molson

[123] En este punto existe una base biográfica importante: la propia muerte de Lionel y cómo Burnett vivió este momento tan duro. Si bien es un momento al que todos sus biógrafos hacen referencia, es en la obra de G. H. Gerzina en la que encontramos evidencias muy detalladas de su entereza para afrontar el momento y de la fe en sus ideas transcendentales. Según relata la biógrafa, Burnett siempre pensó que si quitáramos el dolor en un enfermo, si los que le rodean no se muestran tristes, el tránsito del moribundo a un lugar mejor puede llevarse a cabo sin dramatismo y sin que el enfermo apenas se dé cuenta (cf. Gerzina, 2004: 142). Así pensó la propia Burnett del momento de la muerte de su hijo: *“I tried to carry you in the arms to the gates of Heaven, past Pain and Death,” she wrote to him in a journal she kept in the terrible, distraught months that followed, “so that you would wake up to beautiful, strange surprise at your new, strong happy body and the day that has no night, and the city whose gates are never closed.”* (Citado en Gerzina, 2004: 142).

reclama más atención para el estudio de esta obra por la capacidad de reflejar la relación del protagonista infantil con lo místico y con el tema de la muerte. En su opinión:

> Needing further attention are the following specific areas: (…) Burnett's children's stories, with the possible exception of *Little Lord Fauntleroy* and *The Secret Garden*, have never received more than the cursory appreciation usually given children's book. A careful examination of Burnett children's stories and novels about childhood, in particular those written in the last decades of her life, may be specially rewarding. For in novels like *In the Closed Room* and *The White People*, which employ a ghost-story frame to portray with low-keyed sympathy a childhood of innocence, loneliness, and mystic rapport with other children and death, rather than in her best-selling potboilers. (Molson, 1975: 41)

Ph. Bixler, por su parte, se refiere a la obra en los siguientes términos, igualmente reivindicativos: In the Closed Room *anticipates* The Secret Garden *through its mysterious locked room and its garden; but this short tale also has an evocative power of its own* (Bixler, 1984: 80).

En 1905 Burnett publicará la obra más explícita sobre sus ideas trascendentales. Así, en *The Dawn of a Tomorrow* la autora expone ideas fundamentales que se relacionan con las corrientes espirituales y de pensamiento de la época. Esta obra no está catalogada dentro del género infantil o juvenil, pero en ella aparecen cuestiones fundamentales que Burnett ya había apuntado en *In the Closed Room* y que afianzará en *The Secret Garden.* Esta es la razón por la que la analizaremos brevemente a la luz de las corrientes mencionadas y en función a su obra posterior de 1911.

The Dawn of a Tomorrow es la historia de la transformación y de la redención de Antony Dart, un personaje presentado inicialmente en una situación de enfermedad mental –entendemos que se trata de una depresión profunda– y con la firme determinación de suicidarse. Cuando Dart compra el arma con la que va a quitarse la vida se encuentra con un curioso personaje. Se trata de una niña de unos doce años –Glad– a la

que acompaña para que esta se pueda comprar –con el dinero que le queda a Dart y del que no iba a hacer uso– algo para comer. A partir de ahí, Glad conducirá a Dart al suburbio donde malvive y le presentará a una serie de personajes que influirán poderosamente en este y en sus intenciones. El resultado no es sólo que este abandona la idea del suicidio, sino que revela su verdadera identidad –en realidad es Sir Oliver Holt, un famoso magnate de las finanzas y los negocios– y se hace cargo de la situación de penuria de los habitantes de Apple Blossom Court, prometiendo que va a cumplir los sueños de todos. Dart, partiendo de una situación de crisis profunda, encuentra la ayuda y tiene la consciencia necesaria para sanarse y ayudar a otros.

Después de la lectura detallada de la obra podemos afirmar que las ideas principales que trasmite apuntan a la necesidad de mantener siempre la fe –en uno mismo, principalmente–, tener una actitud de esperanza hacia un futuro que irá a mejor, teniendo como base una actitud positiva, y el ejercicio de la caridad como la culminación de una evolución interior que se manifiesta en la generosidad hacia el otro. Estos puntos temáticos son reseñados por la crítica literaria del momento. Así, en un artículo publicado en diciembre de 1907 en *Putnam's Monthly* a propósito de la versión teatral de la obra, el autor menciona que esta supone la dramatización de los valores de la fe, de la esperanza y de la caridad. Menciona, además, que la obra es una aproximación a la religión del optimismo, siendo una obra idiosincrásica que se basa en ideas como el poder del amor, la redención espiritual y en la corriente del Nuevo Pensamiento. Para el autor, en la obra se mezclan el mencionado Nuevo Pensamiento con la Ciencia Cristiana, además de con lo que él denomina *Mind Cure*, *Faith Cure* y *Rest Cure* (cf. De Foe, 1907: 246-48). De esta forma, Burnett desarrolla en la obra su firme creencia en la necesidad del pensamiento positivo –como sabemos, una idea fundamental del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana–, similar a un poder de transformación y como una base de creencias desde la que se proyecta que ocurra lo mejor en nuestras vidas. De igual manera, da forma a su concepto de deidad como sinónimo de perfección y cercanía,

despojándolo de todos los rasgos negativos, ya que no se trataría de un Dios que envía el sufrimiento al hombre para castigarlo. Burnett recoge las ideas teosóficas de la necesidad de la experiencia mística a través de diferentes formas, una de ellas la revelación –como ocurrirá a dos de los personajes de la novela–, y la importancia del desarrollo de la fraternidad. Burnett también se afianza en la idea –ya introducida en *In the Closed Room*– de la inexistencia de la muerte, y que suscriben fervientemente las corrientes del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana. Veamos estos aspectos a la luz de la obra y de la crítica literaria al respecto, así como lo que supone de anticipo en *The Secret Garden.*

The Dawn of a Tomorrow tuvo un gran éxito desde el mismo momento de su publicación, de hecho la propia Burnett menciona en una entrevista las cartas de agradecimiento que recibió de sus lectores por la profundidad y las ideas de consuelo que ofrecía la obra (cf. Pendennis, 2006: 141). En esta entrevista el periodista pregunta a la autora a qué sistema de creencias pertenece la obra, mencionando la Teosofía y la Ciencia Cristiana, a lo que Burnett contesta que no se puede encasillar en ninguna de ellas. Burnett, así, hace hincapié en ideas abstractas como la importancia del amor, la alegría y las consecuencias nefastas del miedo en el hombre. Sobre el sistema abierto de creencias heterodoxas se afirma: *[This] new story of Mrs. Hodgson Burnett's a surprisingly vivid composition. It relates to the roots of Christian promises, but shoots up and out of their usual forms into a new blossom of old faith* (Pendennis, 2006: 238). A pesar de la negativa de la propia autora de etiquetar su obra, la crítica literaria de la época no dudó en reconocer la influencia de ideas esenciales de las doctrinas con las que Burnett estuvo en contacto. En este sentido, la biógrafa A. Thwaite (1994: 218) reproduce los comentarios sobre la adaptación teatral de la obra del diario *The New York World*, que la consideró como una mezcolanza de ideas de moda en la epoca: *[A] theatrical tribute to the New Thought –the cults of the Faith Cure, Mind Cure, Rest Cure or the theology of Mrs. Eddy.*

Es cierto que Burnett, a pesar de su negativa a encasillar su obra, adapta ideas trascendentales y anticipa a la vez aspectos de *The Secret Garden*. En opinión de Ph. Bixler:

> (…) *The Dawn of a To-morrow* (…) often credited, like *The Secret Garden*, as a Christian Science book (…). The story not only affirms the power of positive thinking to cure physical and psychological ills but also offers an interpretation of God's role in human suffering congruent with the underlying philosophy of Christian Science. (Bixler, 1984: 79)

Siguiendo la opinión de Bixler, pensamos que la obra de 1905 anticipa la de 1911 en el énfasis de la importancia del pensamiento positivo. Los personajes principales de ambas novelas parten de una situación de crisis que afecta a su carácter, mostrándolos como personas sombrías y que se encuentran en un estado de carencia. En un fragmento del comienzo de *The Dawn of a Tomorrow* se afirma en referencia al estado depresivo del protagonista: *(…) not knowing that the morbidness of a fagged brain blotted out the memory of more normal days and told him fantastic lies which were but a hundredth part truth* (Burnett, 2004: 6). Por tanto, se nos habla del peso de la depresión, y de las consecuencias de los pensamientos negativos en una mente cansada, y de cómo estos interfieren en la claridad mental. En nuestra opinión, el fragmento apoya la idea de que este pensamiento distorsionado sólo supone una pequeña parte de la realidad, pero en dicho estado de ánimo la persona lo asume como su verdad, en un proceso de generalización. De la misma forma, dos de los personajes de la novela responsables del cambio progresivo de Dart comparten la idea optimista de que el mañana siempre traerá algo bueno. Así, Glad muestra una fe inquebrantable en la esperanza de un futuro siempre bueno a pesar de las penalidades (cf. Burnett, 2004: 84-85), y Miss Montaubyn se hace eco de la idea de que conjurar a lo positivo una y otra vez hace que se atraiga lo mejor –tal y como afirman el Nuevo Pensamiento y la Ciencia Cristiana: *"Good things is goin' to come to-day –cheerfle things"* (Burnett, 2004: 103). La fe del personaje en que todo va a ir bien en esta religión del positivismo se reafirma muy frecuentemente: *"Good'll come," said Miss Montaubyn. "Just you say the*

same as me every mornin' – 'Good's fillin' the world, an' some of it's comin' to me. It's bein' sent –an' I'm goin' to meet it. It's comin'.'" (Burnett, 2004: 118). En nuestra opinión, los conceptos de fe y esperanza se funden en la creencia del optimismo como fuerza sanadora, tal y como vemos en *The Secret Garden.*

Otro de los principios que se anticipan en la obra respecto a *The Secret Garden* es la idea –muy teosófica, por cierto– de la importancia de la fraternidad. La situación que Burnett nos presenta en ambas novelas es que los personajes que ya han alcanzado la salud física, moral y/o espiritual deben compartirlo, como consecuencia natural, con los que aún no lo han conseguido. Así, la influencia de los personajes que Dart conoce tiene un poder sanador que revierte en forma de generosidad los unos con los otros (cf. Burnett, 2004: 86-87). Es la misma relación de retroalimentación existente entre Dickon, Mary y Colin.

Otras dos ideas que aparecen en la obra de 1905 se refieren al concepto de Burnett sobre Dios y a la idea de la inexistencia de la muerte, ya introducida en *In the Closed Room*. Así, el concepto de deidad que aparece en la obra es muy amplio. El personaje de Dart nunca antes se había planteado su existencia (cf. Burnett, 2004: 10), pero la crisis que atraviesa lo fuerza a rogar ayuda para ser salvado (cf. Burnett, 2004: 22). Será el personaje de Miss Montaubyn quien lo acerque a la idea de un dios omnipresente y cercano (cf. Burnett, 2004: 92; 108; 136). En este punto, la principal duda que se plantea Dart es la relación de Dios con el dolor, el sufrimiento y el castigo (cf. Burnett, 2004: 134). La disociación que se hace en la novela de la deidad con todos estos aspectos negativos (cf. Burnett, 2004: 91) coincide con las ideas del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana, corrientes para las que el sufrimiento es el resultado del pensamiento incorrecto –que no somos uno con Dios– y, en el caso de la segunda corriente, todo lo negativo no supone el castigo de un dios vengador, sino un producto de la imaginación, el resultado de la idea de que lo real es lo material frente a lo espiritual. En el siguiente fragmento podemos leer:

> "'E never done the accidents and the trouble. It was us as went out of the Light into the dark. If we'd kep' in the light all the time, an' thought about it, an' talked about it, we'd never 'ad nothin' else. 'T ain't punishment either. 'T ain't nothin' but the dark –an' the dark ain't nothin' but the light bein' away. 'Keep in the light,' she ses, 'never think of nothin' else, an' then you'll begin an' see things. Everybody's been afraid. There ain't no need. You belive that.'" (Burnett, 2004: 100-01)

También se hace una aproximación a Dios como la perfección que está en el interior del ser humano y que no alberga cansancio o enfermedad (cf. Burnett, 2004: 9). Este concepto de deidad evidencia lo heterodoxo de las ideas de Burnett, ya que iguala el concepto a lo que ella llama el "Poder del universo": *What part of the Power moving the scheme of the universe stood near and thrust him on in the path designed he did not know then –perhaps never did* (Burnett, 2004: 37). Esta heterodoxia a la que nos referimos en el personal concepto de deidad de Burnett se refleja en *The Secret Garden* en forma de panteísmo. Así, Dios está presente en cada una de las manifestaciones de la naturaleza, a la que se le confiere un poder divino y, sobre todo, sanador. La naturaleza como deidad es –al igual que el Dios de *The Dawn of a Tomorrow*– omnipresente, cercana, un regalo para los sentidos y eminentemente sanadora. Analizaremos este concepto con más detenimiento en el siguiente apartado.

En la novela también se trata el tema de la muerte. Un tema sobre el que la autora vuelve a reafirmar su idea de su inexistencia introducida en *In the Closed Room.* En el siguiente fragmento se evidencia la idea que exponemos, un fragmento que, además, tiene tintes autobiográficos, ya que se asemeja al momento de la muerte de Lionel y a las palabras que Burnett le dijo a este en su lecho de muerte. Así, Miss Montaubyn coge en sus brazos a una vecina que acaba de ser atropellada, repitiéndole una y otra vez: *"There – is – no – death," (…). "In a minit yer'll know –in a minit. Lord," lifting her expectant face, "show her the wye."* (Burnett, 2004: 129). Así, la inexistencia de la muerte en la obra nos anticipa la misma idea en

The Secret Garden, evidenciada, fundamentalmente, en el personaje de Lilias Craven y en la renovación vital que el ciclo estacional supone.

Además, debemos comentar una idea que la obra anticipa y que Burnett desarrollará extensamente en *The Secret Garden*: el concepto de magia y su significado trascendente. La magia en *The Dawn of a Tomorrow* no es definida claramente, sino que se sugiere que es una especie de energía que está siempre presente y que puede sentirse en lugares especiales o con personas especiales (cf. Burnett, 2004: 121). En el concepto de magia en *The Secret Garden* es igualmente particular, muy asociado con el poder de la naturaleza para renovarse y con la idea de la vida misma. Desarrollaremos este concepto en el próximo apartado.

Finalmente, haremos referencia a la ambientación onírica de algunos de los pasajes de la obra. Dicha ambientación que también se daba en *In the Closed Room*, se repetirá en *The Secret Garden* –en la escena del descubrimiento de la habitación de Colin–, teniendo en común sugerir un estado de conciencia alterado, en menor o mayor grado, que propicia ciertas experiencias. En la novela de 1905 el ambiente onírico se asocia al estado de decaimiento psíquico del personaje y a la posibilidad de reflexión a raíz de esto (cf. Burnett, 2004: 58, 63).

Para G. H. Gerzina (2004: 240-41), con *The Dawn of a Tomorrow* Burnett reunió sus ideas sobre religión, Dios, la muerte y la vida tras esta. Gerzina comenta, igualmente, que la similitud de la obra con corrientes como el *Nuevo Pensamiento* y la *Ciencia Cristiana* hizo pensar al público y a la crítica literaria que Burnett pertenecía a estos movimientos, algo que Burnett siempre negó. La redacción de la obra no fue rápida, según Gerzina, ya que la autora se mostraba insegura sobre la inclusión de ciertas ideas y opiniones, al pensar que la época no era suficientemente madura para recibirlas. En realidad, en la obra da su opinión sobre el problema de la sociedad de su época*: The world was tired –the whole earth was sad –centuries had wrought only to the end of this twentieth century's despair* (Burnett, 2004: 90).

Tres años después de publicar la novela, Burnett la adapta y estrena como obra teatral. La propia Burnett resumió sus ideas expresadas en la

obra como *Beautiful Thought.* Gerzina define el concepto y reproduce las palabras de Burnett sobre él en una entrevista concedida en 1909[124]. En palabras de la crítica:

> Calling her ideas in the play and the book the "beautiful thought", she defined them as having to do with optimism, happiness, sacrifice for others, and a search for beauty. "We are to-day mysteriously conscious of this strange magic in the air that we will call the beautiful thought. It has so revitalized and stirred out souls that there has been in its most recent evolution a magnetic force that seems to me must almost stir the dead in their graves," she announced. "We have a new knowledge of love, a new conception of hope, new unwritten laws of conscience and mutual helpfulness that it is no longer possible to escape, and which we are consequently in constant effort to explain." (Gerzina, 2004: 259)

Después del análisis que hemos ofrecido vemos cómo Burnett ha introducido ideas fundamentales para su obra posterior de 1911, una historia de sanación en un contexto de optimismo como sinónimo del poder de la transformación. En este sentido, Gerzina (2004: 260) afirma, refiriéndose al contexto ideológico que supuso *The Dawn of a Tomorrow*: *It was easy to think how this "new" thinking and her new play, as well as the loss of Maytham Hall and its gardens, led directly to her next book*, The Secret Garden.

Otra de las obras que anticiparon elementos fundamentales de *The Secret Garden* fue *The Land of the Blue Flower*, de 1909. Esta obra se ve influida, igualmente, por las corrientes de pensamiento de la época, tal y como iremos viendo a continuación. La crítica literaria no duda en refrendar esta relación con la obra: *This belief system [was] part New Thought, part Christian Science, part positive thinking, and part fairy story* (Gerzina, 2004: 290). De nuevo, nos encontramos la historia de una

[124] La entrevista fue publicada en el *New York Times*, el 31 de enero de 1909, con el título "Mrs. Frances Hodgson Burnett on the New Drama. The Author of 'The Dawn of a To-morrow' Traces Through Various Fields of Art an Awakened Ideal Which is Reflected on the Stage To-day".

vuelta a la vida y de la regeneración –esta vez de todo un pueblo– gracias a la aplicación de principios espirituales. *The Land of the Blue Flower* es la historia del reino de Mordreth, una tierra llamada así desde que los Mordreth reinaran, una casta cruel en un reino lúgubre. El rey actual es descrito como un pesonaje débil e infantil que muere durante una cacería pocas semanas antes del nacimiento de su hijo. La reina pocas horas después del parto muere igualmente. Justo antes, avisa a su amigo y maestro –el hombre más viejo y sabio del mundo– que vive en las montañas y le confía a Amor, el recién nacido, para que secretamente lo lleve con él y lo críe (cf. Burnett, 2008d: 45-46). El maestro, quien se convertirá en el mentor y guía del príncipe, será el que ofrezca al niño todo el conocimiento y las herramientas para que transforme a su reino huérfano y decrépito en un lugar próspero.

Hay tres ideas fundamentales en la obra de 1909 que anticipan claramente aspectos esenciales que caracterizan *The Secret Garden*. En primer lugar, nos encontramos con la visión de la naturaleza y su concepción como agente sanador por excelencia. Las ideas que el maestro inculca a Amor en relación con la naturaleza y con sus habitantes son de fraternidad y de unión completa con ella. Así, la naturaleza es su casa y los elementos sus hermanos (cf. Burnett, 2008d: 46). En este contexto, y con la posibilidad de comunicarse con estos (cf. Burnett, 2008d: 46), la naturaleza se presenta como un jardín del Edén muy similar al jardín de la obra de 1911. En *The Land of the Blue Flower* se hace gala de un paganismo, manifestado en el culto al sol (cf. Burnett, 2008d: 49) y a las estrellas (cf. Burnett, 2008d: 50) que se inculca a Amor desde su nacimiento, y que se encuadra en el contexto del deleite en la maravilla que supone la naturaleza (cf. Burnett, 2008d: 47). Desde esta perspectiva la vida manifestada en la naturaleza es celebrada como un milagro (cf. Burnett, 2008d: 48), y hace que el personaje sea consciente de la trascendencia de los momentos que vive en ella (Burnett, 2008d: 48). Así, con el concepto de la inmensidad de lo natural Burnett introduce su idea de pequeñez de nuestras preocupaciones y de que el hombre representa

sólo uno de los posibles mundos que existen. Así, el maestro sabio habla a Amor sobre las estrellas:

> "When a man looks long at them," he said, "he grows calm and forgets small things. They answer his questions and show him that his earth is only one of the millions worlds. Hold your soul still and look upward often, and you will understand their speech. Never forget the stars." (Burnett, 2008d: 50)

Si en la novela la vida es uno de los aspectos que se identifica con la naturaleza, el proceso de crecimiento de los elementos naturales se iguala con la evolución y ese mismo crecimiento que ocurre al mismo tiempo en los personajes, una cuestión desarrollada ampliamente en *The Secret Garden*. Comprobamos esta idea en fragmentos como: *So, as the child King grew day by day, the world seemed to grow fuller and fuller of wonders and beauties* (Burnett, 2008d: 51). A su aspecto físico inmejorable y su fortaleza se suma una perspicacia psicológica cercana a la sabiduría:

> Taller and stronger he grew and each day wiser and more beautiful. Each plant, each weed, each four-footed thing, each wind, each star of heaven taught him its wonders and its wisdom. His eyes were so marvelous in their straight-glance splendor that when he looked at a man they seemed to read his soul and command its truth to answer him. He was so powerful that he could break an iron bar in two pieces with his hands. (Burnett, 2008d: 54)

Es lo que encontramos en la influencia del páramo y el pesonaje de Dickon, en contacto siempre con la naturaleza y del que también se resaltan sus ojos, así como el cambio que se va operando en Mary y en Colin gracias a su relación con el jardín. En la obra de 1909 también encontramos el preludio del efecto sanador de la naturaleza y del ejercicio al aire libre, tanto física como psicológicamente, tan repetido en *The Secret Garden*. Así, el narrador se refiere a los habitantes de Mordreth, una vez que el rey Amor les ha encomendado la misión de plantar y cuidar las flores azules : *[And] finding that the exercise and fresh air improved their health and spirits they began to like it* (Burnett, 2008d: 62).

Al igual que la imagen que se muestra de Dickon, Mary y Colin en el jardín paradisíaco de la obra, Amor es representado como un joven Adán en el jardín del Edén. Es un personaje en total armonía con los animales –al igual que Dickon con sus animales del páramo y Mary y su especial relación con el petirrojo–. El deambular de Amor en la montaña será el anticipo de la misma situación de Dickon en el páramo de Yorkshire, donde también es descrito como un semi-dios:

> As soon as he was old enough to go out alone he roamed about the great mountain and feared neither storm nor wild beasts. Shaggy-maned lions and their mates drew near and fawned on him as their king had fawned on young Adam in the Garden of Eden. There had never passed through his mind the thought that they were not his friends. (Burnett, 2008d: 51)

En segundo lugar, otra de las ideas principales que la obra anticipa en *The Secret Garden* es el poder del pensamiento positivo y la capacidad fundamentalmente sanadora de este. Así, el personaje lo aprende de la naturaleza y del firmamento. En la obra se presenta un particular concepto de magia asociado con el poder del pensamiento positivo. El personaje, una vez que lo ha aprendido y asimilado, lo emplea como terapia para su pueblo:

> "But the earth is full of magic," Amor said (…). "Most men know nothing of it and so comes misery. The first law of the earth's magic is this one. If you fill your mind with a beautiful thought there will be no room in it for an ugly one. This I learned from you and from my brothers the stars. So I gave my people the Blue Flower to think and work for it. I led them to see beauty and to work happily and filled the land with bloom. (….) They shall be wise and joyous and know good fortune." (Burnett, 2008d: 65)

Las semillas de las flores azules que el rey encomienda a su pueblo son, en realidad, la metáfora de los pensamientos positivos que deben plantarse en la mente. El trabajo de jardinería que suponen implica el trabajo mental de alejar los pensamientos negativos y sustituirlos por los positivos. Esta tarea, realizada de forma continuada, supondrá la sanación individual y colectiva y llevará a conseguir valores como la

sabiduría, la alegría y la buena suerte. En este punto, las similitudes con *The Secret Garden* nos parecen evidentes. En *The Land of the Blue Flower* se insiste, además, en el peligro del pensamiento negativo como un vicio recurrente que aleja al hombre de su excelencia y sus capacidades –no albergar pensamientos negativos hace que parezcas un dios (cf. Burnett, 2008d: 55)– y, lo que es peor, lo instaura en una espiral de miedo hacia todo y todos (cf. Burnett, 2008d: 56). La relación entre el pensamiento distorsionado negativamente y el miedo como consecuencia más evidente lo comprobamos fácilmente en el personaje de Colin de *The Secret Garden*: Colin vive aterrorizado por la idea de su supuesta enfermedad y de su muerte. Tanto para este como para Mary el pensamiento negativo les supone igualmente una proyección en las relaciones que mantienen con los que los rodean. Estas relaciones no son sanas, sino neuróticas, y se manifiestan en un carácter tiránico hacia los demás, y malhumorado hacia ellos mismos. Ambos niños comparten una misma base de pensamientos negativos y el miedo por creer que no son amados. En este contexto, no nos parece casual que Amor trabaje en un jardín secreto que su madre difunta le ha legado, lugar de donde vienen las semillas (cf. Burnett, 2008: 53).

La principal idea que la obra transmite sobre el pensamiento positivo es que supone una transformación para el que opta por él (cf. Burnett, 2008d: 63) y que funciona como una ley de atracción (cf. Burnett, 2008d: 65). Su principal consecuencia es la de la sanación, ya que desplaza los malos pensamientos, las malas acciones y el miedo paralizante, llevando al hombre a la sabiduría y a la alegría. En nuestra opinión todas estas ideas son el anticipo de *The Secret Garden*, obra en la que, además, el contexto de la naturaleza resulta fundamental para completar el efecto sanador. En nuestra opinión, en la obra de 1911 la naturaleza –tanto el páramo como el jardín– son reforzados, ya que Burnett le da un papel más activo, trascendiendo con creces la mera ambientación arcádica.

La tercera idea que plantea la obra es la necesidad de la superación de ciertas emociones –el miedo y la ira– para iniciar la evolución personal, así como la certeza de que el mal no existe. De esta forma, una de las

primeras lecciones del maestro del príncipe será hacerle ver que no debe temer a la naturaleza, ya que él es uno con ella y sus elementos (cf. Burnett, 2008d: 50). El maestro también le inculca que no existe el miedo: *"There is no time for fear!"* (cf. Burnett, 2008d: 59). La ira es una de las emociones que más preocupan al personaje principal por el temor que le causa reconocerla en él mismo, en un momento determinado de la novela. En este sentido, la obra redunda insistentemente en la idea del peligro de dejarse llevar por ella, de su inutilidad, y de su principal consecuencia: la pérdida del poder que el hombre tiene –el dominio sobre sí–. La idea se repite como si de una letanía se tratara: "(…) THERE IS NO TIME FOR ANGER IN THE WORLD." (Burnett, 2008d: 53). Finalmente, en *The Land of the Blue Flower* encontramos la afirmación de que el mal no existe. Este concepto está asociado igualmente al pensamiento negativo: *"(…) There is no time for dark thoughts –there is no time for evil."* (Burnett, 2008d: 60).

Así, las ideas fundamentales de la obra de 1909 sobre la necesidad de una actitud optimista que fomente un pensamiento positivo y sobre la inexistencia del mal son herederas de las corrientes del Nuevo Pensamiento y la Ciencia Cristiana. La orientación de dichas actitudes e ideas hacia la sanación del cuerpo y/o del espíritu son herencia directa de estas corrientes, unas ideas que, como ya hemos visto, Burnett adoptó en su sistema de creencias, haciendo uso de ellas en sus obras. Respecto a la teosofía, creemos que la manifestación más clara en la obra es el énfasis en la experiencia mística –en la obra está asociada al contacto con la naturaleza, tal y como ocurrirá en *The Secret Garden*–. Así, el acceso a los misterios de la naturaleza por parte de Amor hace que el personaje llegue al conocimiento de él mismo, y que pueda ejercer un poder de naturaleza más espiritual que de otra clase sobre otros. Reconocemos el concepto teosófico del monismo en la obra cuando se considera que el hombre es uno con la naturaleza: toda criatura es parte de un todo. La teosofía, finalmente, está presente en la obra al introducir la idea de la necesidad de la fraternidad –el príncipe fomenta el trabajo gozoso de jardinería entre los súbditos como forma de sanarlos de sus

malos pensamientos y acciones–. Amor se considera rey y hermano de sus súbditos (cf. Burnett, 2008d: 65).

Finalmente, reproducimos un fragmeto que nos parece el anticipo de lo que Burnett presentará en su obra posterior de 1911: un mismo contexto –el jardín abandonado y secreto-; la similar situación de carencia –la madre muerta responsable de plantar el jardín; una misma línea argumental que se desarrollará ampliamente en *The Secret Garden* –los sirvientes que se encargan de que el jardín no muera del todo y el trabajo afanoso y gozoso posterior por parte de un personaje en transformación-; un mismo resultado: la vuelta a la vida del jardín y la consideración de esto como un logro mágico; la aparición de Amor en el jardín es la amalgama de los tres personajes que Burnett desgranará en *The Secret Garden*: Mary, Colin y Dickon en su faceta de *the Pan-boy.* Existe incluso un anticipo del personaje del petirrojo en una golondrina amiga de Amor:

> Upon the plateau at the foot of the crag on which the castle stood there were marvelous walled gardens. The sad young Queen of the first King Mordreth had planted them, and after her death they had been left to run wild. Since the baby King Amor had been brought to the mountain top the Ancient One and his servitor had made bloom again. As soon as he was old enough to hold a small spade Amor had worked in the beds. All things grew for him as if his touch were a spell; birds and bees and butterflies flocked round him as he labored. He knew what the bees hummed and where they flew to load themselves with honey; butterflies lighted upon his hands and taught him strange things. Birds told him of their travels, and brought him seeds from far countries which he planted in his gardens and which bloomed into marvelous flowers. A swallow who loved him very much (…) brought him a seed from an emperor's secret garden which none but four of his own slaves had ever seen. (Burnett, 2008d: 53)

Por lo que a la crítica literaria respecta, no se ha prestado mucha atención a esta obra. M. Laski (1950: 90) la menciona brevemente y se refiere a ella en los siguientes términos: *[A] passable allegory which was also about the moral importace of gardens.* Ph. Bixler (1984: 77-78) presta

algo más de atención a lo que clasifica como *a moral fairy tale*, sobre todo por lo que anticipa respecto a *The Secret Garden*. Se refiere a ella en los siguientes términos: *In this tale Burnett touches on a theme from earlier works (…) overcoming strong emotions such as anger; and it anticipates in several ways* The Secret Garden. En concreto, Bixler se refiere a tres aspectos fundamentales, y que nosotros ya hemos analizado: la obra supone una recreación del jardín del Edén –en la que el protagonista está en contacto con la naturaleza y se hermana con todo lo natural-; la relación entre los pensamientos y la salud física; y los efectos sanadores de la jardinería.

4.2 Las corrientes filosóficas y espirituales de la época: influencias del Nuevo Pensamiento, de la Ciencia Cristiana y de la Teosofía en *The Secret Garden*

Como hemos visto en el apartado anterior, las tres obras escritas anteriormente a *The Secret Garden* anticipan ideas que Burnett desarrollará en esta obra. De esta forma, las corrientes filosófico-espirituales de más impacto a finales del siglo XIX y principios del siglo XX aparecen reflejadas según la importancia que la propia autora dio a cada una de ellas, adaptándolas a su particular forma de entender el mundo y su relación con lo trascendente. En nuestra opinión, en la obra de 1911 Burnett se centra, fundamentalmente, en temas como la búsqueda de uno mismo y la decisión –personal y voluntaria– de sanar, así como en dicho proceso de sanación a través de diferentes vías. Un proceso de sanación manifestado no sólo en la salud propiamente dicho, sino también en el crecimiento físico y emocional, con un claro reconocimiento a la influencia de lo espiritual en dicho proceso. Esta influencia puede verse no sólo en la aparición de algunos de los postulados teosóficos, del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana, sino en dos temas que consideramos fundamentales en la obra: la muerte y un particular concepto de magia, bastante alejado de lo que la literatura infantil y juvenil suele ofrecer.

En el apartado 3.3 de nuestro estudio ya ofrecimos un análisis de la importancia del tema de la salud en la obra, manifestado, a su vez, en el tema de la anorexia como enfermedad del cuerpo y también como trastorno emocional. Establecimos, así, una relación entre el bienestar físico y el psicológico, dando especial importancia al jardín como espacio para la sanación y como agente sanador por sí mismo. Además de esta perspectiva, y a la luz de las corrientes que hemos analizado, vemos cómo el concepto de salud en *The Secret Garden* proviene, además, de la influencia de dichas corrientes en Burnett y en la proyección del propio deseo de salud para ella misma y para Lionel.

Así, una de las primeras ideas que subrayamos en la obra es la relación estrecha entre el concepto de salud física y salud emocional. G. H. Gerzina llama la atención sobre cómo refleja Burnett la figura del médico en sus obras, un reflejo, a su vez, de la incapacidad que ella percibió de la medicina tradicional –razón por la que recurría frecuentemente a tratamientos alternativos–. En palabras de la biógrafa: *It is no coincidence that major characters in both* The Dawn of a Tomorrow *and* The Secret Garden *are doctors unable to cure their patients' largely mental illnesses and that it is a doctor in the play version of* Dawn *who offers a Bible as the ultimate cure* (Gerzina, 2004: 260). En *The Secret Garden* el personaje del Dr. Craven acepta la evidencia del poder de las palabras tranquilizadoras por parte de Mary hacia Colin como terapia: *"(…) Did you take your bromide last night, Colin?" "No," Colin answered. "I wouldn't take it at first and after Mary made me quiet she talked me to sleep –in a low voice– about the spring creeping into a garden." "That sounds soothing," said Dr. Craven, more perplexed than ever.* (232). También se muestra abierto ante la posibilidad de que Dickon lleve a cabo un papel terapéutico en la recuperación del niño enfermo (231) y en la risa como terapia. Así, al doctor le divierte la forma dialectal en la que Mary se expresa, preguntándole si es Dickon quien le ha enseñado, a lo que añade: *"Well, well," he said. "If it amuses you perphaps it won't do any harm"* (232).

La imagen de Colin postrado, enfermo y acuciado por el miedo es el retrato de su propio hijo y de la enfermedad que terminó consumiéndolo (cf. Bixler, 1996: 46). La actitud hipocondríaca del personaje también refleja la misma disposición de Lionel en los comienzos de su enfermedad y cómo este, a través de una postura de cierto victimismo, intentaba reclamar a su madre, frecuentemente ausente por sus viajes. G. H. Gerzina relata cómo Lionel fue siempre un niño sano hasta que un año antes de su muerte su salud comenzó a resentirse por culpa de una gripe complicada con un brote de malaria (cf. Gerzina, 2004: 131). Consciente de que su salud estaba mermada, Lionel comienza a dejarse llevar por la depresión y por la nostalgia de su madre, a quien confiesa que cree que

va a contraer toda clase de enfermedad. Su hermano Vivian estaba convencido de que la mala salud de Lionel estaba propiciada por sus pensamientos negativos (cf. Gerzina, 2004: 136).

En la obra Colin usa su enfermedad como manipulación más o menos consciente, está reclamando a un padre ausente, y dando salida –a través de la enfermedad física– a emociones muy fuertes difíciles de reconocer para un niño. Son emociones como la ira y la rabia porque su madre ha muerto y porque piensa que su padre no lo quiere. Colin se autocastiga y maltrata a los que lo rodean porque proyecta sus emociones de forma incontrolada. La enfermera que se ocupa constantemente de Colin lo comparte así con Mary: *"Hysterics and temper are half what ails him."* (205). A la vez, Burnett muestra a unos adultos incapaces de entender la psicología de un niño y de mitigar sus miedos. Tendrán que ser otros personajes de su misma edad quienes sanen a Colin. En este sentido, Dickon tiene clara desde un principio la incompatibilidad entre salud y pensamientos negativos y, además, es capaz de reconocer los miedos del padre de Colin: *"he is afraid he'll look at him some day and find he's growed hunchback."* (194). Frente al comentario de Mary sobre la actitud obsesiva de Colin en relación al bulto que imagina constantemente en su espalda, Dickon replica: *"Eh! He oughtn't to lie there thinkin' things like that," said Dickon. "No lad could get well as thought them sort o' things."* (195). También Mary ayuda a Colin a ser consciente y a verbalizar la verdadera naturaleza de su enfermedad: el miedo. Igualmente, Mary reflexiona sobre la influencia negativa de las emociones de este signo, como el enfado, o el hecho de mantener continuadamente un pensamiento negativo. Lo comprobamos en el siguiente fragmento:

> Mrs. Medlock had said his father's back began to show its crookedness in that way when he was a child. He had never told any one but Mary that most of his "tantrums" as they called them grew out of his hysterical hidden fear. Mary had been sorry for him when he had told her.
>
> "He always began to think about it when he was cross or tired," she said to herself. "And he has been cross today. Perhaps –perhaps he has been thinking about it all afternoon." (207)

La capacidad de Mary para ayudar a Colin se da porque Mary ha pasado por el mismo proceso, aunque es un personaje mucho más evolucionado: ella comienza su sanación sola, básicamente reconociendo sus propias actitudes y comportamientos negativos y abriéndose al proceso de sanación de forma progresiva y natural. Mary se va haciendo consciente: *She had no intention of going to sleep, and, in fact, she was becoming wider awake every day she passed at Misselthwaite* (106). En otro fragmento comprobamos la misma idea: *Six months before Mistress Mary would not have seen how the world was waking up, but now she missed nothing* (187). Por esta razón encontramos a un personaje afanado y absorto en revivir el jardín, como metáfora del interés en algo extraordinario, descubrirse y revivirse a sí misma: *Mary was an odd, determined little person, and now she had something interesting to be determined about, she was very much absorbed, indeed (…), only becoming more pleased with her work every hour instead of tiring of it. It seemed to her like a fascinating sort of play* (107). La evidencia de que el personaje sabe que es un proceso personal –aunque también aparecen otros personajes que le ayudan en dicho proceso– se hace evidente en su concepción del jardín como un espacio propio, que sólo pertenece a ella. La tierra vuelve a ser metáfora del ser, que es lo que Mary percibe como única posesión: se tiene a sí misma y sobre esta base fundamenta su sanación. Lo comprobamos en el siguiente fragmento, en el que Mary habla con Ben Weatherstaff: *"I –I want to play that –that I have a garden of my own," she stammered. "I –there is nothing for me to do. I have nothing –and no one."* (112).

Para Ph. Bixler (1996: 44-46), el diagnóstico y la cura de Colin reflejan las ideas de Mary Baker Eddy, fundadora de la Ciencia Cristiana. En su opinión, Burnett retrata de forma clara cómo la situación familiar de Colin da forma a su enfermedad y al poder que tiene el inconsciente, lo que supone, en su opinión, un adelanto de las teorías de Freud. Así, la base de la enfermedad de Colin radica en que este está recreando inconscientemente los miedos y deseos de su padre, autocastigándose,

además, por la muerte de su madre. Un proceso con el que se asemeja a él con el fin, como mencionábamos, de buscar su atención y su amor.

El enfoque de la obra hacia la salud y el proceso de sanación la relacionan claramente con las corrientes del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana, igualmente muy centradas en estos conceptos y en la relación entre el pensamiento y su manifestación en la ausencia o presencia de salud, hasta el punto de que las actitudes hacia las circunstancias determinan el estancamiento o el desarrollo del personaje, en un proceso que parece en todo momento voluntario. Hay un fragmento que evidencia la posición ideológica de Burnett respecto a la estrecha relación entre el pensamiento positivo y la salud física y psicológica, incluyendo el aspecto físico. Se trata del comienzo del capítulo XVII, en el que el narrador nos expone:

> One of the new things people began to find out in the last century was that thoughts –just mere thoughts– are as powerful as electric batteries –as good for one as sunlight is, or as bad for one as poison. To let a sad thought or a bad one get into your mind is as dangerous as letting a scarlet fever germ get into your body. If you let it stay there after it has got in you may never get over it as long as you live. (337-38)

En nuestra opinión, el hecho de que la obra esté enfocada hacia la sanación hace que se convierta en un alegato de esperanza, en lo que supuso un proceso terapéutico para la propia Burnett. Para G. H. Gerzina (2004: 263) *The Secret Garden* es la historia de resurrección de su hijo Lionel. Colin se levanta de su lecho de enfermedad para curarse por la fe y gracias a la naturaleza. Burnett había sido incapaz de escribir sobre la muerte de Lionel en la obra que no llegó a publicar –*A Fair, Far Country*–, y ahora en el contexto de su segunda gran pérdida –la de su penúltima residencia, Maytham Hall, en 1908– lo hace. Así, la escena final en la que encontramos a un Colin erguido, curado y orgulloso junto a su padre en el último capítulo es la proyección de un Lionel vivo, tal y como Burnett hubiera deseado para su hijo. En palabras de G. H. Gerzina (2004: 263):

Standing tall and straight at the end of the novel, Lionel in the form of Colin shows just how beautiful the far country is.

Además de la influencia del *Nuevo Pensamiento* y de la *Ciencia Cristiana* manifestada en el poder sanador del pensamiento, de la afirmación positiva y de la salud como estado natural del ser humano –al que este tiende de forma intuitiva, tal y como les ocurre a los personajes de *The Secret Garden*–, en la obra encontramos evidencias de la influencia del movimiento teosófico, que aportará a la obra un tono trascendente. En primer lugar, la teosofía enfatiza en su corpus de ideas la experiencia mística. En nuestra opinión, existen algunos pasajes en la obra que tienen un tono solemne que se acerca al misticismo. Son escenas relacionadas con el hecho de revivir el jardín y con descripciones de la naturaleza, en las que Burnett se centra en una belleza casi inefable, descripciones en las que se identifica la vida con un milagro que conecta al ser humano con su lado más trascendente y espiritual. Admirar la naturaleza de esta forma implica admitir la existencia de algo superior y divino, suponiendo, además, una conexión con la inmortalidad. Podemos comprobar estas ideas en la descripción con tono solemne que el narrador ofrece como introducción al capítulo XXI. Aquí se sugiere una estrecha conexión entre el hombre y su inmortalidad a través de su unión con la esencia trascendente de la naturaleza. Es en la observación silenciosa de la naturaleza donde el hombre se siente unido a todo lo que le rodea, formando parte de un todo inmortal en un inmenso sosiego (256-57). La misma solemnidad se nos presenta en la asociación del proceso de volver a la vida del jardín con la idea de la vida considerada como un milagro. Esta idea puede comprobarse en el fragmento en el que el narrador se refiere a los huevos de la pareja de petirrojos: *And the secret garden bloomed and bloomed and every morning revealed new miracles. In the robin's nest there were Eggs (…) the wonderfulness of what was happening to them –the immense, tender, terrible, heart-breaking beauty and solemnity of Eggs* (313). G. H. Gerzina hace una asociación inequívoca entre los huevos como símbolo de vida y su significado espiritual. En su opinión:

> Throughout the history, eggs, images of new life, are used in religious as well as biological ways. In ancient civilizations they symbolized the universe's special powers. In Christianity they symbolized, like Easter eggs, the rebirth of man. That Burnett consistently capitalizes the word shows that she means it to have a special, spiritual meaning. (Gerzina, 2007: 226)

La aparición de los huevos de la pareja de petirrojos es un prodigio compartido por todos. Todos los seres del jardín –los niños y los animales– tienen ese conocimiento innato de la vida como un regalo solemne y del que cada uno de ellos son partícipes (314). Para la teosofía el conocimiento o el reconocimiento de lo divino da acceso a los misterios de la naturaleza y a un conocimiento más profundo del ser. En nuestra opinión, estas escenas a las que nos venimos refiriendo conectan con la existencia de una realidad espiritual –tal y como afirma el movimiento teosófico–. El contacto que el ser humano realiza con esta realidad se produce en la obra gracias a la intuición de los personajes –animales y humanos, en concreto, los niños– y a la revelación de dicha existencia por medio de estas escenas solemnes que ofrece la naturaleza. Así, pensamos que el hecho de que los personajes se sientan uno con la naturaleza y los animales y compartan este misterio al que el narrador se refiere constantemente como *Magic* –y que no es otra cosa sino la vida misma– conecta igualmente con el principio teosófico del monismo, según el cual la realidad está constituida por un principio que afecta e iguala a todos: el espíritu. A nuestro parecer, el concepto teosófico de que todo es uno se manifiesta en la obra en la idea de que existe una unidad bajo la diferenciación: Mary y Dickon con su relación y sus experiencias similares propiciadas por el jardín; Dickon y su conexión especialísima con el páramo; Colin y Mary como alter egos; la relación recíproca expresada esquemáticamente como Mary-jardín y, por tanto, Colin-jardín; Archibald Craven está conectado a su esposa y, de esta forma, a Colin y al jardín; por último, el objetivo común de la búsqueda de la salud unifica a los personajes, integrándolos en un esquema circular en el que, como venimos diciendo, todo se interrelaciona.

Como ya expusimos en su momento, la teosofía reconoce el poder de lo espiritual, una cuestión fácilmente reconocible en *The Secret Garden* en el papel que desempeña el personaje de Lilias –fundamental para el redescubrimiento del jardín, la sanación de los personajes infantiles y la reunificación final de la famillia–. En nuestra opinión, lo espiritual en la obra no se manifiesta con la aparición explícita de seres de otra dimensión –como ocurriría con la obra anterior *In the Closed Room*–, sino con la inspiración que estos seres producen en los personajes y en su manifestación en estados alterados de conciencia –recordemos cómo Lilias llama a su esposo en sueños y le pide que regrese al jardín (344)–. En este sentido, para críticos como R. E. Jones (1997: 66) el personaje de Lilias representa la voz del entendimiento espiritual capaz de invocar a su marido en sueños para hacerlo regresar junto al hijo que tienen en común, consiguiendo que aquel abandone sus pensamientos negativos y destructivos y opte por involucrarse en el proceso vital representado por Colin. De esta misma forma para Ph. Bixler (1996: 67-68) Lilias es una persona mágica que se manifiesta espiritualmente a través de elementos naturales, tales como la lluvia, el viento, la luna o el petirrojo, teniendo, además, la capacidad de transformar a su esposo.

De la misma forma, la teosofía conecta con la idea de la consciencia que el hombre tiene de su trascendencia y de su naturaleza espiritual, un aspecto que vemos en la afirmación que Colin hace de forma insistente una vez que se siente sanado y restablecido. Es una afirmación positiva tan importante que supone el título del capítulo XX: *“I Shall Live Forever”* (244).

The Secret Garden también ofrece otros ejemplos de estados alterados de consciencia y que la teosofía reconoce como fundamentales para entrar en contacto con un conocimiento espiritual. En realidad, es una clara influencia de las corrientes espirituales orientales a las que estuvo expuesto el movimiento teosófico impulsado por Mme. Blavatsky. En concreto se ofrece un claro ejemplo de meditación como estado de plena consciencia en la que el personaje de Archibald Craven es capaz de percibir la hermosura de la naturaleza. Así, la percepción de la belleza

trascendente y la emoción que se desencadena en él abre su mente al pensamiento positivo, que da como resultado una liberación que lleva al personaje a reconocer un cambio radical en su ser: *"I almost feel as if –I were alive!"* (342). Después de este despertar de la consciencia, el sosiego del espíritu permite a Archibald ser plenamente consciente de la belleza del páramo, algo totalmente impensable anteriormente (349). Otro de los ejemplos que la obra ofrece de estado alterado de consciencia asociado al acceso a un conocimiento espiritual es la escena en la que los niños, los animales de Dickon y Ben Weatherstaff forman un círculo y participan en una ceremonia de comunión en la que Colin repite un mantra que los lleva a una especie de trance. Esta escena está relacionada con el significado de un concepto esencial de la novela: la magia –y que analizaremos más adelante–. Finalmente, mencionaremos que la teosofía también adoptó el principio oriental del karma, que determina la ley de la evolución (cf. Jackson, 1978: 277). Según la ley del karma cada acción, deseo o pensamiento produce un resultado. En nuestra opinión, esta idea está muy presente en *The Secret Garden*, ya que se hace a los protagonistas responsables de su propia evolución como resultado de sus pensamientos y posteriores acciones que van cambiando del negativismo al positivismo más activo –es una idea que, a su vez, adoptaron el Nuevo Pensamiento y la Ciencia Cristiana–.

Otro de los puntos fundamentales en *The Secret Garden* que conectan la obra con lo espiritual es el tratamiento del tema de la muerte. En este sentido, relacionamos la obra con las corrientes espirituales y filosóficas mencionadas, caracterizadas por negar la realidad de la muerte, ya que la verdadera esencia de la realidad es espiritual, siendo la muerte de lo físico mera apariencia. En el caso del Nuevo Pensamiento se menciona la reencarnación como posibilidad del alma, que, finalmente, termina fundiéndose con un espíritu universal (cf. Smylie, 1978: 16). Para la Ciencia Cristiana la muerte como fin no existe y, por tanto, el miedo que genera en el hombre la idea de la muerte no es más que el resultado de una falsa ilusión, ya que la verdadera realidad es la espiritual (cf. Wilson, 1978: 563). En el movimiento teosófico se contempla una concepción de

la muerte heredera directa del pensamiento oriental, para el que el peregrinaje del alma en forma de sucesivas reencarnaciones es obligatorio como forma de aprendizaje y del proceso evolutivo. Por encima de este proceso existe una identidad entre el espíritu o alma individual y un alma universal que sustenta a todas (cf. Jackson, 1978: 277).

En nuestra opinión, lo explícito del tema de la muerte en *The Secret Garden* supone una adaptación de los conocimientos sobre dichas corrientes que Burnett tuvo con su experiencia personal por la muerte de su hijo. La idea de contemplar la muerte como mero tránsito hacia otra realidad superior es la consecuencia de su necesidad de consuelo. Burnett aplicará, además, en la obra su admiración por la naturaleza, relacionando el ciclo regenerativo vida-muerte propio del ciclo estacional muy en consonancia con el proceso evolutivo de los personajes. Todo ello dará lugar a un eclecticismo de ideas que no ha pasado desapercibido a la crítica literaria y que conecta la obra con su carácter mítico.

En primer lugar debemos destacar que la recreación del ciclo de la muerte y del renacimiento está en la esencia misma del cuento tradicional. Así, para R. M.ª Badillo Baena (2003: 49) la estructura básica basada en el personaje en relación al conflicto –como ejercicio de madurez– y a la solución de este por parte del personaje concuerda plenamente con los ciclos de la naturaleza, esto es, el nacimiento, la muerte y el renacimiento. Para este autor la vida rodeada de la muerte como algo natural significa el valor de la fortaleza interna (cf. Badillo Baena, 2003: 51). En la obra que nos ocupa encontramos a Mary rodeada de muerte –el cólera asola el lugar donde vive–, y al personaje de Colin condenado a una muerte simbólica –no se le permite moverse o salir de su habitación-; a Colin se le prohíbe una vida normal, resultado del abandono del padre como consecuencia, a su vez, de la muerte de la madre, una muerte que se refleja en la aparente muerte de un jardín abandonado. Siguiendo la opinión de Badillo Baena, creemos que será la fortaleza interna de Mary la que ponga en contacto la muerte con la vida a través de la regeneración. Así, para críticos como J. Plotz el tema de la

muerte en la obra está íntimamente unido con el del renacimiento. En su opinión:

> Both books[125] treat with obsessive pertinacity a central theme of rebirth, the movement out of death into life. In each work death is the given; life needs to be coaxed out of the body of death as Dickon coaxes flowers out of a brick wall. The sole living being in her Indian house of the dead, Mary Lennox comes to the Cravens because of her parents' death. But Misselthwaite Manor is itself a dead, disused, closed up house inhabited by a half-dead boy stewing in self-pitying and waiting to die. (Plotz, 1994: 17)

Así, para Plotz (1994: 19) la resurrección en la obra de Burnett pasa necesariamente por el despertar de los sentidos y del cuerpo, lo que hace posible el crecimiento y la madurez. Para críticos como M. Gohlke (1980: 895, 901) la obra supone, igualmente, una especie de apología de la resurrección, partiendo de la recreación del tema de la muerte, que se manifiesta en la falta de vida en el interior de los personajes. El crítico señala la originalidad que supone en el contexto de la literatura infantil y juvenil que la muerte sea un tema fundamental sobre el que se vertebran aspectos esenciales. En su opinión: *To me, the most immediately striking feature of* The Secret Garden *is that it begins with death. (…) A book so obviously preoccupied with death (…) may seem an odd candidate for children's literature* (Gohlke 1980: 895-96). Otra de las ideas que este crítico aporta es que la obra supone el reflejo del proceso y de la resolución del luto para los personajes de Mary, Colin y Mr. Craven (cf. Gohlke, 1980: 899). En nuestra opinión, la elaboración del luto tanto en el sentido literal, esto es, motivado por el fallecimiento de alguien, o en el sentido figurado –la pérdida en su sentido más general– supone un proceso de madurez que lleva al renacimiento de una personalidad más avanzada. Además, Gohlke (1980: 899) conecta esta idea de renacimiento del personaje infantil con el concepto de magia, entendida

[125] J. Plotz se refiere a *The Secret Garden* y a la obra de D. H. Lawrence *Lady Chatterley's Lover*, de 1928. En el artículo mencionado se ofrece un estudio comparativo entre ambas obras.

como la esperanza renovada en la capacidad de vivir y de crecer. Por su parte, M. M. Davies también menciona el carácter mítico de *The Secret Garden* por la recreación de la resurrección/redención del jardín y de los personajes. La vida y la muerte están intrínsecamente unidas, aunque la novela se centra en la vuelta a la vida tras la muerte, por lo que, para la crítica, la obra se aleja del mito del Edén. En su opinión: *[The] book is not a reworking of the Eden myth. "The serpent" at Misselthwaite has already done its work –the expulsion of Colin's mother through her death and of Colin's father in bitterness and despair– before the story begins.* The Secret Garden *is a resurrection/redemption myth* (Davies, 2001: 51).

Para otros críticos, la conexión que el tema de la muerte establece tiene que ver con la alienación del personaje y su soledad profunda –en realidad la muerte sería sinónimo aquí de muerte aparente, de falta de vida interior por la incapacidad inicial del personaje para relacionarse con el resto del mundo–. Teniendo como base esta idea, G. Evans (1994: 20-21) menciona que la necesidad de crear un jardín proviene del sentimiento de pérdida de la madre muerta –tanto en el caso de Mary como en el de Colin–.

Hasta ahora hemos visto que la dimensión trascendental que se expresa en *The Secret Garden* conecta con la influencia que tuvieron en Burnett las corrientes filosófico-espirituales de la época. Así lo sugieren el énfasis que la autora pone en temas como la sanación, la influencia del pensamiento negativo y positivo en la salud, la relación entre la salud física y la emocional, la manifestación del mundo espiritual de diferentes formas y la muerte como parte de un ciclo de regeneración. La amalgama de todas estas ideas, junto con la interpretación personal de lo espiritual de la autora, ha llevado a la crítica literaria a referirse a dicho corpus de ideas de diferentes formas, tal y como veremos a continuación. En general, lo que más se destaca en este sentido es la aparición en la obra de una mezcla de panteísmo y paganismo, que algunos no dudan en relacionar con las ideas que el moderno y amplio movimiento de la *New Age* ofrece.

Ph. Bixler hace mención a los aspectos que la llevan a emplear el término de *The Garden Religion* para ciertas escenas que acontecen en el jardín. Bixler se refiere concretamente al capítulo XXIII, en el que los niños, Ben y los animales se sientan en círculo y, repitiendo una serie de movimientos rítmicos, recitan una oración convertida en una especie de mantra. Es una escena con un tono místico en la que se describe a Colin como un niño espiritual y misterioso. En su oración Colin apela a lo que él llama magia, asociándola a la vida, a la fuerza –en el sentido de salud–, y sobre la que repite constantemente que está en el interior de cada uno. Los personajes se encuentran en una especie de trance, rodeados, además, de un entorno natural inefablemente hermoso (290-92). Para Bixler (1996: 72), la caracterización de Susan como una diosa de la fertilidad es un elemento a tener en cuenta en esta religión del jardín. La crítica hace alusión a todas las escenas en las que Colin hace que los niños y Ben se reúnan en el jardín para escuchar sus “sermones”. Igualmente, hace referencia a las canciones que entonan como si fueran salmos, a las “procesiones” que Colin organiza en el jardín secreto. Así, con la aparición y mezcla de todos estos elementos Bixler piensa que la principal característica de la religión del jardín es el universalismo de estas ceremonias (cf. Bixler, 1996: 73).

En este punto, debemos hacer una mención especial a uno de los himnos que se entonan en el jardín secreto y que el personaje de Ben Weatherstaff llama *Doxology*. Se trata de una escena, perteneciente al capítulo XVI, en la que Ben sugiere a Colin una fórmula para dar las gracias por lo que el niño ya ha asumido como su recuperación absoluta. Colin se encuentra exultante de vida y con una ilusión renovada por sus proyectos de futuro. En este momento de euforia el personaje siente la necesidad de dar gracias a algo superior a él y que ha propiciado su recuperación:

> "I shall live forever and ever and ever!" he cried grandly. "I shall find out thousands and thousands of things. I shall find out about people and creatures and everything that grows –like Dickon– and I shall

> never stop making Magic. I'm well! I'm well! I feel –I feel as if I want to shout out something– something thankful, joyful!" (326)

Dickon sugiere que es un himno universal, ya que, en opinión de su madre, trasciende el contexto de la iglesia, extendiéndolo a la naturaleza: *"They sing it i' church," he said. "Mother says she believes th' skylarks sings it when they gets up i' th' mornin'."* (328). El himno es el siguiente:

> "Praise God from whom all blessings flow,
> Praise Him all creatures here below,
> Praise Him above ye Heavenly Host,
> Praise Father, Son, and Holy Ghost. Amen." (329)

Se trata de una oración de agradecimiento –que los personajes reciben de forma solemne, ya que se incorporan y tanto Ben como Colin se descubren la cabeza– en la que podemos ver claramente los signos de universalismo en cuestión espiritual que caracterizaron a Burnett en la mención que hace a las criaturas de la tierra y a toda la humanidad. La opinión de Colin sobre el himno no es más que la confirmación de la relación entre el concepto de magia en la obra y su sentido espiritual y trascendente. El significado de magia, como vemos, es amplio en la obra porque engloba la necesidad innata del hombre de agradecer dones como la vida y la salud en un contexto de alegría, tal y como ocurre a Colin. Al afirmar que la magia y que la orientación religiosa hacia la gratitud es una misma cosa, Colin está expresando la mentalidad abierta de Burnett, así como la influencia teosófica en la idea de que todas las religiones y expresiones religiosas del hombre son diferentes formas de caminar hacia un mismo objetivo: el desarrollo espiritual. En este sentido, cada religión posee una porción de la verdad universal, de manera que todas ellas abordan los mismos conceptos, aunque cada una utiliza un prisma cultural e histórico propio, de ahí el énfasis en el estudio comparativo de las religiones que la teosofía propone. Así, C. T. Jackson afirma: *Modern theosophists claim that all the historic world religions, including Christianity, contain such an inner teaching* (Jackson, 1978: 276). En este mismo sentido expone, refiriéndose a la sociedad teosófica: *The society instists that it is not offering a new system of thought but merely*

underscoring certain universal concepts of God, nature, and man that have been known to wise men in all ages and that may be found in the teachings of all the great religions (Jackson, 1978: 277). Podemos comprobar esta idea en la afirmación de Colin:

> "It is a very nice song," he said. "I like it. Perhaps it means just what I mean when I want to shout out that I am thankful to the Magic". He stopped and thought in a puzzled way. "Perhaps they are both the same thing. How can we know the exact names of everything?" (329).

En nuestra opinión, y en consonancia con la idea de Bixler, resulta muy interesante reconocer la mezcla de tradiciones en estas escenas: por un lado, lo pagano en la alabanza a la madre tierra y a la naturaleza, con su poder mágico y sanador; por otro lado, lo cristiano en, por ejemplo, la similitud entre Colin y Jesucristo predicando o en Susan y la Virgen María –como ya mencionamos en el análisis de este personaje–. G. H. Gerzina se refiere a estas escenas de carácter religioso en los siguientes términos, contextualizándolas en el particular sistema de creencias de Burnett: *As the children gather in the garden, singing the Doxology, making a magic circle, willing their minds and bodies to work as one, they draw on the innate powers of nature, science, religion, and the unconscious. This, to Burnett, was a distillation of human possibility* (Gerzina, 2007: xxviii).

Por su parte, A. Lurie reconoce y enmarca la importancia de la naturaleza y de su carácter trascendente en el marco general de la literatura infantil y juvenil de finales de siglo XIX y comienzos del XX. En nuestra opinión esta adaptación de la naturaleza como elemento de carácter religioso, y eminentemente pagano, encaja plenamente con la obra que nos ocupa. En palabras de Lurie:

> Many children's classics of the late nineteenth and twentieth centuries present nature as divine, naturally good, and full of inspiration and healing properties. There is a pagan tone to some of these books: the Christian god is replaced by spirits of another

> order, sometimes associated with natural features of the landscape, or with water or wind. (Lurie, 2003: 176)

La autora se refiere, igualmente, al concepto de panteísmo y al lugar que *The Secret Garden* ocupa entre los libros que consideran a la naturaleza divina. En su opinión:

> Consciously or unconsciously, many of the authors of the classic children's books are pantheists. For them nature is divine, and full of power to inspire and heal. But while for some nature must be sought in the enchanted forest, for others the magical location is a garden. In their books, to go into a garden is often the equivalent of attending a Sunday service, and gardening itself may become a kind of religious act. For Frances Hodgson Burnett, nature was intrinsically healing. (…) [In *The Secret Garden*] children are transformed by a combination of fresh air, do-it-yourself-psychology, and, most of all, the discovery and restoration of a long-abandoned rose garden. (Lurie, 2003: 183)

Por estas razones Lurie piensa que Burnett es abanderada de un nuevo paganismo, una cuestión que hace que el libro siga teniendo vigencia actualmente. En su opinión: "*El jardín secreto* también nos muestra la influencia del nuevo paganismo que encontró seguidores entre los intelectuales liberales de su época" (Lurie, 1998: 153). Lurie menciona que el libro se convirtió en una obra de culto en la Norteamérica de los años setenta por las siguientes razones: "(…) *El jardín secreto* es la historia de dos niños infelices, enfermos, hipercivilizados que recuperan la salud y la felicidad mediante una combinación de jardinería comunal, de fe mística, de ejercicios físicos diarios y de una confrontación de terapia de grupo, todo ello unido a una dieta alimenticia sana" (Lurie, 1998: 153)[126]. Lurie afirma que en la actualidad la obra sigue teniendo un

[126] En este sentido, la crítica añade que aunque la sociedad norteamericana ha cambiado mucho desde esos años sesenta y setenta, el mensaje de la posibilidad de curación gracias a los amigos supone una idea subversiva y de un increíble encanto, que hace que, en los tiempos conservadores que corren, la obra sea el libro más popular en la asignatura de literatura infantil (cf. Lurie, 1998: 153).

atractivo vigente por dos razones fundamentales. La primera de ellas es por ofrecer como posibilidad real la capacidad de cambiar de dos niños que se sienten muy infelices sin ayuda de los adultos. Sobre la segunda afirma: *It also presented ideas about religion, psychology, and health that are now widely accepted, and indeed are the basis of what is now called New Age thought, but at the time were unfamiliar and unconventional* (Lurie, 1999: xix).

Así, la crítica literaria, en general, se refiere con frecuencia al paganismo de la obra como consecuencia de la adoración –prácticamente una divinización, podríamos decir– que se realiza de la naturaleza, y que apoyan el concepto de religión del jardín que venimos manejando. G. H. Gerzina hace alusión a la mezcla de ideas que la obra supuso. En su opinión:

> The publication of *The Secret Garden*, with its potpourri of Christianity, nature worship, paganism and science, revived questions about exactly what she believed. Because she came to her own understandings independent of established religion, it was not possible to slot her into any traditional system. Most journalists tried to categorize Burnett as either belonging to a specific "fringe" religion, or as someone with more than a passing belief in the occult. (…) Over the years she began to draw from a variety of books, lectures, popular theories, and meditations to develop a system uniquely her own. It combined optimism, in the form of a willful ignorance of the ugly or painful; a fascination with the powers of the mind; and a conviction that as science progressed, it would find that even greater intellectual and spiritual powers were possible. (Gerzina, 2007: xxv)

G. H. Gerzina (2004: 263), al hacer un resumen general de las diferentes críticas a la obra, menciona la consideración de esta desde este punto de vista pagano y panteísta. Así, en general las críticas fueron muy variadas, desde los que pensaban que *The Secret Garden* suponía un análisis minucioso sobre un colapso nervioso a los que opinaron que la obra se centra en su mensaje sobre la "religión de un jardín", pasando por los que creyeron que suponía la historia de un despertar sexual. También

fue comparada con la obra anterior *The Dawn of a Tomorrow*, ambas consideradas fábulas religiosas o pertenecientes al género del *Exemplum*. La propia Gerzina la sitúa entre sus novelas de personajes que regresan a Inglaterra, tales como *A Woman's Will*, *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess*, *The Shuttle* y *T. Tembaron*, y como un "libro mensaje", al igual que *The Dawn of a Tomorrow*. Al intentar, igualmente, situar la obra que nos ocupa en el contexto de la producción literaria de la autora, menciona aspectos que la narrativa de Burnett a partir de 1900 sigue reflejando de una época anterior. Para Bixler, Burnett continuó ofreciendo una crítica a las doctrinas religiosas tradicionales, así como al concepto de Dios. En su opinión, en la época eduardiana lo que se hizo evidente fue su interés creciente por la relación entre la mente y el cuerpo y la relación con las teorías que la teosofía y la Ciencia Cristiana ofrecían (cf. Bixler, 1984: 75).

Como resumen podemos usar la enumeración que hace G. H. Gerzina (2004: 260) de las ideas que subyacen como base fundamental de la filosofía vital de Burnett, con frecuencia denominada *Beautiful Thought*. Así, estas están constituidas por las siguientes tres ideas esenciales: el bien es más fuerte que el mal; el amor es más poderoso que el odio; y, finalmente, la idea de que todo es posible porque todo forma parte de una esencia divina.

Después de analizar el impacto de las corrientes filosófico espirituales de las que venimos hablando en *The Secret Garden*, debemos ofrecer una consideración especial del concepto de magia. Dicho concepto recoge la base fundamental de las creencias trascendentales y espirituales de Burnett, conectando a su vez con las influencias de la teosofía, el *Nuevo Pensamiento* y la *Ciencia Cristiana*. En nuestra opinión, y al igual que ocurre en toda la obra, Burnett ofrece una visión personal y adaptada de este amplio concepto. Una de sus características principales es que se aleja de lo que la literatura infantil y juvenil victoriana entendía como "magia" –inclusión de seres con poderes especiales como las hadas, aparición o desaparición de objetos o personas por medio de hechizos o encantamientos, etc. La relación entre la magia entendida de esta forma y la literatura infantil y juvenil es muy antigua –se remonta al

cuento tradicional– y su importante lugar en el género reside en que la magia ofrece la posibilidad de evasión, así como la expresión, por parte de la infancia, de sus temores y deseos (cf. Lurie, 1998: 122). M. Nikolajeva ofrece la siguiente definición del concepto:

> Magic is a considerably more frequent element in children's literature than in fiction for adults, presumably because children's writers expect their audience to have retained the belief in the supernatural. Magic, including magical beings or objects and magical events, is a natural part of mythical worlds (for instance, in J. R. R. Tolkien's, C. S. Lewis's, Ursula Le Guin's, or Philip Pullman's fantasy works), and it is also used as a means of passage from the ordinary world and an alternative world or, in time-shift fantasy, between times. Another kind of magic appears within the everyday world, for instance, in magical transformations or wish fulfillment, and often produces comic effect, showing that magic is out of place in the real world, as in many novels by E. Nesbit. Many stories distinguish between benevolent, or white, magic, and evil, dark, or black magic, but the boundary may be fluctuating. In contemporary works, such as *The Lives of Christopher Chant* by Diana Wynne Jones or the *Harry Potter* novels by J. K. Rowling, magic is comparable to knowledge and art that can be taught and trained and that can turn back on its performer. Magic can thus be viewed as a metaphor for power, creativity, imagination, life wisdom, and many other human features and experiences. (Nikolajeva, 2006: n.p.)

A diferencia de todo esto, Burnett nos ofrece en la obra un concepto de magia que se asocia con lo trascendente y que para los personajes que crea supone la capacidad de optar por la vida, de sanarse y de crecer. Magia y vida son sinónimos en *The Secret Garden*. Veamos las evidencias que el texto ofrece sobre el tema y lo que la crítica literaria opina del concepto de magia y el corpus de ideas de Burnett que implica.

Así, en la obra de Burnett la magia se asocia a lo milagroso, ya que es por medio de esta magia por la que se obra el milagro de la vida y del crecimiento. La primavera en el jardín alberga estos “milagros mágicos” de los que los niños son partícipes. Así, el capítulo XXV tiene este

comienzo: *And the secret garden bloomed and bloomed and every morning revealed new miracles* (313). Para G. H. Gerzina (2007: 226), el uso de la expresión *new miracles* es una referencia a la primavera como una estación milagrosa en la que la tierra dormida hasta el momento estalla en una profusión de vida. La magia, de esta forma, se asocia a la naturaleza y a sus ciclos estacionales que se van sucediendo, en un proceso renovador de vida y muerte. Desde esta perspectiva, la magia supone en la obra una transformación. Es la fuerza vital que transforma lo aparentemente muerto –el jardín y los personajes– en vida a través del crecimiento como proceso de madurez. Para Ph. Bixler, esta es la principal característica del concepto de magia en la obra, que define de la siguiente manera: *Magic [is a] unifying metaphor for the various kinds of transformations in her books* (Bixler, 1996: 57). Bixler engloba con esta definición no sólo a la naturaleza y a los niños, sino también a la influencia de unos sobre otros. Para la crítica, la transformación comienza cuando los niños celebran sus sentidos, como por ejemplo, cuando Colin huele a los animales y el aire del páramo el niño está permitiendo que el exterior entre en su interior, haciendo posible un cambio y propiciando que la magia opere. Para Bixler, los elementos mágicos de la obra son el uso del lenguaje en sí –se refiere al poder mágico y consolador de las palabras, al que hace igualmente alusión Gerzina (2004: 139), y a su poder para invocar y conjurar –se emplaza aquí en el contexto del ritual religioso–, así como al poder del uso del dialecto. Para Bixler, la magia en *The Secret Garden* también se manifiesta en las escenas que implican un ritual –y lo que es más: la combinación de los dos últimos aspectos, esto es, el ritual acompañado por palabras, como las que Colin repite una y otra vez: *"I shall live forever and ever and ever!"* (326)–. El ritual también se hace manifiesto en la procesión y en el viaje –ambos con carácter mágico, y la primera entendida también como una especie de viaje corto–. En este sentido, para Bixler el ritual en cualquiera de sus manifestaciones supone volver a recrear algo en lo que los devotos se sienten implicados. Sería el caso, por ejemplo, de Colin, quien recrea los pasos del viaje interior y de la transformación de Mary, un personaje que termina afirmando que la magia está dentro de él (cf. Bixler, 1996: 57-60). La

relación entre la magia y el viaje con un sentido más o menos religioso nos lleva a reflexionar sobre la conexión entre el viaje en su variante de peregrinación. Así, el peregrino recrea el viaje anterior de un hombre o mujer santos, volviendo a pasar por los mismos lugares y compartiendo el sacrificio que supone llegar hasta dicho lugar sagrado. En este sentido, Colin –y en consonancia con la idea de Bixler que hemos expuesto– recrearía el camino iniciático de Mary con la esperanza –más o menos consciente– del peregrino: conseguir la sanación y la bendición de su padre.

Además de asociarse con lo milagroso de la transformación, la obra muestra que el concepto de magia se relaciona con una energía que se manifiesta exterior e interiormente. Esto significa que la magia envuelve todo, ya que es sinónimo de vida, y que, además, puede entenderse como una energía interna que reside en uno mismo y que tiene capacidad curativa. En este sentido, la habilidad sanadora de la magia se asocia, igualmente, con esa misma capacidad que tiene la naturaleza y que ya estudiamos al revisar la influencia del movimiento romántico en la obra. La naturaleza es mágica, o, lo que es igual, la magia se integra en lo natural recogiendo ese poder de regeneración capaz de disipar la enfermedad e instalar a los que se dejan imbuir por ella en un estado de salud[127]. Así, la magia como el poder espiritual que está en todo es una idea de base teosófica, tal y como refrenda A. Lurie: *Mrs. Burnett (…) subscribed to (…) the Theosophical belief that spiritual power is universal rather than tied to a particular faith or a particular god. In* The Secret Garden*, this power is referred to as "Magic."* (Lurie, 1999: xix). El siguiente fragmento evidencia esta idea. Así, Colin afirma: *"Everything is made out of Magic, leaves and trees, flowers and birds, badgers and foxes and squirrels and people. So it must be all around us. In this garden –in all the places"* (287). La magia no sólo se manifiesta como un proceso de

[127] En este sentido, R. Woodman, al referirse a la capacidad de curación que tiene la naturaleza en el Romanticismo, asocia dicha capacidad con la magia. Así, en el poema de W. Wordsworth "The Idiot Boy" el personaje de Susan Gale es sanado por la magia y no por ningún milagro (cf. Woodman, 1991: 85).

desarrollo de la vida visible exteriormente, sino que se trata de una energía que parte del interior de cada ser, una idea de una profunda espiritualidad. El personaje de Colin la hace evidente con sus continuas afirmaciones, percibiéndola como una energía poderosamente sanadora, reparadora y perceptible con todos los sentidos: *"The Magic is in me!" he kept saying. "The Magic is making me strong! I can feel it! I can feel it!"* (293). A esta idea de magia como energía interior se une su relación intrínseca con su aplicación real y práctica gracias al pensamiento positivo. La repetición una y otra vez de esta idea, como si de una oración se tratara, supone más posibilidades de que este pensamiento se convierta en una realidad. De esta forma, Colin afirma:

> "Every morning and evening and as often in the daytime as I can remember I am going to say, 'Magic is in me! Magic is making me well! I am going to be as strong as Dickon, as strong as Dickon!' And you must all do it, too. That is my experiment (…)". "If you keep doing it every day as regularly as soldiers go through drill we shall see what will happen and find out if the experiment succeeds. You learn things by saying them over and over and thinking about them until they stay in your mind forever and I think it will be the same with Magic. If you keep calling it to come to you and help you it will get to be part of you and it will stay and do things." (287-88)

Otra de las lecturas que la idea de magia ofrece en *The Secret Garden* es que se manifiesta como una revelación y como un concepto sobre el que meditar. El contexto en el que se ofrece esto es en la naturaleza –más evidente y comprensible para un niño–. Encontramos la evidencia en el siguiente fragmento:

> Ants' ways, beetles' ways, bees' ways, frogs' ways, birds' ways, plants' ways, gave him a new world to explore and when Dickon revealed them all and added foxes' ways, otters' ways, ferrets' ways, squirrels' ways, and trouts' and water-rats' and badgers' ways, there was no end to the things to talk about and think over. (284)

R. Jones asocia el concepto de magia de la obra a una mirada positiva hacia la vida. La magia es la responsable de la vida misma y del

concepto de salud, y parte de una creencia personal en dicha asociación. Así, sobre la relación de los niños con el jardín y con el concepto de magia, afirma:

> Like Mary, Colin is linked to the garden because he, too, has been shut up for ten years. (…) Because Mary makes him interested in the garden, Colin believes that its "magic" will enable him to live and be healthy. Colin thinks of this magic as a force within nature, but the novel indicates that a positive outlook on life is equally responsible for creating it. (Jones, 1997: 65)

M. Laski se refiere a otra de las significaciones de la magia en la obra y que alude al poder que reside en uno mismo y que se manifiesta abiertamente en otros. Para Laski, la fe de *The Secret Garden* se aleja del concepto de fe cristiana que aparece en las obras de otras escritoras victorianas. En su opinión:

> "Magic" comes to mean simply the need to have faith in yourself and show kindness to others. It is a moral book in a different sense from those of Mrs Ewing and Mrs. Molesworth, where fundamentally morality sprang from a belief in the Christian faith, in, that is to say, authoritative power outside and superior to the child. Mrs. Burnett's book teaches a child to depend on a power that is inside himself; and are we not coming increasingly to believe that this is the teaching we should wish our children to have? (Laski, 1950: 89-90)

Como vemos, el concepto de magia al que *The Secret Garden* nos acerca tiene un componente espiritual que puede relacionarse con las propias creencias de la autora y con la influencia que tuvieron en ella las corrientes mencionadas de la época. Por una parte, la idea de lo mágico recoge el pensamiento teosófico de que existe una interrelación entre el espíritu y la materia que hace que todo evolucione. En el contexto de la religión del jardín se manifestaría en el crecimiento y en la sanación de los elementos de la naturaleza y de los personajes que parten de una situación de carencia. Si para la teosofía el hombre conoce a la deidad directamente a través de un proceso de autodescubrimiento que supone, finalmente, la iluminación, la magia de *The Secret Garden* facilita ese autodescubrimiento de los sentidos, de las capacidades y del deseo por la

vida y que resulta sanador. La magia supone creer en uno mismo y enriquecerse siendo testigo del milagro de la vida. Por otra parte, el concepto de magia también recoge la idea fundamental del Nuevo Pensamiento y de la Ciencia Cristiana del tremendo poder transformador del pensamiento positivo, como una energía interna cuya principal característica es la de la sanación.

Por último, añadiremos que la magia en la obra recoge el sentir fundamental de Burnett sobre la necesidad de adoptar una actitud positiva en la vida, sean cuales sean las dificultades que aparezcan. Para Burnett el optimismo vital se convertiría en una necesidad propia con el que pudo mantener su fe en una realidad trascendente y consoladora. El optimismo fue el baluarte con el que hacer frente a las dificultades de la vida. En este sentido, en una entrevista realizada en 1910 opinaba que la infelicidad le parecía una idea indecente y se consideraba a sí misma profeta de la felicidad: *"Unhappiness is indecency and the worst possible taste. Belief in the devil and hell is –rococo!"* (West, 1919: 250). Su filosofía optimista puede resumirse en frases como: *"I practice a doctrine of elimination on that which will not make me happy. I am the prophet of happiness. In the early Victorian days it was fashionable to be unhappy and morose, but we have changed all that now.*" (West, 1910: 151). Otra de sus opiniones era la siguiente:

> "Forget the devil and keep your pink lamps lighted (…). A pink lamp always makes everything look lovely, it is always booming. (…) You must sacrifice everything to being happy. If you are happy you know you are bound to be good for you can't be happy unless you are good." (West, 1910: 252)

Como hemos visto a lo largo de esta sección, la influencia en *The Secret Garden* de las tres corrientes filosófico espirituales de la época resulta evidente. Además de esta influencia, la crítica literaria reconoce el influjo de la mística alemana y de la filosofía trascendental que desarrolló un escritor contemporáneo de Burnett, al que conoció personalmente, con un peso importante en la literatura infantil y juvenil victoriana. Se trata de George MacDonald. Respecto a este autor y a otros escritores de

renombre en el periodo victoriano y eduardiano, H. Carpenter señala como una de las características comunes en sus obras la revisión del concepto de deidad desde una perspectiva que se aleja del cristianismo más ortodoxo. En su opinión: *[Almost] without exception, the authors of the outstanding English children's books that appear between 1860 and 1930 rejected, or had doubts about, conventional religious teaching* (Carpenter, 1985: 13). Carpenter se refiere a autores como Charles Kingsley, George MacDonald y Lewis Carroll, sobre los que resalta su condición de clérigos. Sobre la generación inmediatamente posterior de escritores de literatura infantil y juvenil –como Kenneth Grahame, Beatrix Potter, J. M. Barrie y A. A. Milne– y su revisión del concepto de Dios, Carpenter afirma: *[They] were more conscious of their rejection of conventional Christianity. Their search for an Arcadia, a Good Place, a Secret Garden, was to a very large extent an attempt to find something to replace it* (Carpenter, 1985: 13). Sin ninguna duda, Burnett y su obra se encuadran en este contexto de escritores en busca de modos alternativos a esta religiosidad ortodoxa. En el estudio que Carpenter hace del escritor George MacDonald menciona la influencia de la mística alemana en sus obras[128]. Una de las ideas que MacDonald adopta es la de que el alma da forma al cuerpo, de manera que la evolución espiritual del personaje se manifestaría en una misma evolución externa, esto es, en un cambio de la apariencia física (cf. Carpenter, 1985: 73). Esta cuestión es fácilmente reconocible en *The Secret Garden*, muy centrada en el cambio físico de los personajes como sinónimo de madurez y evolución progresiva hacia la salud. Ph. Bixler se refiere a la influencia de MacDonald en obras de contenido espiritual más explícito de Burnett como *The Land of the Blue Flower* (cf. Bixler, 1984: 79) y en *In the Closed Room* (cf. Bixler, 1984: 80). En su opinión, las principales ideas en las que coinciden ambos escritores son las siguientes: *The two authors' shared belief in a benevolent God,*

[128] En concreto hace mención a las lecturas por parte del escritor Emmanuel Swedenborg (1688-1772), uno de los teóricos de la teosofía, y del místico de finales del siglo XVI Jacob Boehme (1575-1624), de quien provienen muchas ideas que aparecen en sus *fantasies* (cf. Carpenter, 1985: 73).

use of imaginary of light and darkness to deny the reality of evil, and portrayal of a material world which yields to the superior claims of the spiritual world in an afterlife (Bixler, 1984: 79)[129]. En nuestra opinión, el proceso de cambio al que MacDonald somete a sus personajes infantiles viene a coincidir con el que se da en Burnett. Así, en el estudio que R. McGillis realiza de la obra de MacDonald, teniendo como contexto el movimiento romántico, menciona que los personajes infantiles del escritor evolucionan desde una situación de carencia, en la que se encuentran con frecuencia solos, perdidos y confusos –en una especie de paraíso perdido–. Desde esta base se va produciendo un crecimiento que los lleva a una evolución de carácter trascendente (cf. McGillis, 1991: 159). En nuestra opinión, es el mismo sentido trascendente que Burnett confiere a la evolución de sus personajes, y a lo que en *The Secret Garden* la autora denomina como "magia". En palabras de McGillis: *The child now becomes aware of his own desires, his own likes and dislikes, and through these, MacDonald claims, he begins to recognize "the existence and force of Being other and higher than his own" (…). This gives rise to the strife which initiates the necessary growth* (McGillis, 1991: 158).

En nuestra opinión, la influencia de diferentes filosofías, junto con las propias ideas de la autora sobre la alegría, la importancia del optimismo, su rechazo del concepto de mal y la proyección de la esperanza en lo cotidiano, hacen que su obra tenga un sentido trascendental y la convierta en un clásico. En este sentido, M. S. Smedman apunta al carácter ontológico de la obra que hace que esta trascienda al tiempo en que fue escrita, afectando a sus protagonistas y al lector mismo. Sus palabras son un resumen de nuestra propia opinión:

> [Some] juvenile novels have effects similar to those of ritual. Many children's books which inspire hope do so, at least partially, because they create a time-out-of-time, transcending the instant and

[129] En este punto hay que mencionar que Bixler le da más importancia a la influencia que tuvo la Ciencia Cristiana en Burnett que a la que George MacDonald pudo ejercer en ella. Igualmente, destaca el influjo de Emmanuel Swedenborg en la visión heterodoxa de lo espiritual, tanto en MacDonald como en Burnett (cf. Bixler, 1984: 79-80).

> make it possible for the child protagonist and reader to live, however briefly, in that "'span' of time" which integrates past and future in the present. Because the stories I focus on are not fantasies but "realistic" novels, their characters live in clock time, but those stories also put readers in touch with sacred time, that decisive, ontological time (…). Within this context, I would like to look first at *The Secret Garden*, the first book which deeply affected me with joy, hope, and a sense of transcendence. (Smedman, 1988: 94-95)

4.3 El significado del jardín y del petirrojo: inspiración y sanación personal

En el contexto del cuarto capítulo que nos ocupa es obligado hablar de una de las influencias más importantes y, a la vez, entrañables, que se dieron en *The Secret Garden* y cuya principal base es autobiográfica. En apartados anteriores nos hemos aproximado al jardín y a sus diferentes significados desde puntos de vista diversos. Así, el jardín integrado en el páramo puede estudiarse desde la influencia del movimiento romántico. Enmarcado en el género pastoril lo estudiamos como un sinónimo del concepto de Arcadia con todas sus connotaciones. Igualmente, hemos revisado el peso del jardín en la literatura victoriana como escenario frecuente de la novela de la época, junto con la capacidad curativa que el victorianismo contempló para este entorno. Además, en la literatura del siglo XIX el jardín vendría a significar un sinónimo de la feminidad –desde una consideración conservadora o subversiva, dependiendo del periodo y del autor–. El jardín, así, fue estudiado como una metáfora de confinamiento y, al mismo tiempo, como un emplazamiento para la liberación de lo masculino, especialmente al asociarse con lo secreto. En este sentido, tuvimos oportunidad de considerar el jardín como un espacio simbólico en el contexto de la búsqueda de la identidad femenina. Junto con estas lecturas posibles del jardín, añadimos su peso específico en el contexto del concepto de salud que la obra desarrolla, pareciéndonos un espacio para la sanación. De la misma forma, al asociarlo a lo secreto, sus connotaciones en el tema de la sexualidad son evidentes, en especial tratándose de protagonistas en edad preadolescente. En este contexto, el análisis del jardín desde el punto de vista de la sexualidad se enriquece, tratado, además, desde la perspectiva del jardín como espacio femenino. Otra de las connotaciones que asociamos al análisis del jardín fue la de la maternidad. En este sentido, estudiamos el jardín como metáfora del útero materno y del nido. En el capítulo referente al tratamiento del dialecto y de las clases sociales también hicimos mención al jardín, ya que se mostraba como un lugar donde las clases sociales parecían

relajarse –aunque no desaparecen del todo–, propiciando una comunidad más igualitaria y menos rígida que la que existía en la mansión de Misselthwaite. El uso del dialecto, junto con el esfuerzo por aprenderlo y hablarlo por parte de todos los personajes en dicho enclave natural, daba más fuerza a esta concepción del jardín como una Arcadia donde las clases sociales no se muestran de forma tan impermeable. Después de este análisis desde diferentes perspectivas, nos parece de rigor fundamentar, desde un punto de vista biográfico, la predilección de Burnett por este enclave, al que da tantas significaciones. El amor por los animales, por la naturaleza y, en especial, por los jardines fue una constante en la vida de la autora, siendo su estancia en Maytham Hall –su último hogar en Gran Bretaña antes de volver definitivamente a Estados Unidos– la influencia fundamental con la que consiguió la inspiración para construir literariamente el jardín de *The Secret Garden*. Su trabajo de jardinería, combinado con el de la escritura en uno de los jardines de la propiedad, y la "amistad" con un petirrojo que la visitaba frecuentemente en el jardín de Maytham constituyeron la base biográfica fundamental para inspirar la obra y que analizamos a continuación.

En primer lugar debemos mencionar que la atracción de Burnett por la naturaleza y por los jardines se remonta a su infancia. Una de sus biógrafas, G. H. Gerzina, hace alusión a que esta devoción que sentía por los espacios naturales proviene de su primera infancia en Manchester. Gerzina describe la que sería la segunda residencia de los Hodgson en St Luke's Terrace:

> [It] was backed by fields owned by the Earl of Derby, leading Frances to think of it as being in the "back garden of Eden". It seemed a place of gardens and perpetual summer, where she could lie beneath the trees, ignoring the industrial city that surrounded this suburb of light and air. It was here that her devotion to gardens began and her discomfort with the rush and dirt of the cities. (Gerzina, 2004: 13)

En 1865, y cuando Burnett contaba con dieciséis años, se ve obligada a emigrar con su madre y sus hermanos a Estados Unidos con el fin de

que la situación económica familiar progresara. En su primera residencia en New Market (Tennessee), la vida de Burnett es descrita en perfecta armonía con la naturaleza (cf. Gerzina, 2004: 26). Ya en su vida adulta, una vez establecida con su marido y sus hijos en Washington, Gerzina (2004: 85) nos cuenta cómo pasaba los veranos en el campo, donde, además de escribir, daba largos paseos y montaba a caballo. La propia Burnett describe sus sentimientos hacia la naturaleza, así como las emociones que esta le produce –fundamentalmente de libertad y de identificación con los animales–, emociones que Gerzina recoge del libro biográfico que el hijo de la autora, Vivian Burnett, escribiría en 1927. Así, sobre las vacaciones que pasaba en Joss Farm, la propiedad que alquilaba en Kent, este afirma:

> Except for the holidays spent at rented cottages in America, she had never yet had a garden of her own, and each morning at Joss Farm she stood "in the midst of that field with my arms full of poppies and looked at the sea of amazing scarlet blossoms on every side of me –and listened to the skylarks reeling about in blueness overhead– I used to reel and sway a little myself". (Gerzina, 2004: 121)

En este contexto general de carácter autobiográfico que estamos viendo debemos mencionar que el gusto de Burnett por la naturaleza y sus sentimientos positivos hacia ella coincidieron con sus primeras lecturas. En palabras de A. Lundin:

> Her first childhood book was *The Little Flower Book*, in which each letter of the alphabet was illustrated with flowers that grew into a garden before her eyes. She also may have been familiar with an earlier garden restoration story published a decade before: *Elizabeth and Her German Garden*, a popular book whose central figure and author was Elizabeth von Arnim, an Australian-born writer who had been raised in England and who had married a German count. In this book, the character Elizabeth discovers a large neglected garden on her husband's country estate and begins its restoration. (Lundin, 2006: 155-57)

Un posible reflejo de su afición temprana por los jardines puede reconocerse en *The Secret Garden*, ya que Mary en su primera estancia

en la India hace un amago de jardín como el único entretenimiento que le satisface. En la breve estancia con la familia de un clérigo inglés que la acoge después de la muerte de sus padres, Mary se muestra esquiva y antipática con los niños de la familia, dedicándose a jugar sola bajo un árbol para construir pequeños jardines (10). La escena es un anticipo de su relación con el jardín, y no sólo como parte argumental, sino como metáfora de este como la parte de sí misma que está por descubrir. Así lo percibe la niña al echar de su lado bruscamente al niño que se le acerca: Mary deja claro que el jardín es asunto suyo –su yo más interno al que sólo ella tendrá acceso y podrá "trabajar"– (10). Es evidente que la escena no es anecdótica porque con esta actitud el personaje es etiquetado como "desavenida" –*Misstress Mary quite contrary*– y se la asocia al jardín y a lo misterioso de su contenido: *"Mistress Mary, quite contrary,/ How does your garden grow?/ With silver bells, and cockle shells,/ And marigolds all in a row."* (11).

En general, los escritos biográficos sobre Burnett no pasan por alto su afición a la jardinería, una afición que mantuvo durante toda su vida y que tuvo para ella, además, una función terapéutica. Los ejemplos más evidentes fueron sus largas horas de trabajo en los jardines de dos de sus propiedades más queridas: Maytham Hall, en Kent, y la última y definitiva Plandome, en Long Island, Nueva York. Ph. Bixler se refiere a la pasión de Burnett por la jardinería –a lo que para ella representaría– en Maytham en los siguientes términos: *[On] the ample grounds she became a passionate gardener, a role which gave her solace the rest of her life. (…) Maytham Hall made Burnett realize that she wanted a home and a garden of her own* (Bixler, 1984: 15-16). El significado con el que Burnett revistió a los que serían los jardines de su vida queda muy bien expresado en una de sus frases lapidarias, y que Bixler (1984: 102) reproduce: *"As long as one has a garden one has a future; and as long as one has a future one is alive".*

Hasta ahora hemos visto cómo la contextualización de *The Secret Garden* en el páramo y el uso del jardín como escenario principal tienen una base biográfica en el propio gusto de Burnett por lo natural y por la

jardinería. A partir de ahora nos centraremos con más detenimiento en el peso que Maytham Hall tuvo en la escritura de la obra. Comprobaremos que representó la inspiración fundamental para Burnett y el acicate para emplazar a los personajes en un escenario que para la propia autora significó tanto. La idea fundamental que veremos es que Maytham tuvo un importante papel terapéutico en ella, una de las cuestiones básicas que la obra pretende transmitir.

Las referencias a Maytham, a su historia y relación con Burnett, así como a la evidente influencia en *The Secret Garden*, son obligadas para la literatura sobre la autora y su obra. A. Sh. Carpenter y J. Shirley (1990: 93-97) narran cómo en una visita que hace Burnett en 1898 a Rovelden, en el condado de Kent, se queda prendada de una propiedad llamada Maytham Hall –construida en 1721– y que terminaría alquilando hasta la fecha de 1907. En Maytham Burnett descubre –tal y como ocurría al personaje de Mary Lennox– un jardín flanqueado por muros y abandonado. Se trataba de un jardín con el que rápidamente se entusiasma y en el que ella misma trabaja con una cuadrilla de jardineros. Burnett convertiría el lugar en un jardín repleto de rosales que sería su lugar de trabajo en épocas de buen tiempo. Por su parte, A. Thwaite resalta que aunque siempre se había sentido atraída por la naturaleza y los jardines, Burnett nunca había practicado la jardinería de forma tan activa, teniendo para ella un carácter terapéutico: *When things were desperate indoors, Frances retreated to the Rose Garden* (Thwaite, 1994: 182). La relación con el jardín de Maytham fue tan importante que influyó en su producción literaria, siendo la inspiración fundamental para *The Secret Garden*, obra que comenzaría en 1909. En palabras de la biógrafa:

> An important part of the new life was the garden. Frances had always loved gardens but she had never, until now, been a gardener. (…) The Rose Garden at Maytham became extremely important to Frances, for it served as an outdoor workroom. Whenever it was fine enough, she would go there in her white dress and large hat, and write. The gardeners knew not to disturb her. (…) In the Rose Garden, Frances wrote most of *The Shuttle* and *The Methods of Lady Walderhurst*, she turned *Sara Crewe* into *A Little*

> *Princess* and she finished *The Dawn of a Tomorrow*. And it was in the Rose Garden that she felt the first ideas for *The Secret Garden* (…). *The Secret Garden* shows that her knowledge of gardening was practical. (Thwaite, 1994: 182-83)

Como vemos, la inspiración del jardín de rosas de Maytham es evidente en la obra de 1911, junto con el entusiasmo, casi infantil, por parte de Burnett en su descubrimiento, restauración y trabajo en él, tal y como se refleja en los personajes de Mary Lennox y Colin Craven. Este sentimiento es igualmente recogido por una de las biógrafas de Burnett, G. H. Gerzina, quien menciona cómo la autora planea cuidadosamente con su jardinero jefe la disposición que tendría el jardín, las flores que plantarían, etc. (cf. Gerzina, 2004: 204).

En un artículo publicado en marzo de 1902 en el diario *The Critic*, la periodista Ch. Harwood realiza una visita a la autora en Maytham, describiendo la propiedad, el jardín de rosas (cf. Harwood, 1902: 237) y sus impresiones *in situ*. Harwood describe con exactitud las posibilidades que Burnett vio en el jardín abandonado y que Mary Lennox volvería a recrear literariamente. En palabras de la periodista: *[For] when Mrs. Burnett first went to Maytham it was nothing but an abandoned orchard, overgrown with weeds, which she, with a great love of gardening, saw the possibilities of and transformed* (Harwood, 1902: 237). En este sentido, la crítica A. Sh. Carpenter dedica su artículo con el título explícito de “Lady of the Manor” a la historia de Maytham Hall como propiedad del siglo XVII, centrándose en la relación de Burnett con esta gran casa y sus jardines y lo que supuso a su vida personal y literaria. Una de las ideas que apunta Carpenter es que Maytham significó la realización de la vida campestre que Burnett siempre había idealizado (cf. Carpenter, 2006b: 93-94). Además de la historia de Maytham como propiedad, Carpenter señala la indudable influencia que tuvo como inspiración para la redacción posterior de *The Secret Garden*. En este sentido, Carpenter (2006b: 97, 105) se refiere al trabajo de jardinería de Burnett, que posteriormente quedaría reflejado en el trabajo que el personaje de Mary hace en el jardín, así como al entretenimiento que le producía disfrutar de su estancia en él, tal

y como ocurre a Mary, cuya única obsesión a partir de su descubrimiento es pasar la mayor parte del tiempo posible en él[130]. Finalmente, Carpenter menciona que uno de los principales significados que Maytham tuvo para Burnett, además de la inspiración literaria que le supuso, fue el del consuelo. El valor terapéutico de Maytham para Burnett resultó evidente. En palabras de Carpenter: *Great Maytham Hall and its rose garden pleased her, consoled her, entertained her, fulfilled her, and inspired her. Vivian said, "The particular fragrance and outdoor beauty of her later books begins here at her contact with the English gardens at Maytham"* (Carpenter, 2006b: 110). Desde su llegada a esta propiedad existió un vinculo especial entre el lugar y la autora, una unión que ella misma reconocería y que calificaría como "mística". En este sentido, Carpenter recoge las impresiones que Burnett comparte con su hijo Vivian. En palabras de la crítica en relación al jardín: *Behind the house was a very large walled garden, "a lovesome, mystic place," Frances wrote, "shut in partly by old red brick walls against which fruit trees were trained and partly by a laurel hedge with a wood behind it." The walls were original, dating from the 1700s*. (Carpenter, 2006b: 96). Estas palabras que Carpenter recoge pertenecen a la obra de Burnett *My Robin*, de 1912, obra en la que, en efecto, describe su hábito de escribir en el jardín, calificando el lugar como un emplazamiento místico en el que reinaba el silencio y la paz necesaria para la concentración de la escritora. Burnett describe el lugar como si se tratara de un santuario: *The soft silence of it – the remote aloofness– were the most perfect ever dreamed of* (Burnett, 2008c: 8-9).

Una de las principales biógrafas de la autora, G. H. Gerzina, también se refiere al fuerte vínculo y al profundo significado que la propiedad

[130] Carpenter también se hace eco del reflejo biográfico de la llegada de Burnett a Maytham Hall en la misma escena reproducida en su obra escrita en Maytham *The Shuttle*, su bestseller de 1907, y que supuso la versión literaria de relación tormentosa de Burnett con su segundo marido Stephen Townsend. Así, la llegada de la protagonista americana a la propiedad rural de su marido inglés es el calco de la llegada de Burnett a Maytham (cf. Carpenter, 2006b: 94).

alquilada tuvo para Burnett. Así, Gerzina (2004: 258) menciona una carta que Burnett envió a su hermana Edith en la que aquella expresa sus sentimientos hacia la casa, a la que considera su verdadero hogar. Además, a propósito de los preparativos de su partida definitiva de Maytham a la que sería su última residencia en Estados Unidos, Gerzina (2004: 258) afirma: *She was already beginning her new tomorrow, one in which Maytham would be transformed into a literary classic.* La autora se está refiriendo claramente a la plasmación literaria de las experiencias de Burnett en Maytham en su obra posterior de 1911, *The Secret Garden*. Para la biógrafa no hay duda en que Maytham fue la casa de su vida (cf. Gerzina, 2004: 257), cuya pérdida fue una de las más dolorosas, en realidad su segunda gran pérdida después de la de su hijo. Para Gerzina (2004: 263-64), en *The Secret Garden* Burnett termina de elaborar el duelo por la pérdida de ambos, al reflejar a Lionel, en la figura de Colin, erguido y triunfante respecto a su enfermedad en el contexto de un jardín igualmente resucitado.

Hasta ahora hemos visto cómo el jardín de *The Secret Garden* tuvo una fuerte inspiración biográfica y un profundo significado emocional en Burnett que proyectaría en forma de inspiración y sanación personal, ya que Maytham fue tan terapéutica para ella como el jardín de Misselthwaite para sus personajes en la novela. Además del jardín, debemos referirnos a otro elemento que influyó de una forma similar tanto en la autora como en la obra que nos ocupa. Nos referimos al petirrojo con el que Burnett hizo amistad en el mismo jardín de Maytham y a su calco literario en el personaje de la obra de 1911. En efecto, fue un pájaro real el que inspiraría el personaje del petirrojo que señala a Mary la entrada del jardín secreto. Los biógrafos de Burnett subrayan en la autora su amor hacia los animales y su entendimiento con ellos. G. H. Gerzina se refiere a este aspecto con las siguientes palabras:

> She loved animals, stating once that “in my various incarnations I believe I have been all sorts of animals … I am sure I have been a beast again and again. I am such friends with them and I understand them so and they are so sure of it and are such friends

> with me. You should see their eyes when they look at me." (Gerzina, 2004: 119-20)

Por su parte, Ph. Bixler incide en la idea de que *The Secret Garden* tiene como una base esencial a tener en cuenta las experiencias vitales de Burnett, tal y como venimos viendo. Con relación al personaje del petirrojo, Bixler menciona que el libro publicado en 1912, y titulado *My Robin*, es la obra en la que Burnett hace una descripción sentimental de su relación en el jardín de rosas de Maytham con un petirrojo real. La obra es, en realidad, la respuesta a una carta de un lector que se interesaba por el personaje del petirrojo (cf. Bixler, 1984: 102). Otros críticos, como A. Sh. Carpenter, también se refieren a *My Robin* como una obra con un tono predominantemente sentimental que tiende a idealizar los hechos (cf. Carpenter, 2006b: 105). En efecto, uno de los rasgos que llevan a esta idealización, y también al sentimentalismo, es la personificación que caracteriza al petirrojo de *My Robin* y que será uno de los atributos que el personaje de *The Secret Garden* también tiene. La obra de 1912 está repleta de ejemplos, valga como evidencia el siguiente fragmento:

> I did not own the robin –he owned me– or perhaps we owned each other. He was an English robin and he was a PERSON –not a mere bird. (…) He is fascinatingly conceited –he burns with curiosity– he is determined to engage in social relations at almost any cost and his raging jealousy of attention paid to less worthy objects than himself drives him at times to efforts to charm and distract which are irresistible. An intimacy with a robin –an English robin– is a liberal education. (Burnett, 2008c: 7-8)

Otro de los rasgos que *My Robin* recoge y que identificamos en la obra anterior de 1911 es la solemnidad que Burnett confiere a todo lo que respecta al pájaro. En *The Secret Garden* encontramos este tono referido al petirrojo, a su construcción del nido y a los huevos que tendrá en primavera. El tono solemne es un signo de la majestuosidad de la naturaleza y sus seres contemplados como sinónimo de vida. El petirrojo de *My Robin* también comparte este rasgo. Así, cuando Burnett nos desbribe cómo intentaba quedarse lo más inmóvil posible para no asustar al pajarillo, y hacerle creer que ella nunca podría dañarlo, esta nos dice:

[His] tiny hopes and fears and desires makes [sic] you for the time cease to be quite a mere human thing and gives [sic] you another and more exquisite sense which speaks for you without speech (Burnett, 2008c: 10). Con frecuencia Burnett muestra un tono inefable en sus descripciones sobre el petirrojo, tal y como ocurre igualmente en *The Secret Garden*: *Of course I would get up and stand beneath his tree with my face upturned and tell him that his charm, his beauty, his fascination and my love were beyond the power of words to express* (Burnett, 2008c: 20).

A lo largo de la obra, y según siguen las descripciones de Burnett sobre su amistad con el petirrojo, somos testigos de la implicación emocional que para esta supone. Ir a trabajar a su jardín de rosas no sólo le resultaba literariamente productivo, sino personalmente terapéutico, tal y como reflejará en los personajes infantiles de *The Secret Garden*. Esta implicación emocional es reconocible en su relato de la despedida de Maytham y del petirrojo, tras nueve años de estancia allí. Al final de su obra *My Robin*, y siguiendo en su línea sentimental, le dice al petirrojo:

> "Never since I was born have I loved anything as I have loved you – except my two babies. Never shall I love anything so much again so long as I am in the world. You are a little Soul and I am a little Soul and we shall love each other forever and ever. We won't say Good-bye. We have been too near to each other –nearer than human beings are. I love you and love you and love you –little Soul." (Burnett, 2008c: 30)

Después de todos estos comentarios, vemos cómo la carga sentimental del petirrojo en la obra que hemos analizado es evidente. Como también lo resulta la fuerte base biográfica que tiene el personaje, un aspecto que lógicamente para la crítica literaria que se ha ocupado de *The Secret Garden* no ha pasado desapercibido. En nuestra opinión, Burnett dotó a los diferentes elementos y a los personajes de *The Secret Garden* con una carga simbólica y metafórica muy importante, influida a su vez, y como hemos visto a lo largo de todo este capítulo, por sus convicciones espirituales y por el contacto que tuvo con los movimientos de la época. Por esta razón, la crítica literaria también reconoce en el

petirrojo un símbolo de lo espiritual, un sinónimo de sanación y de inspiración espiritual. Así, en este contexto, para G. Evans el petirrojo representaría el espíritu de la madre muerta, una presencia que ayuda al personaje a hacer lo que debe. Es el que señala una nueva vida. En su opinión: *The gentle spirit of Colin's mother is present in the garden, evoked in speech by Mrs. Sowerby and in deed by the robin who leads the children to new life there* (Evans, 1994: 21). Por su parte, para Bixler Lilias Craven es una persona mágica que se manifiesta a través de los elementos naturales, incluyendo el petirrojo. Es, de esta forma, un elemento de sanación que tiene la capacidad y el rol activo de transformar a otros (cf. Bixler, 1996: 67-68).

4.4 Producción posterior a *The Secret Garden*

La producción posterior a *The Secret Garden* es llevada a cabo en la que sería la última residencia de Burnett, ya en Estados Unidos. La autora, a la que se le concedería la ciudadanía americana en 1905, compró la villa de Plandome, en Long Island, Nueva York, donde vivió desde 1909 hasta su muerte en 1924. Una de las ideas principales que resumen las obras posteriores a *The Secret Garden* es que la autora sigue explorando y ahondando en temas trascendentes, enfocados a la búsqueda de consuelo por la pérdida de un hijo que siempre estuvo presente para ella en forma espiritual. Burnett, así, se reafirmaría en sus ideas de la existencia indudable de una vida tras la muerte, y de la cercanía de los que perdemos en forma de protección siempre presente en nuestro día a día.

En 1913 publica *T. Tembaron*, una obra en la que el protagonista, un joven adulto, recoge algunos de los rasgos del personaje principal de *Little Lord Fauntleroy* (cf. Gerzina, 2004: 269). Por su parte, Ph. Bixler ratifica esta influencia y clasifica la obra como *a best-selling long romance for adults* (cf. Bixler, 1996: xix).

Burnett siempre fue una viajera empedernida y ya hemos mencionado su afinidad con la naturaleza. También era muy aficionada a hacer excursiones por la montaña, y una de sus biógrafas, G. H. Gerzina (2004: 272), comenta que estuvo varias veces en los Alpes. Estas estancias y su curiosidad por la filosofía oriental fueron plasmadas en la obra de 1915 *The Lost Prince*[131]. Para Ph. Bixler existe una influencia muy probable de la obra de Rudyard Kipling *Kim*, de 1901, a la vez que llama la atención sobre la insistencia de Burnett en la idea de que la nobleza se lleva dentro

[131] G. H. Gerzina (2004: 272) nos cuenta que tras un viaje a Viena una amiga de Burnett, Gigi Hall, le llevó una postal de la galería nacional que representaba a un joven gobernante. Se trataba del retrato del príncipe Ruprecht de Pfalz de quince años, de principios del siglo XVII, y que era la viva imagen de Lionel. Burnett quiso averiguar todo sobre la vida del príncipe y la inspiración en su hijo dio origen a la obra de la que hablamos.

(cf. Bixler, 1996: xix) –tal y como apuntaba en su obra *Little Lord Fauntleroy*–. A. Thwaite subraya esta idea: *The story is too patriotic (…) for contemporary taste, and there are ideas of inborn nobility and gentlemanly behaviour which have dated, but once again Frances showed her power as a storyteller* (Thwaite, 1994: 235). Así, *The Lost Prince* es una novela juvenil de tema patriótico con elementos de la novela de formación. El protagonista, el niño Marco Loristan, debe superar una serie de pruebas que confirman sus virtudes innatas. Varias de estas pruebas ocurren en el transcurso de un viaje lleno de peligros hacia su verdadero hogar, Samavia, una comunidad de características pastoriles y en la que, según la leyenda, se encontraba el jardín del Edén. Uno de los aspectos que más destacan en la obra es que Burnett repite ciertas circunstancias y características de la personalidad del personaje infantil que tantas veces plasmó en su producción anterior. En el caso de esta novela, encontramos a un personaje huérfano de madre –la orfandad es, con frecuencia, un acicate para la madurez–, con una fuerte relación con su padre, y que va evolucionando en el transcurso de la historia. Se trata de un personaje maduro y algo misterioso, que va cambiando aún más durante su viaje y del que destacamos su determinación por conseguir lo que se propone. Marco estará rodeado de una serie de personajes de su edad que lo acompañarán en su periplo y de los que destacamos a Rat, otro personaje huérfano, un disminuido físico caracterizado igualmente por su determinación por superarse (cf. Burnett, 2002b: 86). Para todos los personajes infantiles huérfanos se hace imprescindible tener como referente la imagen de un adulto que les inspire. De hecho, esta inspiración construye parte de su autoestima (cf. Burnett, 2002b: cap. XII). Además de la caracterización del personaje, debemos mencionar la aparición de las corrientes filosófico espirituales que ya habían aparecido en su obra anterior. Así, en el capítulo XXI, el personaje menciona las dos leyes fundamentales que regirán su reino y que, básicamente, son las ideas que la propia Burnett adoptaría en su vida misma. La primera ley es un resumen de la idea teosófica de que toda existencia forma parte de un todo único superior y trascendente: *“There are a myriad worlds. There is but One Thought out of which they grew. Its law is Order which cannot*

swerve" (Burnett, 2002b: 164). La realidad –en la novela recibe el nombre de *Order*– tiene que ver con el amor y se aleja del odio y del miedo: *Order is Hate not, Fear not, Love* (Burnett, 2002b: 164). La segunda ley que se propone en la novela vuelve a estar en consonancia con las filosofías de la época concernientes a la visualización y a la atracción del pensamiento positivo: *"Let pass through thy mind (…) only the image thou wouldst desire to see become a truth. Meditate only upon the wish of thy heart (…). Then will it take earthly form and draw near to thee"* (Burnett, 2002b: 169).

Como vemos, Burnett vuelve a incidir en aspectos como el viaje –que puede ser interior, exterior o una combinación de ambos-; las bondades de lo pastoril; el personaje infantil o juvenil huérfano cuyas circunstancias y características no pasan desapercibidas, así como su especial relación con los adultos que adopta como referente; la combinación acertada entre el ejercicio físico rehabilitador del cuerpo y de la voluntad (cf. Burnett, 2002b: 86); la importancia de la visualización y de los pensamientos positivos, que van a propiciar acontecimientos igualmente positivos (cf. Burnett, 2002b: caps. XIV y XXI); la técnica del trabajo con dicho pensamiento positivo se combina con la contemplación de la naturaleza como paso previo para la meditación (Burnett, 2002b: 174). Finalmente, debemos mencionar que en *The Lost Prince* Burnett vuelve a reafirmarse en la influencia de la filosofía oriental y en la adopción personal que hizo de la Teosofía, del *Nuevo Pensamiento* y de la *Ciencia Cristiana*.

En 1916 publica *The Little Hunchback Zia* en la editorial de Nueva York Stokes y en Londres con la editorial Heinnemann. En la misma fecha, la editorial Harper publica, tanto en Londres como en Nueva York, *The Way to the House of Santa Claus: A Christmas Story for Very Small Boys in Which Every Little Reader Is the Hero of a Big Adventure* (cf, Gerzina, 2007: 281).

En 1917 publica *The White People*, una obra dedicada a Lionel y basada en la idea fundamental de la muerte como un tránsito a un lugar maravilloso (cf. Gerzina, 2004: 284). Comprobamos, así, cómo sus ideas sobre la existencia de una realidad trascendente se manifiestan y se

reafirman en la última etapa de su producción. Ph. Bixler señala que esta obra recoge la idea fundamental que ya expresó en *In the Closed Room*, ya que en su argumento se asegura a unos padres que su hija muerta ronda felizmente muy cerca (cf. Bixler, 1996: xiv). De nuevo se trata de la reafirmación de la existencia del ángel guardián, en la forma en la que la autora entendía el concepto. Así, en la misma dedicatoria de la novela ya aparece el mensaje principal de esta: el indiscutible vínculo con los seres queridos ya fallecidos de los que no nos separan ni el tiempo ni el espacio: *To Lionel / "The stars come nightly to the sky; / The tidal wave unto the sea; / Nor time, nor space, nor deep, nor high / can keep my own away from me."* (Burnett, 2007b: 55). Resulta curioso ver cómo en la novela Burnett vuelve a recurrir al personaje infantil protagonista femenino con una personalidad que la diferencia del resto. Burnett tuvo una especial predilección por retratar niñas huérfanas o casi huérfanas, solitarias y con una vida interior propia –tal y como comprobábamos en *The Secret Garden* o en *In the Closed Room*–. En *The White People* la protagonista dice de sí misma: *Even those who took care of me did not know I was thinking at all, I had begun to wonder if I were not different from other children* (Burnett, 2007b: 57).

En 1922, y ya con setenta y tres años, Burnett escribe The *Head of the House of Coombe* y su continuación *Robin*. Ambas obras se vieron influenciadas por el conflicto de la Primera Guerra Mundial. Ph. Bixler opina sobre ambas: *[These] sentimental, melodramatic romances find a substantial audience but seem hopelessly dated to critics now reading authors such as James Joyce, Virginia Woolf, and F. Scott Fitzgerald* (Bixler, 1996: xix-xx). A pesar de esto, a G. H. Gerzina *Robin* le parece una de sus obras más modernas. La modernidad, sin embargo, no es su mensaje, sino cómo el mundo moderno adapta los fenómenos psíquicos (cf. Gerzina: 2004: 299). En este sentido, Gerzina (2004: 299) apunta a que en los años tan desesperanzadores tras la primera guerra mundial, Burnett se afianza en sus creencias. Por su parte, A. Thwaite subraya la influencia biográfica de las obras, sobre las que opina:

> From a biographical point of view, there is much of interest. *The Head of the House of Coombe* has the most dramatic of all the changes from riches to poverty which occur again and again in her books. Feather [the protagonist] is like a caricature of all the basest characteristics Frances feared, of all the tendencies in herself that frightened her, of things she herself had been accused of by the newspapers. (…) The second volume, *Robin*, is set in London during the war. Frances' material was second hand. The flaws and limitations in the book are numerous but her romancing did not extend to war. She sees the horror, not any nobility or glamour. (Thwaite, 2007: 344-45)

La afición por la jardinería fue una constante en la vida de Burnett, muy acentuada a raíz, y como ya comentamos, de su estancia en Maytham Hall. Gerzina menciona que Burnett se hizo muy famosa por la construcción de jardines en una propiedad en Bermuda donde solía pasar los veranos –jardines que incluso eran visitados por los turistas– (cf. Gerzina, 2004: 268). En una carta de Burnett a una amiga, aquella menciona con gran alegría que ha encontrado a un jardinero que comparte su ilusión por las flores (cf. Gerzina, 2004: 301). En este sentido, el último libro publicado de Burnett, *In the Garden*, ya póstumamente en 1925 y escrito mientras se encontraba enferma en la cama, ofrece descripciones de jardinería. Sobre el libro Ph. Bixler afirma:

> As Burnett's activities outside her home had decreased, Burnett had given free reign to her lifelong love of gardening. In the tradition of Vergil's encomium on farming in his *Georgics*, Burnett now passed her lore through detailed descriptions of gardens and gardening in every season; also, as Vergil had exhorted his readers to farm, Burnett had declared that "every one in the world really wants a garden" and "can have one," "if it is only two yards wide." The rewards are those Burnett had described in *The Secret Garden*: "As long as one has a garden one has a future; and as long as one has a future one is alive". (Bixler, 1984: 102)

A. Thwaite nos da una imagen muy romántica de cómo Burnett escribió *In the Garden*:

> In her last illness, Frances sat propped up in bed, writing *In the Garden* on blue-lined manuscript paper –but the pen-writing machine was wearing out. From her window, she could see beds of lingering roses, gorgeous clusters of dahlias and chrysanthemums, and beyond the flower beds the bay and the boats and the sunset. Someone said that the flowers that autumn "blossomed with unusual luxuriance for her passing", the sort of pretty thought that would have pleased her. She died on 29th October 1924 in her home at Plandome, four weeks before her seventy-fifth birthday. She was buried at God's Acre, Roslyn, Long Island. (Thwaite, 2007: 349)

Nos parece una última visión del mundo de la autora, llena de lo que a ella misma le satisfizo: su pasión por las flores y los jardines. Parece como si su última obra nos llamara la atención sobre lo que Burnett intentó que fuera su legado.

Así, en la última etapa de su vida comprobamos cómo Burnett no se muestra innovadora respecto a los temas ni a los personajes que refleja en su producción literaria. Estos serían más bien una continuación de lo que vino ofreciendo a lo largo de su carrera, incidiendo, especialmente, en aspectos como lo trascendente como consuelo y acompañamiento en el día a día, en la existencia de una realidad superior y espiritual, en la importancia del pensamiento y de las actitudes positivas y en la jardinería como actividad igualmente trascendente que pone en contacto al hombre con la inmensidad de la naturaleza. Sus personajes se siguieron caracterizando por su nobleza interior, que les lleva a la restauración de su situación de pobreza, desarraigo o carencia. El personaje –con frecuencia huérfano– sigue siendo de especial atractivo por su vida interior y por su predisposición al viaje, como sinónimo de tránsito hacia la madurez.

Capítulo 5

Conclusiones

Como la mayoría de los clásicos de la literatura infantil y juvenil de cualquier época, las aportaciones de *The Secret Garden* se fundamentan en la aparente simplicidad de un argumento capaz de mantener la atención de un lector variado. Esta simplicidad es como decimos aparente, ya que supone la expresión de temas complejos en clave de metáfora. La función de esta codificación a través de lo simbólico es claramente la de acercar al lector a la exploración de cuestiones universales, aspecto por el que afirmamos que *The Secret Garden* es sin duda uno de los clásicos de la literatura anglosajona y norteamericana. Al leer la obra bajo este prisma de la universalidad de los temas hemos visto que Burnett fundamenta su obra en unos modelos de infancia concretos, rescata y reutiliza para la obra los elementos que necesita de diferentes géneros literarios, y expresa lo que para la autora fueron los grandes temas que presidieron la producción literaria de su última etapa, mostrándose subversiva y reivindicadora en ocasiones y conservadora en otras.

Para la caracterización de los personajes infantiles Burnett recoge la tradición del modelo romántico al ofrecer unos niños con plena potencialidad. Su condición de huérfanos les da la independencia necesaria para el desarrollo de este potencial con libertad y al margen del adulto. En la obra los personajes infantiles son más conscientes que los adultos de sus capacidades y necesidades, especialmente la de la regeneración y la sanación, así como de su especial unión con la naturaleza y de las ventajas de una vida en consonancia con ella. Así, los personajes infantiles se muestran en diferentes ocasiones en el rol de maestros y sanadores, siendo además capaces de expresar a través de sus sentidos lo sublime de la unión con lo natural. La importancia para Burnett de estos aspectos en la obra queda reflejada de forma máxima en la caracterización del personaje de Dickon como un auténtico *Child of Nature* del movimiento romántico. Al tener dicha base romántica para la creación de los personajes infantiles, Burnett se muestra una escritora victoriana, ya que la literatura de este periodo nos ofrece con mucha frecuencia esta caracterización del personaje infantil bien en el contexto

de su conexión con la naturaleza, bien en el retrato más cercano de un niño integrado en la familia y, en general, en lo cotidiano. Sin embargo, Burnett no hace de sus protagonistas infantiles personajes puramente románticos, ya que nos ofrece niños más complejos psicológicamente hablando y, por tanto, más reales. En nuestra opinión, hay dos rasgos que Burnett subvierte de la aportación romántica. Se trata de la inocencia infantil cercana a lo celestial, tal y como la contemplaban los románticos y la concepción del niño como un ser necesariamente eterno, por lo que la infancia quedaba transformada en una suerte de paraíso perdido. En este punto, la obra que nos ocupa se aleja de esta visión, al ser una auténtica apología del crecimiento y la transformación. Burnett no lamenta que sus personajes cambien, sino muy al contrario nos narra la historia del enriquecimiento de unos niños que aceptan su crecimiento como algo natural y necesario en ellos. El otro modelo del que la autora se sirve es el del *Beautiful Child*, aunque con fines subversivos. Si su obra anterior de 1886 *Little Lord Fauntleroy* resultó la epítome de los rasgos que caracterizaron al modelo, en la obra que nos ocupa se nos acerca más a lo que hemos denominado el "antimodelo", al ofrecer niños con rasgos de personalidad que se alejan de la ingenuidad, la dulzura, y la obediencia. El tono general de idealización de la infancia y el sentimentalismo con el que Burnett se acercó a esta en la obra de 1886 se pierde en *The Secret Garden*. Aunque sí que perdura la influencia de los niños en los adultos, la existencia de cualidades innatas positivas en aquellos en forma de potencialidad –Mary y Colin deben hacer un trabajo personal para evolucionar y madurar–, y la importancia del aspecto físico. Este rasgo, lejos de ser un recurso visual como en el modelo que se menciona, fue elaborado concienzudamente en el argumento de *The Secret Garden* y se convierte en una metáfora del cambio y de la sanación de los personajes.

Hemos ido comprobando cómo la riqueza del texto que nos ocupa también se fundamenta en la integración de elementos pertenecientes a diferentes géneros literarios a los que la autora se ve expuesta, como lectora de su época y también como autora de literatura para adultos. En este sentido, las aportaciones del género pastoril en la obra son

numerosas y se relacionan de forma directa con la imagen principal del texto, esto es, el jardín. Así, habíamos visto cómo la literatura del periodo eduardiano reutiliza el concepto de Arcadia y lo aplica a la infancia con significados que variarán dependiendo de la interpretación de cada autor. En general, estos autores compartirán la idea fundamental del espacio arcádico como un lugar más o menos seguro que incluye la posibilidad de la amenaza, esto es, la finalización de lo arcádico en sí y de la idealización que esto implica. En *The Secret Garden* se plasman de forma explícita las bases de lo arcádico: la integración con el espacio natural, el aprecio por el trabajo manual en la naturaleza y realizado por una comunidad en armonía, la exaltación de dicho trabajo como fuente de felicidad, la percepción de los integrantes de dicha comunidad como instintivamente sabios, caracterizados siempre positivamente, y que usan una variedad dialectal a la que se le confieren las mismas características positivas. Burnett en su obra revierte los aspectos de la literatura pastoril en un espacio arcádico, esto es, el jardín, usando un referente temporal que trasciende el propio tiempo en su forma lineal, ya que vertebra la obra basándose en los ciclos estacionales –con todo el significado que implica asociado a la regeneración y a los conceptos de la vida tras la muerte–. Para la autora se trataría de un ciclo completo de sanación en el que la vida y la salud se imponen de forma tan natural como el crecimiento de los personajes. A la vez que estos recursos, Burnett marca de forma especial a una de las figuras narrativas, de forma que, con el personaje de Dickon, al dotarlo míticamente con rasgos del dios Pan subraya la unión esencial del hombre con la naturaleza. Por extensión, pensamos que tanto el personaje como el jardín en su significado metafórico a la luz de lo pastoril pasan a implicar el misterio de la vida, la fuerza de la naturaleza que empuja todo a crecer y a vivir en armonía. En nuestra opinión, al margen de las lógicas idealizaciones que suponen la expresión de estos rasgos, la autora consigue la proyección simbólica y hasta mítica de la obra.

Como hemos comprobado, otro de los géneros que dejará su huella en la obra es el romance, una influencia inevitable por la experiencia de la

autora en este género. De esta forma, Burnett reutiliza el patrón argumental que tanto emplearía, esto es, el cambio en la condición del personaje aplicado a sus personajes infantiles. La novedad que encontramos en *The Secret Garden* es que este cambio se refiere, más que a una situación externa –como la restauración de una fortuna, de la clase social o similar–, a una transformación en la condición interna del personaje. Así Mary y Colin restauran su situación inicial de carencia afectiva y emocional hacia una transformación que les llevará a su madurez. Como hemos ido viendo, el cambio de condición en el personaje también se produce a través de la transformación paulatina en lo físico y usando simbólicamente el tema del viaje y la imagen del jardín. En el primer caso, los viajes y recorridos que se relatan en la obra vienen a significar el camino catártico que el personaje recorre en el proceso de autodescubrimiento. En este viaje "de la oscuridad a la luz" supone la introducción de la figura del *alter ego*, un aspecto revelador para los personajes infantiles. En el segundo caso, el jardín conectado con el género del romance supone no sólo un escenario para este, sino un símbolo de la importancia del secreto y su conexión con el tema del descubrimiento de la sexualidad. Burnett muestra que en el *hortus conclusus* del romance también pueden habitar niños, quienes, lejos de instalarse en él, abren sus muros para permitir el descubrimiento de uno mismo tanto física como emocionalmente.

Otro de los géneros que influyen en la obra es el cuento tradicional. En nuestra opinión esta influencia será una de las que tiene más peso en la novela y que hace que *The Secret Garden* tenga una vigencia absoluta. Podemos decir que Burnett se expresa con los recursos del cuento, por lo que es capaz de llegar a un público muy amplio. Gracias a la influencia de este género, los planos de significación se enriquecen enormemente, permitiendo al lector diferentes interpretaciones según su edad. Al superponer la estructura del cuento a *The Secret Garden* identificamos la superación por parte de los personajes infantiles de una serie de pruebas de iniciación, para lo que se les dota de las herramientas necesarias –curiosidad, fuerza, astucia, consciencia, trabajo, superación, etc.– y de la

ayuda por parte de otros personajes tanto humanos como animales, para alcanzar el fin que, muy frecuentemente, en el cuento se relaciona con la metamorfosis. Así, la metamorfosis vuelve a referirse al proceso de aprendizaje y a la transformación gracias a la superación de los miedos. En nuestra opinión, *The Secret Garden* se convierte en atemporal gracias, entre otros recursos, a incluir lo igualmente atemporal de los temas que se expresan en el cuento: aspectos que si no son procesados convenientemente producen una angustia que, como nos demuestran Mary y Colin, detienen el crecimiento y la alegría misma de vivir. Así, la obra, al igual que el cuento, habla de cómo los personajes se enfrentan a lo que podemos llamar "miedos universales", esto es, el desamparo, la soledad, el abandono, la enfermedad y la muerte. Burnett incide de forma recurrente en el miedo al cambio, razón por la que somete a los personajes de Mary, Colin y al señor Craven a un duelo en el que, para poder sanar, deberán despedirse de cuestiones del pasado, haciéndolos conscientes de la necesidad de dejar de retener viejos paradigmas en forma de pensamientos y actitudes negativas repetitivos para, una vez superado el duelo, dar la bienvenida a un nuevo estado de bienestar. De esta forma, Burnett se hace eco de la finalidad del cuento, esto es, la liberación de la angustia a través no de su represión, sino de la expresión consciente y el trabajo liberador. El uso de la magia como recurso típicamente integrado en el cuento toma otra expresión por tratarse de una novela y no de una obra perteneciente al *Fantasy*. Como hemos visto, Burnett ofrece un concepto particular de la magia y la asocia al crecimiento, al misterio mismo de la vida y, por tanto, a lo trascendental. El jardín secreto es el emplazamiento físico donde tienen lugar de forma prominente estos misterios y donde los personajes van gestionando su angustia por los temas que comentábamos anteriormente. Sin embargo, lejos de quedarse en ser escenario el jardín es el símbolo mismo de la transformación, ya que encarna la metamorfosis y el paso de la muerte a la vida. El jardín contiene en su esencia lo mágico y a través de esta magia se comunica con sus habitantes. Es un idioma común: el jardín es el espejo mágico del cuento que devuelve a los niños la imagen que quieren ver de ellos mismos.

La vinculación de la obra con el *Moral Tale* y el *Exemplum* también aporta matices enriquecedores que hemos tenido en cuenta. Si bien Burnett se aleja del adoctrinamiento moral en un sentido estrictamente ortodoxo conectado con el puritanismo de la época y con el éxito que durante el siglo XIX tuvieron los cuentos morales, también es cierto que la obra transmite una firme convicción en una creencia de carácter espiritual. En el *Exemplum* vimos cómo es el tema del renacimiento el que preside el género. Es un renacimiento basado en el despertar religioso y en el concepto de redención. Desde un punto de vista simbólico, *The Secret Garden* supone también una historia de la redención, ya que a través del trabajo que realizan los personajes estos pasan de un estado de inconsciencia al descubrimiento de lo que Burnett conecta con lo divino. Sin embargo, también vimos que lo que las características particulares que la autora asocia al concepto de divinidad y trascendencia y que recogimos con el nombre de la "religión del jardín" se alejan de los contenidos religiosos ortodoxos de los géneros que mencionamos, una consecuencia natural de la propia evolución de las creencias de la autora.

La última de las influencias de otros géneros literarios que hemos analizado en relación a *The Secret Garden* es la de la literatura gótica. En dicha influencia vemos la intención de la autora por dramatizar la transformación de los personajes a través de los recursos que ofrece el gótico, en una intención, en nuestra opinión, subversiva. La identificación de la mansión de Misselthwaite con lo patriarcal y la del jardín con la expresión de lo femenino viene a denunciar el fracaso de la domesticidad desde el paradigma del abuso patriarcal. Mary subvierte además los rasgos de la heroína gótica y aporta a Misselthwaite una nueva esperanza tras su propia transformación en el jardín secreto.

La evidencia de la intención subversiva de Burnett en la obra no se extiende a todos sus aspectos. Por esta razón no podemos afirmar que Burnett se muestra como una escritora totalmente feminista y, como decimos, subversiva en todos y cada uno de sus temas, ya que esta afirmación nos llevaría a una percepción paternalista de *The Secret Garden*. Lo que sí nos parece un paso hacia la modernidad y hacia el

abandono de viejos paradigmas es la inclusión de la denominada *woman-question* en una obra destinada a un público infantil y juvenil. Como hemos visto, esta inclusión se produce a través de la figura de la loca y de las metáforas de confinamiento. Burnett, además de hacerse eco de las reivindicaciones de las mujeres de su época, refleja sus propios sentimientos de escisión basados en sus roles como escritora y como madre con las consecuentes dificultades para simultanearlos. La forma de Burnett de afrontar el tema es haciendo que Mary se atreva a explorar la expresión de la figura de la loca encarnada en el *alter ego* de su primo Colin, atreviéndose además a explorar lo que en la novela supone una metáfora del confinamiento femenino: Misselthwaite y sus habitaciones cerradas. Mary hace que la parte supuestamente incontrolable, irracional y "loca" de lo femenino quede expuesta y no oculta, y saca, literalmente hablando, a la encarnación de esto, a Colin, a un espacio abierto donde pueda verse sin tabúes y pueda sanarse no a la luz de la razón, y esto nos parece fundamental, sino a la luz de la emoción y del sentimiento, unos rasgos tradicionalmente asociados a lo femenino y, por tanto, despreciados frente al dominio de la razón. La línea argumental de Burnett nos lleva a concluir que si no se reprime lo femenino ni ninguna de sus manifestaciones y se integra con lo masculino, la salud queda garantizada y más aún si se relaciona con lo trascendente. En este sentido, *The Secret Garden* dota a lo femenino de una dimensión sobrenatural y no excluyente en una misión reparadora y generadora de vida. De esta forma, la consideración del jardín en la obra como un espacio simbólico en relación con la identidad femenina ha dividido a la crítica literaria teniendo como base la resolución del final de la obra. La clave de esta doble interpretación, y que a nuestro juicio no hace más que enriquecer la novela, es su condición de espacio cerrado como una supuesta apología de la domesticidad y del patriarcado o, por el contrario, como la condición de intimidad necesaria para la mujer para desarrollar su espacio propio. Otro de los retos en la interpretación de la obra a la luz de la identificación del jardín con lo femenino es su final. Así, el caminar de un Colin triunfante desde el jardín hacia la mansión acompañado del viejo orden –el señor Craven– supone para una parte de la crítica un revés al

personaje femenino y, por extensión, al significado de lo femenino en la obra. En nuestra opinión, la exclusión de Mary de la acción es simbólica, ya que se trata de personajes y estados de evolución diferentes, esto es, Mary no puede salir del jardín caminando junto a su primo porque esta se encuentra más evolucionada que el niño. El jardín es testigo de la evolución parcial de Colin, pero también de su egocentrismo –Colin necesita poseer y dominar para ser feliz– y de su interpretación de la realidad en términos de imposición, una cuestión que ha superado Mary al revertir en otros su propia sanación, auspiciando la salud de Colin. En nuestra opinión, el objetivo de Mary no es poseer, sino evolucionar, por lo que no se deja "atrapar" por esta última escena final en la que se presenta a un Colin triunfante. En este sentido, Burnett deja un gran legado a Mary: se trata de la caracterización de su personalidad –resumida con frecuencia en el adjetivo *contrary*– y de su aparente desaparición argumental al final de la novela, consiguiendo apartarla de la falta de evolución aún de los Craven y permitiendo al lector un final abierto para un personaje tan especial. Pensamos que con la posibilidad de este final abierto Burnett proyecta al personaje al futuro, donde quizás los conflictos entre lo femenino y lo masculino se hubieran conseguido pulir más que en 1911.

En relación al talante subversivo de la autora, hemos visto la importante conexión con el concepto de salud y el tratamiento de la sexualidad en la obra. En el primer caso, nos parece muy original y de una importante vigencia la lectura del aspecto físico y de la comida como una metáfora y de su vinculación con el tema de la anorexia. Partiendo de esta premisa de la falta de salud de los personajes, el jardín con el trabajo que se desarrolla en él se convierte en un espacio y una comunidad para la sanación, un lugar donde se aplican técnicas psicológicas vigentes actualmente, como la risoterapia. En este mismo contexto, nos parece muy subversivo que en el marco de la literatura eduardiana Burnett auspiciara la conexión de sus personajes con los sentidos, exaltando las emociones y llamando la atención sobre la importancia de ambos aspectos en la salud. Así, señalábamos que la fórmula de la salud que la

novela nos ofrece es que la ausencia de represión lleva hasta el equilibrio físico y mental gracias a la vez a la proyección de pensamientos positivos. Con esta fórmula desaparece la amenaza de la anorexia y se permite la expresión de la incipiente sexualidad de los personajes en un marco de naturalidad. En referencia a la sexualidad, hemos visto que su vinculación a lo secreto y a la metáfora del jardín como tal es una recuperación literaria en la producción infantil y juvenil. Es lógico pensar que un tema considerado tabú no se exprese explícitamente, pero sí de una forma implícita y asociada a diferentes imágenes. La inclusión del tema sexual en la obra, su importancia y su vinculación de nuevo al jardín nos lleva a reflexionar sobre lo que en nuestra opinión es una reivindicación por parte de Burnett, ya que la mujer debe trabajar y hacer florecer su jardín –su proceso de desarrollo y madurez sexual– sin interferencias ni represiones externas. En nuestra opinión, esta idea queda muy marcada en el título del capítulo VII, *The Key of the Garden*, y el doble significado de *key* como clave y como llave. Tanto la una como la otra deben estar en manos de la mujer, y así lo entiende Burnett, al hacer que sea Mary la que descubra la llave que abre el jardín secreto.

Otro de los aspectos fundamentales en la obra es el tratamiento de la maternidad. Entre las ideas principales que se desprenden tras el estudio de este se encuentra su consideración como una parte esencial de la identidad femenina. Igualmente, supone una clara manifestación del poder que se le atribuye a lo femenino por su naturaleza sanadora, regeneradora, capaz de una evolución psicológica y, llevándola a su última expresión, sobrenatural. Así, en primer lugar, en *The Secret Garden*, la capacidad maternal se relaciona con una parte esencial de dicha identidad, aspecto que pudimos comprobar en el personaje de Mary, quien emprende una búsqueda que la llevará a ir desentrañando aspectos de su interior que la conducirán, finalmente, a una gran evolución en su carácter. En dicho proceso se van desvelando las razones que explicarían rasgos fundamentales de su carácter inicial, como son su aspereza y mal humor, y de cómo el personaje va transformando estas características gracias a su capacidad maternal de

hacerse cargo de sí misma y, más tarde, de los demás. La combinación de una curiosidad innata y de la necesidad de despertar a una mayor consciencia de sí misma la convierte en motor de la regeneración del jardín, de la sanación de Colin y, en especial, de su propia sanación en el contexto de su identidad femenina y capacidad maternal. De esta forma, al permitir la manifestación de su instinto maternal, Mary se hace consciente de sus carencias, decide pasar a la acción, haciéndose cargo de ellas, lo que la hace madurar lo suficiente para ocuparse de otros, en especial de su primo Colin. Además, la asimilación de su instinto maternal como parte de su identidad le supone tener la perspectiva suficiente para reconocer lo que perturba al otro –tal y como ocurre en una relación paterno-filial– y poder ayudarlo. Vemos, por tanto, que *The Secret Garden* no sólo se refiere a una maternidad física sino también psicológica, al relacionarse con esa gestación de la propia identidad y con la capacidad madurada de hacerse cargo de uno mismo para después ayudar a los demás. Ser madre supone en la obra gestar un proceso de madurez para dar a luz a un ser más evolucionado y reconciliado con lo femenino. En segundo lugar, en la obra la maternidad se considera un atributo de poder para lo femenino, ya que en el uso de la capacidad maternal la mujer expresa su poder de sanar –como mencionábamos, Mary se cuida a sí misma, al jardín y a Colin– y, al hacer esto, se permite madurar y recuperarse de situaciones anteriores de crisis y carencia. La capacidad sanadora y regeneradora de la maternidad aparece en los personajes y situaciones clave que plantea la obra y hace que se cree una relación de reciprocidad entre una comunidad fundamentalmente maternal –hemos trabajado aquí con la idea de la maternidad como un contexto o forma de relación entre los personajes–. Encontramos la evidencia de esta idea fundamental de reciprocidad en la relación entre la capacidad de regeneración y la maternidad. Así, gracias a la acción de la madre naturaleza y de los cuidados maternales de Mary, Dickon y Colin hacia el jardín, este se regenera, permitiendo que todo lo que en él habite vuelva a la vida. Si inicialmente fue una tumba, ahora se transforma en el espacio acogedor en el que todo crece y se desarrolla, tal y como ocurre en el vientre de una madre. Cuando el ciclo estacional se completa y la

regeneración se ha producido, los personajes infantiles están preparados para salir del jardín –como si de un parto se tratara–, una apertura definitiva que implica incorporarse a la vida con el beneplácito de dos potentes figuras maternales en la obra, esto es, la terrenal, aunque muy idealizada, Susan Sowerby, y la sobrenatural, Lilias Craven. De esta forma, *The Secret Garden* conecta la idea de la maternidad como poder femenino con la capacidad de transformación: uno de los grandes temas de la obra.

Igualmente, hemos revisado la consideración de la naturaleza como madre adoptiva, un contexto en el que se soluciona uno de los conflictos que la obra plantea: las relaciones paterno filiales. Es por esta razón por la que consideramos al jardín como un lugar de encuentro entre personajes infantiles y progenitores de forma más o menos explícita: Archibald Craven se reencuentra con su hijo, Lilias Craven se hace presente con esta situación –así como previamente lo hizo con el florecimiento del jardín–, y Susan se convierte en referente maternal para Colin y Mary. Sin embargo, la naturaleza y el jardín en su papel maternal no sólo suponen un escenario, sino también un papel maternal activo como ejemplo de vida y regeneración, tal y como mencionábamos.

También hemos considerado la proyección de un concepto de maternidad idealizado en la obra, que alcanzaría su punto máximo al ser relacionado con lo sobrenatural –este aspecto se confirma en el personaje de Lilias Craven– y su influencia igualmente sanadora. Al dotar al concepto de semejante dimensión, se está intentando enfatizar la capacidad omnipotente de la maternidad, así como la gran extensión de su influencia sobre la obra y los personajes. Así, en la obra la maternidad va más allá de la muerte, de donde puede igualmente ser recuperada para solucionar conflictos existentes, significando que es poderosa e ilimitada. En *The Secret Garden* la maternidad lo puede todo. Desde esta perspectiva, y a la luz de la incógnita sobre el personaje principal de Mary que el final de la obra plantea, considerar la maternidad como concepto globalizador nos llevaría a la visión de una comunidad matriarcal que aporta cooperación, enriquecimiento, alegría, empatía y conexión, y en la

que Mary no sería un personaje excluido. Así, Mary Lennox se descubre, recrea y ejerce poder desde un concepto de maternidad ampliado, y que desarrolla su carácter especial alejado de lo que, según la época, debería ser lo femenino. Mary reclama tierra para sí, un lugar en el que pueda plantar, cuidar y recolectar –aspectos asociados con la maternidad–, lo que en un plano metafórico entenderíamos como la necesidad de un espacio propio en el que, una vez realizada la búsqueda de sí misma, estaría preparada para cultivar y desarrollar sus atributos y, en definitiva, ser. En *The Secret Garden* la fuerza y el poder son depositados en la mujer a través de una maternidad asumida –bien física, psicológica o como acto creativo personal–. Una cuestión que pudimos relacionar con la importancia del concepto para la propia autora, ya que la relevancia de la maternidad en *The Secret Garden* es el reflejo de las ideas, sentimientos y, en última instancia, anhelos de Burnett. Su experiencia vital de la maternidad y sus dificultades para compaginarla con su carrera literaria, así como el profundo dolor por la pérdida de su primogénito, aparecen en *The Secret Garden* como un espejo de lo que fue, su hijo Vivian, de lo que no pudo ser, su hijo fallecido Lionel, y de las relaciones entre hombre y mujer.

Respecto al tratamiento del dialecto en *The Secret Garden*, vimos la necesidad de su contextualización desde el punto de vista autobiográfico para evidenciar el gran interés y la afición de la propia autora por reproducir las variedades dialectales. *The Secret Garden* se beneficia, así, de dicha facilidad, a la vez que evidencia la gran influencia del género pastoril, una influencia que también será clara en el retrato de las clases sociales de la obra. En primer lugar, y en referencia al empleo del dialecto de Yorkshire por la clase social baja de la novela, hemos comprobado que la finalidad de su uso es, fundamentalmente, señalar la diferencia entre clases, evidenciarlo como sinónimo de poder –las gentes de Yorkshire que lo usan son retratadas como una comunidad poderosa y mágica con la capacidad de intervenir positivamente en todo lo que les rodea– y, finalmente, convertirlo en herramienta de influencia positiva por parte de la clase social baja hacia la clase alta. Desde estas consideraciones

generales, el dialecto es tenido en cuenta positivamente y queda identificado con los personajes de características morales igualmente positivas. Estos personajes supondrán un enriquecimiento y serán de gran ayuda a los personajes en evolución –Mary Lennox y Colin Craven fundamentalmente–. El dialecto se considera, en este sentido, una herramienta de humanización y un agente igualador, en especial, en el escenario del jardín secreto. Así, en un ambiente de solidaridad y alegría, el dialecto sirve como vehículo de alabanza a la naturaleza y de expresión hacia lo inefable: el misterio de la vida en el contexto de la naturaleza. Con su uso los personajes son capaces de expresar sus sentimientos, resumidos en su entusiasmo y pasión por lo y los que les rodean, así como por el trabajo de regeneración –tanto exterior hacia el jardín como interior para con ellos mismos– que llevan a cabo. De esta forma, Burnett recoge la influencia de lo pastoril, en la que el uso del dialecto supone un sinónimo del acercamiento a la naturaleza y lo enlaza con la necesidad muy típicamente victoriana de alejarse de la artificialidad de la ciudad y habitar el espacio natural ciertamente idealizado. En segundo lugar, y en referencia al compromiso social de la novela, nos hemos hecho eco de las dos vertientes críticas sobre el tratamiento de Burnett hacia el tema de las clases sociales. Así, por un lado, una parte de esta crítica alude a la importancia que la clase social baja mantiene hasta el final de la novela, y mencionan, además, una cierta relajación de las diferencias de clase en el contexto del jardín: cuestiones que parecen compensar la falta de crítica social de la que la obra adolece. Por otro lado, las principales líneas críticas sobre el tema apuntan a la excesiva influencia del mencionado género pastoril con la fuerte idealización de la clase social baja que esto supone. Además, en la obra se percibe ese sentimiento nostálgico victoriano que lleva a la idealización, de nuevo, de lo rural y que incluye a sus gentes y a su forma y condiciones de vida.

En nuestra opinión, y a pesar de reconocer el peso de la clase social baja en la novela, entendemos que la visión de la clase rural forma parte de una descripción pintoresca. Aunque Burnett expone la dureza de las condiciones de vida de la clase baja, creemos que en su intención no está

en ningún momento plantear cambios que lleven a pensar en una ruptura del orden social establecido. Así, los sirvientes de Misselthwaite siguen en su puesto, y en sus circunstancias de vida invariables, tras los cambios que se producen en los personajes de Mary y Colin después de la llegada de Archibald Craven a sus tierras. Burnett retrata con lejanía la vida en la pequeña y abarrotada casa de campo de Susan Sowerby y su hijo Dickon, lugar en el que la comida y la formación escasean, pero donde parece reinar una alegría perpetua. En este punto, opinamos que la idealización de la clase rural de Yorkshire en la obra también se debe a la asignación de características mitológicas a algunos de sus personajes –es el caso de Dickon como Pan, dios de la naturaleza– y arquetípicas –recordemos a Susan Sowerby como encarnación de la maternidad y personificación de la madre tierra–.

En general, la idealización de la clase social baja supone la misma perspectiva desde la que Burnett trata el tema del colonialismo en la India: se trata de un retrato alejado y hecho a grandes trazos de un tema que no pretende abordar desde un punto de vista crítico. Aunque, en este sentido, sí debemos destacar el poder de evocación de las imágenes de la India y su relación con el pasado de la protagonista. La autora se hace eco, además, de la metáfora que supone la identificación de la familia y el Imperio, sugiriendo que la falta de control en uno y en otro supone serios problemas para los protagonistas. Imperio y colonialismo, según el papel de Gran Bretaña de la época, serían sinónimos de orden. El mal gobierno del imperio sobre sus colonias o el de los progenitores sobre sus hijos lleva a todos al desorden. En el caso de Mary y de Colin implica su enfermedad física y mental, aunque también la exploración por parte de estos de los recursos para salir de una situación de crisis y el crecimiento que esto supone. Si analizamos el final de la novela desde el punto de vista del concepto de imperialismo que nos ofrece, vemos que Colin –una vez sanado y tras haberse reencontrado con su padre– impone su mandato desde el punto de vista colonial, ya que se deja claro que los Craven seguirán con un gobierno férreo de Misselthwaite. El papel de Mary en este esquema imperialista dependerá de la consideración del

final abierto de la novela. Así, Burnett no plantea soluciones ni ofrece elementos de cambio a ninguno de los dos contextos fundamentales –y muy victorianos– que aparecen en su obra: la India y lo rural. De esta manera, el comportamiento de los personajes infantiles principales nos lleva a refrendar nuestra opinión, ya que no dejan de ser conscientes de su situación de clase privilegiada, a pesar de su uso puntual del dialecto, entendiéndola como una posición natural e invariable. De esta forma, a pesar del contacto que puedan tener Mary y Colin con la familia Sowerby o con el jardinero Ben Weatherstaff, nada nos hace pensar que la diferencia de clases vaya a relajarse, a cambiar, ni, por supuesto, a desaparecer, y mucho menos con la vuelta de Archibald Craven al señorío de Misselthwaite.

Por último, respecto al tratamiento del tema del colonialismo en *The Secret Garden* hemos analizado, igualmente, las dos aproximaciones críticas que se hacen de la obra. Por un lado, la que piensa que Burnett contempla el país colonizado como un agente opresor hacia el personaje de Mary y con influencia negativa hacia la niña. Así, cuando Mary deja de internalizar el imperialismo como forma de relacionarse con el mundo, esta comienza a sanarse y a dejarse influir positivamente. Para esta parte de la crítica, la aparición de actitudes imperialistas de los personajes –en especial las formas despóticas de Colin– suponen un guiño del narrador con fines humorísticos por la inversión de roles que implica, esto es, aparecen escenas en las que los niños dan órdenes a los mayores. Por otro lado, otra parte de la crítica literaria afirma que Burnett no cuestiona en ningún momento el papel británico en la India –tal y como no lo hace en su obra anterior *A Little Princess* (1905)–, ofreciendo una imagen rápida y superficial del país colonizado. Ya en la contextualización de la novela en Yorkshire, Burnett se muestra condescendiente hacia los gestos y el tono imperialista de los personajes infantiles hacia los adultos. En este sentido, será el personaje de Colin el que más claramente encarne dicha actitud con su entrada en el jardín secreto, lugar que colonizará en el más amplio sentido de la palabra, al ejercer su poder, su afán de posesión y su dominación hacia todo y todos los que lo rodean.

En nuestra opinión, el acercamiento que Burnett realiza al tema de la India no resulta subversivo, ya que pensamos que no pretende hacer en ningún momento una crítica del papel británico en el subcontinente indio. Tampoco se plantean temas como la crítica a la situación de la servidumbre india y el trato vejatorio que reciben por parte de la clase alta británica. Es cierto que se desaprueba dicho trato de Mary hacia los que la sirven, aunque el narrador no profundiza en la cuestión. Desde nuestro punto de vista, la India que aparece en *The Secret Garden* posee, más bien, un poder de evocación desde su recuerdo en Misselthwaite. Es una imagen que sugiere lo lejano y que interpretamos como un escenario emocional, esto es, representa el pasado carente de afectividad de Mary. Un pasado que la niña deberá superar y dejar atrás, tal y como indica el viaje en el que abandona definitivamente la India como país que ha servido no para su crecimiento, sino como lugar en el que se desarrollan sus primeros años de infancia. Sin embargo, a pesar de reconocer un estado de estancamiento personal y afectivo durante los años de vida de Mary en la India, no debemos obviar la cuestión de que la novela comienza en este emplazamiento, un aspecto que no está exento de significación. En este sentido, la localización inicial serviría para enmarcar la historia no sólo en un plano espacio-temporal, sino en términos de evolución del personaje principal. En el progreso de Mary hacia su evolución personal, la India marcaría el estado inicial –de carencias físicas, psíquicas y afectivas– que nos servirán de oposición para constatar cómo el personaje va evolucionando en sus actitudes. En este sentido, el emplazamiento previo de la India establece un contraste cultural, ambiental, moral y ético respecto a lo que será la vida de Mary en Yorkshire. La visión en conjunto de su vida anterior en la India y el desarrollo de esta una vez que llega a Misselthwaite enriquece la percepción del lector respecto al proceso de crecimiento que se va dando en la niña a lo largo de la narración gracias a la técnica del contraste. Si bien la India es lejana, exótica y tiene gran poder de evocación, también se exponen los peligros que entraña la vida en el trópico. El subcontinente vendría a ser lo opuesto a la visión pastoril que se ofrece del páramo con las evidentes consecuencias para sus personajes.

Por último, hemos intentado identificar la influencia de los elementos autobiográficos en la obra y de las corrientes principales de pensamiento –eminentemente filosófico-espirituales– más relevantes en la época. De esta forma, la enfermedad y la muerte de su hijo Lionel se convierten en una constante argumental de las obras de Burnett, mostrando en su tratamiento la evolución de la propia autora en el sentir de su pérdida. Una vez más, el jardín de la obra tiene carácter metafórico, al apelar con su desarrollo a la evolución de la vida interior. Los ejemplos de unicidad, de trascendencia, de pensamiento positivo y de sanación de los que el jardín es testigo y motor son la evidencia de la importante influencia de la Teosofía, el Nuevo Pensamiento y la Ciencia Cristiana en *The Secret Garden*.

La aparición de lo biográfico en la obra resalta la forma en la que la autora convivió con la pérdida de su primogénito y de su fuerte vinculación emocional con Maytham Hall. El Lionel-Colin triunfante que sale de un jardín lleno de vida es, para nosotros, un tributo personal de la autora a su hijo al que da la oportunidad de volver a nacer sano a partir de un paraíso igualmente traído a la vida. Desde esta perspectiva el final de la obra es un final feliz porque mantiene los muros del jardín abiertos a la vida y a su continuidad, así como a los personajes ya sanados en el marco de unas relaciones familiares igualmente restauradas. El jardín en última instancia es un legado en consonancia con la línea de pensamiento de la autora, capaz de hablar de lo humano y lo trascendente a la vez, y de proyectar lo mejor de cada uno. En palabras de Burnett:

> “And in the hidden garden –which I adore– many strange and lovely quite natural human things happen. Oh, I know quite well that it is one of my best finds.” (Citado en Gerzina, 2004: 262)
>
> “As long as one has a garden one has a future; and as long as one has a future one is alive.” (Citado en Bixler, 1984: 102)

Bibliografía

Fuentes primarias

A.A.V.V. 1991. *Los cuentos más bonitos del mundo*. Barcelona: Círculo de Lectores. Trad. Ana María Viguera.

ANDERSEN, H.Ch. 2005a. *Hans Christian Andersen. Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg. Trad. Blanca Ortiz Ostalé.

___ 2005b. "El patito feo", en Andersen 2005a: 88-100.

BARRIE, J.M. 1956 [1904]. *Peter Pan. A Fantasy in Five Acts*. Londres: Samuel French.

BEAUMONT, Mme. de. 1991. "La Bella y la Bestia", en A.A.V.V. 1991: 51-74.

BURNETT, F.H. 1990 [1911]. *The Secret Garden*. Nueva York: Harper Collins.

___ 1994 [1886]. *Little Lord Fauntleroy.* Londres: Puffin Classics.

___ 1997[5] [1911]. *El jardín secreto*. Madrid: Siruela. Trad. Isabel del Río.

___ 1999 [1911]. *The Secret Garden*. Londres: Penguin.

___ 2002a [1888]. *A Little Princess*. Londres: Penguin.

___ 2002b [1915]. *The Lost Prince*. Virginia: IndyPublish.

___ 2004 [1905]. *The Dawn of a Tomorrow*. Kila, MT: Kessinger.

___ 2007a. *Collected Works of Frances Hodgson Burnett*. Charleston: BiblioBazaar.

___ 2007b. [1917]. *The White People*, en Burnett 2007a: 55-115.

___ 2008a. *Collected Works of Frances Hodgson Burnett. Volume II*. Charleston: BiblioBazaar.

___ 2008b [1904]. *In the Closed Room*, en Burnett 2008a: 9-41.

___ 2008c [1912]. *My Robin*. Champaign: Book Jungle.

___2008d [1909]. *The Land of the Blue Flower*, en Burnett 2008a: 43-65.

COTT, J. (ed.) 1993 [1973]. *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid: Siruela.

GRAHAME, K. 1992 [1908]. *The Wind in the Willows*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

GRIMM, J. & W. GRIMM. 1996a. *Cuentos de los hermanos Grimm*. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg. Trad. José Miguel Rodríguez Clemente.

___ 1996b. "La Bella Durmiente", en Grimm & Grimm 1996a: 163-66.

KIPLING, R. 2000 [1902]. *Precisamente así*. Barcelona: Círculo de Lectores. Trad. Mariá Manent.

PERRAULT, Ch. 1990a. *Perrault. Los cuentos más bonitos*. Barcelona: Círculo de Lectores. Trad. Juan Francisco Jiménez.

___ 1990b. "La bella durmiente del bosque", en Perrault 1990a: 3-20.

___1990c. "Riquete el del copete", en Perrault 1990a: 85-98.

Fuentes secundarias

A.A.V.V. 1978[15] [1943]. *Encyclopaedia Britannica. Macropaedia. Knowledge in Depth*. Chicago: E. B, Inc.

ADAMS, G. 1986. "Secrets and Healing Magic in The Secret Garden", en Gerzina (ed.) 2006: 302-14.

AGUILAR RÓDENAS, C. 2000. "De la tradición oral a la realidad virtual". *CLIJ* 125, 46-56.

ALLSOBROOK, M. 1996. "Major Authors' Work for Children", en Hunt (ed.) 1996: 410-21.

ALMOND, B.R. 1990. "*The Secret Garden*: A Therapeutic Metaphor". *Psychoanalytic Study of the Child* 45, 477-94.

ALONSO, E. 2001. "*Kim* o la India perdida de Kipling". *CLIJ* 143, 39-49.

ANDRÉS-GALLEGO, J. 1991. *Historia general de la gente poco importante*. Madrid: Taurus.

Anónimo. 1885. "The Boston Mind Cure. Differing Impressions of two Popular Women Writers", en Gerzina (ed.) 2006: 227-28.

Anónimo. 1913. "Mrs. Burnett and the Occult", en Gerzina (ed.) 2006: 255-59.

ANTÓN, J. 1990. "Límites y profundidades del *fantasy*". *CLIJ* 18, 24-28.

ARIÈS, Ph. 1987 [1973]. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.

___ & G. DUBY (dirs.) 1991 [1985]. *Historia de la vida privada*, tomo VII. Madrid: Taurus.

AVERY, G. 1965. *Nineteenth Century Children; heroes and heroines in English Children's Stories 1780-1900*. Londres: Hodder & Stoughton.

___ 1981. "The Quest for Fairyland". *The Quarterly Journal of the Library Congress* 4, n.p.

___ 1996. "The Family Story", en Hunt, P. (ed.) 1996: 338-47.

BADILLO BAENA, R.Mª. 2003. "La transmisión de los valores a través de los cuentos". *CLIJ* 162, 44-56.

BALDICK, Ch. 1992a. "Introduction to *The Oxford Book of Gothic Tales*", en Baldick (ed.) 1992b: xi-xxxiii.

___ (ed.) 1992b. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: OUP.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. 1998. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

___ 2005. *Escrito por brujas. Lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*. Madrid: Oberón.

BENET, J. 1995 [1989]. *Londres Victoriano*. Barcelona: Planeta.

BÉRTOLO, C. 1999. "El terror como arte". *CLIJ* 121: 40-43.

BETTELHEIM, B. 1994 [1975]. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

BIXLER, Ph. 1982. "The Oral-Formulaic Training of a Popular Fiction Writer: Frances Hodgson Burnett". *Journal of Popular Culture* 4/15, 42-52.

___ 1984. *Frances Hodgson Burnett*. Boston: Twayne.

___ 1991. "Gardens, Houses, and Nurturant Power in *The Secret Garden*", en McGavran (ed.) 1991: 208-24.

___ 1996. *The Secret Garden: Nature's Magic*. Nueva York: Twayne.

BLUHM, S. 1978[15]. "Friedrich Froebel", en A.A.V.V. 1978[15], vol. 7: 745-46.

BOTTIGHEIMER, R.B. 1992. "Fairy Tales and Children's Literature: A Feminist Perspective", en Sadler (ed.) 1992: 101-08.

___ 1996a. "Catechistical, Devotional and Biblical Writing", en Hunt (ed.) 1996: 267-73.

___ 1996b. "Fairy Tales and Folk Tales", en Hunt (ed.) 1996: 152-65.

BOTTING, F. 1996. *The Gothic*. Londres: Roudledge.

BRATTON, J.S. 1981. *The Impact of Victorian Children's Fiction.* Londres: Croom Helm.

BRAVO-VILLASANTE, C. 1978. *Literatura infantil universal*. Madrid: Almena.

___ 1985. *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*. Madrid: Escuela Española.

___ 1988. *Historia y antología de la literatura infantil universal.* Valladolid: Miñón. (2 vols.)

BROFEN, E. 1998. "Death", en Mulvey-Roberts (ed.) 1998: 39-43

BURGESS, A. 1994 [1958]. *English Literature*. Londres: Longman.

BUTTS, D. 1996. "Shaping Boyhood: Empire Builders and Adventurers", en Hunt (ed.) 1996: 326-37.

CADDEN, M. 1997. "Home is a Matter of Blood, Time and Genre: Essentialism in Burnett and McKinley". *Ariel* 28.1, 53-67.

CARAMÉS LAGE, J.L. (coord.) 1997. *Literatura post-colonial en ingles: India, África y Caribe. Teoría y práctica.* Oviedo: Universidad.

CARPENTER, A.Sh. (ed.) 2006a. *In the Garden. Essays in Honor of Frances Hodgson Burnett.* Maryland: Scarecrow Press.

___ 2006b. "Lady of the Manor", en Carpenter (ed.) 2006a: 93-112.

CARPENTER, A.Sh. & J. SHIRLEY 1990. *Frances Hodgson Burnett. Beyond the Secret Garden*. Minneapolis: Lerner.

CARPENTER, H. 1985. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature.* Londres: Unwin Paperbacks.

___ & M. PRICHARD, 1995[2] [1984]. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: O.U.P.

CARRASCO LLUCH, P. 2003. "Posibilidades terapéuticas de la literatura infantil". *CLIJ* 158, 44-53.

CASEY, J. 1990 [1989]. *Historia de la familia*. Madrid: Espasa-Calpe.

CERRILLO, P. & J. GARCÍA PADRINO (coords.) 1992. *Literatura infantil y enseñanza de la literatura.* Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

CHADWICK, W.O. 1978[15]. "Protestantism", en A.A.V.V. 1978[15], vol. 15: 99-120.

CHAPMAN, R. 1990 [1989]. "The Reader as Listener: Dialect and relationships in *The Mayor of Casterbridge*", en Hickey (ed.) 1990: 159-78.

CIRLOT, J.E. 1992 [1979]. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

COBO, R. 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra.

COLOMER, T. 1998. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

CONNELL, E. 1995. "Playing House: Frances Hodgson Burnett's Victorian Fairy Tale", en Dickerson (ed.) 1995: 149-71.

COTT, J. 1993 [1973]. "Introducción. Algunas anotaciones sobre la creencia en el mundo de las hadas y el concepto de infancia", en Cott (ed.) 1993: 9-44.

CROUCH, M. 1962. *Treasure Seekers and Borrowers. Children's Books in Britain, 1900-1960.* Londres: Library Association.

CUDDON, J.A. 1998[4] [1976]. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell.

DARCY, J. 1995. "The Representation of Nature in *The Wind in the Willows* and *The Secret Garden*". *The Lion and the Unicorn* 19.2, 211-22.

DARTON, F.J. Harvey 1999 [1932]. *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. Londres: The British Library.

DAVIES, M.M. 2001. "A Bit of Earth: Sexuality and Representation of Childhood in Text and Screen Versions of *The Secret Garden*". *The Velvet Light Trap* 48, 48-58.

DE FOE, L.V. 1907. "The New Thought Mixed with Fantasy Is Served in Guise of Melodrama", en Gerzina (ed.) 2006: 246-48.

DeMAUSE, Ll. (ed.) 1982a [1974]. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza.

___ 1982b [1974]. "La evolución de la infancia", en DeMause (ed.) 1982a: 15-92.

DEMERS, P. 1991. "Mrs. Sherwood and Hesba Stretton. The Letter and the Spirit of Evangelical Writing of and for Children", en McGavran (ed.) 1991: 129-49.

DICKERSON, V. (ed.) 1995. *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays.* Nueva York: Garland.

DORAO ORDUÑA, M. 1981. "Lo que leían los niños ingleses antes de E. Nesbit". *Gades* 8, 127-49.

____ 1997. "Cuentos de hadas anglosajones. La subversión del género a partir de los cuentos de hadas tradicionales", en García Surrallés & Moreno Verdulla (eds.) 1997: 57-76.

DRULEY, D. 2003. "The Changing Mothering Roles in *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess*, and *The Secret Garden*", en Carpenter (ed.) 2006a: 51-65.

EVANS, G. 1994. "The Girl in the Garden: Variations on a Feminine Pastoral". *Children's Literature Association Quarterly* 1/12, 20-24.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, A. 2002. "Cerveza de jengibre. Los alimentos en las novelas de LIJ británicas y norteamericanas". *CLIJ* 152, 29-33.

FERRATER MORA, J. 1979. *Diccionario de filosofía*, vol. 3. Madrid: Alianza.

FERRER-VIDAL, J. 2001a. "Ruyard Kipling, un escritor de raza". *CLIJ* 143, 8-18.

____ 2001b. "Sólo cuentos". *CLIJ* 143, 50-55.

FIGUEROA DORREGO, J. 1992. "Edward Lear: *Nonsense* y melancolía". *CLIJ* 36, 48-51.

FISHER, J. 1996. "Historical Fiction", en Hunt (ed.) 1996: 368-76.

FORD, G.H. 1977. "Felicitous Space: The Cottage Controversy", en Knoepflmacher & Tennyson (eds.) 1977: 29-48.

FOSSIER, R. 1984 [1982]. *La infancia de Europa: siglos X-XII. Aspectos económicos y sociales*. Barcelona: Labor.

FOSTER, Sh. & J. SIMONS. 1995. *What Katy Read: Feminist Re-Readings of Classic Stories for Girls.* Iowa City: University of Iowa Press.

FRANCIS, E. 1982. "Feminist Versions of Pastoral". *Children's Literature Association Quarterly* 7, 7-10.

GALLEGO, D. 2006. "El lado femenino de las historias de miedo. Entrevista a Antonio Ballesteros González". *Ideal* 27-feb-06: 52-53.

GARCÍA SURRALLÉS, C. & A. MORENO VERDULLA (eds.) 1997. *Actas de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Literatura Infantil y Juvenil. I Jornadas.* Cádiz: Universidad.

GAVIN, A. & C. ROUTLEDGE (eds.) 2001. *Mystery in Children's Literature: From the Rational to the Supernatural*. Houndmills: Palgrave.

GERZINA, G.H. 1997. "Frances Hodgson Burnett", en Knight & Nelson (eds.) 1977: 19-25.

___ 2004. *Frances Hodgson Burnett. The Unexpected Life of the Author of* The Secret Garden*.* New Brunswick: Rutgers University Press.

___ (ed.) 2006. *A Norton Critical Edition. The Secret Garden. Frances Hogdson Burnett. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Burnett in the Press Critism*. Londres: Norton.

___ (ed.) 2007. *The Annotated Secret Garden. Frances Hodgson Burnett*. Nueva York: Norton.

GILBERT, S. & S. GUBAR 2000[2] [1979]. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary-Imagination.* New Haven y Londres: Yale University Press.

GOHLKE, M.S. 1980. "Re-reading *The Secret Garden*". *College English* 8/41, 894-902.

GOODY, J. 1986 [1983]. *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa.* Barcelona: Herder.

GRISWOLD, J. 2006. "Snugness: The Robin in Its Nest", en Carpenter (ed.) 2006a: 147-52.

GUNTHER, A. 1994. "*The Secret Garden* Revisited". *Children's Literature in Education* 25, 159-68.

HALL, C. 1991 [1985]. "Sweet Home", en Ariès & Duby (dirs.) 1991: 52-93.

HARWOOD, Ch. 1902. "Mrs Frances Hodgson Burnett at Home: A Visit to Maytham Hall, Rolvenden, Kent", en Gerzina (ed.) 2006: 235-38.

HELD, J. 1981 [1977]. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario.* Barcelona: Paidós.

HERNÚÑEZ, P. 1994. "Dickens: poeta y agitador". *CLIJ* 66, 8-25.

HICKEY, L. (ed.) 1990. *The Pragmatics of Style*. Londres: Routledge.

HORNER, A. 1998. "Heroine", en Mulvey-Roberts (ed.) 1998: 115-19.

HOURIHAN, M. 1997. *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature.* Londres: Routledge.

HOWARD, J. 1994. *Reading Gothic Fiction*. Oxford: Clarendon Press.

HUME, K. 1984. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature.* Nueva York: Methuen.

HUNT, P. 1993 [1990]. *Children's Literature. The development of Criticism*. Londres: Routledge.

___ 1994. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: O.U.P.

___ (ed.) 1996. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Londres: Routledge.

___ (ed.) 1999. *Understanding Children's Literature. Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Londres: Routledge.

___ 2001. *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.

HÜRLIMANN, B. 1982 [1968]. *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona. Juventud.

ILLICK, J.E. 1982 [1974]. "La crianza de los niños en Inglaterra y América del norte en el siglo XVII", en DeMause (ed.) 1982a: 333-83.

INGLIS, F. 1982. *The Promise of Happiness. Values and Meaning in Children's Fiction..* Cambridge: CUP.

JACKSON, C.T. 1978[15]. "Theosophy", en A.A.V.V. 1978[15], vol. 18: 276-78.

JACKSON, R. 1981. *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Methuen.

JEAN, J. 1988 [1981]. *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene.

JONES, R.E. 1997. *Characters in Children's Literature*. Detroit: Gale.

KAWABATA, A. 2004. "Rereading *Little Lord Fauntleroy*: Deconstructing the Innocent Child", en Carpenter (ed.) 2006a: 33-49.

KEYSER, E.L. 1983. "'Quite Contrary': Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*". *Children's Literature* 11, 1-13.

___ 1998. "Nurture *Versus* Colonization: Two Views of Frances Hodgson Burnett". *Children's Literature* 26, 229-37.

KILGOUR, M. 1995. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres: Routledge.

KNIGHT, D. & E. NELSON (eds.) 1997. *Nineteenth-Century American Women Writers. A Bibliographical Critical Sourcebook.* Westport: Greenwood.

KNOEPFLMACHER, U.C. 1977. "Mutations of the Wordsworthian Child of Nature", en Knoepflmacher & Tennyson (eds.) 1977: 391-425.

___ 1983. "Little Girls without Their Curls: Female Agression in Victorian Children's Literature". *Children's Literature* 11, 14-31.

___ & G.B. TENNYSON (eds.) 1977. *Nature and the Victorian Imagination*. Berkeley: University of California Press.

KOPPES, Ph.B. 1978. "Tradition and the Individual Talent of Frances Hodgson Burnett. A Generic Analysis of *Little Lord Fauntleroy*, *A Little Princess*, and *The Secret Garden*". *Children's Literature* 7, 191-207.

KUTZER, M.D. 2000. *Empire's Children. Empire and Imperialism in Classic British Children's Books*. Nueva York: Garland.

KUZNETS, L.R. 1983. "The Fresh-Air Kids, or Some Contemporary Versions of the Pastoral". *Children's Literature* 11, 156-68.

LASKI, M. 1950. *Mrs. Ewing, Mrs. Molesworth and Mrs. Hodgson Burnett*. Londres: Arthur Barker.

LECERCLE, J. 1994. *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature.* Londres: Routledge.

LEECH, G.N. & M.H. SHORT. 1981. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose.* Londres: Longman.

LÓPEZ TAMÉS, R. 1990[2] [1989]. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad.

LUKENS, R. 1999[6]. *A Critical Handbook of Children's Literature*. Nueva York: Longman.

LUNDIN, A. 2006. "The Critical and Commercial Reception of *The Secret Garden*, 1911-2004", en Carpenter (ed.) 2006a: 153-67.

LURIE, A. 1998 [1989]. *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

___ 1999. "Introduction". BURNETT, F.H. 1999 [1911]. *The Secret Garden*. Londres: Penguin.

___ 2003. *Boys and Girls Forever. Children's Classics from Cinderella to Harry Potter*. Londres: Penguin.

MARISTANY, L. 1990. "La narrativa de Lewis Carroll" *CLIJ* 22, 28-36.

MARQUIS, Cl. 1987. "The Power of Speech: Life in *The Secret Garden*". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 68, 163-67.

MATEO DÍEZ, L. 2000. "La infancia escondida". *Leer* 118, 102-03.

McCALLUM, R. 1999. "Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work", en Hunt (ed.) 1999: 138-50.

McGAVRAN, J. H. (ed.) 1991. *Romanticism and Children's Literature in Nineteenth-Century England.* Athens: University of Georgia Press.

McGILLIS, R. 1985. "'Secrets' and 'Sequence' in Children's Stories". *Studies in the Literary Imagination* 18, 35-46.

___ 1991. "Childhood and Growth. George MacDonald and William Wordsworth", en McGavran (ed.) 1991: 150-67.

___ 1996. *A Little Princess: Gender and Empire.* Twayne Masterwork Studies 159. Nueva York: Twayne.

McLAUGHLIN, M.M. 1982 [1974]. "Supervivientes y sustitutos: hijos y padres del siglo IX al siglo XIII", en DeMause (ed.) 1982a: 121-205.

MILBANK, A. 1998. "Female Gothic", en Mulvey-Roberts (ed.) 1998: 53-57.

MILLER, J.H. 1977. "Nature and the Linguistic Moment", en Knoepflmacher & Tennyson (eds.) 1977: 440-51.

MOLSON, F.J. 1975. "Frances Hodgson Burnett (1848-1924)". *American Literary Realism: 1870-1910* 8, 35-41.

MONTAGNON, K. 1996. "Moral and Religious Writing. Evangelical writing for children 1800-1900", en Hunt (ed.) 1996: 273-81.

MORAN, M.J. 2001. "Nancy's Ancestors: The Mystery of Imaginative Female Power in *The Secret Garden* and *A Little Princess*", en Gavin & Routledge (eds.) 2001: 32-45.

MOSS, A. 1991. "E. Nesbit's Romantic Child in Modern Dress", en McGavran (ed.) 1991: 225-47.

MULVEY-ROBERTS, M. (ed.) 1998. *The Handbook to Gothic Literature*. Londres: MacMillan.

MURRAY, H. 1985. "Frances Hodgson Burnett's The Secret Garden: The Organ(ic)ized World", en Nodelman (ed.) 1985: 30-43.

MYERS, M. 1991. "Romancing the Moral Tale. Maria Edgeworth and the Problematics of Pedagogy", en McGavran (ed.) 1991: 96-128.

___ 1992. "Little Girls Lost: Rewriting Romantic Childhood, Righting Gender and Genre", en Sadler (ed.) 1992: 131-42.

NICOLÁS FERRER, D.A. 2003. *La mujer en la narrativa utópica inglesa, 1870-1890: E.G. Bulwer-Lytton, Samuel Butler, W.H. Hudson, Richard Jefferies y William Morris*. Jaén: Universidad.

NIKOLAJEVA, M. 2006. "Magic", en Zipes (ed.) 2006: n.p.

NODELMAN, P. (ed.) 1985. *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 1. West Lafayette: Children's Literature Association.

O`SULLIVAN, E. 1993. "English and German National Stereotypes in Children Literature". *International Review of Children`s Literature and Librarianship*, 8/2, 83-97.

PARCERISAS, F. 1998. "Prólogo", en KIPLING, 2000. *Precisamente así.* Barcelona: Círculo de Lectores. Trad. María Manent: 7-8.

PATTEN, R.L. 1977. "A Surprising Transformation: Dickens and the Hearth", en Knoepflmacher & Tennyson (eds.) 1977: 153-70.

PAUL, L. 1999. "From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity: Feminist Criticism", en Hunt (ed.) 1993: 112-23.

PENDENNIS. 2006 [1906]. "Mrs. Frances Hodgson Burnett Finds a New Field for Her Pen", en Gerzina (ed.) 2006: 238-42.

PÉREZ GIL, Mª del M. 1996. *La subversión del poder en Ángela Carter*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad.

PÉREZ RÍU, C. 2000. *La mujer victoriana en las novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*. Oviedo: Universidad.

PERROT, M. & A. MARTIN-FUGIER 1991 [1985]. "La familia triunfante", en Ariès & Duby (dirs.) 1991: 99-197.

PETRINI, E. 1981 [1958]. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.

PHILLIPS, J. 1993. "The Mem Sahib, the Worthy, the Rajah and His Minions: Some Reflections on the Class Politics of *The Secret Garden*". *The Lion and the Unicorn* 17, 185-193.

PLOTZ, J. 1991. "A Victorian Comfort Book. Juliana Ewing's *The Story of a Short Life*", en McGavran (ed.) 1991: 168-89.

___ 1994. "*Secret Garden* II; or *Lady Chatterley's Lover* as a Palimpsest". *Children's Literature Association Quarterly* 19.1, 15-19.

PRATT, A. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

PROPP, Vl. 1977[3] [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

___ 1998[6] [1974]. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

PUNTER, D. 1996. *The Literature of Terror*, vol. I. Londres: Longman.

RABKIN, E.S. 1979. *Fantastic Worlds. Myths, Tales, and Stories*. Oxford: OUP.

RAY, S. 1996. "School Stories", en Hunt (ed.) 1996: 348-59.

RENARD, H. 1990 [1985]. *Más allá de la muerte*. *De la reencarnación a la parapsicología.* Barcelona: Círculo de Lectores.

RICHARD, B. & J.R. LYMAN 1982 [1974]. "Barbarie y religión: la infancia a finales de la época romana y comienzos de la Edad Media", en DeMause (ed.) 1982a: 93-120.

RICHARDSON, A. 1991. "Wordsworth, Fairy Tales, and the Politics of Children's Reading", en McGavran (ed.) 1991: 34-53.

___ 1992. "Childhood and Romanticism", en Sadler (ed.) 1992: 121-30.

ROBERTSON, P. 1982 [1974]. "El hogar como nido: la infancia de la clase media en la Europa del siglo XIX", en DeMause (ed.) 1982a: 444-71.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. 2000. "Los cuentos, cuentos son". *Leer* 118, 118-19.

___ 2006. "Entre Europa y la India. Las raíces comunes de los cuentos populares". *CLIJ* 195, 7-14.

ROUSSEAU, R.L. 1994 [1988]. *La otra cara de los cuentos. Valor iniciático y contenido secreto en los cuentos de hadas*. Gerona: Tikal.

ROXBURGH, S.D. 1979. "'Our First World': Form and Meaning in *The Secret Garden*". *Children's Literature in Education* 10, 120-30.

RUZICKA et alii. 1994. "Orígenes de la literatura anglo-germana". *CLIJ* 64, 7-18.

SADLER, G.E. (ed.) 1992. *Teaching Children's Literature: Issues, Pedagogy, Resources*. Nueva York: The Modern Language Association of America.

SAGE, L. 1999. *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge: CUP.

SENABRE, R. 1992. "Literatura infantil y punto de vista narrativo", en Cerrillo & García Padrino (coords.) 1992: 27-34.

SHOWALTER, E. 1982 [1977]. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Londres: Virago.

___ 1987 [1985]. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago.

___1990. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: Penguin.

SILVER, A.K. 1997. "Domesticating Brontë's Moors: Motherhood in *The Secret Garden*". *The Lion and the Unicorn* 2/21, 193-203.

___ 2006 [2002]. *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: CUP.

SMALL, h. 1998. "Madness", en Mulvey-Roberts (ed.) 1998: 152-57.

SMEDMAN, M.S. 1988. "Springs of Hope: Recovery of Primordial Time in 'Mythic' Novels for Young Readers". *Children's Literature* 16, 91-107.

SMITH, J. 1983. *Edwardian Children*. Londres: Hutchinson.

SMITH, L. 1996. "Real Gardens with Imaginary Toads: Domestic Fantasy", en Hunt (ed.) 1996: 295-302.

SMYLIE, J.H. 1978[15]. "New Thought", en A.A.V.V. 1978[15], vol. 13: 14-16.

SOTOMAYOR, Mª.V. 2000. "Lenguaje literario, géneros y literatura infantil" en Cerrillo & García Padrino (coords.) 1992: 27-65.

SPANG, K. 1993. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.

STIRLING, K. 2002. "When Grown-Ups Read Children's Books*". The European English Messenger*, XI/1, 15-18.

STOLZENBACH, M.M. 1995. "Braid Yorkshire: The Language of Myth? An Appreciation of *The Secret Garden* by Frances Hodgson Burnett". *Mythlore* 78, 25-29.

STONE, L. 1990. *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra: 1500-1800*. México: Fondo de cultura económica.

STRACHEY, L. 1995 [1921]. *Victoria I*. Barcelona: Salvat.

SULLIVAN, C.W. 1996. "High Fantasy", en Hunt (ed.) 1996: 303-13.

TATAR, M. 1992. "Reading Fairy Tales", en Sadler (ed.) 1992: 89-100.

TÉBAR, J. 2001. "Una fábula sobre el mundo. Los dos *Libros de la selva*". *CLIJ* 143, 26-31.

THWAITE, A. 1994 [1974]. *Waiting for the Party: The Life of Frances Hodgson Burnett, 1849-1924*. Londres: Faber.

___ 2007 [1974]. *Frances Hodgon Burnett. Beyond The Secret Garden*. Stroud: Tempus.

TIERNO JIMÉNEZ, B. 2007. *Optimismo vital. Manual completo de psicología positiva.* Madrid: Temas de Hoy.

TOOLAN, M.J. 1992. "The Significations of Representing Dialect in Writing". *Language and Literature* 1/1, 29-46.

TOWNSEND, J.R. 1996. "British Children's Literature: A Historical Overview", en Hunt (ed.) 1996: 676-87.

TUCKER, M.J. 1982 [1974]. "El niño como principio y fin: la infancia en la Inglaterra de los siglos XV y XVI", en DeMause (ed.) 1982a: 255-85.

VARMA, D.P. 1987 [1957]. *The Gothic Flame*. Nueva York: Scarecrow Press.

VÁZQUEZ, C. et alii 1995. *Evolución de la literatura infantil y juvenil británica y alemana hasta el siglo XX*. Vigo: Cardeñoso.

VERNANT, J.P. 2000. *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

WALES, K. 2001[2] [1990]. *A Dictionary of Stylistics*. Harlow: Pearson Education Limited.

WALL, B. 1991. *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction.* Londres: Macmillan.

WALLACE, D.B. 1988. "Secret Gardens and Other Symbols of Gender in Literature". *Metaphor and Symbolic Activity* 3, 135-45.

WATERS, M. 1988. *The Garden in Victorian Literature*. Aldershot: Scolar Press.

WATKINS, T. 1999. "The Setting of Children's Literature: History and Culture", en Hunt (ed.) 1999: 30-38.

WEST, M.F. 2006 [1910]. "'There Is No Evil,' Assests Mrs. Frances Hodgson Burnett", en Gerzina (ed.) 2006: 250-52.

WILKIE, Ch. 1997. "Digging Up *The Secret Garden*: Noble Innocents or Little Savages?", en Gerzina (ed.) 2006: 314-24.

WILLIAMS, R. 1985a [1958]. *Culture and Society, 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin.

___ 1985b [1973]. *The Country and the City*. Londres: The Hogarth Press.

WILSON, B.R. 1978[15]. "Christian Science", en A.A.V.V. 1978[15], vol. 4: 562-64.

WOLF, V.L. 1985. "Paradise Lost? The Displacement of Myth in Children's Novels Set on Islands". *Studies in the Literary Imagination* 18.2, 47-63.

WOODMAN, R. 1991. "The Idiot Boy as Healer", en McGavran (ed.) 1991: 72-95.

www. culturaclasica.com

www.merriam-webster.com/dictionary

www.windows2universe.org/mythology/myths

ZIPES, J. 1992 [1979]. *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. Nueva York: Routledge.

___ (ed.) 2005. *The Norton Anthology of Children's Literature. The Traditions in English.* Nueva York: W. W. Norton.

___ (ed.) 2006. *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Oxford: O.U.P. Información encontrada a fecha 15/12/12 http://0-www.oxfordreference.com.avalos.ujaen.es/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-2047