

## **La Literatura Popular de Rebecca Harding Davis**

Tesis Doctoral presentada por Dña. Ruth  
Ann Stoner Nieves realizada bajo la  
dirección de la Dra. Pilar Hidalgo Andréu.

Universidad de Málaga

Facultad de Filosofía y Letras

Febrero de 2000.

*For my parents*

## Índice

Introducción .....	1
1. Primera parte. Un género antiguo en un nuevo contexto: el contacto entre la lectora y la escritora	
1.1. El contexto de Rebecca Harding Davis: publicaciones periódicas. ....	15
1.1.1. Historia de las publicaciones de Rebecca Harding Davis .....	22
1.1.2. <i>Peterson's Magazine</i> .....	24
1.1.3. La Guerra Civil norteamericana. ....	32
1.1.4. Narrativa juvenil y periodismo. ....	36
1.1.5. Religión y ciencia. ....	41
1.1.6. Reforma social .....	44
1.1.7. Los lectores de la literatura por entregas .....	46
1.2. Las primeras historias populares (1861-1864). ....	68
1.2.1. Una página en una historia. ....	68
1.2.2. Otras páginas. ....	97
1.2.3. Las últimas páginas. ....	118
1.3. Otra vida: las novelas populares (1861-1871). ....	129
1.3.1. <i>The Second Life</i> . ....	130
1.3.2. <i>The Lost Estate</i> . ....	139
1.3.3. <i>The Missing Diamond</i> . ....	146
1.3.4. <i>The Stolen Bond</i> .....	154
1.3.5. <i>A Long Journey</i> . ....	159
1.3.6. <i>The Tragedy of Fauquier</i> . ....	168
1.3.7. <i>The Tembroke Legacy</i> . ....	173
1.3.8. <i>Put Out of the Way</i> . ....	177
2. Segunda parte. Desintegración gradual del patrón patriarcal: la confianza entre la lectora y la escritora	
2.1. Los relatos de 1864 a 1867: la imagen de la esposa. ....	193
2.1.1. El doble: matar fantasmas. ....	193
2.1.2. El matrimonio: la vida malgastada .....	206
2.1.3. Las víctimas .....	222

2.1.4. La muerte: ¿enfermedad o asesinato? .....	238
2.2. Los relatos de 1868 a 1872: consejos y sucesos .....	246
2.2.1. Año 1868: el precio de la mujer.....	246
2.2.2. Año 1869: formación del joven país.....	266
2.2.3. Año 1870: los huérfanos buscan hogares.....	278
2.2.4. Año 1871: el desprecio de la mujer. ....	292
2.2.5. Año 1872: la escuela del fracaso.....	298
3. Tercera parte. Consolidación del discurso: la costumbre de la lectora y de la escritora	
3.1. Los relatos de 1873 a 1893: calidad y cantidad .....	308
3.1.1. De 1873 a 1879: la identidad norteamericana y su moralidad.....	308
3.1.2. De 1880 a 1893: la identidad del norteamericano y su inmoralidad .....	343
3.1.3. Fin de una larga etapa .....	356
4. Conclusiones.....	359
4.1. Cómo se diferencian los textos .....	361
4.2. Nueva valoración.....	366
5. Apéndice: cronología bibliográfica de Rebecca Harding Davis.....	373
6. Bibliografía	
6.1. Rebecca Harding Davis: obras primarias estudiadas.....	398
6.2. Otras fuentes primarias.....	405
6.3. Fuentes secundarias: reseñas contemporáneas de las obras de Rebecca Harding Davis.....	407
6.4. Fuentes secundarias: estudios críticos sobre Rebecca Harding Davis.....	409
6.5. Otras fuentes secundarias.....	418

## Introducción

“But what did you mean by it?”

“She be hungry.”<sup>1</sup>

Rebecca Harding Davis fue una de las escritoras norteamericanas más populares del siglo XIX. Fue popular por dos motivos. En primer lugar, por ser pionera en 1861 de un movimiento literario, el realismo, movimiento que en todas las historias literarias de los Estados Unidos no tuvo lugar hasta finales del siglo<sup>2</sup>. En segundo lugar, escribió, como muchas escritoras de su tiempo, pensando en lo que otras mujeres querían leer, creando una relación de confianza de mujer a mujer.

Cada uno de estos motivos corresponde a una faceta diferente de su obra. El primero delimita su obra de calidad, los relatos y las novelas que publicaba en revistas literarias dirigidas a un público culto. El segundo representa su doble vida como escritora de segunda clase, produciendo muchísimas historietas y “series” para las mujeres de la clase obrera. Definir los términos “calidad” y “popular” es la primera y difícil tarea a la que nos enfrentamos ya que requiere, por el lado teórico, un juicio de valor que hoy en día conlleva controversia. Requiere, también, por el lado práctico, unas herramientas (un modelo teórico) para el análisis sistemático de las obras. En su tesis doctoral inédita, “A Phenomenological Theory of Popular and Elite Literature” (1977), Janice Radway acometió esta segunda tarea, aplicando el marco teórico del estructuralismo francés de Barthes y Merleau-Ponty al análisis de varias novelas góticas clásicas, y después a unas novelas modernas que la autora consideró herederas de las primeras. Este estudio la llevó, entonces, a cuestionar y proponer la función de la literatura sentimental en la posterior publicación de *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1987). Radway, en 1977, resumió los problemas que existían al comenzar su investigación del siguiente modo:

Early analysts such as MacDonald<sup>3</sup> assumed that all artistic creation ought to pursue the same purpose and argued that the real distinction between elite and popular literature was merely the difference between aesthetic success and failure. Although such analysis paved the way for serious consideration of a subject previously labeled insignificant, it managed to avoid the most difficult questions posed by the appearance of two apparently separate and distinct cultures. Neither MacDonald nor others of his persuasion ever questioned whether all forms of human creation embodied in written texts were the same. They did not ask if all literary texts were meant to perform similar cultural functions, nor did they attempt to determine whether they ought to be judged on the basis of the same aesthetic standards. In short, they failed to question that basic premise which served as the foundation for all their critical judgments; they simply assumed that all forms of human expression ought to be evaluated on the basis of a single set of absolute criteria (2-3).

Entendemos por esto que la literatura popular, lo que leen las masas, se considera un fracaso artístico al evaluarse por el mismo criterio que la literatura de calidad. Radway reconoce que durante la década de los años sesenta en los Estados Unidos se reconsideró el valor de toda clase de cultura popular, clasificándola según tres enfoques distintos: como un testimonio histórico, como un testimonio social y, finalmente, por su valor intrínseco, o lo que la autora llama su valor “literario.” Sin embargo, esta nueva valoración literaria continuó juzgando a las dos clases de literatura con el mismo método: “. . . it [la literatura popular] is dissected and explained with the same kind of attention to detail that would be paid to a work like *Ulysses* or *The Sound and the Fury*” (5-6). Radway propuso y demostró que la literatura de élite y la literatura popular son

dos clases distintas de expresión humana, con dos funciones muy opuestas para el lector y, por lo tanto, que precisan de métodos diferentes de evaluación. El lector de literatura de calidad—según Radway—tiene como objetivo el aprendizaje, es decir, una comprensión cognitiva que requiere pensamiento; por el contrario, el lector de literatura popular realiza una actividad simbólica, cercana a lo lúdico. Radway define el “juego” de acuerdo con la teoría de Piaget (1962), que postula que el niño toma parte en el juego imaginativo por la satisfacción egoísta que siente de una actividad que consiste nada más que en asimilar. Piaget argumentó que el juego se lleva a cabo no porque produzca aprendizaje y comprensión consciente sino porque permite que el niño imponga acción y comportamiento que *ya conoce* de antemano sobre todo lo que existe en su mundo, “Play is a happy display of known actions” (355-56). Radway observó que la literatura popular se caracteriza por su apariencia de repetitiva y convencional, mientras que la literatura de calidad por su originalidad e innovación, siendo evidente que ambas no van a contener jamás los mismos criterios de “literariedad” (3-5). En otras palabras, el escritor de literatura de calidad crea una obra que provocará una reacción consciente en el lector, sometiéndole a hechos desconocidos por medios inesperados y, por lo tanto, incómodos. Pero el escritor de literatura popular crea una obra que producirá una experiencia placentera en el lector, presentando fenómenos desconocidos envueltos en elementos familiares y, por lo tanto, agradables. De este modo comprendemos que la literatura popular actúa sobre el lector de la misma manera que la publicidad sobre el consumidor. Podríamos, incluso, sustituir la palabra “clientes” por “lectores” sin variar mucho su función. El problema de fondo viene porque ambas clases de literatura *se parecen* mucho, pues son combinaciones de material lingüístico y literario y, además, ambas clases de literatura pueden ser leídas de dos formas distintas: el texto de élite se puede leer de forma pasiva, como entretenimiento, o lo que comúnmente se considera

“leer por el argumento”; en cambio, el texto popular se puede someter a una crítica lectura literaria. Estas dos formas de lectura corresponden a lo que en la práctica se caracteriza por una lectura “inmadura” o “madura,” respectivamente. Convertir a un lector inmaduro, uno que solo se percate del argumento, en un lector maduro, que puede apreciar el valor simbólico de una obra es, precisamente, el objetivo principal del profesor de literatura. Enseñar literatura significa estimular el pensamiento del alumno.

Más recientemente, Joanne Dobson llevó el comienzo de Radway más lejos en defensa de la literatura popular y su literariedad. En el artículo “Reclaiming Sentimental Literature” (1997), hizo un llamamiento a la investigación de obras sentimentales como si se tratara de literatura de primera clase: “Only by understanding how this body of work constructs the literary can we read individual texts as agents operating within a literary field rather than merely as cultural artifacts” (263). A pesar de que la crítica moderna ha rechazado el estudio literario de estos textos, autores canónicos como Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne y Herman Melville participaron en esta tradición (264-65)<sup>4</sup>. Hasta aquí Dobson coincide con Radway en que la literatura sentimental/doméstica, definida por su convencionalidad, requiere otra clase de lectura. Sin embargo, Dobson sostiene que sólo se puede llegar a establecer un corpus serio de literatura sentimental aplicando los mismos métodos de análisis que se emplean en la literatura de élite, un corpus que “disturb[s] the received system” (265). Irónicamente, Dobson propone el método formalista del *New Criticism* como el más idóneo, el mismo que ha contribuido a descartar estas obras:

Formalist investigation, currently out of vogue, has always been indispensable to the winnowing process of literary history, but formal “excellence” has conventionally been defined narrowly and used to exclude large bodies of texts from the category of the literary. With insights into the



workings of the literary canon provided by recent reconstructive developments in American literary history, formal analysis can be turned against the process of sexist, racist, and classist exclusion. Employed inclusively—by which I mean taking the trouble to discern and appreciate the particular aesthetic determinants of an individual text—a formal analysis can help provide a fuller understanding of its achievement (265).

Dobson acepta la definición de convencional que se adjudica a la literatura popular o sentimental, pero justifica el aspecto de “trillado” señalando que el tema principal de estas obras es la relación humana, es decir, los enlaces afectivos en un mundo deshumanizado. De este modo se premia la transparencia y la recepción de un amplio público: “An emphasis on accessible language, a clear prose style, and familiar lyric and narrative patterns defines an aesthetic whose primary quality of transparency is generated by a valorization of connection, an impulse toward communication with as wide an audience as possible” (268).

En el caso de Davis, el objetivo de su literatura de calidad fue crear una obra estética, ser artista; mientras que con su literatura popular pretendió ganar dinero. Igual que la mayoría de las escritoras decimonónicas, Davis acudió a la reforma social como medio para dar salida a su arte<sup>5</sup>, y al argumento tipo *Cenicienta* para ganarse la vida. Virginia Woolf asegura en *Una habitación propia* que además de una habitación, lo que más necesita una escritora es dinero (8). Pero Woolf hizo ese comentario en 1928, después de muchos logros feministas. Rebecca Harding Davis paradójicamente recurrió en 1861 a un tipo de trabajo que, a la vez que sustentaba su profesión como escritora de literatura seria, la condenaría al desprestigio literario, llevando a toda una generación de investigadores a cuestionar el motivo por el que “se vendió” y a especular sobre “lo que podría haber sido.”<sup>6</sup> Davis, por supuesto, no es la única escritora que llevaba una doble

profesión, pues Madeleine Stern (1975) y Elaine Showalter (1988) han demostrado que Louisa May Alcott, amiga de Davis, es otro ejemplo de ello. Showalter comenta que, “Alcott habitually underestimated and denigrated her own work (xlii). La biografía profesional de Alcott es análoga a la de Davis, con la diferencia de que Alcott mantuvo su producción popular en el más estricto anonimato, mientras que Davis nunca acudió al seudónimo, firmando sus obras populares de acuerdo con las costumbres de publicación en el siglo XIX.

La presente tesis ha sido instigada directamente por la desestimación de la crítica de todo un corpus de obras de una escritora que en los últimos años, gracias al movimiento feminista, está recuperando un lugar merecido dentro del canon literario de los Estados Unidos. Desde la reedición de “Life in the Iron-Mills” por Tillie Olsen en 1972, Rebecca Harding Davis ha sido objeto de una importante revisión de la crítica feminista. Los estudios de Olsen, Jane Atteridge Rose, Sharon Harris y Jean Pfaelzer, entre otros, han evaluado las obras de Davis (todas publicadas por primera vez en revistas periódicas), teniendo en cuenta su biografía y el entorno histórico-cultural. Pero el extenso corpus de Davis ha sufrido una selección basada en las obras que posteriormente fueron publicadas en formato de libro y sus ensayos periodísticos, pasando por alto más de treinta años de relatos y novelas publicados en la revista con mayor número de lectores, *Peterson's*<sup>7</sup>. Aunque estos investigadores reconocen que algunas de las obras publicadas en *Peterson's* son de alta calidad, éstas no se han analizado (con alguna excepción), por lo que se continúan marginando y considerando como “pedestres.” Harris (1991), por ejemplo, admite que “Several of Davis’s contributions to *Peterson's* are of as high literary quality as her *Atlantic* submissions” (72), a pesar de que estas obras se descartan constantemente con epítetos como *hackwork*, *pot boilers*, *gothic thrillers*, sentimentales y convencionales.

La presente tesis pretende traer a primer plano, por primera vez, este corpus de ficción popular al cual Davis dedicó gran parte de su vida. Entre 1861 y 1893 la revista *Peterson's* publicó ochenta y un relatos, catorce novelas cortas y un ensayo, todo escrito por la misma autora que acaparó (y aún acapara) la atención crítica con “Life in the Iron-Mills.” Surgen algunas preguntas para el lector del siglo XX-XXI: si esta escritora publicó sin cesar durante cincuenta años, ¿por qué todo el interés generado en los últimos veinticinco años, a través del movimiento feminista, recae en torno a una sola obra, su primera novela corta, “Life in the Iron-Mills?” Y si esta primera obra era tan buena, ¿por qué no continuó Davis en la misma línea? Centrándonos en esta segunda pregunta, observamos que igual que los grandes escritores norteamericanos del siglo XIX, como Hawthorne y Melville, el público no siempre entendía su arte. Lo novedoso y original necesita su tiempo. Pero, en lugar de amargarse como hizo Hawthorne o de recluirse como hizo Dickinson, Rebecca Harding Davis, personificación del sentido común, se adaptó enseguida a lo que el público sí podía entender. Pero la recepción por las masas tuvo un precio.

Responder a la primera pregunta, el interés exclusivo de los críticos por “Iron-Mills” constituye, de modo indirecto, el propósito de nuestra tesis. Analizaremos todo el corpus popular, lo compararemos con sus obras de calidad y demostraremos que la literatura popular de Rebecca Harding Davis representa una evolución natural de la narrativa, contribuyendo al desarrollo del género del relato y de la novela corta estadounidense, con la misma fuerza que “Iron-Mills” ha incidido en el desarrollo del realismo. Este corpus popular, las obras publicadas en *Peterson's*, tiene su propio valor por motivos históricos y sociales, puesto que son obras escritas a lo largo de treinta años en un joven país democrático y capitalista en plena revolución industrial, con influencias tan diversas como el puritanismo y el socialismo, obras realizadas por una

escritora que vivió en la frontera Norte-Sur durante la Guerra Civil. Además, la obra popular de Davis, en su aspecto literario, une dos siglos, formando un puente entre la novela gótica del siglo XVIII y la figura grotesca en la literatura estadounidense del siglo XX. El tono de Davis, al igual que la temática, es especialmente afín a escritores como Sherwood Anderson. Su obra también exhibe los intereses e inquietudes de una sociedad con los dolores del crecimiento, a una población en busca de una identidad. Pero, sobre todo, la literatura popular de Davis ofreció momentos de placer a muchas mujeres privadas de una razón para vivir, deseosas de tener un estímulo, una ilusión. Comprender las “historietas” que Davis escribió significa comprenderla a ella misma y también a todas las mujeres de esa cultura. Un factor decisivo para el éxito de Davis fue llenar un vacío de la lectora que dedicaba su vida al servicio de los demás. Porque la mujer, aunque no tenga hijos propios, desempeña el papel de madre de nuestra sociedad, siendo hija, hermana o esposa. Cenicienta pasaba los días siendo esclava, pero tuvo su cuarto de hora como reina, borrando la realidad, siendo querida. El mismo cuarto de hora es lo que pedían las “clientas” de Davis y lo que recibían a través de sus trilladas historietas. La romántica reunión familiar, como desenlace constante de la literatura sentimental, celebra la función de *nurturer* de todas las mujeres que se sentían y se sienten amenazadas—en palabras de Dobson—por la sociedad urbana e industrial:

In the work of sentimental writers, tales of abandoned wives, widows, orphaned children, and separated families; deathbed and graveyard scenes; and fantasies of reunions in heaven are far from being, in their essence, reductive narrative clichés. Rather, they become in the hands of talented writers evocative metaphors for a looming existential threat—the potential devastation of deeply experienced human connections (272).

\*

La estructura de esta tesis sigue, por lo general, un orden cronológico. Hemos optado por este sistema por dos razones: primero, el orden natural en que las obras se escribieron refleja el desarrollo de Davis sobre un período tan extenso como son treinta años, lo que nos permite apreciar las tendencias de Davis frente a los eventos históricos tanto personales como sociales; segundo, hemos optado por este orden sencillamente porque aún no existe ningún estudio sistemático de este corpus. La presente tesis, de este modo, sirve tanto para clasificar y catalogar como para interpretar y comparar las obras populares de Davis. Comenzamos el estudio con un resumen de la historia de las publicaciones de Davis dentro del panorama general del mundo editorial estadounidense del siglo XIX. Creemos que el fenómeno del desarrollo de las revistas, instrumental para *todos* los escritores norteamericanos de la época, y fundamental para la comprensión de esta cultura en cualquier época, ha sido un factor olvidado en la mayoría de los estudios literarios. Las revistas influyeron en el género, en el escritor, y en el lector, siendo el principal medio de comunicación de las masas hasta la invención de la televisión a mediados del siglo XX.

A través de treinta años de colaboraciones, se evidencian ciertos patrones en cuanto a elementos formales y temáticos. Estos han sido determinantes para la agrupación de las obras. La primera etapa (1861-1870) corresponde al desarrollo de lo que se puede calificar como el “romance de la plantación,” oculto tras la parafernalia del misterio gótico. Este es el período en que Davis lanza el argumento doméstico y a los personajes arquetípicos que figurarán en toda su ficción, período de los grandes cambios en su vida personal. En este período inicial Davis establece una relación íntima con sus lectoras, lo que le permitirá instruir las además de entretenerlas en los sucesivos relatos. En el segundo capítulo exponemos un análisis de los primeros relatos publicados en *Peterson's*, todos ellos con el elemento común del narrador masculino,

John Page. El tercer capítulo reúne todas las primeras novelas cortas, las que constan de cuatro entregas o más (las novelas muy cortas de tres entregas que Davis escribió al final de su asociación con *Peterson's* se tratan como relatos, en un capítulo posterior). Algunas de las novelas del tercer capítulo se publicaron simultáneamente con los relatos de "Page" y representan un desarrollo de la misma clase de argumento y personajes, muy distintas de las obras de élite. Sin embargo, otras de estas novelas corresponden a la segunda etapa en que Davis se interesaba por personajes y técnicas más complejas. Por lo tanto, el tercer capítulo exhibe bien la evolución de la escritora o lo que podemos interpretar como la influencia de las obras de calidad sobre las populares.

Los capítulos cuatro y cinco corresponden a la segunda etapa (1864-1872), que resalta por su naturaleza experimental y la mezcla de elementos entre las obras populares y de élite. Apreciamos la transición del relato de misterio a la trama de la *Cenicienta* subversiva, los consejos y la sátira, el énfasis claramente sobre la naturaleza humana y a menudo la situación de la mujer. Este período produce, en nuestra opinión, las mejores obras populares, apenas diferenciándose ambos tipos de literatura. Esta época tan fértil coincide con los años en que Davis se estaba realizando también como madre de tres hijos.

La tercera y última etapa (1873-1893) de la asociación con *Peterson's* (pues Davis continuó escribiendo para otras revistas hasta su muerte en 1910) refleja a una escritora algo relajada que vuelve al género inicial del romance de la plantación en forma de parodia. Aunque Davis continuaba perfeccionando los esbozos de los personajes, muchas de las obras populares en este período son repetitivas o muy simples, prueba de una escritora satisfecha de la contribución a sus lectores.

Para finalizar el trabajo doctoral, aportamos una cronología bibliográfica completa de Davis a través de la cual se puede comprobar la historiografía de sus publicaciones,

contribución que consideramos beneficiosa para futuras investigaciones. Asimismo, la bibliografía final lleva a cabo una actualización de los estudios críticos sobre Davis, durante los últimos doce años, en concreto desde la publicación de “A Bibliography of Secondary Criticism, 1958-1986” de Sharon Harris (1988).

\*

Rebecca Harding Davis quizá tuvo una vida fuera de lo normal, simplemente porque cumplió el perfil de cualquier mujer siendo artista. Rebecca Blaine Harding nació en 1831 en Huntsville, Alabama, la primera de cinco hijos. Su madre, Rachel Leet Wilson, pertenecía a una familia importante de Washington, Pennsylvania, mientras su padre, Richard Harding, era un inmigrante inglés, negociante y lector de Shakespeare. La familia dejó Alabama cuando Rebecca tenía seis años, asentándose en el pueblo industrial de Wheeling, entonces en el estado de Virginia, en la frontera con Ohio y Pennsylvania. Rebecca Harding se educó, como era costumbre, con su madre en casa hasta la edad del bachillerato, que cursó en el Seminario Femenino de Washington (Pennsylvania), residiendo en la casa de los abuelos. Fue la primera de su promoción en 1848, el mismo año en que se celebró el primer congreso sobre los derechos de la mujer en Seneca Falls (Nueva York). De vuelta a Wheeling, se supone que la hija mayor de una familia numerosa dedicaría mucho tiempo a la educación de sus hermanos y, por supuesto, a las tareas domésticas. En 1854 Davis comenzó a contribuir con algunos poemas, reseñas y artículos al periódico local, *Wheeling Intelligencer*, aunque se publicaron de forma anónima y Davis no quiso reconocerlos más tarde. Rebecca sustituyó al director de este periódico durante unas semanas en 1859, el mismo año en que el abolicionista John Brown atacó a las fuerzas federales en Harpers Ferry (Virginia), a unas millas de Wheeling. En diciembre del siguiente año Davis mandó el relato “Life in the Iron-Mills” a la revista *Atlantic Monthly*, bajo la dirección de James

Fields, simpatizante de la publicación de obras de escritoras. Rebecca recibió una pronta aceptación en enero con un talón por cincuenta dólares y la solicitud de una novela por entregas. Este fue el comienzo de una carrera profesional que duró cincuenta años. Su fama por “Iron-Mills” la lanzó al extraordinario círculo de Hawthorne y al matrimonio con L. Clarke Davis. Este último aspecto de vida convencional es uno que Rebecca comparte con pocas escritoras de su época. Gracias a la amistad que Clarke Davis tenía con el director de la revista *Peterson's*, Rebecca entregó el mismo año que publicó “Iron-Mills” su primer relato popular, “The Murder of the Glen Ross,” iniciando así una doble profesión cuya prolífica producción procedemos a analizar en profundidad.



## Notas

---

<sup>1</sup> “Life in the Iron-Mills” de Rebecca Harding Davis, p. 33.

<sup>2</sup> Ha resultado difícil atribuir la primera novela industrial a Davis (*Margret Howth* de 1861), además de poder considerar “Iron-Mills” una novela corta. Walter F. Taylor, en *The Economic Novel in America* (1942), declara en el primer párrafo del capítulo titulado “Las novelistas menores”: “The first American novelist to treat the social problems of the Machine Age seriously and at length was Elizabeth Stuart Phelps, who wrote, in *The Silent Partner* (1871), a vivid, somewhat sentimental study of a group of New England mill hands” (58). No obstante, Phelps reconoció públicamente en el ensayo “Stories that Stay” (*Century*, 1910) su deuda con Davis.

<sup>3</sup> Radway cita a Dwight MacDonald, autor de *Against the American Grain* (1952).

<sup>4</sup> Adeline Tintner (1983) analiza una novela sensacionalista (*Georgina's Reasons*) de Henry James que contiene todos los elementos que James criticaba en las novelas escritas por mujeres.

<sup>5</sup> Davis es un ejemplo más de la escritora decimonónica que encauzó su indignación en la defensa de causas sociales, como señala Ellen Moers, “feminine outrage diverted to non-feminist social causes” (24).

<sup>6</sup> La frase, “what might have been” se repite mucho en los primeros relatos de Davis. Se aplica bien a la vida de Davis, de acuerdo con la tesis de Olsen de que Davis tenía talento para ser una gran escritora, pero que se entregó tanto a las presiones del papel tradicional de la mujer como a las demandas de los directores de las revistas.

<sup>7</sup> Jean Pfaelzer publicó dos relatos (de más de cien) de *Peterson's* en su *Reader* (1995), analizándolos en *Parlor Radical* (1996). Pfaelzer propone una revisión de estas

---

obras, por lo que reconocemos la inspiración de este estudio y expresamos nuestro agradecimiento a su erudición.

## **1. Primera parte. Un género antiguo en un nuevo contexto: el contacto entre la lectora y la escritora**

### **1.1. El contexto de Rebecca Harding Davis: publicaciones periódicas**

The whole tendency of the age is Magazineward. The magazine in the end will be the most influential of all departments of letters . . . . In a few years its importance will be found to have increased in geometrical ratio.<sup>1</sup>

La mayoría de los estudios sobre escritores comienzan con la biografía del/de la autor/a. En la actualidad ya existen cuatro biografías publicadas<sup>2</sup> y dos tesis doctorales inéditas<sup>3</sup> sobre la vida y obra de Rebecca Harding Davis. La vida y obra de esta autora son inseparables, más que en otros casos, porque ella apenas dejó huella de su vida personal. Los investigadores han tenido que hacer conjeturas sobre su vida, cotejando sus obras con documentos oficiales (partida de nacimiento, certificado de matrimonio, etc.), y a través de unas cuantas cartas que escribió a personas que eran, entonces, más conocidas que ella misma, especialmente a sus editores y, ya madura, a su hijo, Richard, también escritor. En la fachada de la casa donde ella residió en Filadelfia durante más de cuarenta y cinco años, donde escribió un considerable corpus literario, apreciada a lo largo de esos años por ilustres escritores como Nathaniel Hawthorne<sup>4</sup> y Emily Dickinson<sup>5</sup>, encontramos una placa conmemorativa muy reveladora:

Historic Site in Journalism: Richard Harding Davis (1864-1916) the most famous war correspondent of our time grew to manhood in this home. He was celebrated and emulated for his adventurous manner and vivid reportage from the battlefields of six wars in the late 19th and early 20th centuries.

En la placa ni siquiera se menciona a la pionera del naturalismo que, con su conmovedora historia “Life in the Iron-Mills,” forma parte del canon literario establecido en los Estados Unidos.

Todos los estudios biográficos sobre Davis parten de una base común: investigan lo que podríamos denominar su obra de calidad, aquellas obras que, publicadas en formato de libro, constituyen la punta de iceberg del conjunto de su obra. El resto de ésta, que consta tanto de literatura de narrativa popular y de narrativa juvenil como de ensayos, ha recibido hasta ahora tan sólo la precaria alusión de *hackwork* o *potboilers* o, en el caso de los ensayos, de interés histórico, base sobre la cual las críticas feministas han desarrollado el mito de la escritora que sacrificó su carrera por el matrimonio. Las revistas populares pagaban más que las revistas literarias, eso era un hecho, pagaban más porque el apetito humano por el escapismo era y es sencillamente insaciable.

Aunque Rebecca Harding Davis escribió más de quince novelas junto a unos quinientos relatos y más de doscientos ensayos, la totalidad de su obra, al menos la obra que ella reconoció, se publicó en revistas y periódicos (véase apéndice). No se publicó ni un solo libro cuyo material no hubiese aparecido previamente en forma de prensa periódica, dato aplicable a la mayoría de los escritores estadounidenses decimonónicos, aunque el lector de nuestro tiempo generalmente no sea consciente de ello. Sin duda, las revistas formaron el carácter genuino norteamericano del siglo XIX.

El lector del siglo XX, tanto como el historiador o el crítico literario del siglo XIX, normalmente clasifica la obra literaria por el autor, el título, el género o por el movimiento/generación a la que pertenece, sin tener en cuenta el formato en que apareció; es decir, si se publicó en formato de libro o por entregas en una revista (*serial* o

*installments*). Se trata de un factor crucial para entender bien la recepción de las obras literarias en los Estados Unidos. No es en absoluto igual leer una novela en tres o cuatro días, incluso durante un par de semanas, que leerla a lo largo de un año con un mes de espera entre cada capítulo. Y tampoco es lo mismo escribir una novela de estilo unificado para que se lea en un corto período de tiempo que escribir capítulos aislados que han de dejar al lector, casi por obligación, en suspense y comenzar cada capítulo o entrega con un breve resumen de los capítulos anteriores para aquellos con mala memoria. De aquí proviene el epíteto de *cliffhanger*.

Que la literatura de Davis, al igual que la mayoría de las novelas del siglo pasado publicadas en los Estados Unidos, fuera publicada por primera vez en revistas o en algún formato de entrega (aunque muchas fueran publicadas posteriormente en formato de libro), refleja el aspecto democrático de este joven país tanto desde el punto de vista del escritor (“trabajador” de clase media-alta que necesitaba vender sus obras para comer) como del lector (también trabajador, aunque cada vez más educado, que demandaba una literatura a su gusto y asequible). Edgar Allan Poe, inventor del término *magazinish* (Wood 64), comprendía, seguramente mejor que nadie, el concepto de la revista y, de hecho, representa el mejor ejemplo de enlace entre las letras y su divulgación popular en los Estados Unidos.

También el desarrollo de la literatura de narrativa periódica refleja la supremacía del relato norteamericano sobre la novela, a diferencia de en Gran Bretaña, “In many respects the American short story is a product of the American Magazine” (Fagin 4). Poe y Hawthorne, especialmente con sus publicaciones en revistas, desarrollaron la *short story* tan típicamente norteamericana. Publicar en revistas no significaba que una obra careciera de la calidad necesaria para ser publicada en libro, como indica Michael Lund en su estudio

sobre la narrativa por entregas: “There was widespread agreement in the second half of the century that the best writers in America published their work first in periodicals and only later in volume form”; de hecho, cita un artículo de *Scribner's Monthly* (noviembre 1878) para apoyar esta idea: “Now it is the second or third rate novelist who cannot get publication in a magazine, and is obliged to publish in a volume, and it is in the magazine that the best novelist always appears first” (51-2). Es justo lo contrario del juicio general de hoy en día. Un escritor, por muy bueno que fuera, no llegaba a conocerse si no publicaba en revistas. James Playsted Wood, en *Magazines in the United States* (1956), cita el consejo que el famoso periodista Horace Greeley, director del *New York Tribune*<sup>6</sup>, dio a Henry David Thoreau:

This is the best kind of advertisement for you. Though you may write with an angel's pen yet your work will have no mercantile value unless you are known as an author. Emerson would be twice as well known if he had written for the magazines a little just to let common people know of his existence (63).

Pero a pesar de saber que la mejor literatura estaba en las revistas, la publicación en formato de libro determinaba la supervivencia, a lo largo de los siglos, de cualquier obra. Mientras la revista funcionaba como la chispa, el libro era el motor que llevaba a la fama duradera; si no aparecía como libro, la obra encontraba la muerte en breve tiempo. Los lectores, en general, van a las bibliotecas para leer libros, no revistas. Todas las novelas y muchos de los relatos de Davis que aparecieron en los *quality monthlies* fueron publicados como libros tarde o temprano (véase apéndice). Precisamente son estas las obras que han sido objeto de estudio crítico hasta ahora. No obstante, era de dominio público que Davis había escrito un volumen mucho mayor de narrativa popular (incluyendo unas siete novelas

largas y numerosas novelas cortas), pues firmaba todo, a diferencia por ejemplo de Louisa May Alcott (cuyas obras tuvieron que ser encontradas a través de una labor de detective<sup>7</sup>). Nadie ha tenido a bien incluir estas obras dentro de *the major fiction*<sup>8</sup>, apenas mencionando su existencia<sup>9</sup>, como si se tratara de algo de lo que Davis tuviera que sentirse avergonzada. Este ha sido el efecto causado, en gran parte, por la interpretación biográfica de “Life in the Iron-Mills” de Tillie Olsen. La crítica feminista, ante lo que consideran el nefasto compromiso de la literatura de calidad de Davis, al culpar tanto a su matrimonio como a su postura sumisa ante los directores de las revistas y el dinero, condenó una vez más al olvido todo este corpus de narrativa que tantas horas llenaron en la vida de Rebecca Harding Davis. Aunque tenemos que agradecer a Olsen y a los posteriores investigadores feministas el rescatar a esta escritora (y otras muchas) del olvido, no podemos esquivar una literatura popular que como su propio calificativo muestra, era lo que se leía y más importante, lo que quería leer la mayoría. Es una utopía seguir pensando que Davis “podía haber sido” una novelista de primera, y también algo irónico, ya que *what might have been*<sup>10</sup> es una de las expresiones más repetidas y criticadas en sus obras, que comienzan *antes* de conocer al marido. Podemos observar cómo lo que le pasó a Davis tiene muchos paralelismos con otros escritores, tanto hombres como mujeres; un buen ejemplo es Nathaniel Parker Willis, escritor muy popular y respetado en vida, pero olvidado tras su muerte. Wood explica:

Willis in his best years is said to have had a magazine income of several thousand dollars, while his many books of verse, short stories, and travel sketches, almost all of them compilations of his magazine work, brought him additional sums. Willis, a prolific and successful magazine writer<sup>11</sup> . . . . was greatly admired in his generation both by the literati and the public (65).

\*

Para entender el concepto de literatura popular de esta escritora y la relación entre lo que ella consideraba su literatura de calidad y su narrativa popular bien remunerada, es imprescindible conocer el desarrollo de la revista norteamericana durante el siglo XIX. Como señala Lund en un artículo sobre la publicación en revistas:

Few critics have bothered to study the phenomenon of installment reading in this way; but because serial publication was such a dominant mode of the Victorians throughout the century, a new look at its effect on actual readers promises a new understanding of the whole era (1984 16).

Según los historiadores, las primeras revistas norteamericanas contenían comentarios sobre política, moralidad, religión, sociedad, moda y costumbres junto con historias cortas de la vida de alguna persona, llamadas *character sketches*, y fragmentos de narrativa que tenían como objetivo instruir. Las novelas entonces se consideraban pecaminosas, y la advertencia de la *Columbian Magazine* (1782), que citan Tebbel y Zuckerman, es propia de los orígenes puritanos del país: “Novels not only pollute the imaginations of young women, but also give them false ideas of life . . .” (6). Sin embargo, para el investigador de aquella época las primeras revistas eran valiosas, ya que, como afirman estos autores, “magazines from the beginning held up the mirror to national life” (6); Wood, citando a Frank Luther Mott<sup>12</sup>, asegura que las revistas tuvieron mucho más influencia de lo que reflejan las simples estadísticas sobre los números de tirada:

. . . [T]he influence of the early magazines was probably far greater than the number printed and circulated would indicate. Books and magazines were prized if only because comparatively few were available. Every page of every



magazine was read carefully by a number of people. Thus the influence exerted by the early magazines was both intensive and extensive (25).

Es este concepto de espejo la clave para llegar a entender a Davis y poder valorar su obra. Y la historia de las publicaciones de Rebecca Harding Davis no sólo proporcionan el contexto histórico sino que facilitan los puntos clave de su biografía, biografía que hasta ahora se resiste a ser contada. Contemporánea—como hemos señalado—de Emily Dickinson, Davis era aparentemente opuesta a ella tanto en su vida profesional como privada: desempeñaba el papel de esposa y madre al tiempo que publicaba en casi todas las revistas conocidas del país. Sin embargo ambas escritoras han obstaculizado de forma similar la tarea del investigador al intentar descifrar sus mentes.

Estudiar cualquier autor norteamericano decimonónico, sin tomar en cuenta el medio (las revistas y los periódicos), es olvidar por completo el contexto de la época, como si en el siglo presente se estudiara la telenovela sin hablar de la televisión. El medio de comunicación de masas durante el siglo XIX era la revista, y la revista, tal y como se conoce hoy en día, nace y florece en ese período, llegando a desvanecerse a mediados del siglo XX.

A pesar de que fue en los Estados Unidos donde las revistas crecieron con mayor velocidad, la publicación por entregas la inventó y popularizó Charles Dickens con *The Pickwick Papers* en 1836 (Lund, 1992 16). Entonces escritores norteamericanos clásicos como Poe, Hawthorne y Melville se aficionaron a publicar relatos y alguna novela en revistas, pero curiosamente la primera novela por entregas que puede compararse a la de Dickens es *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, escritora de literatura sentimental y que indudablemente encabezaría el grupo de *the damned mob of scribbling women* según

Hawthorne. Una lista de autores que habitualmente eligieron las revistas para publicar sus obras incluye a Mark Twain, Caroline Chesebro, George Cable, Edward Eggleston, Harold Frederic, Joel Chandler Harris, William Dean Howells, Henry James, Mary Murfree, Harriet Prescott Spofford, Constance Fenimore Woolson y muchos otros, junto con nuestra autora, Rebecca Harding Davis (14).

### **1.1.1. Historia de las publicaciones de Rebecca Harding Davis**

Las publicaciones periódicas, como hemos observado, reflejan todos los intereses de la sociedad del siglo XIX. Si examinamos la historia de las revistas norteamericanas de Tebbel y Zuckerman, vemos como el número de revistas en los Estados Unidos pasó de doce a principios del siglo pasado a cien en 1825, y de seiscientas en 1850 a miles a comienzos del siglo XX (11). A mediados del siglo pasado no sólo aumentó el número de revistas, sino también el número de mujeres colaboradoras, que contribuyen con su nombre verdadero; asimismo, se incrementan las revistas escritas *para* mujeres (11). En este sentido Davis, en 1861, se incorpora a lo que sería la salida profesional de todas las mujeres que tenían algo que decir, al tiempo que desempeñaban el papel de la mujer ideal victoriana.

Dos de las revistas en las que Davis publicó lo que ella consideraba sus mejores obras, todavía siguen existiendo hoy en día, considerándose dos de las más cultas: *Atlantic Monthly* (publicó dieciocho relatos entre 1861 y 1885, y una novela en 1861) y *Harper's* (publicó más de una docena de relatos y ensayos, y dos novelas entre 1876 y 1900) (véase apéndice). Estas dos revistas<sup>13</sup> tenían como objetivo principal publicar buena literatura, pues iban dirigidas a un público selecto, y contaban con los más prestigiosos escritores de la

época: Thackeray, Trollope, Hardy, Twain, Emerson, Dickens, Willkie Collins, Harriett Beecher Stowe, Hawthorne, Melville, Thoreau, etc. Una de las revistas que surgió de las de patrones para costura, aunque de mucha más calidad, fue *Harper's Bazar*. De hecho, fue esta revista la que publicó las últimas dos novelas por entregas de Davis, *Dr. Warrick's Daughters* (1895) y *Frances Waldeaux* (1896), ambas también publicadas posteriormente en forma de libro, apareciendo en un principio junto a obras de autores como Howells y Mary E. Wilkins. Estas novelas tardías representan una etapa de gran esfuerzo en la carrera de la escritora que, a los sesenta y cuatro años de edad, trabajaba además como directora en otro periódico.

Si tuviéramos que elegir una, seguramente la revista que más destacó al principio del auge periodístico fue *Saturday Evening Post*, que de alguna forma surgió de la revista de Ben Franklin, *Pennsylvania Gazette*, fundada en 1729 y que, a su vez, se inspiró en las revistas británicas, *The London Magazine* y *The Gentleman's Magazine* (descendientes directas de las revistas originales, *Little Review* (Defoe), *The Tatler* (Steele), y *The Spectator* (Addison y Steele)) (Wood 3-9). *Saturday Evening Post*, además de ser la primera revista dirigida a la clase media, fue la revista que convirtió a Filadelfia en capital del periodismo (9), y contaba con colaboraciones de Poe, Stowe, Hawthorne, Cooper, Emerson, etc. Otra revista decisiva, aunque de corta duración<sup>14</sup>, fue *Pennsylvania Magazine* (1775-1776), dirigida por Thomas Paine y base para la *Declaración de Independencia* (17). La ciudad de Filadelfia fue la residencia permanente del matrimonio Davis, ambos periodistas, y Rebecca incluso llegó a ser, aunque tardíamente (1902-1906), directora colaboradora del *Post* (véase apéndice). Quizás ha llegado el momento de

reconocer que la capital cultural de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX se encontraba un poco más al sur de Boston.

La ciudad de Boston, que sí había sido la capital cultural con *Atlantic* y la revista juvenil *Youth's Companion*, no podía competir con Filadelfia y Nueva York, en cuanto a tiradas en la segunda mitad del siglo, con revistas como *Nation*, que había dejado al descubierto la corrupción y los vicios de la ciudad. Nueva York también había sido el hogar de *The American Magazine* de Noah Webster, la primera revista que dedicó un determinado número de páginas a la mujer, publicando tanto narrativa sentimental como gótica (Wood 23). Este traslado hacia el sur se refleja también en la historia de la literatura norteamericana con el paso de la rural y pastoral Nueva Inglaterra en la romántica primera mitad del siglo hacia el crudo realismo de la revolución industrial y el capitalismo de la segunda mitad. En este sentido Davis, pionera del realismo en 1861, publicó en 1863 “The Promise of the Dawn,” sobre la inútil vida de una prostituta, situándola no en un pueblo anónimo como había hecho en las obras iniciales, sino en la corrompida y seductora ciudad de Nueva York, adelantándose a *Maggie* de Crane y a *Sister Carrie* de Dreiser en medio siglo (aparte de tratarse de una escritora).

Pero Filadelfia sería conocida, sobre todo, como la capital de revistas de moda como *Peterson's*, *Godey's* y *Ladies' Home Journal*, y la revista literaria *Lippincott's*. De hecho, Rebecca Harding Davis iría reemplazando poco a poco esta última por *Atlantic Monthly* a la hora de publicar su narrativa seria.

### **1.1.2. *Peterson's Magazine***

La revista *Peterson's*, la que mejor pagaba a Rebecca Harding Davis, se convirtió en depositaria de la mayor parte de su narrativa. En alguna de sus cartas a Fields de *Atlantic*, Davis explica que no le gusta escribir esa clase de literatura, pero que la necesidad de dinero le obliga:

Davis slowly became more sophisticated in her negotiations with publishers and more demanding in her dealings with Fields. By 1862, when *Peterson's* offered her \$300 for a short story, she wrote to Fields that while it did her “no good” to write for *Peterson's*, “as times are I am not justified in refusing the higher price” (Pfaelzer 1996, 227).

También en las cartas a su hijo le advierte sobre el peligro de convertirse en un escritor popular, comparándose a sí misma con George Eliot y reconociendo las concesiones de su propio trabajo:

I dread beyond everything your beginning to do hack work for money. It is the beginning of decadence both in work and reputation for you. I know by my own and a thousand other people. Begin to write because it “is a lot of money” and you stop doing your best work. You make your work common and your prices will soon go down. George Lewes managed George Eliot wisely. He stopped her hack work. Kept her at writing novels and soon one each year brought her \$40,000. I am taking a purely mercenary view of the thing. There is another which you understand better than I—Mind your Mother’s advice to you—now and all the time is “do only your best work—even if you starve doing it” (Charles Belmont Davis 57).

Hoy en día se considera la revista *Peterson's* como el mejor ejemplo del siglo XIX de *pulp magazine*. La revista estaba compuesta de láminas con la última moda de París junto con obras de literatura popular (historias de amor o misterio y poesía mediocre). En 1869 había superado a *Godey's* en circulación con 140.000 lectores, siendo la revista más popular de los Estados Unidos. Según Wood, a partir de 1879, con la muerte de Sarah Josepha Hale, *Godey's* decayó hasta desaparecer en 1892 (107). Sin embargo, *Peterson's* se mantuvo como siempre hasta la segunda década del siglo XX cuando, poco a poco, fue reemplazada durante casi un siglo por *Ladies' Home Journal*, la “monthly Bible of the American home” (113). El director de *Peterson's*, Charles Jacobs Peterson, había dirigido también la popular *Saturday Evening Post*. *Peterson's* era una revista con la que las damas podían fácilmente evadirse mientras esperaban a que sus hijos, maridos y hermanos volvieran de la guerra, ya que aún no existían bibliotecas públicas. Daba igual a qué lado del Río Ohio se encontraban. Pero, por muy liberal que Davis pretendiera ser, ella compartía muchas opiniones políticas de *Peterson's*, por lo que es posible que la larga relación que tuvo con esta revista no se limitara tan sólo a cuestiones económicas. Barrie Hayne, en un artículo sobre el enfoque político de Peterson, dijo de él:

Writing in the decade before the Civil War from a Philadelphia which looked both north and south, and after the War for a primarily feminine audience, he epitomizes, like his competitor Sarah Josepha Hale of *Godey's*, moderate opinion toward the double-barreled question of slavery—of negro and of woman (511).

Esta revista de política supuestamente moderada, junta a otras parecidas, no sólo representaba la opinión pública popular sino que en buena parte la creó. Se puede leer

cualquiera de los números publicados entre 1861 y 1865, el período más fructífero de Davis, sin tropezar con la más mínima mención a la guerra.

La actitud de Peterson hacia el afroamericano era paternalista (Hayne 517), como demuestran las propias contribuciones literarias de Davis en las que retrata al feliz esclavo bajo la protección de un *mas'r* benévolo, siguiendo la línea de Stowe. Políticamente Davis podía sentirse cómoda con este editor, no solamente porque pagaba bien sino porque ella en el fondo era sureña y, aunque apoyaba la abolición, pensaba que el emancipado esclavo iba a tener problemas en un norte que no comprendía bien la situación, la postura de *apologist*.

En cuanto a la posición de la mujer Peterson revela la misma respuesta a través de historias de amor con final feliz y la mujer bajo la protección del marido. Esta fórmula es posiblemente demasiado sencilla para describir la literatura de Davis sobre el matrimonio, pero al menos superficialmente es la postura que ella sigue en buena parte de su ficción, así como también en sus ensayos sobre la mujer. Cabe descubrir en Davis a una mujer profesional moderna, pero no a una feminista, ni siquiera inactiva.

En definitiva, lo que Davis tenía en común con el director de *Peterson's* era darle a los lectores lo que querían leer. Se ha descrito como *slumming* el hecho de que en “Iron-Mills” la narradora coja de la mano al lector y le baje a ver la vida indigna del trabajador. Y de alguna manera mezclarse con el lector vulgar fue la irónica tarea que ocupaba la mayor parte del tiempo de Rebecca Harding Davis.

La revista *Peterson's* comenzó como revista general y, junto con la famosa *Godey's Lady's Book* y *Graham's* (de la cual Poe había sido editor), “led the entire magazine field in several areas, paying decent fees to authors, copyrighting material, and publishing high-quality engravings. They were among the first to permit, even encourage, authors to sign

their real names” (Tebbel y Zuckerman 31). Wood explica como el concepto de celebridad para un colaborador de periódicos y revistas no se concibió hasta la segunda mitad del siglo XIX, igual que la remuneración por artículos o un director a sueldo (32). *Godey's* fue muy popular hasta que estalló la guerra, siendo su política la de pasar por alto tanto la guerra como la cuestión de la esclavitud. Este hecho facilitó el crecimiento de *Peterson's*, superando la circulación de *Godey's* (35). Por lo tanto, podemos decir que Rebecca Harding Davis colaboró durante sus cinco primeros años tanto con la revista literaria más prestigiosa, *Atlantic Monthly* como con la revista literaria más popular, *Peterson's* (véase apéndice). Se desconoce si publicó algo en otro sitio.

El formato de la revista *Peterson's* era una imitación del de *Godey's*, y se considera que el ser más económica fue el factor decisivo para ganar a *Godey's* en número de lectores. El contenido era parecido: música, moda, información doméstica e historias de amor, escrito principalmente por mujeres. Aunque estas revistas tan populares para mujeres eran detestadas por los escritores de élite (*Brahmin*), de Boston, eran leídas por muchos, y el comprador habitual provenía de la clase alta.

La filosofía de las revistas femeninas fue expresada por la conocida editora de *Godey's*, Mrs. Sarah Josepha Hale: “Remember that woman must *influence* while man *governs*, and that their duties, though equal in dignity and importance, can never be *identical*” (Tebbel y Zuckerman 34). No apoyaban el sufragio para la mujer. Esta es la misma filosofía, la de las esferas separadas, que predicara Davis dentro de sus ensayos y la línea de su ficción, al menos superficialmente, igual que la mayoría de las escritoras de la época. Pero no se puede saber a ciencia cierta si Davis realmente pensaba así o si simplemente conocía bien el mercado. Por muy radicales que parezcan sus primeras obras



en cuanto al papel de la mujer en *Atlantic* (“Life in the Iron-Mills” y *Margret Howth*), ella escribía, a la vez, historias sensacionales para *Peterson's*, lo que da un elemento de ambivalencia a su trabajo.

Las revistas radicales feministas, en las que publicaron tanto Susan B. Anthony como Elizabeth Cady Stanton, tuvieron una circulación reducida y vidas muy cortas. Davis, al parecer, nunca estuvo dispuesta a sacrificar su comodidad material por “la causa,” lo que induce al análisis de subversión dentro de sus textos, por lo que Jean Pfaelzer (1996) le otorga el título de *parlor radical* (radical de salón).

Según la biografía de Tillie Olsen, en la introducción a la reimpresión de “Iron-Mills” en la *Feminist Press* (1972), fue L. Clarke Davis, periodista de Filadelfia y futuro marido de Rebecca Harding, quien gracias a su amistad con el editor de *Peterson's*, consiguió que la escritora colaborara. Entonces podemos culpar al marido, representante del mundo patriarcal, del deterioro de la narrativa de Rebecca, y a su afán por ganar dinero para casarse y tener hijos. Y este es el giro que han seguido todos los investigadores de Davis<sup>15</sup>.

La segunda parte de esta interpretación biográfica de Olsen y otros investigadores es que el innovador realismo (casi naturalismo) de Rebecca Harding fue adaptado al gusto de James Fields, quien rechazó el borrador de *Margret Howth*<sup>16</sup>, pidiéndole una versión más alegre y cambiando él mismo el título. En general los escritores estaban sometidos a la censura y a los cambios de los directores. Nadie testimonia este hecho mejor que Davis al contar la historia de la publicación de su primera novela, que ella tituló *The Deaf and the Dumb: A Story of Today*, pero que Fields de *Atlantic* cambió por “A Story of To-day” en la versión periódica y por *Margret Howth*<sup>17</sup> en el formato de libro. No queda copia del manuscrito original, pero existen cartas que demuestran que Davis tuvo que cambiar el

triste final por uno feliz, tarea que significó añadir un anexo final (de un tercio más de texto) sentimental para que el director lo publicara.

No obstante, si miramos de cerca los datos, encontramos que su primera novela corta de calidad se publicó en abril de 1861 en *Atlantic Monthly*. Ésta fue seguida de su primera novela por entregas, también en *Atlantic* desde octubre a diciembre de 1861, *A Story of To-Day*. Y su primer relato (o novela corta) de misterio, “The Murder of the Glen Ross” se publicó en *Peterson's* en dos entregas, en noviembre y diciembre de 1861 (véase apéndice). Durante este período se supone que intercambiaba cartas con un admirador de “Iron-Mills” y que, incluso, Clarke Davis fue a Wheeling para ver a la nueva escritora (Grayburn 30). Pero hasta junio de 1862, cuando Rebecca viajó a Filadelfia, no hay ninguna mención de compromiso matrimonial ni de boda, que tuvo lugar el cinco de marzo de 1863 (49), al menos quince meses después de decidir escribir historias populares. En el momento de mandar su relato a la revista norteamericana de quizás más amplia circulación, Rebecca vivía, como hija mayor, con sus padres. Su madre era educada y extremadamente culta<sup>18</sup>, de familia de clase media-alta (*genteel*) y su padre un inmigrante inglés culto y próspero en los negocios. Es imposible pensar que la larga relación que emprendió con *Peterson's* fuera por necesidad económica o por influencia del (futuro) marido. Puede que era por sugerencia de algún admirador o por alguna carta de interés por parte de la revista. Pero la verdad es que Rebecca Harding había escrito un relato sensacional para una revista popular cuando, siendo desconocida como escritora, había sido recibida con los brazos abiertos por James Fields, director de la revista que representaba la mejor literatura, y poco después recibió una carta nada menos que de Nathaniel Hawthorne diciéndole que quería ir a conocerla (*Bits of Gossip* 31).

También se ha dado como posible explicación el hecho de que Rebecca Harding se había criado en los montes de Virginia (occidental) y desconocía el sofisticado mundo del periodismo, la ciudad, etc. A esto se atribuye, también, que sus primeras obras sean poco refinadas, reflejando el sabor hogareño y rústico de la mujer inculta. De nuevo los hechos no demuestran esto sino todo lo contrario. Aunque vivió en Wheeling, pueblo de dos calles sin asfaltar, hasta que se casó con 31 años, Davis nació en Washington (Pennsylvania) en la distinguida casa de sus parientes maternos (los Wilson), ciudad de cierto estatus entonces y a sólo unas millas de Wheeling. Estudió el bachillerato también en Washington, donde se graduó *valedictorian*, como número uno de su promoción, y uno de sus hermanos fue profesor de física en Lehigh University (en Bethlehem, cerca de Filadelfia). Cuando publicó “Iron-Mills” sabemos que estaba colaborando en el periódico local *Intelligencer*, de Wheeling, y que tenía aspiraciones de editora (Harris 1991, 24-26). Al comparar su estilo en las primeras obras de *Atlantic* con las de *Peterson's*, encontramos que el aspecto tosco y torpe de “Iron-Mills” y *Margret Howth* (que Harris califica de “elevada retórica”) no aparece en las obras del mismo período (1861-62) de *Peterson's*. Y además del primer relato, “The Murder of the Glen Ross,” Davis siguió colaborando en *Peterson's* desde enero de 1862, publicando cinco relatos de misterio más ese año, todos anónimos pero a la vez comprometiéndose con Fields como colaboradora en exclusiva<sup>19</sup> (véase apéndice). Los hechos demuestran que Davis escribía de una manera para una revista y de otra forma completamente distinta para la otra. Más adelante podremos apreciar como los dos estilos se van aproximando, hasta no poder distinguir el uno del otro.

Davis también había soñado con publicar en las prestigiosas revistas británicas. En 1885, según Tebbel y Zuckerman, las revistas norteamericanas, que ya dedicaban al menos

un tercio del contenido a narrativa (novelas, relatos y algo de poesía), sobrepasaban en calidad y variedad a las revistas inglesas. Pero eso no quiere decir que los escritores norteamericanos no aspiraran a publicar en la antigua metrópolis. Davis logró publicar el relato “Blind Tom” (1862) en *All the Year Round*<sup>20</sup>, la revista dirigida por Dickens que tenía un acuerdo para publicar material simultáneamente con *Atlantic* (cuyo director era Fields). Pero fue su primera y última colaboración, aunque Davis había expresado a Fields, desde el principio de su carrera, su deseo de ser leída en Inglaterra:

For over a year, Davis had sought publication of her work in England, where she felt she could have the political freedom to write as realistically as she desired; for an American audience she feared to “touch forbidden subjects.”<sup>21</sup> She told Fields that she wanted to “obtain a place in one of the best English magazines and write *only* for that and *ours*.”<sup>22</sup> But Fields remained mute on the issue in spite of her numerous urgings and the interest of at least two English publications . . . For whatever reasons, Fields did not achieve English publication for any of Davis's works other than “Blind Tom.” As late as 1877, she was still seeking an avenue into English publication . . . (Harris 1991, 96-97).

Aunque Davis no consiguió fama internacional, se aseguró que la consiguiera su hijo, estableciendo contacto con las mejores revistas inglesas desde que Richard mostrara los primeros indicios de vocación literaria (Langford 114-15). Y Richard sí se hizo famoso.

### **1.1.3. La Guerra Civil norteamericana**

Las revistas más populares (dirigidas a mujeres) tenían su propio mercado, y si los escritores no lo conocían, los directores sí lo sabían. Lo que vendía en el período *antebellum*, según Tebbel y Zuckerman, siguiendo el historiador Russell Nye, se puede clasificar en cuatro clases: sentimental, satírico, gótico y novela histórica:

Most of what was in early women's magazines was frankly sentimental; it was a little later that women writers began to be masters of the historical romance, as they remain today. Short stories usually featured a young heroine faced with an obstacle to the consummation of her love. This was embellished with the struggle of the heroine to identify and reject evil and to make a choice of the heart that accorded with honorable and true principles (29).

Si el código moral dictaba que la ficción era pecaminosa, pues la literatura decente debía tener una moraleja final, los escritores, si pretendían vivir de su mal pagada profesión, tenían que acceder a los cambios del director. Las escritoras se veían obligadas, como tantas investigadoras han señalado, a ofrecer un final feliz y/o didáctico. Rebecca Harding tuvo que aprender esta dura lección con su primera novela *Margret Howth* (1861), y lo sabemos porque se conserva la correspondencia del director de *Atlantic Monthly*, James Fields, aunque no la de ella. A Fields no le gustaba el pesimismo que impregnaba la novela, y el final no contenía campanas nupciales, por lo que Davis tuvo que alegrar un poco la novela. Ella terminó añadiendo un tercio más de final feliz, como corrobora la siguiente carta a Fields, fechada el diez de mayo de 1861, claramente una respuesta al rechazo de su manuscrito:

I am sorry. I thank you for the kindness with which you veil the disappointment. Whatever holier meaning life or music has for me, has reached

me through the “pathetic minor”—I feel that I only have power to echo the pathos without the meaning. When I began the story, I meant to make it end in full sunshine—to show how even “Lois” was not dumb, how even the meanest things in life, were “voices in the World, and none of them without its signification.” Her life and death were to be the only dark thread. But “Stephen Holmes” was drawn from life and in my eagerness to show the effects of a creed like his, I “assembled the gloom” you complain of. I tell you this in order to ask you if you think I could alter the story so as to make it acceptable by returning to my original idea. Let her character and death (I cannot give up all, you see) remain, and the rest of the picture be steeped in warm healthy light. A “perfect day in June.”<sup>23</sup> . . . (Grayburn 158).

Desgraciadamente, no se ha encontrado hasta ahora ningún rastro sobre la recepción de sus obras populares por el director de *Peterson's*, revista en la que Davis publicó más de ochenta relatos y unas siete novelas por entregas a lo largo de treinta y dos años, período que coincide con su publicación en *Atlantic*.

Durante la Guerra Civil (1861-65) casi todas las revistas publicaban artículos sobre la guerra. Davis tuvo un intenso período de relatos sobre la guerra durante 1862, ya que en Wheeling, a sólo unas millas de Harper's Ferry, la estaba viviendo de cerca. Publicó tres relatos, “David Gaunt” (1862), “John Lamar” (1862) y “Paul Blecker” (1863) en *Atlantic Monthly*, donde la política “was that the war not be permitted to monopolize its pages . . . its editor . . . believed that the magazine should be a place where readers could retreat from the agonies of the day” (Tebbel y Zuckerman 50). Pero las revistas de más venta durante esta época siguieron siendo *Godey's* y *Peterson's*, en las que se mezclaban los temas

femeninos con propaganda patriótica, manteniendo una línea tradicional en cuanto al papel de la mujer en la guerra. Como mucho, publicaban historias románticas y sentimentales interrumpidas por la guerra. Ninguna de las obras que Davis publicó en *Peterson's* trata sobre la guerra, más bien, todo lo contrario<sup>24</sup>. Se trata básicamente de historias domésticas, ambientadas en un acogedor microcosmos alrededor de Richmond (Virginia), en el que la realidad externa se ignora por completo. También es el momento en que el libro de bolsillo (*paperback* o *dime novels*) se hace popular, con el fin de entretener al soldado y a su mujer en la espera, aunque Davis no recurrió a este género. Davis concluyó con el tema de la guerra cuando recién casada se marchó de Wheeling, en la frontera del Río Ohio, punto de huida para muchos esclavos fugitivos.

Davis mantuvo durante este período, como ya hemos señalado, una actitud ambivalente, aunque totalmente profesional. Desde un primer momento (1861), escribía anónimamente para dos revistas casi opuestas: la popular y sensacional *Peterson's* y la literaria y prestigiosa *Atlantic Monthly*. Ella entendía perfectamente la diferencia, pues conocía bien los dos mercados tal y como hemos visto. También predicaba, al menos superficialmente, que el lugar para la mujer era el hogar, a pesar de que ella misma fuera profesional antes de casarse, y mantuvo esa posición hasta que murió con setenta y nueve años, siendo una de las escritoras más prolíficas del siglo. Probablemente la inmadurez sexual que padecían sus hijos<sup>25</sup> fue fruto de la culpabilidad que ella misma sentía por no poder conciliar las dos posturas, culpabilidad que aún siguen sintiendo las mujeres profesionales de hoy en día.

Un dato importante a tener en cuenta, al ver la historia editorial de Rebecca Harding Davis, es que no publicó, al menos que sepamos, en ninguna de las miles de revistas que

surgieron y desaparecieron en breve tiempo. Todo lo que Davis firmó se publicó en revistas estables y de amplia circulación. Un buen ejemplo de ello es la publicación de varios artículos en *Ladies Home Journal* entre 1894 y 1905, revista que fue la primera en alcanzar el millón de lectores en 1903 (véase apéndice). Y fue durante esta época en la que su hijo, Richard Harding Davis, llegó a ser quizás el periodista más conocido e idolatrado del mundo, ya que era corresponsal de las revistas más prestigiosas (*Harper's*, *Collier's*, etc.), a veces publicando en el mismo número que su madre.

Al terminar la guerra, las revistas del norte empezaron a tratar al sur con apego, y fue notable en este sentido la respetada *Scribner's* durante 1873 y 1874, años en que Davis publicó unos relatos y la novela corta *Earthen Pitchers*, de la misma calidad literaria que “Life in the Iron-Mills.”

#### **1.1.4. Narrativa juvenil y periodismo**

Poco a poco Davis empezó a incrementar sus historias para niños mientras trabajaba de directora en varios periódicos importantes, al tiempo que, por el otro lado, su narrativa de calidad empezó a disminuir. Un notable progreso para el desarrollo de la industria periodística, y peculiar de los Estados Unidos, fue el incremento de las revistas para niños. Se reemplazaron las publicaciones religiosas y moralistas con historias interesantes, la mitad seculares. El número uno en circulación fue *Youth's Companion* (Boston) pero la revista juvenil más selecta fue *St. Nicholas*, realmente una joya de calidad tanto por los textos como por los dibujos y el formato, bajo la dirección de la renombrada Mary Mapes Dodge. A medida en que la familia de Rebecca Harding Davis iba creciendo, también lo hacía su producción de literatura juvenil, siendo la escritora de portada de *Youth's*



*Companion* (revista que batió el record de circulación en 1885), y colaboradora habitual de *St. Nicholas*. *Youth's Companion* empezó como revista juvenil, aunque con el tiempo se dirigió también a adultos, publicando más de ochenta relatos cortos firmados por Rebecca Harding Davis desde 1871 hasta 1896<sup>26</sup> (véase apéndice). La carrera de escritora de narrativa juvenil duró hasta unas semanas antes de su muerte (1910), habiendo comenzado con la publicación de una historia en la revista popular *Riverside* (1870), cuando el sexto cumpleaños de su hijo mayor, Richard.

\*

En 1870 existían escritores especialistas en publicaciones periódicas e, incluso, un estilo distintivo de esta literatura periodística. La profesión se había consolidada, por lo que los escritores profesionales empezaban a firmar sus artículos. Podemos apreciar como Davis mantuvo su identidad anónima hasta 1867 en *Atlantic Monthly*, y hasta 1869 en *Peterson's*, aunque había publicado en *Galaxy* con su nombre a finales de 1866.

Ya en 1885, las revistas literarias en que Davis publicaba (como *Harper's New Monthly* y *Scribner's*) también alardeaban de números sorprendentes de lectores. Todas las revistas empezaron a pagar más a los colaboradores, aunque las revistas literarias seguían pagando poco en comparación con las revistas de mujeres. De cualquier forma era difícil ganarse la vida solamente como colaborador de revistas, a menos que escribieran mucho, cosa que Davis hizo, siendo una *regular contributor* de varias revistas de forma simultánea y también directora de periódicos como el *New York Tribune*, (1869-1889) (ocupando el mismo puesto que su ídolo, Margaret Fuller, había ocupado un cuarto de siglo antes), el *Independent* (1889-1901) y la *Saturday Evening Post* (1902-1906). (Las contribuciones al *Tribune* todavía no se han estudiado, al ser editoriales no firmadas.) Esta doble profesión,

la de escritora y directora de periódico, era típica en el siglo XIX. La gran mayoría de los escritores famosos también dirigieron alguna revista o periódico en algún momento: Poe (*Graham's* y otras), Hawthorne (*American Magazine*), Thoreau, Margaret Fuller y Emerson (*Dial*), y James Russell Lowell (*Pioneer*, *Atlantic Monthly* y *North American Review*) (Wood 67).

Las contribuciones al *Post*, la revista más querida para la clase media norteamericana, cuenta con ensayos editoriales sobre cuestiones controvertidas, personas, costumbres y una columna estable titulada "Literary Folk," de crítica literaria superficial (véase apéndice). Muchas de las aportaciones de Davis a esta revista tampoco iban firmadas, algo que dificulta la tarea del investigador de forma considerable. Pero lo que es más extraordinario es que con setenta años de edad, Davis comenzó una nueva carrera de directora con esta revista.

El *Independent* fue un periódico semanal que comenzó en 1848, en Nueva York, como instrumento de la iglesia "Congregationalist," pero en seguida llegó a ejercer una influencia nacional, contando con colaboradores de prestigio tales como Harriet Beecher Stowe y su hermano Henry Ward Beecher (Filler 1977, 113). Era una de las revistas norteamericanas más antiguas y respetadas (Tebbel y Zuckerman 157). Aunque al principio su circulación era restringida, en los años justo antes de comenzar la Guerra Civil contaba con una suscripción de unos 45.000 lectores, siendo el periódico más influyente del norte. Su imagen era liberal en general, pero respecto a la cuestión de la esclavitud, "[A]s North-South differences sharpened, the *Independent* reflected hardening northern views" (157); a pesar de diferir con el *New York Tribune* en su política general, en el tema de los esclavos se unió a Horace Greeley, formando un muro de opinión. Greeley incluso llegó a ser un

importante colaborador a la vez que su propio periódico ocupaba el primer lugar. El director Theodore Tilton fue el responsable de subir la calidad literaria, especialmente con respecto a la poesía, publicando a John Greenleaf Whittier, Elizabeth Barrett Browning, William Allen Butler, etc. Las contribuciones de Davis a este periódico fueron diversas: desde 1875 hasta que dejó el *New York Tribune* en 1889, escribió narrativa popular y juvenil de forma esporádica; después, como directora, escribió el editorial de primera página hasta el final de su carrera en 1908 (véase apéndice). El aspecto realista dentro de su narrativa queda reforzado por la costumbre de muchos autores de publicar ensayos a la vez. Davis comenzó y terminó su carrera como directora de periódico<sup>27</sup>. Su profesión encajaba perfectamente con la de típica reformadora social, proporcionando foros múltiples para su mensaje.

Una buena parte de la literatura de escapismo consistía en *travel sketches*, ensayos de viajes. Aunque superficialmente esta clase de literatura parece documental educativo, se trata simplemente de otra forma de evasión. Mientras el escritor cuenta sus excursiones a tierras desconocidas, el lector escapa del aburrimiento y de la realidad mundana de su hogar. Ann Douglas advierte, en *The Feminization of American Culture*, que “This contiguity of travel and writing was not accidental; it expressed the fact that these authors built their professions on a form of evasion—of their country, of their own identity, and of their occupation itself (237). Davis era prolífica en este tipo de literatura. Al principio de su carrera publicaba descripciones de lugares escondidos y montañosos de los Apalaches y *backwoods* del Sur, sitios que conocía desde niña y, más tarde, descripciones de sus *rambles* por Europa, principalmente Gran Bretaña. Los primeros ensayos son especialmente originales e interesantes, puesto que pintan el paisaje rural y sus extraños

habitantes, aspectos que la sitúan dentro del género de *local color*. Su literatura popular nunca se traslada a paisajes góticos ni fantásticos, sino que vuelve a las raíces de Virginia y las colinas, por muy pastoral que parezca. En cierta forma este género podía aliviar algo la culpabilidad que cualquier autor podía sentir al escribir literatura de escasa calidad, ya que se vendía como unos apuntes tomados de prisa al pasar por un sitio, sin ninguna pretensión de ideas serias ni de narrativa artística. Este es el mismo efecto que también tenían muchas de las historias de Davis en las que volvía a contar antiguas historias de exploración y población del nuevo continente, historias que ella encontraba perdidas en los archivos de la biblioteca de Filadelfia. “A Faded Leaf of History” (1873) es un ejemplo magistral de los poderes de una narración innovadora, enfoque femenino de un diario masculino.

El período que va desde 1885 a 1918 los historiadores lo describen como “the full flowering of magazines in America” (Tebbel y Zuckerman 70). Los escritores ya consideraban la publicación en revistas como el camino (casi único) para publicar libros. Practicamente todas las novelas de Henry James, Mark Twain, William Dean Howells, Stephen Crane y Jack London, por mencionar tan sólo algunos de los grandes escritores de la época, se estrenaron por entregas en revistas. Y escribir había llegado a ser una profesión popular, poniendo fin a los tiempos en que los editoriales tenían que buscar material. No obstante, seguía siendo una profesión mal pagada, con la excepción de unos pocos casos (como Richard Harding Davis). Encontramos en la correspondencia de Rebecca a Richard, después de la muerte de su marido en 1904, una preocupación constante por el dinero, expresando sentirse culpable por convertirse en un peso para su hijo, “To another of her complaints, prompted by her growing financial dependence on him, Richard replied: 'You

must not write me letters saying you are useless, and a burden, unless you do it as a jest“ (Langford 253).

### 1.1.5. Religión y ciencia

Junto al incremento de las revistas literarias y femeninas, también existía un número respetable de revistas científicas y bastantes revistas religiosas. Davis no colaboró, que sepamos, con ninguna revista científica, pero sí publicó varios artículos de naturaleza científica. Por ejemplo, en 1886 publicó un ensayo titulado “Life Saving Service, U. S.” En la valiosa *Encyclopedia Brittanica* y “The Curse of Education” en el *North American Review*<sup>28</sup>, artículo reimpresso como “Education and Crime” en el *Report of the Department of the Interior-Education* (1899), documento oficial del LVI Congreso.

Pero fue en las revistas religiosas donde Davis participó de forma regular, siendo—como hemos señalado—uno de los directores de *Independent*. Además publicó en la *Congregationalist* entre 1892 y 1902. La evolución de las revistas religiosas en esta época fue hacia lo secular, con la publicación de narrativa (que era cada vez más popular) y también simples noticias nacionales: la situación económica y política<sup>29</sup>. La secularización de la cultura en general provocó la desaparición gradual de muchos periódicos religiosos, y esto se ha atribuido a la influencia de Darwin. *Independent* fue uno de los periódicos religiosos que abrazó la teoría de Darwin (Tebbel y Zuckerman 87) precisamente cuando una de los directores era Rebecca Harding Davis. “Life in the Iron Mills” (1861), publicado dos años después de la aparición de *On the Origin of Species* (1859), debe considerarse como el primer relato de estilo naturalista, adelantándose a Zola en siete años.

Davis también publicó un ensayo en *The Outlook* en 1902, revista que se había llamado *Christian Union* y que también refrendaba a Darwin. El credo de Davis fue la iglesia Episcopal, es decir, la Católica Anglicana y la misma que eligió Harriet Beecher Stowe. Ann Douglas, en *The Feminization of American Culture*, observa cómo el ritual de esta iglesia convenía a una clase culta, dentro de una sociedad urbana-industrial llena de inmigrantes:

She [Stowe], with many other intelligent Americans, had turned to the Anglican Church in the mid-1860's. It had much to offer her. . . . it bore witness to her broadening religious and social vision. She genuinely welcomed the potential catholicism of the Anglican Church in an immigrant and urban culture; she was cognizant of the ways its organization and its orders allowed it to work more effectively in the exploding cities in which her father's domination (Presbyterian-Congregationalist) was failing to take real hold (247-48).

Pero quizás lo más revelador de Davis fue su postura episcopalista sobre la esclavitud, también citada por Douglas:

The Baptists, Presbyterians, and Methodists all split officially and deeply on the slavery issue prior to the Civil War, and the fissures were in some cases well-nigh unbridgeable. The Episcopalian Church never divided, because, as one of its historians has pointed out<sup>30</sup>, it simply refused to recognize the issue (248).

Si examinamos, por un lado, lo que Davis publicó en *Independent* y, por otro, su postura sobre la esclavitud a través de su narrativa y de sus editoriales, encontramos que, aunque era religiosa y su narrativa estaba llena de imágenes y términos religiosos (como todas las escritoras acostumbraban a hacer), el tema de la iglesia jamás le interesó. En su narrativa lo

religioso es casi siempre símbolo de hipocresía. Por lo tanto, una iglesia que no se definía sobre la esclavitud resultaba cómoda para ella, y esto refleja su actitud ambivalente. La postura sobre la esclavitud de una escritora del sur, que vivía en la frontera (Sur/Norte) y que había vivido la guerra de cerca en una casa que seguramente había tenido esclavos, situada a sólo unas millas de Harper's Ferry, (que incluso había llevado a un sirviente negro en su boda<sup>31</sup>), era una cuestión muy compleja. Aunque Davis se unió en su postura racional a los abolicionistas del norte, emocionalmente se sentía sureña. Sus distintos escritos liberales sobre la situación del negro quedan manchados por una simple escena en la novela *Waiting for the Verdict* (1867), que como James Kinney correctamente indica: “. . . precedes the rebirth of the Plantation Tradition and addresses the post-war problems of equal rights and opportunities for blacks both North and South” (106). Esta novela, pionera en el trato de *miscegenation* (mestizaje) y el tema de *passing*, tiene como clímax el momento en el que la heroína descubre que su futuro marido tiene una gota de sangre negra y es tal la repugnancia que siente que acaba con su relación. El hecho de que una mujer blanca no pueda ni pensar en casarse con un hombre negro está narrado con tal naturalidad por Davis, quien no deja una posibilidad de unión, pues ni al autor ni lector se les ocurriría pensarlo.

Antes de la Guerra Civil la posición de la mujer era clara: “to be a model of virtue before marriage and a homemaker who knew her subordinate place afterward (Kinney 89). Pero en la segunda mitad del siglo se cuestionó el papel de la mujer (*The Woman Question*), y todas las revistas generales tocaban el tema con frecuencia. Davis tuvo mucho que decir también sobre este tema pero, al igual que con la polémica de la esclavitud, su opinión era ambivalente. Sentía simpatía hacia la mujer trabajadora, de hecho fue durante toda su vida

una profesional, siendo su ídolo Margaret Fuller, pero ella nunca fue activista y creía que “ser femenina” era algo sagrado. Davis publicaba en las revistas que se consideraban conservadoras. Las revistas que apoyaban el sufragio de la mujer, las feministas—como hemos observado—no podían ni compararse en popularidad a las revistas para mujeres como *Godey's* y *Peterson's*, repletas de historias sentimentales y patrones de costura. Aunque el número de mujeres trabajadoras en el campo y las fábricas incrementaba conforme pasaban los años, la narrativa sólo representaba a la mujer en profesiones como actriz y siempre con un final feliz. El retrato de Deborah en “Iron-Mills” o de Margret Howth, ambas *factory girls*<sup>32</sup>, son realmente atrevidos y singulares. Davis puede que no tomara claramente partido en el tema de la mujer, pero debemos recordar que conocía bien el mercado literario. Su postura quizás se resume mejor en las palabras de Sharon Harris, “She is best understood in the tradition of conservative feminism . . . The complexities of her stances are immense” (1991 5).

#### **1.1.6. Reforma social**

Cerca del siglo XX las revistas más intelectuales, que anteriormente habían vendido el sueño americano de escritores como Richard Harding Davis, se dedicaron a exponer los males del capitalismo y se ganaron el calificativo de *muckrakers* (periodistas sensacionalistas que rastreaban la inmundicia para criticar el capitalismo). Estas fueron revistas baratas y contenían, además de noticias y ensayos, narrativa popular de escritores como Robert Louis Stevenson, Kipling, Thomas Hardy, Conan Doyle, Stephen Crane, O. Henry, etc. De esta forma la cultura empezó a llegar a una clase media cada vez más amplia. . Mary Ryan, en *Womanhood in America* (1975), expone el interés que mostraban



las escritoras, que ella califica como *social housekeepers*, por limpiar la sociedad y la política como el desarrollo de la esfera femenina:

The maturation of industrial capitalism in the late nineteenth century coincided with the development of sophisticated social organization within woman's sphere itself. The most dramatic remodeling of woman's sphere was accomplished by the female social reformers of the Progressive Era, who capitalized on the presumed moral superiority and purity of their sex to justify an active female campaign to clean up society and politics (xvi).

Pero Rebecca Harding Davis, quizás la primera *muckraker*, murió seguramente sin sentirse comprendida. Su novela *John Andross* (1873) expuso la corrupción del Congreso y su relación con el "Tweed Ring" (producción y venta ilegal de alcohol) de forma simultánea a los hechos reales, pero la recepción de la novela—quizás la mejor de su obra—fue contradictoria. Wood cita la corrupción del Tweed Ring (1870) como el comienzo del *muckraking* (91), y el periódico que inició el ataque fue el *New York Tribune*. Davis estaba entonces trabajando en el *Tribune* (1869-1889). Irónicamente, dejó de ser directora después de veinte años en el *Tribune* porque había escrito un editorial atacando ciertas medicinas patentadas, las mismas que patrocinaba el periódico<sup>33</sup>. Esto es un ejemplo claro de que Davis actuaba con unos principios éticos, y que no siempre se dejó llevar por el dinero. Cuando el *muckraking* se puso de moda (generando mucho capital) en 1906, con la obra *The Jungle* de Upton Sinclair, Davis tenía cerca de setenta y cinco años, una salud precaria y pocos ingresos. De nuevo, sus logros pioneros abrieron el camino para otros escritores.

\*

El canon literario norteamericano se ha establecido, hasta ahora, basándose principalmente en las obras publicadas en las revistas de calidad, lo que Frank Luther Mott, autor del estudio más exhaustivo sobre literatura periodística denomina los *quality monthlies*. Pero Lund defiende la literatura de las revistas populares:

This is not to say that installment works appearing in other monthlies or in the weeklies and dailies during this time are unimportant in literary history. Indeed, given the changing critical climate of our time, works first published in the *New York Ledger* or the *Saturday Evening Post* can be expected to take new, important places in our scholarship by the end of this century (24).

Esta postura refleja la inquietud promovida, en gran parte, por las minorías, de que el canon se basara tanto en valores patriarcales como en los *wasp*, (white, anglo-saxon, protestant), que dominaban hasta entonces los Estados Unidos. Se hicieron series de cientos de novelas domésticas escritas por mujeres en las revistas populares, obras que jamás han llegado a ser sujeto de estudio serio. Lund destaca, sin embargo, la importancia de revisar esta literatura, como lo están haciendo recientemente las feministas: “while the 'quality' magazines dominated the national market and established the tradition of serial fiction that would shape literary history into the next century, other serial texts broadened and deepened America's continuing story in ways we are just beginning to uncover” (40).

#### **1.1.7. Los lectores de la literatura por entregas**

Resulta importante saber qué clase de personas compraban las revistas. Es cierto que todas las revistas tenían su público específico, de forma paralela con el desarrollo de la publicidad y el consumismo de un país capitalista. No obstante, el lector medio de

narrativa periódica pertenecía a las clases media-alta y alta, se trataba de gente con dinero y mentalidad conservadora. Y entender lo que querían leer las masas era dominio de las mujeres, ya que los lectores en gran parte eran también mujeres. Es decir, la autora conocía su mercado. Ann Douglas lo expresa muy bien: “. . . feminine authors were as involved with the method of consumption as with the article consumed. Despite their often prolific output, they were in a curious sense more interested in the business of reading than that of writing” (9). Todos los autores eran conscientes de su público, y esto es obvio por la cantidad de ejemplos de *direct address* en que el narrador expresa ese “querido lectores” para comprometer el interés del lector. Y según Douglas, “To ask a Victorian author, American or British, not to address his readers was a bit like asking a modern-day telecaster to ignore his viewers” (10).

Rebecca Harding Davis entendía muy bien que muchos de sus lectores fuesen diletantes y el *rapport* que ella mantenía con el lector a través del *direct address* sobrepasaba lo meramente convencional, llegando a ser algo personal y notable desde su primer relato, “Iron-Mills,” en 1862 hasta el final de su carrera en 1910. La particular frase de apertura en sus relatos tempranos, “Do you know what it's like in . . . ,” marcó su relación con el lector, llevándole de la mano a un nuevo mundo, ya fuese el de las cloacas o el de las colinas de Virginia. Con respecto a la narración, quizás lo que más distingue a la literatura popular de la de calidad—sin entrar en detalles—es la manifiesta intención de complacer o incomodar al lector. En un principio, al menos, la literatura de Davis en *Atlantic*, tenía un narrador hostil que intentaba sacudir al apático diletante para que reaccionase frente a las injusticias cometidas contra la clase obrera. Sin embargo, los

narradores de *Peterson's* tratan de crear un ambiente acogedor (*cozy*) y, a menudo, pasar de prisa sobre las insignificancias del argumento para que el lector no se aburriera.

Escribiendo en la década de 1860, Davis se encuentra en medio de la transición del romanticismo al realismo, pero su larga vida le permite experimentar el círculo completo, volviendo a obras que proyectaban la realización del sueño americano. Esto significa que se estaba produciendo un cambio en el gusto del público. La carrera periodística y literaria del hijo de Davis, junto a la de ella, es una clara muestra del desarrollo del gusto literario de los lectores. La época del realismo, del que Davis había sido pionera, de nuevo se transformó en las revistas de final del siglo en un gusto romántico, que se origina en los cuentos de Horatio Alger. Es decir, el realismo tenía un público reducido, mientras que lo que brillaba vendía. El público no se saciaba de leer historias fantásticas sobre reporteros guapos, el *swash-buckler* de Richard, sin embargo examinar de cerca la realidad del mundo capitalista no servía para llenar las horas de ocio de mucha gente. De alguna forma la generación de la Guerra Civil fue reemplazada por una nueva generación a la que le interesaba nada más que el éxito<sup>34</sup>: biografías de hombres triunfadores. Y podemos decir que este gusto es el que ha perdurado hasta hoy en día. Lo que ha cambiado es el medio de comunicación: la revista, *mass media* antes de la primera Guerra Mundial, ha quedado enterrada por la avalancha de la radio—y sobre todo—la televisión. Pero Rebecca Harding Davis nunca abrazó el sueño americano como tema<sup>35</sup>. Muy al contrario, como demuestra bien una historia titulada “Success,” publicada en *Peterson's* en octubre de 1863, en la que se retrata a un hombre desorganizado y holgazán que obtiene el éxito personal, rodeado de mujer e hijos, sin hacerse rico y, sobre todo, sin sacrificar nada placentero. Es una declaración clara y realista de que el trabajo y el sacrificio no siempre tienen un final feliz.

Cuando desapareció el gusto por el realismo, Davis ya había escrito toda la narrativa doméstica que quería, por lo que se dedicó a la literatura infantil y al periodismo puro, comentando la vida en Norteamérica desde su experiencia.

\*

Al analizar el efecto que ejerce el formato sobre el lector receptor, el primer aspecto a tener en cuenta quizás sea la firma. Casi toda la literatura por entregas, al menos al principio, se publicaba de forma anónima. De esta manera el título de la obra se emparejaba con el título de la revista, como señala Lund: “*Scribner's current serial*' or the 'tale running in *Atlantic Monthly*,” y no con el nombre del autor (17). Por lo tanto, no existía una identificación autor(a)/obra, aún tampoco cuando el autor empezaba a firmar sus obras (cuando ya tenía fama, o en general, a finales del siglo), ya que era difícil que el lector se formara una imagen del autor a través de las obras anteriores. Davis, como hemos visto, comenzó a publicar anónimamente con “by a new contributor” o sin firma para la entrega inicial a cada revista, y posteriormente cada nueva aportación la firmaría “by the author of —,” con el nombre del primer relato o en algunos casos de otro posterior. Así, pues, Davis publicaba en *Peterson's* con “by the author of 'The Murder of the Glen Ross’” (1861) entre 1862-63, hasta que publicó su primer relato largo (con extensión de una novela), el primer ejemplo de narrativa popular *sin* el narrador John Page, “The Second Life” (véase apéndice). A partir de entonces, sus publicaciones en esta revista aparecieron como “by the author of 'The Second Life,’” fueran o no historias contadas por el abogado Page, hasta abril de 1865, año en que el relato “The Haunted Manor-House” se publica con “by the author of *Margret Howth*,” dato curioso, ya que esta era una obra de *Atlantic Monthly*. Entonces un astuto lector podría haber asociado el trabajo de ambas revistas, pero sin saber todavía la

identidad de la autora. (También en julio de 1865 se publica una historia titulada “Ellen” en *Atlantic Monthly*, firmada por el autor de “Life in the Iron-Mills,” que es una revisión (o reescritura) de una historia con el mismo título publicada en 1863 en *Peterson's*, firmada por el autor de “The Second Life.” Esto produjo una confusión, próxima al plagio, cuando llegó a la atención del director. Pero sigue siendo una oportunidad de averiguar, al menos, que los dos autores son el mismo.) En octubre del mismo año las contribuciones empezaron a añadir “etc., etc.,” mostrando así un autor ya prolífica aunque—por lo general—todas firmadas por “el autor de 'Second Life'.” En noviembre de 1866 vuelve a aparecer una historia en *Peterson's* con el mismo *by-line* de *Atlantic*. Y un mes más tarde *Galaxy* publica “The Captain's Story” firmado “by Mrs. R. H. Davis, author of *Margret Howth*” (véase apéndice). Esta vez el astuto lector puede relacionar toda la narrativa de *Peterson's* y *Atlantic* con la autora, si es que no ha leído una reseña de *Margret Howth* publicada en la revista *Knickerbocker* (1862) titulada “Sunshine in Thought” (Leland), que también delata la identidad con cierta anterioridad.

Las tres primeras colaboraciones para *Atlantic Monthly* (“Life in the Iron-Mills,” “A Story of To-day” y “John Lamar”) no estaban firmadas. La cuarta y la quinta colaboración, ambas de 1862, aparecieron con “by the author of *Margret Howth*,” título de la versión en formato libro de “A Story of Today.” A partir de 1863 las historias de *Atlantic* salen con ambas firmas, parece ser que indistintamente, con mucho más incidencia de “by the author of 'Life in the Iron-Mills'.” A partir de 1866 las escasas historias que Davis publica en *Atlantic*, van todas firmadas por ella. Y, en realidad, lo mismo ocurre con todo lo que escribe, con excepción de las publicaciones en *Peterson's*, en la cual, aunque la mayoría de

las numerosas colaboraciones llevan el nombre de la autora, hay algunas historias esporádicas bajo la antigua firma “by the author of 'The Second Life'.”

Podemos apreciar, quizás mejor, esta compleja salida del anonimato de Rebecca Harding Davis con las embrionarias firmas de Mrs. R. H. Davis, Mrs. R. B. Davis, Mrs. R. Harding Davis y R. H. D. (de uso exclusivo en *Scribner's*), con la bibliografía cronológica del apéndice.

\*

Otro componente que, por lo general, se pasaba por alto en los libros, al menos los de bolsillo, pero que figuraba en las revistas eran las ilustraciones. Y muchas revistas debieron la popularidad de sus historias a los dibujos, a menudo de gran tamaño. Incluso algunos ilustradores se hicieron más famosos que los propios escritores que buscaban su alianza (Lund 18). Charles Dana Gibson es seguramente el mejor ejemplo de dibujante muy cotizado por las grandes revistas (como *Harper's*, *Century*, *Scribner's* y *Life*), con una fama solamente equiparable a la de su íntimo amigo y compañero editorial, Richard Harding Davis. Henry James, tan crítico con la más mínima muestra de sentimentalismo, observó en uno de sus prefacios lo que sería el veredicto final sobre las ilustraciones:

Anything that relieves responsible prose of the duty of being, while placed before us, good enough, interesting enough, and, if the question be of picture, pictorial enough, above all in itself, does it the worst of services, and may well inspire in the lover of literature certain lively questions as to the future of that institution. (1934 xxvi).

Wood señala como el uso de ilustraciones se fue popularizando cada vez más a lo largo del siglo (62), y Davis proporciona un buen ejemplo. Las últimas novelas que escribió Davis,

*Dr. Warrick's Daughters* (1895) y *Frances Waldeaux* (1896), se publicaron en *Harper's Bazaar*<sup>36</sup>, con páginas tamaño de *tabloid* y con unas ilustraciones en casi todos los capítulos, ocupando más de la mitad de la página. Aunque sean producto de un ilustrador menos conocido (J. Carleton), son de muy buena calidad. Para los gustos de hoy, es impresionante el aspecto sensacional y melodramático que dan estos dibujos a unas obras serias y que representan lo mejor que escribió Davis en su última etapa. Pero para el público del siglo XIX, representaron una forma atractiva de adornar y avivar una historia, ayudando a vender más suscripciones.

\*

Toda la literatura publicada en revistas se encuentra dentro de un marco de publicidad, de noticias y literatura que contextualizan e influyen en la recepción. Es inevitable que la literatura a menudo comentara los acontecimientos de actualidad y viceversa. Esto sería más destacable en una escritora que trataba de “contar la historia de hoy,” que es probablemente la contribución más original e innovadora de Rebecca Harding Davis. Ella escribió sobre la Guerra Civil en plena batalla, expuso la corrupción en el gobierno con el famoso escándalo del “Tweed Ring” (fabricación y distribución ilegal de alcohol) simultáneamente a la celebración de los juicios, escribió sobre el mestizaje, la prostitución, los hospitales para enfermos mentales, etc., además de las deplorables condiciones en las fábricas, no mirando atrás, sino a su alrededor.

Como hemos señalado anteriormente, cada revista tenía sus lectores. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta, en un análisis serio, que las revistas de calidad tendrían un público de clase alta y de sexo mixto, mientras que las revistas populares las compraban las mujeres e incluían lectores de clase media y trabajadora. Nina Baym apunta que para



1840, “women and young people increasingly formed the chief audience for imaginative literature in nineteenth-century America. The publisher had to find and cultivate authors who could write for them” (Lund 1992, 26). Susan Coultrap-McQuin afirma que “by 1872 women wrote nearly three-quarters of all the novels published” (2). Y Lund explica que “the serial works by women writers outside the 'quality' monthlies were prodigious” (27). Cuando las mujeres escriben para mujeres, la receta no puede fallar. Desgraciadamente, casi todas han sido olvidadas.

Las condiciones de trabajo del escritor del siglo XIX no se pueden olvidar. Se ha hablado mucho sobre el arte de escribir en la cocina, pero además de no tener una habitación propia, la escritora tampoco tenía un ordenador, ni siquiera una máquina de escribir. Los manuscritos se escribían con papel y pluma. El autor escribía una copia que mandaba al director de la revista por correo; si se perdía en el camino, perdida se quedaba. Y si el director quería que el autor modificara algo, también devolvía el manuscrito original. La mayoría de los escritores abarcaban varias obras simultáneamente, lo que no les permitía repasar y corregir, sobre todo antes de la publicación en forma de libro. Y sabemos que las editoriales pagaban poco. Rebecca Harding Davis recibió \$200 dólares por su primera novela por entregas, *A Story of Today* (1861), y \$125 por varias ediciones de la novela en forma de libro (Langford 19).

Cuando un escritor comenzaba una obra (por entregas), tenía que tener asimilada la estructura en entregas. Estas entregas, además de adecuarse al argumento, tenían que ajustarse también a los límites y especificaciones de la revista. A este respecto Davis tuvo un temprano enfrentamiento con el editor de la revista *Galaxy* sobre la extensión de las entregas de la novela *Waiting for the Verdict* (1867), al cambiar la periodicidad de la revista

de bisemanal a mensual, ampliando así todas las contribuciones. Esto ocurrió cuando la novela iba por la mitad (la entrega de mayo en una tirada que iba desde febrero a diciembre) y sin previo aviso. De un día para otro Davis tuvo que modificar la estructura de la segunda mitad de una novela, reescribiendo y, sobre todo, cortando y añadiendo lo que sobraba o faltaba para el nuevo formato, pasando por alto por completo los acuerdos del contrato que había firmado con ellos. Movida por lo que ella consideraba un destrozo, fue en este momento cuando decidió no volver a publicar nunca una novela por entregas, terminando toda relación con *Galaxy*, como escribió:

You are the first publishers who have ever complained that in what I had written they had not received a due equivalent for their money. You are also the first in the six years I have been writing for the press who have asked me to alter or change a line...

I think your own good sense cannot blame me if I desire to free myself from [our contract] as soon as possible and desire that our business relations may cease upon the conclusion of the story in the *Galaxy* (Langford 49).

Sin embargo, una vez más, ella se sometió a la demanda, habló el dinero, todas sus novelas se publicaron por entregas la primera vez y pronto estaba escribiendo para *Galaxy*. No obstante, podemos apreciar la evolución de su carácter y el crecimiento de su auto-estima cuando comparamos este incidente con *Galaxy* con su actitud frente a Fields y *Atlantic Monthly*, con sus primeras obras “Life in the Iron Mills” y *A Story of Today*, al contestar a una carta de dura crítica:

Let me thank you again for your candor and kindness. Will you return the story, directed to the address below. If you do not think I could alter the story, shall I try again, or do you care to have me as a contributor? (Grayburn 158).

Otro elemento que el escritor consideraba importante para mantener el interés en sus obras periódicas era crear un personaje y un lugar que se repitieran en sucesivas historias. Lund cita el caso de Mark Twain y la publicación de *Tom Sawyer, Detective: As Told by Huck Finn*, que salió en *Harper's* en 1896. Buena parte de la literatura llamada “local color” se desarrolló de esta forma, y Sarah Orne Jewett, durante la segunda mitad del siglo XIX, constituye el ejemplo perfecto, con la reunión de varios relatos situados en la costa de Maine, narrados por “Mrs. Todd” para formar una novela (aunque suelta) en *The Country of the Pointed Firs*. Esta tradición trasciende al siglo XX con *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, y se eleva a proporciones míticas con Faulkner, que incluye un mapa de su mundo ficticio, su “little postage stamp of soil.” Así es que Rebecca Harding, en 1861, comenzó con su primera publicación en *Peterson's*, “The Murder of the Glen Ross,” lo que sería un largo compromiso con sus lectores, su narrador John Page y el paisaje virginiano. Entonces creó un mundo en que los personajes menores de un relato serían los protagonistas de otro y viceversa, con el fondo rural de las colinas alrededor de Richmond. Es este aspecto de familiaridad y continuidad lo que formaba el núcleo del éxito de las revistas en el siglo XIX y el que explica la popularidad de la televisión de nuestro siglo. La valoración que reciben las tele-novelas y las series norteamericanas de despilfarro, y hasta de peligrosas, refleja la estima que recibieron la mayoría de las obras de narrativa popular en el siglo pasado. Variedad y popularidad de las revistas, testimonio del carácter democrático de los Estados Unidos, produjo, en palabras de M. G. Snow (*Harper's* 1863)

“one of the strongest bonds of social family enjoyment we possess,” exactamente lo que representa nuestras “sobremesas (o tardes enteras) con la tele” (Lund 53). La familia se reuniría por las tardes, delante del hogar, para escuchar leer a algún miembro de la familia la última entrega de la novela. Y cuando la familia terminaba de leer la revista, la pasaría a los vecinos, amigos, etc., formando una cadena.

El hecho de estar escribiendo una novela mientras iban publicándose capítulos de la misma daba lugar a que los lectores opinaran, por medio de cartas, sobre los personajes y el desenlace del argumento. A menudo el escritor, bajo influencia de sus lectores, optaba por modificar algún aspecto. Ejemplo de ello es el conocido caso de Conan Doyle y la resurrección de la tumba de Sherlock Holmes, dada la petición de los lectores. Aunque no era algo que ocurriera con frecuencia, algunas veces el autor respondía directamente a las peticiones y/o quejas de los lectores, como demuestra Lund:

Not only did Howells, then, pay attention to what was being written about his novel as it appeared serially, he responded directly to one reader's complaint, continuing a dialogue between author and audience that was characteristic of serial literature. And such dialogue tended to move writer and reader closer ideologically, further solidifying the system of literary production dominated by the “quality” magazines (70).

Dentro de una de las tempranas historias del narrador John Page que apareció en *Peterson's*, Davis ilustra muy bien esta conversación con el lector. Los lectores, interesados por el personaje secundario de Page, pidieron o bien más información sobre el narrador (que identifican con el autor), o bien que el narrador/autor sea el protagonista central de un próximo relato, una especie de autobiografía. De este modo el título del relato, “Success,”

ofrece una interpretación irónica, simbolizando el éxito que Davis había logrado con su narrador. En este relato, publicado en octubre de 1863, aproximadamente dos años después de comenzar a colaborar con las historias de Page, Davis entromete la simpática charla que sigue:

By the way, since I began to prose to you about my recollections, I have been asked once or twice to let my readers look into my eyes, instead of through them: to tell my own story. In a word, to dissect the heart and memory of old John Page, and make a ragout of it for the discriminating public. Not yet, my friends. A man's character runs a fair chance of being murdered in his obituary, or epitaph; there is no need that he should commit suicide by ripping it open himself, Japanese-fashion. Let me go on telling you how the world looked to me through my horn spectacles, and never heed if the eyes behind them are wet or dry. To my story (277).

Este discurso es curioso no sólo por el carácter de *direct address* sino también, por otros dos factores. El primero, el hecho irónico de que el público había identificado al narrador con el autor y realmente estaba pidiendo algo de biografía de este hombre-personaje-escritor, de Page. Y el segundo factor es la reproducción casi literal de unas palabras que la joven Rebecca había incluido en una carta (enero de 1863) a James y Annie Fields, director de *Atlantic Monthly* y su esposa, respectivamente, anunciando su inminente boda. La entonces desconocida señorita Harding rechaza la oportunidad de “contar su historia” y asegura que preferiría contar las historias de los demás: “It isn't easy for me to tell you this, I don't know why. I would rather tell other women's stories than my own” (Langford 31).

Pero la ironía no termina aquí. Lund utiliza a Davis como ejemplo para ilustrar cómo el autor conversaba con el lector, e incluso, con el editor, haciéndose todos copartícipes en la historia ficticia: “Davis began with an acknowledgment of the publishers as living, real persons: 'If the publishers of the *Atlantic* will permit me, I should like to tell a little incident, growing out of the War, which came under my notice in the summer of 1861' (“Ellen” 22) (Lund 75). La historia en cuestión se titula “Ellen” (julio de 1865), y trata de una huérfana con trastornos mentales que intenta localizar a su hermano gemelo, que se había alistado durante la Guerra Civil. Lund comenta la forma en que Davis afirma que ella utiliza los nombres y datos verdaderos, pidiendo a los lectores que escribieran su propia conclusión, pareciendo así una historia verídica y, a la vez, originando una (entre otras) técnica narrativa asociada con el posmodernismo. Davis ofrece el final del relato como un llamamiento para ayudar a Ellen, y Lund explica: “Thus, periodical readers were drawn into a fictional world, which in the end appeared to be their own world. Had they known anything about such a victim in the national conflict action in the story's realm was possible: they might have written to the magazine . . .” (75).

Pero Lund no conoce toda la historia acerca de “Ellen.” La verdad es que en *Peterson's* se publicó una historia con el mismo título en julio de 1863, con la firma: “by the author of 'The Second Life',” el *by-line* de Davis. Al salir una historia con el mismo título y el mismo argumento en *Atlantic*, dos años más tarde, ese astuto lector del que hemos hecho referencia anteriormente se materializa al escribir una carta al director de *Atlantic* preguntando por la posibilidad de plagio. Así, pues, esa participación por parte del lector a la que refiere Lund no queda en una mera teoría. Al contrario, motiva un intercambio de palabras entre Davis y Fields nada agradable:

The use of the same story for two publications demanded an explanation. A formal letter—not, as usual, from her friend and editor “Jamie,” but ominously from Mr. Ticknor as well—sought an explanation. Davis hurriedly replied to their queries, acknowledging she had used the material earlier for the *Peterson's* story, but she attempted to brush aside the embarrassment by noting that the *Peterson's* story was fiction drawn from the facts of Ellen Carroll's search while the *Atlantic* article was nonfiction and had been submitted in response to Field's own request for “a series of sketches of real places or events which had fallen under my notice” (Harris 1991, 126).

Esto puede reflejar la primera vez que Fields tiene conocimiento (oficial) de la vida secreta que llevaba Davis en *Peterson's*, ya que en una carta anterior había prometido a Fields la exclusividad. La otra cara de la publicación de “Ellen” es que en esta misma correspondencia entre Davis y Fields, ella le asegura que *sí* se trata de una historia real. Así que el argumento de Lund es válido para demostrar la incidencia del *direct address*, pero la conclusión sobre el mundo ficticio sería errónea. Davis a menudo parece haber basado sus historias en hechos reales, o en re-composiciones de datos históricos que iba encontrando<sup>37</sup>. En general, el lector no sabía si una historia era real o ficticia, así se desarrollaba el gusto por el realismo, creando a los lectores la fantasía de vivir la historia.

Sin embargo, el elemento de *direct address* es interesante, pues refleja que la literatura en el siglo XIX era un evento social. El escritor charlaba de forma íntima con el director y con el lector; el lector se escribía con el autor a través del director. Y el lector esperaba cada entrega como la visita de un viejo amigo tal y como comenta un ensayo de *Harper's* en 1855: “It is the rap of a friend at the door when Dickens announces a new

book” (Lund 81). La reunión familiar para leer y escuchar servía como escuela, y recuerda los orígenes de la literatura de tradición oral. La llegada de la novela doméstica dirigida a la clase media a mitad del siglo XIX en los Estados Unidos representa la socialización de la literatura, siendo natural que esta primera fase de la literatura social esté en manos de la mujer, como señala Ann Douglas en *The Feminization of American Culture*: “to propagate the potentially matriarchal virtues of nurture, generosity, and acceptance; to create the culture of the feelings” (11).

Y este acto social ocurría de forma regular y podía extenderse sobre un período de un año o más. Cuanto más realista y hogareña fuera la historia, más posibilidad para la auto-identificación del lector y, por lo tanto, para su popularidad. El lector quería creer que su aburrida y ordinaria vida también tenía sentido.

Del mismo modo, los escritores a menudo participaban en las celebraciones de cada estación junto con la familia, colaborando con historias para Navidad, el Año Nuevo, *Thanksgiving*, las vacaciones de verano, etc. Davis, igual que Hawthorne, era experta en este género. Empezando en 1863 con la publicación en *Atlantic* de “The Promise of Dawn: A Christmas Story” (para la Navidad de 1862), seguida de “Stephen Yarrow: A Christmas Story” en 1864, Davis aporta regularmente un relato asociado con alguna festividad. Estas historias suelen estar llenas de sentimiento, y con un fin claramente didáctico para que el lector reflexione sobre el sentido de la celebración, dando un significado a la cultura. Esta tradición sigue viva en nuestros días en el cine, nuestra biblioteca popular, con carteleras estacionales, aunque posiblemente dirigida al bolsillo del espectador más que a su formación cultural.

\*



La historia de las publicaciones de Rebecca Harding Davis en revistas a lo largo del siglo pasado representa uno de los retratos más excepcionales de la lucha de una mujer por expresarse públicamente, aportando los cimientos culturales del país más poderoso del mundo. La literatura norteamericana del siglo XIX era la revista, no existía otra. Las palabras de Henry Mills Alden, director de *Harper's Magazine* desde 1869 a 1919, citado en Wood, expresan su importancia: "Periodical literature has done more for the American people than for any other. It had a considerable development before there was an American literature, meeting the intellectual needs of a sturdy race which, while its energies were engaged in the solution of difficult practical problems . . . was intelligent and keenly curious" (42). En su vida, Davis fue una escritora leída, leída porque lo que escribió cumplía los dos objetivos de una revista: entretener y educar; y leída porque proporcionó al pueblo norteamericano lo que pedía: una literatura propia, independiente de la inglesa. Tras su muerte, la mayor parte de su obra ha caído en el olvido. Una revista o periódico de noticias se lee y se tira. Pero una revista con láminas de moda y patrones de costura, como *Peterson's*, permanecería en circulación durante meses, a veces años. Wood observa sagazmente que sería poco probable que los poemas y los ensayos de Emerson, los relatos de Hawthorne o las novelas de Howells fueran aceptados por las revistas populares actuales (67). Sin embargo, los escritores que eran competentes, como N. P. Willis o Rebecca Harding Davis, artesanos más que artistas, sabrían escribir lo que el público de siglo XX, o de cualquier siglo, quería leer. Resulta difícil de comprender que obras que tanto entretuvieron, y que formaron al pueblo norteamericano merezcan tan poca atención. En los siguientes capítulos procederemos a analizar el enorme corpus de relatos y novelas que ha sido considerado *pulp fiction* a finales del siglo XX.

## Notas

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, *Marginalia* Vol. XXV, citado en Wood (42).

<sup>2</sup> La primera biografía sobre la autora fue publicada por Gerald Langford, *The Richard Harding Davis Years: A Biography of Mother and Son* (1961), que, como bien indica el título, se dedica a la vida de Rebecca marginalmente, exponiendo la fuerte influencia que ella ejerció sobre su hijo y la relación tan estrecha que mantuvieron.

<sup>3</sup> Las tesis inéditas se refieren a las de Sheaffer (1947) y Grayburn (1965); las biografías publicadas de Rose (1988) y Harris (1991) son esencialmente

<sup>4</sup> Davis cuenta en la única obra que se puede considerar autobiográfica, *Bits of Gossip* (1904) cómo Hawthorne le escribió después de la publicación de “Life in the Iron-Mills,” para poder ir a visitarla en Wheeling, pero la Guerra Civil lo impidió. Unos meses después Davis pasó unos días invitada en casa de los Hawthorne, donde conoció a Ralph Waldo Emerson, Bronson y Louisa Alcott, Oliver Wendell Holmes, etc.

<sup>5</sup> Sharon Harris abre su biografía, *Rebecca Harding Davis and American Realism*, con la cita de una carta de Emily Dickinson a su cuñada, Susan Gilbert, en 1862: “Will Sue please lend Emily ‘Life in the Iron-Mills’—and accept blossom.” La cita es de Johnson, Thomas H., ed., *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols. (Cambridge, MA: Belknap, 1958, 2: 372-73). Harris también cita una carta (con fecha de febrero de 1886) de Davis en

---

respuesta a la petición de una foto suya, de “Miss Dickinson,” una inválida. Emily Dickinson moriría en mayo de 1886. La carta de Miss Dickinson se perdió antes de poder comprobar la identidad de la remitente (1991 222, 332n).

<sup>6</sup> Horace Greeley, según Wood, fue el responsable de la fama de Thoreau (63). Greeley había sido director de una revista (*The New Yorker*) antes de fundar el *Tribune*, periódico que contrataría a Rebecca Harding Davis en 1869 en calidad de *contributing editor*, puesto que ocupó durante veinte años.

<sup>7</sup> Véase *Behind a Mask: The Unknown Thrillers of Louisa May Alcott*. Madeleine Stern, ed. New York: Wm. Morrow, 1975.

<sup>8</sup> Paul Lauter (1983) muestra cómo el calificativo *major* lo emplearon *los New Critics* para estrechar el canon literario estadounidense y limitarlo a los escritores varones y blancos (450-51). Observamos el uso de la palabra en el título de la tesis doctoral de Grayburn, “The Major Fiction of Rebecca Harding Davis” (1965), candidato para la serie de Twayne, y base para todos los posteriores estudios.

<sup>9</sup> Recientemente Jean Pfaelzer ha incluido alguna historia de *Peterson's*, revista popular, en su *Reader*. Ambas autoras, Sharon Harris y Jane Atteridge Rose, reconocen estas obras, dedicando breves y superficiales descripciones a las primeras en sus respectivas biografías de Davis.

<sup>10</sup> “What might have been” actúa como *leitmotif* tanto en “Life in the Iron-Mills” como en *Margret Howth* y en otras historias.

<sup>11</sup> Irónicamente Wood describe a Willis como el precursor de los grandes corresponsales como Richard Harding Davis.

---

<sup>12</sup> Mott, autor de *A History of American Magazines, 1741-1850*, es la máxima autoridad sobre las publicaciones periódicas en los Estados Unidos desde sus orígenes hasta el siglo XX.

<sup>13</sup> *The Century* fue otra distinguida revista académica, aunque de corta vida, en la que Davis también publicó en los años 1901 y 1908.

<sup>14</sup> *Pennsylvania Magazine* tan sólo duró un año, pero el promedio de vida de las revistas del siglo XIX era de catorce meses, según Wood (24).

<sup>15</sup> Sheaffer, Grayburn, Harris, Rose, Pfaelzer, etc., comparten la idea de que las primeras obras de Davis prometían mucho más en originalidad y creación que las demás. Las tesis doctorales de Sheaffer y Grayburn analizan en detalle solamente las novelas publicadas en formato de libro, y basan buena parte de su argumento en un artículo erróneamente atribuido a Davis, “Pro Aris et Focis,” (Eppard 1975). Se trata de un ensayo que aboga por la postura convencional de la mujer en un lugar subordinado al marido. Aunque los investigadores más recientes descubrieron que el artículo fue escrito por otra Rebecca Davis, la tendencia ha sido de calificar a Rebecca Harding Davis de escritora sentimental con alguno que otro crudo intento de realismo social. Al reexaminar su corpus, excluyendo “Pro Aris et Focis,” el enfoque varía considerablemente. No obstante, el retrato que proporcionó Olsen completa las lagunas existentes por la falta de datos biográficos, por lo que sigue siendo la base para interpretar sus obras (aparte de reivindicar el feminismo de Davis). Jean Pfaelzer, con *Parlor Radical* (1996), parece ser la primera investigadora que separa la obra de Davis de su (en gran parte supuesta) biografía, interpretando lo que Davis escribió y no lo que alguien escribió sobre Davis.

---

<sup>16</sup> Harris (1991 62) cita una carta de Davis a Fields en la que ella se disculpa por la tristeza (*gloom*) de la obra y promete reescribir el final, añadiendo un poco de *sunshine*. Harris comenta, “No manuscript survives of this first, gloomier version of ‘The Story of To-Day.’ The novel, serialized in the *Atlantic* under that title and published in book form as *Margret Howth: The Story of To-Day*, is ultimately a failure in artistic terms precisely because of the incongruous insertions of “full sunshine” into an otherwise stridently realistic work” (63).

<sup>17</sup> No sólo cambió el título sino que lo deletreó mal, “Margaret,” hecho que enfureció a Davis (Harris 65).

<sup>18</sup> Davis, en *Bits of Gossip*, describió a su madre como “The most accurate historian and grammarian I have ever known, and had enough knowledge to fit out half a dozen modern college bred women” (30).

<sup>19</sup> Harris, citando una carta sin fecha de Davis a Fields (UV), explica: “Fields, well aware of Davis’s artistic talents and knowing she would soon be courted by all of the editors of the major literary journals, had sought acknowledgment from Davis a few months earlier that she would write exclusively for the *Atlantic* in the coming year; she had agreed, but it would become a point of contention between them in the not too distant future” (71).

<sup>20</sup> Apareció en octubre de 1862 bajo el título “Blind Black Tom.”

<sup>21</sup> Carta a Fields, Wheeling, 30 de julio de 1862 (UV).

<sup>22</sup> Carta del 25 de octubre de 1862 (UV).

<sup>23</sup> Jean Fagin Yellin en el *Afterword* de *Margret Howth* en la edición de 1990 propone lo que considera fueron los cambios y añadidos que Davis realizó, ya que el manuscrito original no se conserva.

---

<sup>24</sup> Con la excepción de “The Story of Life Insurance,” que trata de la guerra de forma indirecta a través de un argumento de mestizaje y del ferrocarril subterráneo de los esclavos.

<sup>25</sup> Langford (1961) basa la biografía de madre e hijo sobre la estrecha relación entre ambos, lo que impidió a Richard relacionarse con otra mujer hasta que murió su madre: “The relationship between Rebecca and Richard was an unusual but not a Freudian one. Beyond any question Rebecca was happily married, but her love for her first-born son required a reciprocation which was crippling to him” (97). El primer matrimonio de Richard, a los treinta y cinco años, se calificaba de “platónico,” por lo que terminó en divorcio. Se volvió a casar a los cuarenta y siete años, después de la muerte de Rebecca en 1910, teniendo una hija unos meses antes de morir en 1916. Los otros hijos, Charles y Nora, permanecieron solteros hasta después de la muerte de Rebecca.

<sup>26</sup> Wood observa que *Youth's Companion* tuvo como colaboradores de 1827 a 1927 a Harriet Beecher Stowe, Gladstone, Kipling, Tennyson, Whittier, Hardy, William Henry Huxley, James Bryce, Jules Verne, Jack London, Hamlin Garland y T. B. Aldrich (59).

<sup>27</sup> Sharon Harris explica que en Wheeling Davis trabajó como reportero en el *Intelligencer*, pero que sustituyó al director durante varios días al encontrarse aquel de viaje.

<sup>28</sup> *The North American Review* (Boston) fue una de las primeras revistas de más prestigio, publicando artículos de la famosa familia Adams, con escritores en varias generaciones, y en concreto colaboraciones de Henry Adams, cuya obra *Education of Henry Adams* se convirtió en un clásico norteamericano. Wood la califica de “scholarly writing,” conforme a las publicaciones inglesas trimestrales (*quarterlies*) y a las revistas críticas

---

(reviews) de la época (45, 60), lo que refleja la naturaleza intelectual de las revistas de Boston, en comparación con el carácter popular de las de Filadelfia. Los colaboradores a menudo eran los mismos en ambas revistas, lo que variaba era la clase de lectores.

<sup>29</sup> *Christian Science Monitor* es un buen ejemplo de periódico que empezó siendo religioso y terminó en la actualidad siendo uno de los periódicos generales de más prestigio.

<sup>30</sup> James Thayer Addison, *The Episcopal Church in the United States, 1789-1931* (New York, 1951), pp. 192-8 (nota de Douglas).

<sup>31</sup> Las notas (sin fecha) que dejó Langford depositadas en UVA.

<sup>32</sup> Hay una tesis doctoral inédita, “The Factory Girl and the Seamstress: Imagining Gender and Class in Nineteenth- Century American Fiction” por Amal M. Amireh (1997), sobre la imagen de las trabajadoras de fábricas que compara a “Iron-Mills” con obras de Hawthorne y otros.

<sup>33</sup> La popular *Ladies’ Home Journal*, bajo la dirección de Edward Bok, en 1892 fue la primera en declarar que no se aceptaría publicidad para dichas medicinas, seguida de otros siete u ocho periódicos que tomaron la misma postura.

<sup>34</sup> En 1898 surgió una revista titulada *Success*, en la cual Davis publicó un relato y un ensayo en 1902.

<sup>35</sup> Véase el análisis del relato “Success,” publicado en *Peterson’s* en octubre de 1863.

<sup>36</sup> Wood observa que *Harper’s* estableció la tradición: “Fine illustrating was by this time a *Harper’s* tradition, and part of the magazine’s great success was due to the work of its artists” (78).

---

<sup>37</sup> “A Faded Leaf of History” es un ejemplo. Davis encontró un diario personal, publicado en la biblioteca de Filadelfia, que contaba la llegada de los peregrinos a América. Lo reescribe con un enfoque feminista, a través de los ojos de una peregrina en lugar de por su marido, interpretando el comportamiento de los nativos hostiles como seres amistosos en armonía con la naturaleza.



## 1.2. Las primeras historias populares (1861-1864)

¿Qué habían estado haciendo nuestras madres para no tener bienes que dejarnos? ¿Empolvase la nariz? ¿Mirar los escaparates? ¿Lucirse al sol en Montecarlo?<sup>1</sup>

Si comparamos la literatura del siglo XIX en los Estados Unidos con la de Gran Bretaña, lo más llamativo es el hecho de que hay grandes novelistas británicas mujeres mientras en Norteamérica son varones todos. Por supuesto había muchas escritoras norteamericanas, y muchas de ellas fueron más populares en su momento que los hombres, Harriet Beecher Stowe es un ejemplo claro. Y la famosa referencia de Hawthorne sobre “that damned mob of scribbling women” es prueba de la popularidad que las mujeres gozaban. Pero pocas de estas escritoras, incluyendo a Stowe son leídas hoy en día. La razón es atribuida por la crítica feminista a la creación del canon tradicional. Pero es posible que el gusto artístico simplemente haya cambiado. Para entender el por qué un autor era popular en una época y deja de serlo en otra, como pasó con Stowe y con Davis, es necesario analizar de cerca sus obras.

### 1.2.1. Una página en una historia.

A los pocos meses de publicarse “Life in the Iron-Mills” (abril de 1861) (véase apéndice), en la revista literaria estadounidense de más prestigio, una historia llamada “The Murder of the Glen Ross” apareció en la revista femenina más popular, *Peterson's*<sup>2</sup>. Ésta consistió en dos entregas de diez páginas cada una (cada entrega con tres capítulos), apareciendo en los números de noviembre y diciembre de 1861. Este relato fue firmado “by a new contributor,” dejando el sexo del/de la autor/a en una incógnita, de la misma manera que “Iron-Mills.” El tema del anonimato ha rodeado a “Iron-Mills” desde su publicación, ya que el estilo y el contenido parecían producciones

masculinas. Pero “Glen Ross,” también narrada en primera persona, introduce un elemento más revelador y puede que nos aclare las intenciones de “Iron-Mills.” Como hemos dicho, se ha investigado bastante sobre la narración de “Iron-Mills.” Por supuesto, las primeras críticas suponían que el autor era un hombre. Lo que se ha escrito en el siglo XX, después de la reedición de “Iron-Mills” en 1972 por la escritora norteamericana Tillie Olsen, ha pasado a ser en un debate sobre las diferentes posibilidades de la identidad del/de la narrador/a desconocido/a. Cuando Rebecca Harding recibió la carta de aceptación de “Iron-Mills” del editor de la revista *Atlantic*, junto con un billete de cincuenta dólares y una petición para que cambiara el título de “La vida en las fábricas metalúrgicas,” su única preocupación radicaba en guardar su identidad profesional. Ella le contestó:

I would prefer when this article is published—my name would not be given as a contributor. Is it necessary for me to go in search of a name—or shall I need any? If it is not a trouble will you be kind enough to tell me this before it is printed. Meanwhile, permit me to remain,

Respectfully yours—

R. B. Harding (Langford 14).

De este modo, el relato se publicó sin firmar, respetando el anonimato y ocultando su sexo.

Desde el primer momento, la recepción crítica aseguraba saber que “Iron-Mills” había sido escrito por un hombre, puesto que el estilo de la obra claramente lo revelaba. Cincuenta años más tarde la nota necrológica de Rebecca Harding Davis describe la fama de “Life in the Iron-Mills”: “Published anonymously, there was much speculation as to the authorship. It was thought that the author must be a man, the picture being

drawn with a stern and artistic realism that gave no hint of a feminine hand” (*Philadelphia Inquirer*, 1910 8b).

Ahora, el lector se preguntará ¿cuál es ese matiz masculino? ¿Es algo tan abstracto como un “realismo severo y artístico?” Y la evaluación no termina ahí. Aún conociendo la identidad de esta escritora, unos años después cuando empezó a firmar sus publicaciones (incluso usando con orgullo el título de *Mrs.*), las críticas seguían reproduciendo la misma apreciación: “A story of more than ordinary interest, written in a clear, forcible style, such as, were it not for the name on the title-page, would lead to its being ascribed to a masculine pen” (*Godey’s*, 1874 184).

Y por si fuera poco, como se atribuía a una pluma masculina por la “fuerza del estilo,” la crítica se permitía el lujo de expresarse en términos prescriptivos:

. . . full of interest, but written in a style somewhat broad and coarse, especially from the pen of a woman. It does not, in our opinion, add to the strength of a really powerful book, to add profanity to its expressions, and put oaths in the mouths of women as well as men (*Godey’s*, 1878 435).

Encontramos los términos de “fuerza” y “poder” entre los más repetidos por los críticos de Davis, y debe ser ésta una cualidad masculina, el hecho de no servirse de la retórica sentimental de las escritoras de la época.

Pero si indagamos más profundamente en los recursos y el lenguaje empleados en este relato inicial, descubrimos que continúa existiendo confusión sobre la singular narración e incluso sobre la identidad de los mismos personajes del argumento central. La cuestión del género en la narración y proyección llega a nuestra atención cuando Olsen recupera la obra del baúl de los recuerdos en 1972, publicándola en *Feminist Press*.

El protagonista masculino, Hugh Wolfe, un inculto obrero de una fundición de hierro con dotes de escultor, es un artista frustrado por la falta de reconocimiento. La tesis que Olsen manifiesta en su introducción biográfica es que Hugh representa a la autora misma, al artista no reconocido (69-78). El operario incluso, se describe con cualidades femeninas: “In the mill he was known as one of the girl-men: Molly Wolfe was his *sobriquet*” (24). Esta es la primera indicación clara de la amalgama de género que impregna toda la obra.

El análisis se complica al introducir la estatua que Hugh ha esculpido de desechos (llamado *korl*) de hierro acrisolado, el cuerpo recio de una mujer, símbolo de la/del trabajador/a, en lugar del esperado cuerpo esbelto y delicado de mármol: “There was not one line of beauty or grace in it: a nude woman’s form, muscular, grown coarse with labor, the powerful limbs instinct with some one poignant longing” (32). Parece lógico interpretar que la estatua femenina, a su vez, es la proyección del mismo escultor: el obrero con un deseo, la necesidad de una razón para vivir. Pero hay una protagonista femenina, Deborah, prima de Hugh y operaria a su vez de una fábrica textil que parece, por su físico, ser el sujeto proyectado en la mujer de *korl*. Ella resulta ser el único personaje que trasciende la infame vida de la industria, aunque como una especie de monja.

De alguna manera la conclusión a que puede llegar el lector es la fusión, o quizás mejor dicho, la *confusión* de género que la escritora decidió presentar de forma directa. Intencionadamente Davis nos muestra nada menos que tres individuos indefinidos, si no andróginos: Hugh, Deborah y la *korlwoman*. Jane Rose, uno de los biógrafos de Davis, los denomina “anomalías sexuales” (1990 91). Es difícil no deducir que el/la narrador/a neutro también era lo que Davis quería conseguir, de forma más sutil.

El género del/de la narrador/a ha sido tema de debate para los investigadores en el siglo XX, partiendo de la interpretación de Olsen, que percibe a la narradora como una escritora atrapada, encerrada en una habitación de la casa donde residieron los operarios treinta años antes, escribiendo su historia en secreto por las noches (1972 69-78). Sharon Harris, otra biógrafa de Davis, aunque expone una teoría diferente, define lo que sería la inferencia tradicional, la tendencia del lector, al menos ahora, de percibir a la autora como la narradora: “Critics often assume that the voices of Davis and her narrator are interchangeable” (1991 28). Esta es la postura que el crítico Walter Hesford, en 1977, mantiene por supuesto; ni siquiera cuestiona que el narrador pudiera ser otro que la autora, empleando pronombres femeninos en toda referencia: “The Narrator, though secluded above the crowd *she* observes from *her* window . . .” (cursivas mías) (72). Jean Pfaelzer, en 1981, autora de la obra crítica más moderna y definitiva, también coincide con Olsen, refiriéndose a una narradora-escritora, “looking at the world from *her* window . . .” (cursivas mías) (239); reitera el aspecto de estar atrapada. En 1990, Maribel Molyneaux intenta elaborar en un artículo esta interpretación, aludiendo a una narradora desconocida al principio de la obra que se convierte en una participante del drama que es a la vez Davis: “By transforming herself in the story’s concluding pages into an actor in the story we have witnessed her write, the narrator becomes, as much as any narrator can become, an inscription of the woman writer’s own self” (165). Pero esta posición requiere, entonces, una transformación del sexo del narrador de un siglo a otro, ya que el narrador del relato mientras permanecía anónimo era masculino y tras identificar a la autora sería una voz femenina. En otras palabras, la interpretación de Olsen, y otros está sujeta a la biografía de Davis y no toma en cuenta el/la lector/a de 1861.

Rose toma una postura también tradicional, en 1990, pero llega a otra conclusión. Ella declara que al escribir “Iron-Mills” Davis suponía que el lector imaginaria a un autor varón y, por lo tanto, a un narrador masculino:

Davis mediates gender coding in her narrative technique, which attempts to transcend female restrictions by acquiring male license. To this end, she often assumes a masculine narrative voice, as she does in “Iron-Mills.” Her narrator’s sex is not designated in this tale; and therefore, particularly in 1861, it would be assumed to be masculine (191).

Esta postura sería la del narrador omnisciente, objetivo, que narra en primera persona pero que no mantiene relación directa con el argumento central. Podríamos llamarle el “misterioso desconocido,” como hacen algunos críticos, subrayando que es masculino. O como un desconocido artista neutro que ha alquilado la casa, como propone William Shurr en 1991 (245).

No obstante, el/la narrador/a de “Iron-Mills” sí está relacionado/a con los operarios, no meramente como la voz que va a contar una antigua historia, “As I stand here, idly . . . fragments of an old story float up before me . . .” (13), sino más bien como un personaje que—como hemos señalado antes—ocupa la misma casa que los operarios ocuparon, que conoce su vida íntima y que actualmente tiene en su biblioteca “hid behind a curtain” (64), la estatua de la *korlwoman*. Molyneaux tiene razón al observar que el/la narrador/a llega a encarnarse, a tomar la presencia de un/a escritor/a.

Sin embargo, este hecho ha llevado a otros críticos a rechazar el vínculo autobiográfico y a buscar una identidad para el/la narrador/a dentro de los personajes del argumento central. Es imposible que sea Hugh porque éste se suicida. Pero aparte de su muerte, está claro que el/la narrador/a no es de la misma clase que Hugh y los obreros, ya que se expresa en un lenguaje de clase media, culto, no en la lengua vernácula

particular que Davis utiliza para representar a los inmigrantes galeses. Basándose en el lenguaje junto con los elementos cristianos, Shurr trata de contestar a la pregunta que—según él—todavía está en el aire: ¿Quién es el/la narrador/a? (1991 245). Recurriendo a un argumento racional y original, en contra de la opinión de que, sea la autora, Shurr nos asegura que debido a que no existe ningún enlace entre Davis y los operarios, es imposible situarla en la misma casa. Esto le permite buscar a un narrador entre los personajes cultos de la historia y sustituye al filántropo Mitchell por Davis. Mitchell pertenece a un grupo de refinados diletantes que visita la fábrica una noche en plan de diversión. Estos caballeros descubren la estatua de Hugh, y es Mitchell el que se identifica con el talento potencial del obrero: “Mitchell alone is described as the one who ‘saw the soul’ of Wolfe” (250). Aunque todos hablan de salvar al proletario, ninguno está dispuesto a hacer nada, excepto a plantar la falsa esperanza de un sueño en la cabeza de un hombre que está destinado a morir de asco. Así que Mitchell, a través de una conversión cristiana motivada por la culpabilidad del suicidio de Hugh, dona sus propiedades a los pobres, adquiriendo el carácter de humanitario, y va a vivir al barrio del proletariado para continuar creando arte (la conversión es invento de Shurr, no de Davis).

En 1995 Richard Hood indica lo rebuscada que le parece la teoría de Shurr (78) y ofrece una hipótesis bastante más razonable, la de la narración por Deborah: “. . . only Deborah can claim both the experience *of* the story and the ability to tell *about* the story” (cursivas de Hood) (80). Deborah, con la ayuda de la comunidad cuáquera que aparece al final de la historia, tiene la posibilidad de cultivarse sin perder las lecciones de la vida de la fábrica; su relación con la casa está clara. Así podemos clasificar el relato como *Bildungsroman*. Pero la percepción de masculinidad para los lectores

contemporáneos en la primera publicación continúa proyectando una sombra sobre la cuestión del género.

Volviendo a Harris, ella claramente no comparte la postura de Davis como narradora, y explica: “. . . at significant junctures in the text, she [Davis] separates herself from the narrator” (1991 28). Harris sigue argumentando la imposibilidad de una conexión directa entre autora y narración: “Three times in the first pages of ‘Life,’ . . . the narrator refers to *her* ‘idle’ thoughts and actions; these asides are the first significant clues that Davis and her narrator should not be considered one voice” (cursivas mías) (31). Considerando de nuevo el hecho de que el/la narrador/a son de la misma clase que el/la lector/a de *Atlantic Monthly*, comprobado por el lenguaje, Harris se aprovecha de tanto hierro (iron) y busca un giro irónico y muy innovador: el/la mismo/a lector/a es a la vez el/la narrador/a: “. . . recognizing at last the ironic twist of Davis’s narrative structure. The author’s desire all along has been to place the reader in the role of one who ‘knows’. . . . the reader must become the active participant who unveils the realities of life . . .” (55-6). Así Harris explica el simbolismo de la estatua tras la cortina como la necesidad de los lectores de esconder al proletariado de la vista. Esta teoría es atractiva, ya que no implica la identidad del/de la autor/a, pero sobre todo porque sitúa un recurso asociado con el modernismo (e incluso con el posmodernismo), el del lector activo, al menos medio siglo *antes* de su aparición en la década de los años veinte. Y muestra que Davis puso un eslabón en el desarrollo de la técnica narrativa que une la novela del siglo XVIII con la del siglo XX. Más adelante podremos apreciar cómo Davis ha sido fundamental no sólo en el desarrollo de la técnica narrativa sino también en el desarrollo del contenido y de los recursos empleados en la narrativa popular, acortando la distancia entre la narrativa gótica inglesa del siglo XVIII y la



narrativa grotesca norteamericana del siglo XX, a veces denominada la gótica nueva americana, representada por autores como Carson McCullers y William Faulkner.

En uno de los artículos más recientes sobre “Iron-Mills,” Sheila Hughes esquivaba la cuestión por completo, por lo políticamente correcto: “. . . the korl figure has been preserved and stands near the narrator, in a corner of her/his library” (115). Pero esta solución puede que no sea la más satisfactoria. Como advierte Judith Fetterley, en una reedición del relato, la “fuerza” está en la narración: “As readers, we are rarely allowed to forget the presence of this narrative voice or to escape from the pressure it places on us to realign our vision and our values. Much of the energy of the text relies on this implicit dialogue between narrator and readers” (1985 310).

Entonces el lector, lógicamente, se pregunta si es intencionado por parte de Rebecca Harding ese elemento ilusorio estilístico masculino que ha dado tanto que hablar. La respuesta se da claramente en “Glen Ross,” cuando su narrador sale del mundo de sospecha y misterio y se convierte en un personaje de carne y hueso, que a la vez interacciona en el argumento central como protagonista principal y no se queda relegado al argumento marco (*frame plot*). Este personaje se llama John Page, nombre simbólico para una literatura que la principiante Rebecca pensaba que sería una sola página en el libro de su vida de gran escritora, que en realidad serviría para mantener la cuenta bancaria de la familia Davis durante muchos años. Este uso de la palabra “page” lo encontramos repetido en varias historias: el narrador intuye algún acontecimiento trágico en la vida de la noble y generosa cuáquera en “The Asbestos Box” (1862): “I knew the page in her own story that made her cheek grow pale now and her gray eyes fill with tears” (213); y, después, en “A Story of Life Insurance” (1862), nos asegura, con la muerte del protagonista horas antes de escribir su testamento, que “That page was closed” (452). *Page* también significa “mensajero,” siendo ésta la función que

desempeña el narrador, siempre al margen de la acción. Davis hizo buen uso del narrador-mensajero para implicar al/a la lector/a como partícipe en el mensaje.

Este mismo narrador continuará resolviendo los misterios o, mejor dicho, los casos (ya que es abogado) de una serie de historias que Davis siguió publicando en *Peterson's*: “The Locked Chamber,” “The Asbestos Box,” “A Story of Life Insurance,” “My First Case,” y “The Egyptian Beetle,” publicados en 1862; “Success” y “The Second Sight” de 1863 (véase apéndice). El señor Page es un hombre mayor, ya jubilado de su bufete en Richmond (Virginia), parece ser soltero y tener una personalidad paternal y sabia que va recordando algunos de sus casos desde hace años. Pero la sabiduría que emplea para resolver los casos no es científica, sino instintiva y de sentido común; es una figura llana, buen comedor y bebedor, y al que le encantan las historias de amor; en definitiva, con las mismas características que la lectora de *Peterson's*, o al menos con las características que a la lectora le gustaría encontrar en su padre. Page es la antítesis del misterioso y fantasmal narrador *dilettante* que encontramos en “Iron-Mills,” y este representante patriarcal cuenta los casos al lector con una voz íntima, asegurando la veracidad de los hechos y preparando el “suspense” con una serie de pistas: “The tragedy I am about to relate occurred many years ago when I practiced law in Virginia . . . . All the facts, therefore, came within my own personal knowledge” (346). Puede ser un humanizado y realista Dupin de Poe, quizá el prototipo de Sherlock Holmes, que apareció veinticinco años más tarde para resolver los casos más indescifrables de Londres, y sin duda recuerda al Inspector Dalglish de P. D. James en nuestro siglo.

El parecido con Holmes existe en esta historia, puesto que Page también trabaja con un ayudante, su esclavo o *domestic*, el negro “Pine.” Pero, sorprendentemente, el estereotipo del leal y feliz sirviente que Davis retrata, seguramente basado en el criado

personal que le acompañó a ella de Wheeling a Filadelfia cuando se casó, es la inteligencia en este primer relato, pues encuentra las pruebas que los demás pasan por alto. Por lo tanto, esta pareja quizá funcione más como Don Quijote y Sancho que como Watson y Holmes: el uno mayor, de clase alta, lleno de buenas intenciones, aunque desastroso en lo cotidiano; el otro humilde, protector y con los pies en la tierra. La escritora también hace repetidas alusiones a esta obra de la literatura española a lo largo de su obra: “We set about the search for the missing man and the missing documents like a couple of Don Quixotes” (“My First Case,” 1862 122).

El narrador habla directamente con el lector, pero a diferencia de “Iron-Mills” no está “writing in a rage,” según la descripción de Moers (24); no utiliza el tono sarcástico con las reiteradas súplicas para que se remangue el lector y *baje* con el narrador a observar la indigna vida de los trabajadores. Todo lo contrario, Page intenta acomodar: “I wish I could stop here, and plunge into the warm, spicy memory of the life there, in that most heartsome of all country homesteads . . .” (350); encontramos las posibles alusiones sexuales. Janice Radway, en su tesis doctoral inédita, “A Phenomenological Theory of Popular and Elite Literature (1977), explica que la popularidad de un escritor está sujeta a la relación que se establece entre el/la narrador/a y el/la lectora, por encima de cualquier otro factor. Ella examina la novela gótica como género popular, y asegura que el ambiente de miedo y suspense tan asociados con esta clase de literatura no se lleva a cabo si el/la lector/a no confía en el/la narrador/a (229-30)<sup>3</sup>.

Aunque el tono, entonces, es completamente distinto en las dos obras, hay una escena que resalta el paralelismo entre el sótano de los obreros de “Life in the Iron-Mills” y la cañada “Ross Glen,” donde también residen hombres-bestia: “. . . a wild, solitary haunt of a few half-savage free negroes” (352). Cuando el narrador/forastero Page, junto con el protagonista/guía Hope, se acercan a la entrada de la cañada, Hope

pregunta al letrado: “Were you ever in Ross Glen?” y continúa: “No? *Come down then a step or two. You can have an idea of what it is deeper in*” (352) (cursivas mías). Pero esta selva tan oscura evoca el mismo bosque que Hawthorne retrata en “Young Goodman Brown,” el malvado bosque donde tiene lugar la pesadilla de la tentación: “There is something horrible in this place . . . it oppresses me like a nightmare” (352). Davis capta la jerarquía social a través de unas imágenes con una interpretación tanto psicológica como sexual.

El diálogo del narrador, cuando deja de relatar la acción, adquiere principalmente las siguientes funciones, todas ellas estableciendo un vínculo entre escritor/a y lector/a:

- Asegurar al lector la veracidad de los hechos y nada más que los hechos. “All the facts . . . came within my own personal knowledge.” “I am going to tell this story. Not its mere legal course, as it stands on the docket, but the soul of the matter” (346). El/la lector/a se prepara para recibir un secreto de primera mano con *todos los detalles*, y si son sensacionales, mejor.
- Explicarnos cómo sabe lo que sabe: “There was a little incident occurred during the ride which I scarcely noticed at the time, but which afterward, when the terrible drama of the night was unfolded, assumed a momentous significance” (353). Así el narrador se molesta en explicar al lector cómo inocentemente oyó una conversación que, si hubiera sido escuchada por su compañero-guía, habría impedido el misterio de los acontecimientos, etc. Pionera del realismo, Davis presentó argumentos lógicos, sin echar mano a coincidencias increíbles, al menos en las primeras obras. Esta misma técnica, práctica y poco original en Davis, la desarrolla de forma artística e insólita Faulkner: presenta escenas ordinarias, que parecen carecer de importancia, para llenarlas de significado en el último momento.

- Comentar lo femenino y lo irresistible que son las jóvenes e inocentes heroínas: “And she, good little soul! . . . God bless her! (348) “Of all the little girls in Virginia, Sarah Berkley was the honestest, and prettiest, and best. A chubby, bright-eyed, crimson-lipped little thing with a heart just as full of warm, earnest love as it could be” (349). La heroína inocente, desamparada, es el recurso estándar en toda novela gótica y en su derivada novela romántica-sentimental. Este punto es quizás el que más delata a la obra como sentimental y popular, más que el argumento en sí con su final feliz en matrimonio. Desde luego, hace que resulte casi ofensivo al público del siglo XX. Este personaje, la *rosy-cheeked maiden*, que es siempre una rica heredera de la fortuna de su padre, lo que Gilbert y Gubar han denominado *angel-woman*, es un estereotipo frecuente en la literatura popular de Davis, pero en ningún relato lo encontramos tan empalagoso como en este primero (aunque en *The Second Life* Emmy compite por el puesto). Y cuando tropezamos con ella en la literatura de calidad es casi siempre en el papel de “fracasada” y no de heroína; su descripción se acompaña de un tono irónico:

Through this dull consciousness, which never left her, came, like a sting, the recollection of the dark blue eyes and lithe figure of the little Irish girl she had left in the cellar. The recollection struck through even her stupid intellect with a vivid glow of beauty and of grace. Little Janey, timid, helpless, clinging to Hugh as her only friend: that was the sharp thought, the bitter thought, that drove into the glazed eyes a fierce light of pain.

(“Iron-Mills” 10)

No obstante, aunque Davis la presente desde una perspectiva irónica, en las obras populares sirve para cimentar la relación entre escritor/a y lectora. Radway, en *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (1984), muestra

que la mujer a menudo se siente sola en nuestra sociedad patriarcal, ya que es la responsable de cuidar a los demás pero nunca es correspondida. Esto explica también el por qué todas las heroínas son huérfanas, al menos de madre. Cuando una mujer madura se casa, ésta pierde a su madre porque la tiene que reemplazar. Sin embargo, un hombre gana otra madre. Perder la madre forma parte del proceso de maduración de todas las niñas. El casarse, objeto de todos los argumentos románticos, exige que la esposa entierre a su madre, y que sea consciente de que nadie le va a cuidar en un futuro. No es de extrañar que una niña quisiera casarse con su padre.

- Demostrar la humildad de su pluma al contar los hechos de una forma simple y directa, permitiendo que el lector sea quien adorne la historia con sus conclusiones:

Do you think me prosy and maudlin . . .? My story is but an outline; brief to brusqueness; . . . which I have no skill to unfold. My lawyer's pen, trained to the formal routine of briefs and deeds has no delicate touch, no colors to paint love, or jealousy, or fierce gnawing pain (353).

Esta técnica sigue la tradición de Anne Bradstreet en su *Prologue*:

To sing of wars, of captains, and of kings,  
Of cities founded, commonwealths begun,  
For my mean pen are too superior things:  
Or how they all or each their dates have run,  
Let poets and historians set these forth,  
My obscure lines shall not so dim their worth (1996 291).

Podemos apreciar cómo la modestia del narrador es realmente una excusa, en ambos casos, para introducir un discurso sobre el arte de escribir. Lo que Rebecca Harding parece querer mencionar es la ausencia de sentimentalismo en su composición.

Vemos aquí que el abogado Page es, a la vez que abogado, escritor. Y es escritor de la misma manera que Margret Howth lo era. Ella, joven y asustada, cogió la pluma para escribir algo tedioso:

I am sure the woman's hand trembled a little when she took up the pen . . . .  
Then she climbed up on the high office-stool . . . and went to work, opening  
the books, and copying from one to the other as steadily, monotonously, as  
if she had been used to it all her life (1990 9).

Page, el narrador-escritor (o contador de cuentos jubilado), es una persona activa, no para de reflexionar sobre su método. Pero como abogado en activo es un sujeto pasivo que evita entrometerse en los asuntos de los demás y espera a que los protagonistas de historias, incluidos sus ayudantes, actúen. No obstante, describir la técnica del autor es probablemente el cometido más interesante que realiza el narrador, ya que es un comentario que realmente interrumpe la narración de los hechos y saca al lector de las oscuras profundidades de identificación con los personajes que existen en un lejano y romántico pasado, lo saca al soleado nivel de consciencia del presente. Es un despertar para que la autora se personifique y clarifique su postura sobre su estilo, expresado por Jonathan Auerbach en *The Romance of Failure* como la relación entre el escritor y la escritura (18). Es un elemento relevante para toda la literatura, tanto popular como de élite, y algo en que Davis, al igual que la mayoría de los grandes figuras de la literatura (Poe, Hawthorne, James), siente especial interés en descubrir, al menos en sus primeras obras.

Otro factor a contemplar en la narración es el elemento biográfico. Sabemos que Lemuel Clarke Davis, abogado y escritor en Filadelfia, escribió a la autora, en calidad de admirador de "Iron-Mills," y la presentó a su amigo Charles J. Peterson, editor de *Peterson's*:

Clarke had read Davis's fiction in the *Atlantic*, and his admiration had blossomed into a steady correspondence with the Virginia author. At the time [1861], Clarke was still a law student and supporting himself by editing two highly respected Philadelphia publications, *Law Reports* and the *Legal Intelligencer* (Harris, 1991 71).

El hecho de que el narrador sea un abogado que no ejerce y vive en Filadelfia es demasiada coincidencia, como ha apuntado Harris: "John Page's age differs from Clarke Davis's, but the other details of his life are amusingly similar" (1991 72). Si recordamos los comentarios que hace el narrador sobre lo difícil que resulta escribir una historia sentimental: "Make a pitiful story of this if you can. I have not the heart" (439); si los examinamos de cerca, es fácil pensar que estos pensamientos salieron directa o indirectamente de la pluma de Clarke, antes de pasar por la de Rebecca. Comprobamos como el apellido "Davis" se asigna a un personaje menor en esta primera historia, del mismo modo que "Lemuel" aparece en la segunda historia "The Locked Chamber," también para dar nombre a un personaje insignificante. Pero por muy pequeño que sea el papel de esos personajes, su función es curiosa: "Davis took me aside, glad of a listener to the horrible story" ("Glen Ross" 439). Esta frase podría ser fácilmente de Rebecca Harding, para explicar el origen de su contribución a *Peterson's*, igual que el ejemplo anterior. El uso de nombres propios familiares para sus protagonistas es un rasgo particular de Davis. Encontramos "Hugh," nombre tanto de su hermano como de su tío y de su abuelo maternos, el más repetido; el nombre de su hermana, Emily, aparece más de una vez, como la *rosy-cheeked maiden*<sup>4</sup>.

El argumento de "Glen Ross" es una refundición del argumento estándar de toda la literatura sentimental: el héroe y la heroína están enamorados, pero la deseada boda se ve obstaculizada hasta que el narrador resuelve el conflicto, para terminar con el



repique de las campanas en la iglesia. De esta forma, el argumento reúne las características del modelo arquetípico de la búsqueda (*quest*) que caracteriza la literatura romántica. Y el obstáculo recurrente en las obras de Davis puede ser cualquiera de los tres siguientes:

- De sangre: uno de los personajes es descendiente de un pecador o de alguien con una enfermedad hereditaria. Éste/a debe sacrificarse, por lo que suele morir joven, sin casarse.
- De honor: uno de los personajes ha cometido un pecado vergonzoso, a veces rozando el crimen, casi siempre durante su juventud. Éste/a debe sanear su reputación antes de casarse.
- De dinero: uno de los personajes es muy pobre o procede de una clase social inferior. Éste/a debe trabajar con diligencia o poseer valores morales superiores a los ricos para poder casarse.

Con respecto a la frecuencia con que aparecen estos obstáculos en los relatos de Davis, siguen ese orden, aunque a veces no se distingue bien entre honor y dinero. Podemos apreciar la mezcla que existe entre el pecado y el delito, o desde otro punto de vista, entre las esferas de lo público y lo privado. De este modo Davis es capaz de proyectar la mentalidad puritana norteamericana, reflejando la confusión que existe entre el mal social (pagano) y el mal cristiano, algo que impregna todavía la política estadounidense actual.

“Glen Ross” trata del honor, y el obstáculo está simbolizado por un certificado de matrimonio (previo), envuelto en un paquete, que se convierte en regalo de bodas para la nueva e ingenua novia. Este símbolo forma el paradigma para casi todos los relatos: un documento escrito, legal, que se oculta durante un tiempo, causando sufrimiento hasta que se desvela y sale a la luz “la verdad” para llegar a una resolución feliz. Un

testamento, en la tradición de la novela gótica original, *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, es, por supuesto, el documento preferido. Pero puede ser una póliza de seguro, una escritura, una partida de nacimiento, etc., documentos que a menudo sirven tanto para aclarar la legalidad como para ocultar el pecado.

Así, Davis proporciona, también, un objeto corriente y prosaico a un público corriente y prosaico, en contraste con la obra de arte de “Iron-Mills,” la enorme estatua de korl. Si interpretamos a la *korlwoman* como la obra de Davis, aunque sea “broad and coarse,” se trata de arte. La misma metáfora se mantiene en los documentos de escritura, totalmente utilitarios: algo escrito para eliminar las trabas de la vida. Biográficamente, y no sin un toque de ironía para la soltera Rebecca Harding, simboliza algo que le llevaría también al matrimonio. El “arte” permanecería confuso y olvidado para todos, excepto para unos pocos *diletantes*, igual que la figura de “korl”: “I keep it hid behind a curtain . . . .” (“Iron-Mills” 74).

En “Glen Ross” Davis también introduce una obra de arte, aunque es muy reducida y la escena bastante insignificante. No obstante nos recuerda de nuevo a Poe, en sus historias góticas como “The Fall of the House of Usher,” en la que el autor introduce objetos de arte que reflejan como en un espejo el argumento, o, incluso más revelador, los sentimientos interiores de los personajes. Poe explota la técnica de Ann Radcliffe en *The Mysteries of Udolpho* que<sup>5</sup>, siguiendo los orígenes de Walpole, fue decisiva a la hora de ligar la proyección de la mente sobre el arte, valiéndose de la arquitectura gótica. Esta técnica se llevaría a la perfección en *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. En nuestro caso, el héroe, Hope, entrega una pintura en miniatura que simboliza el sacrificio y fidelidad de una esposa para su torturado marido: “It was an exquisite picture in cameo, by Giottura. The subject: *Von der Wart’s wife*, in that terrible night, when, through the storm and darkness, she watched by him on the

rack.” Esta imagen anticipa la postura que tomará la heroína ante la acusación y el consiguiente juicio por asesinato (de la primera esposa) de su amado “Hope,” y de esta forma actúa como el espejo gótico en que la autora—según Gilbert y Gubar—trata de definirse. Si era el retrato o no de la vida interior de una solterona de treinta y un años, o incluso la premonición de lo que sucedería (y según Olsen sucedió) en su vida, no podemos saberlo, pero sí podemos asegurarnos de su irónica introducción en este relato.

Según la clasificación en arquetipos de la narrativa escrita por mujeres, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1981) de Annis Pratt, podemos observar cómo es imprescindible que la heroína ingenua sufra un castigo o tenga que superar una prueba antes de experimentar la felicidad de matrimonio. Así se demuestra ser menos niña y más mujer para emparejarse con el *wise old man* con el que se tiene que casar: “There was a great disparity in their ages” (350). Esto es una aplicación del antiguo cuento de hadas de la princesa y el guisante. Davis, al suprimir a la madre, también nos cuenta cómo la niña va de manos de su padre a las de otro padre, quedando totalmente encerrada en el mundo patriarcal. Esto se proyecta con una interesante imagen de la apenada novia que espera que se absuelva al futuro marido: entra en el juzgado de la mano de su padre, cubierta con un velo, como una auténtica monja, o incluso como la muerte personificada: “A bluff, stalwart figure, halting slightly, came quietly in, leading a lady deeply veiled” (441). Es una imagen similar a la de Deborah en “Iron-Mills” después de la muerte de Hugh.

Hay un pequeño detalle que posiblemente revela la opinión verdadera de la autora sobre esta trillada historia del matrimonio culminado. El padre de la heroína comenta con Page el noviazgo de su hijo:

“Geoffrey Hope is just the man I would have chosen, to make the child happy, if I had hunted the world over. Besides that, it seems natural

somehow. There is nobody the Berkleys *could* marry with hardly, in the valley, but the Hopes.” He spoke in all earnestness.

I did not smile (350).

¿Por qué no sonrió el narrador? Quizá porque la conversación era “in all earnestness” y nada más. Pero la inclusión de esas cuatro palabras es curiosa, ya que parece expresar el juicio de Page sobre el requisito de sangre en el matrimonio y su falta de simpatía con el esnobismo.

Entre los personajes podemos distinguir los típicos descritos “de cartón”: El padre viudo con una adorable hija-santa que busca marido. Aunque a Sarah se la retrata como adorno, el narrador no deja de sugerir que también es inteligente: “Not a fool either” es lo que sigue la descripción de “angel.” Radway señala que la típica heroína romántica debe ser una combinación de vulnerabilidad y coraje (1977 233). La ausencia de madres en toda la obra de Davis es notable, igual que en toda la literatura decimonónica de autoras, como señala Pilar Hidalgo en *Tiempo de Mujeres*, y a menudo las pocas madres que aparecen no son exactamente benignas: “. . . las obras de las primeras grandes novelistas las madres, o están ausentes, o son por lo general una influencia negativa en la vida de las hijas” (68). La descripción de la madre en la primera novela popular de Davis, *The Second Life* (1863), es brutal: “She was coarse, hard; she pampered his [el hermano malvado] soul by selfish pleasures, just as she pampered his body with gross food: soul and body grew diseased, rotten” (122). Aquí apreciamos que la madre no es solamente una mala persona sino una mala madre en el sentido más literal de la palabra, una mezcla metafórica de enfermedad y pecado hereditarios. Como hemos señalado antes, esta imagen negativa parece deberse al hecho de que la hija tiene que convertirse en madre forzosamente, y en el camino sustituir y, por lo tanto perder, a

la única persona que la cuida. Lo normal sería culpar a las madres por imponer tal deber sobre sus hijas.

Entonces, la aparición en las obras de Davis de la imagen de la huérfana, a veces del huérfano, es constante. Buscar una explicación autobiográfica parece algo lógico, pero según palabras de la escritora en *Bits of Gossip* la imagen de su propia madre era inmejorable, calificándola de culta y siendo su relación con ella muy estrecha: “She was the most accurate historian and grammarian I ever have known, and had enough knowledge to fit out half a dozen modern college bred women” (Langford 4); y “Rebecca’s sense of indebtedness to her mother is evidenced in the dedication to her first novel: ‘To my Mother’” (Harris 22).

La ausencia de la figura materna, como hemos dicho, es algo general en la literatura doméstica/sentimental y sirve, entre otras muchas interpretaciones, para enfatizar lo débil y desamparada que es la heroína, y lo mucho que necesita que alguien la cuide. Si la heroína hubiera tenido una madre como la señora Harding, con seguridad se habría buscado una profesión en lugar de un marido, como hizo Rebecca. La conexión biográfica, no obstante, subyace no en la falta de madre, sino en la figura maternal de Sarah, que es la responsable de educar a sus nada menos que seis hermanos menores. Sarah es definida como una “child-woman” que se había enamorado del señor Hope diez años antes. Entonces Hope desaparece y vuelve para reclamar a la niña, quien ya tiene edad para casarse. La madre de Rebecca, Rachel Wilson, se enamoró del emigrante inglés Richard Harding a los catorce años, en Washington, Pennsylvania. El joven Harding (de veinticuatro años) se fue a buscar fortuna al Sur y volvió nueve años más tarde para fugarse con Rachel, casarse con ella y llevarla a vivir a Alabama. El personaje de Hope, un hombre ya maduro, es claramente más una figura paterna que un amante. En la primera escena en la que él aparece, se encuentra en la biblioteca,

rodeado de todos sus futuros cuñados, contándoles historias románticas. El recuerdo infantil que Rebecca tiene de su padre es del intérprete del duende Monsieur Jean Crapeaud que ocupaba un armario alto, encima de la chimenea del comedor, del “émigré” francés que salía todos los días en busca de aventuras (*Bits of Gossip* 11-14).

Hope significa esperanza. Es una de las palabras más repetidas en este relato que muestra que cuando el novio pierde toda esperanza, esto es precisamente lo que salva a la heroína. La esperanza que tiene Sarah es de casarse con una figura paternal. Volviendo al concepto de la mujer desamparada que busca alguien que la cuide, observamos que está en oposición directa con el papel tradicional de la mujer, el de *nurturer*. Es la mujer en la vida real la que cuidará de su marido, de sus hijos y de la casa; nadie jamás cuidará de ella, lo que explica el calificativo de romántico aplicado a esta clase de narrativa. Lo que más quieren todas las personas, incluidas las mujeres (esposas, madres, amas de casas, etc.), es saber que existe alguien que quiera cuidarles. Una mujer sueña que un hombre maduro aparecerá para cuidarla (el príncipe azul), reemplazando a la madre perdida, ya que no puede soñar con casarse con su madre, como hacen los hombres. Pero el deseo es el mismo, un deseo romántico que a menudo se convierte en realidad para los hombres, pero casi nunca para las mujeres. Así se explica el motivo de la popularidad de la literatura romántica entre mujeres y el desdén de la misma por los hombres. Las mujeres realizan sus sueños a través del libro, que le proporciona lo que no recibe en la vida real, consuelo; el consuelo de que durante unos minutos del ajetreado día la mujer pudiera identificarse con una heroína amada por un hombre *responsible*. Esta teoría de la popularidad de la novela rosa se ha probado a través del estudio de las lectoras de esta narrativa, llevado a cabo por Janice Radway y publicado en *Reading the Romance* (1984). Esta investigación muestra con datos reales los motivos de la compra y la lectura de las mujeres de centenares de novelas (y

revistas) con argumentos y personajes repetitivos (muchas de las compras tienen lugar mientras guardan cola en el supermercado). Davis claramente sentía este deseo y fue lo suficientemente astuta como para darse cuenta de que, aunque no se valorara en aquel momento esta clase de narrativa como arte, era algo con un infinito mercado, algo que siempre se vendería a pesar de lo trillado y repetido que fuera.

El contraste a la heroína-ángel es la malvada Gertrude, la chantajista, primera esposa de Hope. Aunque Davis creía que las personas eran “neither saint nor sinner,” al principio no seguía esta norma en la narrativa popular. Al contrario, Davis opta seguir el patrón marcado en la novela gótica. Page describe a Gertrude Parny como con una expresión de máscara de hierro y después como una “Messalina,” mientras que Hope explica que se fue con ella a Francia porque “I could not breathe the air my mother breathed while bound to so vile a wretch” (440). El paralelo masculino es Gustav Aix, amante y asesino de Gertrude, cuya descripción es la del mismo Satanás: “A tall, dark man . . . the face from which a child or a dog would shrink away with loathing . . . stamped with deeper latent power of evil” (348). Esta doble pareja, opuesta también, continúa la línea de Radcliffe, explotado a la perfección en *Wuthering Heights*.

El personaje más interesante y original, al menos desde la perspectiva histórico-social, es el del sirviente de raza negra de Page, Pine (no sabemos si tiene nombre de pila). El trato benévolo y optimista que Davis le da será un aspecto importante en otros escritores sureños, como Faulkner. El sentido alegórico de su nombre tiene dos posibilidades: el de sufrimiento, tristeza e incluso hambre, y el del árbol fuerte, perdurable y silvestre. Este último parece captar la personalidad de este hombre, a pesar de que Davis utilizó el tema de hambre y deseo en “Iron-Mills,” pues Davis lo retrata con todo el cariño paternalista de una sureña. Más aún cuando describe la plantación de los Berkley (con ochocientos esclavos) el narrador, al pasar por las dependencias de los

negros, pregunta: “Had not they as good a right to the place as he [Berkley]?” Pine es el criado personal y, aunque nunca se le llama con la palabra “esclavo,” en un relato posterior (“A Story of Life Insurance,” junio de 1862) Page es descrito como el dueño de doscientos o trescientos esclavos. Otros granjeros también se definen por el número de esclavos que poseen: “Richard Poole was one of the small farmers of C— County, the owner of one or two negroes, hardly a step above them in refinement . . .” (444). “Uncle Pine” ocupa un puesto de privilegio y se siente superior a los blancos de clase baja (la “basura blanca” de Faulkner): “Pine . . . with the supercilious contempt which the pampered house servants never fail to feel for the poorer whites” (348). Davis transcribe la pronunciación del dialecto negro, de la misma manera que Stowe unos años antes, con la diferencia de que Davis vivía entre esclavos. La relación de Pine con Page es más que la de un criado con su señor, es su ayudante y—como hemos observado—es más imaginativo y activo que Page, ya que resuelve el caso encontrando las pruebas necesarias para absolver a Hope del asesinato:

Never in white or black have I ever found a more subtle, acute genius for discovery, combination. Do you laugh? Then you do not know the instinct of the negro. It had often happened that some curious hint, some lucky hit had gained me a victory, which was due to the intuitive knack of Pine for odd bits of knowledge (442).

Sin embargo, en las siguientes historias Pine toma un segundo plano, convirtiéndose en el estereotipo del fiel mensajero; posteriormente desaparecerá. La intención inicial de Davis de usar un esclavo como héroe parece haberse frustrado después de la primera colaboración, dejando el motivo en duda. Davis resalta la desigualdad racial con una imagen de silencio cuando advierte al/a la lector/a que, aunque los esclavos pueden ser más inteligentes y estar en posesión de la verdad, no pueden testificar en un juicio: “. . .



a slave was not admitted as evidence” (442). El carácter de “Pine” es interesante dentro del panorama total de las obras de Davis. De la misma forma en que la autora aprovechó los otros estereotipos populares, también lo hizo con los negros. Pero las circunstancias no son en absoluto comparables. Este relato fue publicado en noviembre y diciembre de 1861. El abolicionista John Brown había asaltado Harper’s Ferry en Virginia (occidental) en octubre de 1859, y la Guerra Civil había estallado en abril de 1861. Rebecca Harding, siendo ya periodista en Wheeling, vivió la división del estado de Virginia en 1863 por la cuestión de la esclavitud. Las tres historias publicadas por Davis en *Atlantic Monthly* durante 1862, “John Lamar” (abril), “David Gaunt” (septiembre a octubre) y “Blind Tom” (noviembre) (véase apéndice), trataban la Guerra Civil directamente, y “John Lamar,” una de las historias más originales e inquietantes que escribió, examina de cerca el tema de la libertad del esclavo<sup>6</sup>. El esclavo de Lamar, Ben, elige matar a su querido amo para conseguir la libertad que los soldados de la Unión le venden. Al cometer el crimen, y antes de huir hacia el norte, Ben se detiene a recordar, con deseo, a la desamparada niña, hermana de Lamar, que está esperando el regreso de su hermano en la plantación. A lo largo de su vida, Davis tuvo mucho que decir sobre el problema de los negros, aunque es difícil calificarla como abolicionista. Su postura es ambivalente, reflejando quizás una lucha entre la cabeza y el corazón, ya que se encontraba emocionalmente ligada al sur; lo que sí se deduce es que para ella era una cuestión muy compleja. Como muchas de sus compañeras profesionales, era reformista radical, pero en la cuestión de igualdad racial, al igual que en la de la mujer, adoptó una posición superficial. Lo significativo es que escribía sobre el tema con un crudo realismo, reflejando su identificación con ellos, como mujer, al igual que otras escritoras, como afirma Ellen Moers en *Literary Women* (1976):

Chartists in England, millhands in Yorkshire, revolutionaries on the Continent, patriots in Italy, Catholics and Jews and atheists and foreigners—all victims of prejudice and oppression found champions among women writers, but no race of mankind was so widely and commonly assigned to angry women as the slave. . . . a subject avoided by the major literary men of America in the 1850s (15).

No obstante, la cuestión racial no quedó relegada a sus obras de calidad en *Atlantic Monthly* o a la segunda novela publicada en formato de libro en 1867<sup>7</sup>, *Waiting for the Verdict*, obra considerada por algunos críticos como su mejor novela porque trata el tema del mestizaje (*miscegenation*). La historia popular, “A Story of Life Insurance,” que publicó en *Peterson’s* en junio de 1862, investiga el tema de *passing* (un/a mulato/a que pasa por blanco/a) a través del punto de vista del benévolo y compasivo Page. Es evidente que la escasez de literatura sobre un tema, una realidad incómoda pero tan frecuente en la sociedad blanca, habla por sí misma. Tema ignorado y oculto por la mayoría de los abolicionistas radicales, el hecho de que una escritora sureña, en plena Guerra Civil y desde la frontera, se atreviera a iluminar esta vergüenza nacional, sea cual fuera su política, merece reconocimiento. Que en 1998 los descendientes “negros” de Thomas Jefferson tuvieran que recurrir a pruebas del ADN para ser legalmente reconocidos muestra, claramente, la actitud que persiste sobre la cuestión y la política, que no ha cambiado tanto en más de cien años.

Al final de “Glen Ross” observamos cómo los protagonistas del drama reconocen el valor de Pine por absolver a Hope, cuando la boca del inocente hijo del matrimonio pregunta a sus padres qué *deben* a Pine: “‘What do you owe him?’ persisted the curly-headed catechist. ‘Only a life, my boy,’ said his father . . .” (446) (cursivas más). Saben que el esclavo merece “una vida,” pero no mencionan su liberación. Al contrario,

la autora permite que Pine asegure que se tiene que quedar al cuidado de Page mientras viva: “Muss stay with ole Mars’ while um lives.” Un retrato paternalista desde el punto de vista del Sur.

En cuanto al entorno o fondo de las obras, es de resaltar que Davis utiliza interiores y exteriores en casi la misma proporción. Los interiores invariablemente son bibliotecas; los encuentros, las cenas, las meditaciones y el trabajo tienen lugar en la biblioteca de las casas, el sitio favorito para esconder un documento. La ventana también figura como elemento fijo en la narrativa de Davis, y sirve para enmarcar el “dibujo” de la vida que pinta, con la imagen del personaje contemplando su situación. La palabra “ver” destaca en las llamadas de atención al lector del narrador. En “Iron-Mills” Davis eligió la imagen de la ventana para dramatizar visualmente el tema de “las apariencias versus la realidad” y la llamada al reconocimiento por parte del público. Los tres personajes principales (el narrador, Deborah y Hugh) permanecen en algún momento delante de una ventana, observando la situación y pidiendo que se les vea por: “what they might be” (68). Hugh mira a través de la ventana de su celda en la cárcel y llama a un viejo conocido, quizá la escena más penosa de la historia. La Cuáquera acerca a Deb a la ventana y pide que reconozca el bien dentro de sí misma.

Sin embargo, la imagen más atrayente de “Iron-Mills” es la de cuando el/la narrador/a comienza y termina el relato contemplando la vista desde la ventana, encerrada/o en el interior de la casa. Al principio las vistas desde las ventanas son deprimentes: polución industrial, barro y lluvia. Pero al llegar al final del relato, del lodo ha nacido la nueva vida, la lluvia ha purificado y fertilizado todo y el sol brilla. Así, el/la narrador/a pide al lector que reconozca la injusticia de los operarios de las fábricas, el malvado capitalismo, y ofrece la regeneración por medio de emblemas cristianos y símbolos primitivos de fertilidad. La escena más llamativa es la primera en

que vemos al/a la narrador/a atrapado/a en un cómodo interior de clase media, contemplando el pueblo, la lluvia, el río y toda la suciedad, y dando golpecitos, (“idly tapping”) en la ventana, intentando ver a través de la niebla:

Can you see how foggy the day is? As I stand here, idly tapping the window-pane, and looking out through the rain at the dirty back-yard and the coal-boats below, fragments of an old story float up before me . . . (11)

Este uso “pasivo” de la ventana, el de enmarcar, se sustituye por una ventana activa y más romántica, que se abre para admitir al amante, en *Margret Howth*, recordando a *Wuthering Heights* de Emily Brontë. Pero hay que tomar en cuenta que probablemente todo el “final feliz” de esta primera novela de Davis había sido un “añadido” para complacer al editor, James Fields, de *Atlantic Monthly*. La perspectiva desde el principio de *Margret Howth* es desde la fábrica hacia afuera, una ventana desde la cual Margret contempla nada más que una pared de ladrillos, un paisaje realista. Davis repite esta misma imagen en una historia años después, “In the Chronicle Office” (*Peterson’s*, 1872), y subraya la importancia al colocar un espejo en la esquina del marco para que el trabajador pueda ver algo más que ladrillos.

En “Glen Ross” empezamos a ver las ventanas desde la perspectiva opuesta, de afuera a dentro, y son “long rows of red windows” (349), donde el lector mira desde una naturaleza invernal al calor de los interiores de la gente afortunada, una escena pastoral. De nuevo podemos apreciar como la autora toma en cuenta al público: en “Iron-Mills” el lector es un *dilettante*, está *dentro* con la autora y necesita ver la realidad de la sociedad que existe fuera, por mucha niebla y humo que haya; pero en la narrativa popular, el lector está fuera, fuera de la clase social a que pertenecía Davis, mirando con anhelo el idílico calor de los personajes que terminarán siendo felices y comiendo perdices: el camino perfecto para escapar de la realidad. La resolución de la historia

depende de un testigo que vio el asesinato a través de la ventana. Por mucha descripción del paisaje exterior, los acontecimientos y la acción tienen lugar en el interior, y el lector lo contempla desde fuera. Incluso estando dentro de la casa, el narrador relata, a menudo, desde una habitación, lo que ve pasar en otra, mirando a través de una puerta, etc. El lector popular está siempre fuera; el lector de élite está siempre dentro.

Las historias populares tienden a situarse en el campo, alrededor de Richmond (Virginia), en lo que Pratt en *Archetypal Patterns* (1981) describe como el mundo verde (*green-world*), el mundo de la naturaleza, donde la escritora, especialmente la decimonónica, se siente a gusto. El narrador, entonces, también cumple la función de lo que Pratt ha denominado el amante del mundo verde (*green-world lover*) (22). Es la persona que llevará a la lectora fuera de la ciudad, territorio masculino, al campo abierto y salvaje, al mundo femenino. Observamos cómo los ayudantes de Page tienen nombres que sugieren un paisaje natural: Flint y Pine, posible reflejo de la unión de la imagen del esclavo con la mujer. El paisaje también tiene su interpretación freudiana, como señala Moers (253-54), y “Glen Ross” ejemplifica bien este enfoque. La cañada es un lugar oscuro y húmedo donde ocurre una “violación,” el asesinato de la esposa. También representa el obstáculo al matrimonio con la novia infantil. Esta cañada se describe como “overgrown to the very steepest summit with gloomy pines and gray spectral mosses.” El río que pasa por medio es “sluggish and black . . . black curdling water” y el aire está lleno de “poisonous effluvia of nightshade and purple fungi”(352), un lenguaje metafórico que recuerda al cuerpo femenino. Vemos como la niña/novia aparece en el juicio cubierta con un velo, protegida, en estado puro, hasta que se aclaren los hechos de la cañada. Sólo entonces podrá casarse y conocer la felicidad. De esta manera se puede comprender la historia como una especie de rito de madurez (*rite of*

*passage*) con la obligatoria postura puritana de repugnancia hacia el sexo: “It grows deeper, darker, more ghastly farther in . . . . No wonder that the damp, unnatural Glen warned him back as with a leprous cry of unclean! Unclean!” (352). Davis ha ilustrado, gráficamente, el argumento del desarrollo de una niña en mujer. Sarah sale del juicio en los brazos de Hope.

Del mismo modo que “Iron-Mills,” “Glen Ross” es una historia narrada en el presente, de hechos que tuvieron lugar treinta años antes. La cifra es curiosa, ya que es la edad exacta de la autora. Pero el uso del pasado es muy diferente en cada historia. En “Iron-Mills,” aunque la narradora recuerda una antigua historia, está describiendo la situación actual de un pueblo industrial y no podemos olvidar que la primera novela se titula “Una Historia de Hoy.” Si examinamos todas las supuestas historias de calidad de Davis, observamos que casi todas son historias que tratan de temas de actualidad, como hemos visto antes sobre la esclavitud, la corrupción política, la prostitución, etc., demostrando el deseo de mover a la sociedad complaciente, de incomodar al lector. Y Davis rogaba a su editor la pronta publicación de sus manuscritos, no por el dinero o la fama, sino porque escribía historias de ficción que eran a la vez últimas noticias. Al contrario, sus historias populares son historias que vienen a la mente del narrador, pero no son noticias, son melodramas con finales felices. Y volver al pasado con el narrador es un viaje placentero, a menudo frente al fuego del hogar. A todos nos gustaría volver al pasado, a mirar las escenas domésticas a través de aquellas “long rows of red windows” que reflejan la lumbre de felicidad.

### **1.2.2. Otras páginas**

La segunda aportación de Davis a *Peterson's* se titula “The Locked Chamber,” que consta de una sola entrega de unas trece páginas (estas páginas de revista

corresponderían a más del doble en formato libro) (véase apéndice). El narrador es el señor Page, pero no aparece su esclavo Pine ni su ayudante Flint. La historia empieza en Virginia en 1824, cuando ocurre un robo, y siendo quince años más tarde la resolución. Como casi todas las obras populares de Davis, un argumento “de misterio” con adornos típicos de las novelas de Radcliffe y las hermanas Brontë, esconde una trama doméstica (y al final sexual), centrándose en un matrimonio obstaculizado. De esta forma, lo que parece ser un cuento influido por la literatura gótica, resulta ser una melodramática escena realista común a lo que se denomina el “romance sentimental.” Janice Radway, incluso, califica estos elementos góticos, tales como el castillo medieval y el fantasma, como “estorbos” que formaron parte de las primeras novelas definidas como góticas, pero que realmente no representan un recurso fundamental en la estructura de la narrativa gótica:

Simply because some of these things are present within a certain novel does not necessarily that such a work is in reality a true gothic romance. Indeed, it is my conviction that these ‘gothic’ *encumbrances* are so closely identified with the genre because they are the outstanding features of the earliest presentations of that strange, mysterious, and largely alien world so central to the fictional form just discussed (1977 217) (cursivas mías).

Los críticos de Davis han desestimado su obra popular (más de la mitad de su obra), definiéndola de misterios góticos, cuando en realidad son relatos góticos sólo en apariencia. La mayoría de estos relatos constan de argumentos domésticos en las que una mujer debe solucionar aquellos obstáculos para conseguir lo que más desea: el matrimonio.

En el caso de “The Locked Chamber,” la joven pareja de amantes son primos, de una familia adinerada sureña en el que el honor de la sangre está por encima de todo.

Vemos repetido el patrón padre-hija, en que la juvenil niña espera heredar todo y casarse con el hijo del hermano, oveja negra de la familia. No aparece ninguna madre, ni siquiera una mención. El padre acusa al sobrino del robo de dos mil dólares, por lo que deja un testamento con instrucciones que la hija debe seguir al pie de la letra, con un secreto encerrado en una habitación para ser desvelado pasados quince años. El sobrino se marcha deshonrado, jurando aclarar su inocencia. Los amantes prometen esperarse. Se hace creer al/a la lector/a que otro pretendiente de la niña ha puesto la trampa para casarse con ella y llevarse la fortuna. El giro inesperado consiste en la invención por parte del padre del robo para que su hija no se case con el primo, hijo de mala familia; la habitación cerrada durante quince años es un recurso para dar tiempo a que cada uno se case con otro, o que se muera. Pero, por supuesto, los amantes han sido fieles y al final hay boda. Este argumento sigue la clasificación de Pratt (23-24) del rechazo por parte de la hija de las expectativas de la sociedad patriarcal, representadas por el padre, y los amantes buscan un matrimonio basado en el amor. El que la hija/santa se enamore de un sospechoso seguramente se deba a la influencia de *Wuthering Heights*, recordando que el “final feliz” era un requisito para las lectoras de *Peterson’s*. La imposición de un marido por parte del padre constituye el patrón de violación, imposibilitando la libre elección de que la hija ame a quien quiera. La heroína de esta historia, Ruth Champernoun, elige casarse con un hombre deshonrado y rechazado por la sociedad, y de esta forma ella rechaza el mundo social por el mundo natural, como lo define Pratt: “Social expectations for a young woman’s destiny surface in women’s fiction as a division of loyalties between the hero’s green-world authenticity and the social world of enclosure” (25). No obstante, Davis suaviza la interpretación de rebeldía, haciendo que el amante/primo cambie su nombre y que construya una vida digna y económicamente sólida antes de recoger el premio.



Observamos un pobre intento de *Bildungsroman* en las dos primeras historias, ya que la *child-bride*, representada con mejillas rosadas y rebosante de alegría, está retratada como más seria y adulta (pues han pasado quince años en la segunda historia), el día de la boda, después de haber pasado por la complicación: “a quiet wedding . . . a grave solemn wedding . . . the shadow of the great danger, that had passed so lately, rested over the house, over the faces and hearts of bride and groom” (“Glen Ross” 446) “Miss Champernoun was magnificently dressed in some soft clinging robe of royal purple, with a pale, high-bred face, crowned with heavy folds of brown hair, very grave, stately, earnest; with wistful dark eyes. . . I thought of the shy, little girl in the library. . .” (“Chamber” 50). El período de espera, que se corresponde con la superación de la prueba, lo interpreta Radway como la oportunidad de que la heroína examine su interior, paso necesario para alcanzar la madurez. Radway señala como la novela gótica utiliza los oscuros pasillos, mazmorras y catacumbas del castillo medieval para representar la búsqueda interior de la huérfana solitaria. La resolución feliz se da cuando la niña aprende que la felicidad se consigue a través de las relaciones humanas (212). Por lo tanto, todas las historias románticas terminan en una reunión familiar, preferiblemente con la celebración de una boda. La huérfana de Davis sí es capaz de aguantar quince años sola, esperando casarse por afecto y no por las normas sociales, mostrando así el deseo de la mayoría de las autoras del siglo XIX; y tenemos aquí el más claro ejemplo de la distinción que hacía Davis entre las heroínas de su narrativa de élite y la popular: las heroínas populares, aunque buscan amor, no cuestionan su papel social, mientras que las heroínas de élite, a pesar de que opten por el matrimonio al final, están incómodas, al menos durante algún tiempo, al dejarse llevar por lo que quieren los demás. Hay un intento de trascender las reglas de la sociedad y de género a través de una heroína más compleja.

Esta historia ya recoge ciertos elementos que se repetirán en la narrativa popular de Davis: el enlace honor/sangre/dinero; el encierro y la posterior búsqueda de la prueba clave; el documento escrito como clave; el padre/la hija-heredera (*dutiful daughter*); la novia-niña (*child-bride*); la herencia; y la boda al final. La búsqueda, como hemos comprobado, es un símbolo interpretado como el deseo de auto-conocimiento, la búsqueda de una misma. Podemos ver la relación con el obstáculo (testamento) a la felicidad (matrimonio) como freno, dada la falta de madurez sexual de la “novia/niña.” La clave para la felicidad yace siempre en un lugar oscuro, cerrado, e incluso, a veces, húmedo, como la cañada en “The Murder of Glen Ross,” símbolo del cuerpo femenino. Así es la habitación cerrada y la caja de asbestos (“The Asbestos Box,” 1862). Es un lugar guardado con celo por el padre, y la castidad y entrega de la hija es algo que los padres en la narrativa de Davis intentan controlar desde la tumba, si es necesario. La dote de la niña es la propiedad heredada, pero también su virginidad. Como explica Pratt, una mujer que elige su pareja por amor es una amenaza para el sistema de la herencia:

Sexlessness . . . assures men of their biological heirs. Thus, any woman who initiates courtship, or any wife who unconventionally enjoys her sexuality, becomes a threat to the inheritance system; she is “ruined” economically, “fallen” in the scale of social values, and “abnormal” in the sense of acting in an antinormative manner (42).

Estos lugares cerrados también simbolizan, según Pratt, el encierro que le espera a la heroína con el matrimonio, aunque disfrazado de felicidad. El testamento, o sea la herencia, es lo que hereda la hija, no sólo de forma económica, sino simbólicamente; es necesario que reciba el patrón y que lo adopte antes de casarse. Y ese patrón viene directamente del padre, nunca de la madre.

Vemos también que Davis, todavía soltera cuando publicó estas primeras obras, repite el rito de la virgen, virgen que está enamorada de un hombre muy familiar: su “padre” en “Glen Ross” y su “hermano” en “Chamber.” Ambos esposos son pecadores y ambos dejan a la niña durante muchos años, volviendo para la boda, de la misma manera que Rachel Wilson, madre de Davis, esperó a Richard Harding, padre.

\*

La historia titulada “The Asbestos Box” es un cuento muy corto (de siete páginas), el tercero publicado en *Peterson's*, que sigue el modelo de “The Locked Chamber” al tratar de la herencia de una hija. Es la primera de una serie de historias que introduce el gótico elemento de una casa encantada por un fantasma que resulta ser un personaje secreto. En este caso una mulata sirvienta roba el testamento en que figura la hijastra como heredera, y cuya desaparición impide el matrimonio. La mulata habita un pasaje secreto del sótano, asustando a cualquier intruso, para quedarse con la casa. La imagen recuerda *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, quizá más que las novelas de Radcliffe. El motivo del embrujamiento es la venganza por el despido que la mulata achaca a la hijastra.

Aunque el argumento resulta poco original, hay varios puntos interesantes. En esta historia Davis empieza a enlazar personajes de anteriores cuentos, creando, de este modo, un microcosmos centrado en la región alrededor de Richmond (Virginia). Aparte de su criado Pine, encontramos al Sr. Berkley, protagonista principal en “The Murder of Glen Ross,” aunque aquí como personaje marginal, elementos que sin duda haría sentirse al/a la lector/a “en familia” con sus viejos amigos, especialmente porque se encuentra como invitado/a en la mesa de Page, presentado junto con una detallada descripción del banquete francés.

Otro aspecto interesante es la toma de elementos shakespearianos; abiertamente Davis compara el matrimonio del padrastro y la madre de la heredera con Bottom y Titania: “It [el matrimonio] was a perpetual miracle to me: but there never was a Bottom yet who could not find a Titania to ‘stroke his amiable ears’. . . . I only quote to Shakespeare, and say Titania had been “enamored of an ass” (210-11).

Pero más sutil es la incorporación (o reescritura) del argumento de *King Lear*. El padrastro, viudo, es un señor mayor y enfermizo que pasa los días haciendo y rehaciendo su testamento, guardándolo bajo llave en una caja de asbestos. Su descripción es similar a Lear: “if any seeds of brain or feeling were in the man originally, turtle and brandy had choked them out. Like all braggarts. The man could be led by a child with flattery” (211). En un principio piensa dejar su propiedad, que incluye ochocientos esclavos, a su hermano en Cuba, quien venderá los esclavos y dejará sin nada a la hijastra. Esta hijastra está descrita con una imagen similar a la de Cordelia: “Now Hester was no flatterer. A little girl with a low, loving voice, it is true, but a most decisive way of putting down her small foot, and a hearty contempt of all humbug”(211). Unos momentos antes de morir (de gota) el padrastro hace un testamento justo, dejando casi todo a la niña, pero el testamento que aparece es el primero que redactó. Cuando la niña es consciente de la situación, fiel al carácter de su doble en *Lear*, su única preocupación es el destino de los esclavos: “I cannot be dependent on you—on anyone. I will earn my own bread . . . . and, after a time, I’ll buy them back” (213). Por lo tanto, se va a la ciudad para trabajar de maestra. Es, también, la primera vez que Davis presenta en la narrativa popular a una mujer trabajadora, lo que sería un ingrediente básico en su narrativa de calidad, destacando “Life in the Iron-Mills” (1861), *Margret Howth* (1861) y “Paul Blecker” (1863), todas publicadas en *Atlantic Monthly* y todas tratando directamente el tema de la trabajadora.

A pesar de que el padrastro está descrito como estúpido fanfarrón, al final hace un acto justo. No se puede calificar de bondadoso el cambio en el testamento, ya que buena parte de la propiedad le había llegado a él de su esposa, o sea que pertenecía a la hija por derecho. Pero es siempre el padre el que da la herencia a la hija para que se pueda casar, guardando su virginidad cautelosamente. El hecho de que la esposa haya dejado el legado de su hija al marido ilustra a una madre malvada, tan mala que es capaz de herir a su hija desde la tumba. Davis describe a la madre y la relación con su hija con palabras duras con toda naturalidad:

The widow was rich, had been an heiress in her girlhood . . . had been forced to marry Wray [padre de Hester] by her father. She never cared for him nor his daughter. . . . She was one of those whey-skinned women, whose loves and hates go down into the grave with them. . . . To justify the title of her sex to an inherent sense of justice, the woman devised her property entire to her husband, leaving Hester utterly dependent on his good will (211).

Esto consta como el primer ejemplo claro de una madre malvada, pero no será el último. Por otra parte hay un intento de justificar la actitud de la madre, basándose en un matrimonio sin amor. Como anteriormente hemos dicho, en la mayoría de las obras de Davis, la madre está ya muerta, siguiendo la costumbre de las escritoras de la época, especialmente de las hermanas Brontë y de la novela gótica. Podemos apreciar la influencia de ambas hermanas, especialmente en las obras populares.

La primera novela de Davis, *Margret Howth*, sin embargo, contiene a una madre (otra protagonista principal, Lois, de raza negra, solamente tiene padre), y permite observar de pleno la tremenda simpatía con que la autora relata la relación padre-hija, contrastándolo con la madre que es un personaje marginal y algo cruel. La novela presenta, igual que “The Asbestos Box,” a un padre egoísta y desagradable, un *Tory*

dentro de una historia fundamentalmente socialista. El señor Howth es ciego, lo que resalta lo imposible que es “ver” el mal que existe en el sistema capitalista, ya que la novela trata de una fábrica: la explotación de los trabajadores y la disparidad con la vida pastoral en el campo (aparte del argumento amoroso). Pero por muy repugnante que se dibuje el padre, éste sigue manteniendo una relación mucha más estrecha con la hija única que la madre. Y hay una escena en que la madre actúa de forma realmente fría. Margret, que acaba de despedirse para siempre de su amor verdadero, ya que él se casa con la hija del dueño de la fábrica, se sienta en el suelo de su casa:

After a long time, her mother came with a candle to the door.

“Good-night, Margret. Why, your hair is wet, child!”

For Margret, kissing her good-night, had laid her head down a minute on her breast. She stroked the hair a moment, and then turned away.

“Mother, could you stay with me to-night?”

“Why, no, Maggie,—your father wants me to read to him.” (158)

Vemos representada la dura lección de que las madres de hijas cuidarán de sus esposos y las hijas tendrán que buscar consuelo en otra parte. En otra escena, la pobre y deformada vendedora ambulante (*huckster*), Lois, que jamás ha tenido posibilidad de una vida romántica, ya que su grotesco cuerpo la hace repulsiva, está muriendo. La suegra de una vecina elige en ese momento entrar con el vestido de novia de su nuera, enseñárselo para que antes de morir sepa que sí, que las niñas blancas, con ojos azules y bonitos cuerpos pueden vivir el sueño de Cenicienta (258).

La protagonista mala en “The Asbestos Box” (Kit) es la estereotipada “morena” (*dark woman*), como Gertrude en “Glen Ross,” que actúa para beneficiarse económicamente. Para Davis, igual que para otras escritoras decimonónicas, estas mujeres son casi siempre exóticas, francesas, africanas, nativas (indias), etc. Kit es

también una madre que vive con su hijo, Beefsteak Jim. Page es capaz de obtener su confesión, prometiéndola su libertad y un pasaje a Ohio.

En esta historia aparece una cuáquera que cuida de la huérfana, con todos los rasgos de santa con que Davis siempre las retrata. Podremos apreciar más adelante cómo el retrato de los miembros de esta comunidad, que se suele asociar con la caridad y los derechos de la mujer, empeora después del traslado de Davis a Filadelfia, ciudad de los Cuáqueros.

De nuevo el escaso elemento de *Bildungsroman* se encuentra con la madurez de ambos amantes que han tenido que aprender lo que es ganarse la vida, al menos durante los cinco años en que el último testamento no aparece. Se repiten también los años de separación necesarios antes de poder casarse.

\*

“A Story of Life Insurance” (junio de 1862) es la cuarta colaboración de Davis en la revista *Peterson's* y, como las anteriores, está firmada “by the author of “The Murder of the Glen Ross” (véase apéndice). También es un misterio corto, de ocho páginas, que relata el abogado Page, pero es quizás el cuento “popular” más interesante hasta ahora desde la perspectiva histórico-cultural. Se trata del mestizaje (*miscegenation*) y se adelanta en un año a la más famosa historia de *miscegenation* de Louisa May Alcott, “The Brothers “ (o “My Contraband”), y en cinco años a *Waiting for the Verdict* (*Galaxy*, 1867), novela aclamada por algunos críticos como la mejor de Davis. La novela presenta la historia de amor entre una mujer blanca y un médico mulato de piel clara que pasa por blanco. Destaca el triste pero realista final en que la novia muestra repugnancia, hasta en el contacto físico, cuando su amante confiesa que un esclavo que se encuentra herido es su propio hermano<sup>8</sup>. El problema de qué hacer con el negro una vez liberado fue preocupante para Davis y, como hemos visto anteriormente, su

veredicto era complejo, ya que había vivido entre esclavos y, siendo ya periodista, había sufrido la división del estado de Virginia por esta cuestión.

“Life Insurance” coincide, además, de con la guerra en sí, con el período de historias sobre esclavos y la Guerra Civil que Davis estaba publicando en *Atlantic*. Como las demás historias populares, “The Story of Life Insurance” trata de un matrimonio obstaculizado pero, a diferencia de las historias anteriores, no tiene un final feliz, al menos para el lector del siglo XX. No hay ninguna boda al final, ya que la novia es de raza negra, y el novio es blanco y de buena familia. No obstante habría que suponer que la pronta separación de los amantes y la huida de la heroína en busca de la libertad hacia Canadá sería un final feliz para la lectora de 1862, en plena Guerra Civil. Aunque la novia muera pronto después de llegar a Canadá, ¿seguiría siendo un final feliz? Davis esquivo el problema de la reacción del novio, mandándolo a Rusia, sin saber la verdad sobre la identidad de su novia.

Todos los demás elementos aparecen bastante manidos en esta historia: padre/hija, herencia/testamento, matrimonio por amor, el enlace honor/sangre/dinero; el encierro y la posterior búsqueda de la prueba clave; y un documento oficial como clave. Pero, claro está, la posibilidad de que la hija, producto del dueño de la plantación y una esclava muy querida y muy clara de piel, heredera del padre no se plantea; la hija desconoce su parentesco y es presentada como sobrina de su verdadero padre, el Coronel Spalding (suena un poco como *spawning*). Cuando esta supuesta sobrina, calificada como “. . . not beautiful. Small and puny in figure, with a pale, meek face” (450) se enamora de un famoso cirujano, el padre/tío prohíbe el matrimonio sin dar motivos. Afortunadamente para la sensibilidad de las lectoras, la familia Spalding, como los Usher de Poe, padece una latente enfermedad congénita de corazón que produce la muerte repentina y éste es “el legado” que va a dejar a su hija. No es



necesario hacer un testamento por escrito. El documento oficial clave en esta historia es el del título, una póliza de seguro de vida que compró la madre antes de morir y que depositó, al comienzo de la historia, con nuestro abogado Page. Su hija es la beneficiaria. Así que, al producirse la muerte de Spalding, Page descubre la situación y canjea la póliza de diez mil dólares para poder comprar a esta “sobrina,” Annie, de manos del legítimo heredero, antes de llevarla a Canadá y liberarla (para vivir sus últimos días con una maravillosa cuáquera). De forma que es la *madre* la que se asegura que su hija sea liberada, no sólo de la ostensible esclavitud sino, también, irónicamente de la esclavitud del matrimonio. Es la *madre* en la cultura negra la que transfiere la herencia a los hijos. Y la libertad es sinónima de dinero. Pero es curioso que la primera madre buena que nos proporciona Davis sea una sirvienta negra que (supuestamente) cría a los hijos del amo. En su obra autobiográfica *Bits of Gossip*, Davis, al describir su infancia muy brevemente, hace varias menciones cariñosas sobre su niñera Barbara (13, 28), aunque no especifica que fuera esclava<sup>9</sup>. Es posible que esta niñera sirviera como modelo, ilustrando bien el afecto que tenían los hijos blancos del sur hacia las negras, siendo también un testimonio de cómo la gente del norte sentía repugnancia hacia el contacto físico con los negros, por muy abolicionistas que fueran en teoría. Esa hipocresía figuraba en primer plano cuando Davis opinaba sobre “la cuestión.”

Quizá para compensar el mal trato de la mulata, Davis retrata al novio como demasiado alegre, creando la impresión así que es realmente mejor para la chica el perderle de vista: “But, surely, a woman, whose soul looked out—as that girl’s did—into the world, earnest, questioning, solemn, deserved something better of fate than a husband whom one, involuntarily, described as a “perfect brick” (450). La autora también se muestra benévola con la relación madre/hija, puesto que esta madre,

disfrazada de “tata” y gobernanta, ha criado a su hija y había existido mucho cariño entre ellas.

El encuentro entre Page y la madre es muy parecido al de Gertrude en “The Murder of the Glen Ross” (1861), en la que una mujer morena y exótica, “a vulgar-bred woman” (448), en este caso lleva velo, hace un encargo misterioso. Nos hace pensar, incluso, en la posible intención de crear a Gertrude como mulata también, sin atreverse; habría sido imposible casar a la heroína de mejillas rosadas con un hombre “corrupto” por haber tenido contacto con una mujer de raza negra.

La historia también sirve para proporcionar más datos sobre Page, descrito como amo de una plantación en Virginia, pero simpatizante con la lucha de los esclavos: “Shall I tell you how John Page at that time the owner of two or three hundred negroes, ran a slave over the under-ground railroad to Canada?” (453). Y recordemos que Wheeling, el pueblo de Davis, se sitúa en la frontera entre Virginia y Ohio, de modo que sus conocimientos del *underground railway* con seguridad eran de primera mano.

La caricatura del único pariente legal de Spalding, un sobrino, “a thin wiry trader... What can ennoble fools, or sots, or cowards?” (453), quien está deseando apropiarse de la herencia para vender los esclavos, ilustra el sarcasmo de Davis y su inclinación hacia la abolición. También hay repetidas menciones sobre cómo a los esclavos les falta nombre:

“Pardon me, but you probably are not aware—if for any reason you have given an assumed name to the underwriters your policy is vitiated.”

“It is mine. All that I have a right to,” she [madre] added bitterly . . . .

Going in, I glanced over the policy. It was drawn for some ten thousand dollars, on the life of Louisa Carew, payable on her death to her daughter, A.

T. Carew. The absence of the girl's given name occurred to me as odd (448).

No sólo no tienen nombre sino que carecen de identidad, "You do not know what I am!" (448), e incluso están privados de lenguaje:

The woman's voice faltered a little, like a person endeavoring to conceal some peculiarity. I thought perhaps she stammered habitually, or perhaps was a foreigner trying to speak purely. This trait in her manner became more obvious as the interview proceeded (447).

Encontramos la calificación de "muda" (*dumb*) a través de toda la literatura de calidad de Davis, obras que representan la reforma social. El título original que Davis dio a la novela, que en su forma por entregas era, *A Story of Today*, y en forma de libro, *Margret Howth*, fue *The Deaf and the Dumb: A Story of Today*. Y era, claramente, una historia de los opresores y los oprimidos más que de la protagonista Margret. Davis explicó al director Fields: "About the name, unless you very much prefer it, I don't like 'Margret Howth' at all, because she is the completest failure in the story, besides *not* being the nucleus of it" (Grayburn 162) (cursivas de Davis).

El final de la historia está formulado en lenguaje religioso, del mismo modo que "Life in the Iron-Mills": "He led her who holds the lambs in His bosom" (454); y la niña muere, mientras duerme, casualmente la víspera del domingo de Resurrección. Pero esto no sucede antes de que Page la visite y nos deje esta irónica imagen:

I remember but one look of bitterness on her peaceful face. When I first came, I raised her hand to my lips in my old-fashioned way.

"You forget," she said, her face dyed red. She never forgot (454).

La niña que sería de mejillas rosadas, si no fuera tan morena, se ha convertido en un paria por la contaminación de su sangre, incluso para el generoso y bondadoso Page. Y

queda claro que es mejor estar muerta que tener que vivir con la múltiple vergüenza que sufre por su color, su ilegitimidad y el abandono por parte del padre y la sociedad al final. Esta técnica irónica, una especie de “guiño” al lector para asegurar que el final complaciente no sea la última palabra, la repetirá Davis en algunas de sus mejores obras. “Earthen Pitchers” (1873-74), “Davis’s best extended study of women’s lives” (Harris, 1991 176), es un buen ejemplo. “Earthen Pitchers” es una novela corta en la que una de las protagonistas, Audrey, elige la vida doméstica, con marido e hijos, en lugar de una prometedora carrera como cantante. En la última escena, Audrey se da cuenta de que su voz está destrozada por los años que se ha tenido que dedicar a dar clases de música para mantener a la familia:

It seemed to her that she must answer them [los pájaros]. She began to sing, she knew not what. But the tones were discordant, the voice was cracked. Then she knew whatever power she might have had was quite wasted and gone. She would never hear again the voice that once had called to her.

She rose then, and, taking up her child, went to the house, still looking in its face. Kit [esposo] joined her, and was dully conscious that she had been troubled. “You’re not vexed at what I said down there, eh?” he asked. “You’re not really sorry, that you leave nothing to the world but that little song?”

“I leave my child,” said Audrey; repeating after awhile, “I leave my child.”

Her husband, at least, was sure that she made no moan over that which might have been and was not. (Pfaelzer, 1996 286)

Harris apunta que la breve expresión, *at least*, es suficiente para dejar claro que Audrey no estaba conforme con su propia decisión y que Davis se identificaba con la “artista

frustrada”: “This time there is no question as to which woman Davis sympathizes with or her belief that Audrey’s life, like Jenny’s, was tragically wasted” (1991 179). Este *at least* da la vuelta por completo a la historia de felicidad doméstica, del mismo modo que el *you forget* sacude al lector de un final sentimental, con nuestro querido y bondadoso Page intentando cumplir el papel paternal. Annie acepta y vive con lo que es, y deja en evidencia la hipocresía del simpatizante sureño (Page), dando un mensaje claro a los abolicionistas.

Tanto por su estilo, como por el tema que expone—y cuándo lo expone—la corta y popular historia, “A Story of Life Insurance,” no merece permanecer en el olvido, pues no tiene nada que envidiar a los relatos publicados en *Atlantic Monthly*.

\*

“My First Case” es una historia corta (de seis páginas) narrada por Page, en la que vuelve atrás en el tiempo, desde el presente del narrador en 1827 hasta principios del siglo, para el argumento principal. Cuenta su iniciación en el mundo legal, cuando todavía era universitario. Constituye el período histórico más antiguo que utiliza Davis, una especie de cuento histórico basado en un personaje de la reciente historia de los Estados Unidos. Page explica que ha encontrado esta historia en un antiguo diario, escrita “. . . in a big boyish hand, with clerkly neatness, and numerous admiration points and moral deductions” (120); y de esta manera dispone al/a la lector/a para relajarse en una agradable excursión a la fantasía de la juventud. No es exactamente una historia de matrimonio obstaculizado sino algo más burocrático, pero Davis añade un pequeño desvío amoroso al final, casi imponiendo el patrón de matrimonio. No obstante, contiene los elementos básicos ya mencionados: padre/hija-heredera, búsqueda de clave, que en este caso resulta ser un documento oficial para librar la herencia, y una boda al final. La diferencia está en que no aparece la hija directamente, el chico se enamora de

una foto (daguerrotipo). Esto es una buena indicación de la estima que tenía Davis por sus heroínas de mejillas rosadas, y subraya la valoración de “personajes de cartón” de estos arquetipos. Daba igual enamorarse de una foto que de la niña en directo.

El relato se puede calificar, según la clasificación de Pratt, como un relato *green-world* que tiene lugar en pleno bosque de los montes de Kentucky. Page y un compañero suyo parten de sus casas en Virginia para pasar parte de sus vacaciones de invierno cazando, evocando algo de los primeros relatos de Hemingway. Y también, existe el carácter de *Bildungsroman*: el joven Page debe actuar y aprender a moverse en el mundo por sí mismo, tanto en el mundo natural como en el profesional.

Los dos jóvenes se hospedan en un hotel, al que llega un viejo y pobre viajero camino de Washington D. C. para tramitar una pensión con unos documentos. El viejo es un francés, veterano de la Guerra de Independencia, la pensión la quiere para su hija (huérfana de madre). El viejo pierde los documentos y todo su dinero, por lo que sale al nevado bosque a buscarlos, desapareciendo. Page es capaz de recuperar los papeles de la diligencia y encuentra al francés medio congelado y, sobre todo, muerto de hambre. Cuando están todos reunidos alrededor del hogar, un granjero forastero que llegó a la pensión escucha la historia y termina pidiendo que Page (a cuyo padre, Coronel Page, conocía de la guerra) vaya a Washington, con una carta, para realizar los trámites de la pensión. Page parte para Washington, intentando sin éxito resolver la pensión, hasta que por fin se acuerda de la carta. Al hacer su entrega, el recepcionista se sorprende e inmediatamente le dice que no habrá ningún problema para que el veterano cobre la pensión. A Page ya le pica la curiosidad por la identidad del misterioso granjero. Años después, Page vuelve a ver al forastero en Nueva York donde está siendo tratado como un paria. Esta vez Page descubre que se trata de Aaron Burr, vicepresidente de los Estados Unidos en 1800, supuesto culpable de la muerte de Alexander

Hamilton y conspirador en un plan para establecer una república autónoma, habiendo sido juzgado por traición (esta explicación biográfica no forma parte de la narrativa).

Volviendo al argumento inicial, y desde la perspectiva sentimental, el compañero de Page vuelve con el francés para casarse con la hija y al final tienen nietos: “. . . marked by their olive complexion, sparkling eyes, and a certain picturesque air that sets them apart from pure Americans, as of foreign extraction” (125). Una vez más, observamos el elemento de sospecha que la autora guarda respecto a las exóticas “francesas.”<sup>10</sup>

Aunque la historia tiene poco interés literario, se nota la influencia de Sir Walter Scott en este romance histórico, aunque conscientemente Davis rechazaba tanto a Scott como a Shakespeare como modelos literarios. Olsen, basándose en *Bits of Gossip*, cuenta la formación infantil de Davis:

The books (Maria Edgeworth, Bunyan, Scott) were of a remote world of pilgrims, knights and ladies, magic crusaders. But once, in her soot-specked cherry tree hideout, in a new collection of *Moral Tales* (it was years before she discovered the anonymous author was Hawthorne), she found three unsigned stories about an ordinary American town, everyday sights and sounds, the rambles of a little girl like herself . . . . In them her own secret feelings, so opposite to those of her complex, austere father [lector de Shakespeare], were verified: that “the commonplace folk and things which I saw every day had mystery and charm . . . . belonged to the magic world (of books) as much as knights and pilgrims” (1972 71).

Encontramos a los dos universitarios, Page y su amigo, “full blown in whiskers and Aristophanes, and incipient lawyers, affecting calf-skin books before my sisters, and reading Dumas *pere* slyly in our den” (120), retrato de la envidia que la autora sentía por

sus hermanos que estudiaban en la universidad. Más tarde Page comenta con aire de humor: “We set about the search for the missing man and the missing documents like a couple of Don Quixotes” (122). Y quizás el humor y la ligereza de este cuento sean las características más novedosas. Carece de la gran cantidad de referencias religiosas que encontramos en toda la narrativa (tanto de “calidad” como “popular”) de Davis, y solamente hay una mención al final, de Burr, que se puede calificar de moralista: ““I hope I judged him with the summer charity, which, whatever may have been his crimes, made part of his strange nature” (126). Este cambio de tono puede que se deba al viaje que la escritora de soltera había realizado a Boston, Nueva York, Filadelfia, etc., en junio. En Boston visitó a Nathaniel Hawthorne, donde fue presentada a Ralph Waldo Emerson, Los Alcott (Bronson y Louisa May), Oliver Wendell Holmes, etc., y fue invitada en la casa de James y Annie Fields. En Filadelfia se reunió con L. Clarke Davis, para comprometerse en matrimonio. En un año, una desconocida solterona de los montes del “Oeste” había llegado a la cima literaria norteamericana, siendo *wined and dined* por la élite, habiendo ganado dinero y, también, habiéndose enamorado. No es de extrañar que la pesada carga de moralismo que Fields había rechazado tanto se levantara un poco para dejar entrever el sol. En la carta a Annie Fields (enero de 1863), en la que Davis anuncia su cercana boda, dice: “My summer days are coming now” (Langford 31).

Otro aspecto que destaca en este relato es el patriotismo y la reverencia que demuestra por los héroes de guerra: “I looked across the table, with a sort of awe, at the lean body that had been so blessed by fate as to strike a blow for freedom—my freedom! I owed him a debt!” (121). De nuevo, el tono de optimismo es notable. Y la estructura innovadora que aparece en “My first Case,” aventuras de jóvenes en la naturaleza, será el patrón que vuelva a aplicar a una parte importante de la narrativa que escribe a partir



de ese momento, llegando a publicar una novela infantil, *Kent Hampden (Youth's Companion*, 1891), en formato de libro (1892) con esta técnica.

\*

La última entrega a *Peterson's* en el año 1862 fue una historia corta llamada “The Egyptian Beetle.” Esta historia es muy diferente de las anteriores, puesto que trata de lo sobrenatural, un tema popular en el siglo XIX, muy influido por el mesmerismo y la egiptología de Jean François Champollion. Entrar en un trance cataléptico, comunicar con los espíritus o volver de la muerte eran temas que fascinaba al público, como atestiguan escritores tan populares como Poe.

Aunque sea un tema que tiene poco que ver con un sencillo abogado como Page, la narración es suya y lo justifica con el *direct address*: “The story I am going to tell you has but little law in it: however, I notice that the less the dry bones of legality enter into my narrations, the better the figure of it is liked, so shall not disturb myself on that score” (355). Esta charla con la lectora es la primera que demuestra que la autora recibía *feedback* de ellas/os, y lo que es más notable, que lo modificaba de acuerdo al contenido. Sus primeras historias están llenas de tecnicismos legales en las descripciones de los juicios, y parece ser que al lector no le interesa esa clase de detalles. Representa un ejemplo más de cómo la literatura popular hace lo posible por agradar a el/la lector/a.

Al tratarse de un caso sobrenatural, el narrador afirma más de una vez que sólo recuenta los hechos: “I give only facts—no solution” (355); así permite que la lectora saque sus propias conclusiones. En otros cuentos con fantasmas siempre hay una explicación material, real, tras la aparición, pero en éste la autora tantea la credulidad de la lectora.

La historia tiene lugar en Richmond, cuando Page está todavía en servicio activo. El abogado maduro recibe una visita del Profesor Lewis, catedrático de la Universidad de Virginia, en Charlottesville (donde estudiaron Poe y Faulkner, entre otros; a unas 60 millas al noroeste de Richmond), siendo una caricatura del excéntrico profesor despistado: “Regular ourang-outang that! . . . made his appearance in a yellow dressing-gown, one boot and one slipper,” aunque también descrito como, “the most profound and thorough scholar in Virginia” (355). El profesor conoce a un hombre, Lehr, que será juzgado por asesinato y le pide a Page que, como asunto de vida o muerte, se encargue del caso. Page no quiere defender el caso porque la culpabilidad es obvia, pero por curiosidad y por amistad decide mediar en la defensa. El señor Lehr es descrito de forma misteriosa como un animal encerrado en una cárcel gótica, y se comunica con el profesor en un extraño idioma que, a la vez, resulta familiar a Page: “The language they used had once been familiar to me, I was sure of that; it sounded like some old ghost-tale heard in childhood, with a dull presence in it of something unnatural, uncanny” (357). Finalmente descubrimos que Lehr es de raza gitana y, además, tiene algo que el profesor quiere: un antiguo escarabajo egipcio, procedente de una tumba de reyes, que contiene el *od*<sup>11</sup>: “The connection between matter and mind. The secret of life!” (359); está dispuesto a entregarlo al profesor naturalista Lewis, a cambio de que Page le represente: “You will use your word for us?” (359). Lehr es ahorcado, pero en una mezcla de Fausto/Frankenstein, el profesor hereda el cuerpo y lo lleva a un hospital donde, ante otros científicos, lo hace revivir poniendo el escarabajo en la columna vertebral.

El hecho de que Davis fuera escritora de ficción doméstica convencional y no de *gothic thrillers* se muestra bien en esta historia<sup>12</sup>. Como una especie de complicación al argumento, Lehr tiene una hija (morena, pero “pura”) huérfana de madre y con un

matrimonio obstaculizado con un honesto granjero inglés. La hija está ya casada, pero ha vuelto a vivir con su padre a la fuerza, ya que los gitanos no permiten que sus hijos se casen con extranjeros. Así que el novio está deseando que muera el padre. Por ello, cuando va a recoger el cadáver y lo encuentra vivo, agarra el escarabajo y lo tira al fuego, dejando que su suegro vuelva con los muertos y frustrando a la vez al profesor Lewis. Una vez más la pareja enamorada vive feliz, aunque Davis no termina ahí. Hay una escena añadida que tiene lugar años más tarde cuando Page visita a unos amigos. La anfitriona lleva una pulsera de oro con la imagen del escarabajo, aprovechando de este modo la autora para explicar el mito y su origen. Este recurso forma parte de la técnica del realismo, necesario para una historia tan romántica.

Una historia en la que se mencionan los vocablos “palabra” y “lengua,” (“The tongue they spoke had in it something that touched a dark mystery, old as the world, underlying all nations and all times” (357)), además de la propia creación de un monstruo, nos hace recordar la interpretación de subversión en las novelas góticas de principios de siglo, descrito por Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979). El desenlace doméstico sirve para retratar la vida y costumbres de los exóticos nómadas de Rumanía, y su narración por un viejo amigo es idónea para que la lectora se sienta cómoda frente a hechos inexplicables.

### **1.2.3. Las últimas páginas**

Las siguientes colaboraciones de Davis para *Peterson's* fueron una novela por entregas, *The Second Life* (de enero a junio de 1863), y un relato sobre la Guerra Civil, “Ellen” (julio de 1863). Estas dos colaboraciones, la primera novela “popular” y una historia basada en hechos reales, con una advertencia directa al público, marcan un cambio en la naturaleza de su narrativa popular, tratando temas más serios y actuales,

similares a los que trataba en su narrativa de “calidad.” El caso de “Ellen” es el mejor ejemplo, ya que reescribió la historia dos años más tarde para *Atlantic*<sup>13</sup>. Otra novedad es el abandono para la narración del viejo amigo Page, regla que sigue para todas las novelas populares y que pronto desaparecerá del todo. Pero antes de jubilarle, Davis produjo otros dos relatos cortos a finales del año (octubre y diciembre), narrados por Page: “Success” y “The Second Sight.” Con esto vemos que, en total durante 1863, Davis aportó nueve colaboraciones mensuales para *Peterson’s*; patrón que siguió durante varios años, probablemente debido al tipo de contrato a que había llegado con la revista (véase apéndice). La narrativa “non-Page” la hemos incluido en el siguiente capítulo, con el fin de tratar todas las historias agrupadas bajo la narración de Page.

\*

“Success” (octubre de 1863) es una historia interesante porque representa el anti-sueño americano. Probablemente escrita como alternativa realista frente a la popularidad de las historias como *Ragged Dick* de Horatio Alger, es también un ejemplo de la tendencia realista que ahora empieza a penetrar en *todas* las obras de Davis. Es una historia con moraleja final, pero no la que espera el/la lector/a, que con trabajo constante y aplicación se obtiene el éxito; sino la de que con valorar la familia y gozar de la vida día a día, sin tener un objetivo a largo plazo, el vago puede ser más feliz que el sacrificado.

La historia es evocada por un sermón que había oído Page:

It was a pithy sermon, and I give it to you, as I preach none of my own. It was true as terse, I think. It is the dogged purpose, the iron will that wins the race, while finer, impulsive natures lie shattered on the road-side. The tough earthen pitcher breaks the delicate vase, when they jostle in the stream, according to Esop, and floats secure into the sea (277).

Este párrafo introduce el simbolismo canino, como ya ocurriera en “Life in the Iron-Mills” (los protagonistas son “lobos” y viven en un sótano semejante a una perrera), que será empleado a lo largo de la historia, al comparar a los protagonistas Mark Saunders y Ralph Swan con un *bulldog* y un *graceful greyhound*. Pero es más curiosa la mención de la fábula de “earthen pitchers,” puesto que anticipa y clarifica un relato publicado en 1873 con el mismo título, relato que también trata el tema de las decisiones, y que es considerado por los críticos feministas (Harris y Pfaelzer) como una de sus mejores obras.

Quizá, el publicar “Success” tras seis meses de casada y estando ya embarazada de su primer hijo, significa para Davis un intento de reconciliar una vida convencional con el triunfo como escritora de literatura de élite, sacrificio que ella no estaba dispuesta a hacer. A partir del nacimiento de sus hijos, Davis tiene claro que ellos son su prioridad. Davis parece haberse resignado a recibir el éxito de segunda mano, a través de su hijo. Langford (1961), en su biografía de los Davis (madre e hijo), titula el segundo libro “The Child-Centered Home,” explicando que desde que Richard empezó a hablar la madre veía que era un ser fuera de lo normal, destinado a grandes cosas. Con “Success” podemos observar una escritora conformándose con el papel de esposa y madre, tras una larga enfermedad nerviosa, seguramente provocada por el acoplamiento al matrimonio:

From late July . . . until late September, Rebecca apparently did not write [Annie Fields] at all. Then she said, without explanation, that she was feeling better again. “I tried allopathy and homeopathy [*sic*] and finally desperately . . . [went] back to my old Western habit of a long, fatiguing walk every day. and now I have old healthy cheerful days and dreamless nights. I’m so glad, for I didn’t know how to be sick” (Langford 37).

A la vez que entrevemos algo de resignación, observamos cómo los símbolos y temas se mezclan con los de sus mejores obras artísticas y que, a partir de esta obra, es cada vez más difícil distinguir entre narrativa de calidad y *hackwork*. Puede ser cierto que la calidad de su obra de élite estuviera decayendo, pero lo que no cabe duda es que al acercarse el momento de desenmascarar su identidad, sus historias populares, a menudo descartadas como *potboilers*, mejoran considerablemente.

Similar al cuento anterior, “My First Case,” en “Success” Page vuelve atrás para recordar una historia que comienza durante su etapa en la Universidad de Carolina del Norte (Chapel Hill). De este modo nos proporciona un retrato del espectáculo de los hijos de las plantaciones sureñas que iban a las residencias estudiantiles con esclavos propios, dedicándose a menudo a beber y jugar, más que a estudiar:

In my time, the accommodations of North Carolina were not spacious, the boarding houses in the village of Chapel Hill were few, and many of the students, in imitation of the German *Burschen*, hired small cottages as sleeping apartments, and ate at the Commons. It was an accommodating plan for a full or light purse. The coast planter filled his chambers with negro pages—articles of *vertu*—drank his Chambertin for dinner; while the corn farmer’s heir on the upper floor, went to rest on his flock-bed and paid a dime to have his boots blacked on Sundays, as at home (277).

Testimonio de la realidad de este fenómeno es el fracaso de Poe en la Universidad de Virginia.

Page ocupa la planta baja de una casa con un querido amigo, Swan, y tienen un apartamento en la segunda planta para un estudiante-inquilino pobre, pero aplicado, Mark Saunders. Davis utiliza de nuevo la casa para ilustrar las diferencias de clase

social, recordando, una vez más a “Life in the Iron-Mills”: los Wolfe ocupaban el sótano de la misma casa que habitaba el/la acomodado/a narrador/a que escribe la historia.

El argumento incorpora un triángulo amoroso que da pie al desenlace entre los dos protagonistas, de caracteres opuestos. Así, la niña de mejillas rosadas, huérfana y heredera, actúa como premio para el hombre de más éxito. El aspecto de premio y competencia lo logra Davis con un leitmotiv extraído del ajedrez, en el que Mark, que quiere dejar su huella (“make his mark”) en el mundo, sacrifica a la reina. Al final de la narración lo encontramos “an old, man, dry, hard in body, and harder in soul” (283), por no haberse casado.

Swan, con un rostro como el de una estatua griega y “woman traits,” es interesante, no porque a pesar de ser vago y desorganizado con el dinero consigue a la chica y un verdadero amor, sino por la forma en que Davis lo describe desde el punto de vista de Page: “But I had the same admiring tender love for Ralph that a man has for a woman, and I liked to see his picturesque face in a splendid setting” (277). Swan equipara el compartir la casa con Page con obtener una esposa y una casa: “It was as good as getting a wife and a house; better, as John Page wasn’t to be eternal—no need of a divorce if he tired of him” (277). Describir al protagonista con rasgos femeninos es algo normal en Davis, pero aquí define una relación que va más allá de la simple amistad, una atracción y un afecto que pica la curiosidad del lector, al menos el del siglo XX, respecto a las preferencias sexuales del narrador.

\*

El último relato de este período narrado por John Page vuelve a lo sobrenatural, al don de la clarividencia, “The Second Sight” (diciembre de 1863). El narrador explica que él no es supersticioso y que pertenece a “the massed middle mind of the world, to whom common sense is the highest natural good,” asegurándonos de nuevo que sólo

contará los “hechos” (447), identificándose con el/la lector/a. Como señala Radway en su análisis de la novela gótica, el/la narrador/a siempre establece un contrato con el/la lector/a al comienzo de la obra para fijar las expectativas. Esta técnica es necesaria porque el elemento de suspense depende de un giro inesperado dentro de un argumento de acción totalmente previsible (1977 230). En un relato sobrenatural este vínculo es imprescindible y Davis logra establecer comunión con la lectora al decir que todo el mundo ha tenido alguna experiencia sobrenatural: “He sneers at it, as he tells you, yet secretly believes it.” El argumento es ya muy repetido, un calco de “The Murder of the Glen Ross”: el matrimonio de una heredera, huérfana de madre, es obstaculizado por el asesinato, esta vez de su padre, y el novio es el acusado. Page es capaz de resolver el crimen, ya que un colega, el juez Hepburn, en un lugar de Carolina del Sur (a diez días de viaje), tiene un sueño (como una especie de visión) en la que ve ocurrir el asesinato y el escondite de las pruebas.

En principio el relato carece de demasiado interés literario, aunque presenta una buena descripción del villano arquetípico, el padre, Adams: “one of the most disreputable men, free from the penitentiary, in Richmond: miserly, a scoffer at everything good and pure, a slave-raiser, with a suspicion of having once been a slave-driver” (448). Pero el argumento es lo que Susan Harris llama un *cover story* (1990 21), utilizado para hacer arraigar un mensaje de opresión y violación. El argumento sobre la motivación complica el relato, que parece un simple misterio de crimen. El asesino real es el marido, White Joe (*white* porque es mulato), de una de las esclavas de Adams, o “Adanes,” nombre alegórico para todos los hombres. El motivo de White Joe, expuesto en el juicio, es el robo para conseguir dinero e irse a Ohio libre. Pero Page sabe que ha sido un crimen de pasión y venganza del esclavo: “for the cruelty practiced by the old man on the wife of this “White Joe,” the negress Sue, who was the woman



present at the murder” (452). Este aspecto refleja tanto el miedo que subyacía en la mente de todos los dueños de esclavos como el sentimiento de culpabilidad. Davis presentó este mismo tema un año antes, en el relato “John Lamar” (*Atlantic Monthly*, 1862), de forma más sutil. En “Second Sight” no hay duda sobre el mensaje que mandaba Davis en plena guerra.

El asesinato tuvo lugar en un sitio solitario, oscuro y húmedo, uno de los paisajes favoritos de la autora para un crimen, y uno que lo asocia simbólicamente con el sexo (hemos visto cómo “The Murder of the Glen Ross” y “Life in the Iron-Mills” tienen descripciones similares). Este paisaje, contado por el juez Hepburn, refleja el verdadero crimen: la violación de la esclava por el amo:

He found himself., he said, on a muddy road leading by a canal, a place he never had seen before, yet which he could not but feel existed somewhere. A man going before him was the only object in view— a most diabolically faced old wretch, whom he would hang, he added, with a laugh, on no evidence but his jaw and eyes. A heavy rain began to fall. Besides this, there was a vague, unclean odor from the mud-banks of the canal. The old man stopped, apparently waiting for some one, and was presently joined by a woman, whose face was hidden, but whose figure and step showed her to be lithe and young (449).

Vemos que el viejo (Adams) se encuentra en los bordes del “canal” que son oscuros y emiten mal olor, que está sucio. El viejo “se une” con la joven y, en ese momento, el asesino aparece con un cuchillo, clavándoselo debajo de la quinta costilla. La narración sigue:

“He killed him,” he went on, shuddering. ”I saw him strike the old man, here, under the fifth rib, from behind. The woman hid her face till it was

done. The man touched her when the other was dead, pulled her shawl, and said, ‘Now you’re free.’ It was horrible! The blood stained everything; her dress was spotted; some of the drops reached me” (449).

La joven está manchada y toda la escena está manchada, incluso el “juez.” Es una historia de violencia racista imperialista, enmarcada con una narración ingenua, para no incomodar demasiado al/a la lector/a con un tema que contado de otra forma sería insoportable.

Al leer la historia por primera vez, la lectora es inducida a pensar que la víctima de la “violación” es la propia hija, ya que es la única mujer que ha aparecido en la historia, presa de un padre que le prohíbe que se case con Tom Sanders, ayudante de Page y acusado del crimen: “His daughter I had seen once. A thin, sorrowful-looking girl, who would have been pretty if she had not been half-starved” (448). Al clavar el cuchillo, el asesino grita “you’re free,” como si el novio de la hija la liberara de la opresión del padre. De esta manera Davis enlaza con agudeza la esclavitud de los negros con la de las mujeres.

Que el relato no se centre en el matrimonio obstaculizado de la hija, es evidente por el anonimato de ella y su papel pasivo, dato que concuerda con la alegoría. Mientras la esclava es nombrada Sue, la hija aparece sin nombre, incluso al final, pues Page se refiere a ella como la *rosy matron*. Otra irónica muestra de Davis del doble sentido del personaje romántico de cartón.

En el final convencional el asesino, White Joe, es ahorcado; pero no se puede olvidar que el “juez” está manchado de sangre—igual que *todo*—y que el hecho de que el culpable sea blanco representa la subversión de un argumento muy conflictivo, o incómodo para el público.

Es posible que Davis escribiera este relato de misterio para cumplir con *Peterson's*, ya que durante el otoño, aparte de estar preparando su segunda novela popular y dos relatos extensos para *Atlantic*, sufrió una recaída de su enfermedad nerviosa: “There seems to have been a second stage to her illness in October and November” (Langford 37). Pero precisamente este período por el que estaba pasando, el período de “prueba” en el matrimonio (de una mujer de treinta y dos años), puede haber influido en el tema de la violación y el deseo de matar al violador. Algo de culpabilidad se detecta en la carta que escribió a Annie Fields en octubre de 1863:

. . . these days have been so like the valley of the shadow of death—that I grow afraid of the end—but I ought to have trust I know. I don't think God would take me from him [Clarke]. I wish you would pray for us . . .  
(Langford 37).

\*

En estos primeros relatos populares observamos que Davis había comenzado, simultáneamente, una doble vida profesional. Sus obras para *Atlantic Monthly* contienen un manifiesto mensaje social y tanto una técnica como un contenido innovador, desafiando las expectativas del/de la lector/a. Las obras reservadas para *Peterson's* aprovechan los argumentos más convencionales de la literatura doméstica-sentimental y los adornos extraídos de la tradición de la novela gótica-romántica, en un intento de acomodar al/a la lector/a, de hacerle sentir seguro/a y en familia. Dos clases de literatura que han sido siempre analizadas y calificadas bajo un mismo conjunto de valores. Desde estos primeros ejemplos, está claro que Davis diferenciaba cada tipo de literatura y, lo que es más importante, las dos clases de lectores/as. En los próximos capítulos podremos comprobar cómo estas diferencias se van diluyendo cada vez más, hasta terminar con una literatura que varía poco dependiendo de donde estuviera

publicada. Quizá el deseo de Davis por escribir, como todos los escritores del siglo XIX, la gran novela norteamericana, se convirtió en un simple deseo de captar el auténtico sabor americano y aportar la visión virginiana sobre la condición humana.

## Notas

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*, p. 31.

<sup>2</sup> La revista *Peterson's* era la revista para mujeres que tenía mayor circulación, aunque *Godey's* y *Graham's* son las más citadas en la literatura del siglo XX. *Godey's*, por ser la primera y la que marcó la pauta de las demás; *Graham's*, quizá por su famoso director, Edgar Allan Poe. (Véase el capítulo uno.)

<sup>3</sup> Radway cita a Phyllis Whitney en un artículo que publicó en *The Writer*, "Writing the Gothic Novel," (febrero de 1967). Whitney es una de las escritoras norteamericanas más prolíficas y populares del siglo XX, dentro de este género.

<sup>4</sup> Emily también es el nombre de la heroína de *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, patrón para toda la narrativa romántica-gótica del siglo XIX.

<sup>5</sup> Véase *The Romantic Novel in England* de Robert Kiely para un análisis del desarrollo de la novela gótica y la contribución de Radcliffe.

<sup>6</sup> Véase Pfaelzer (1996) para un análisis a fondo de "John Lamar."

<sup>7</sup> *Waiting for the Verdict* fue primero publicada por entregas en la prestigiosa revista literaria *Galaxy*.

---

<sup>8</sup> Para un análisis de esta obra, véase *Amalgamation: Race, Sex and Rhetoric in the Nineteenth-Century Novel* de James Kinney, además de Harris, Rose y Pfaelzer.

<sup>9</sup> Davis habla en *Bits of Gossip* de Wheeling en su infancia: “In some of our old houses lived quiet folk, who frowned upon balls and card parties. In each of their households were a few slaves, some family portraits and plate. . .” (15).

<sup>10</sup> Véase el personaje de Gertrude en “The Murder of the Glen Ross.”

<sup>11</sup> Según el *OED* (2ª edición en CD-Rom): A hypothetical force held by Baron von Reichenbach (1788-1869) to pervade all nature, manifesting itself in certain persons of sensitive temperament (streaming from their finger-tips), and exhibited especially by magnets, crystals, heat, light, and chemical action; it has been held to explain the phenomena of mesmerism and animal magnetism.

<sup>12</sup> Todos los biógrafos de Davis que mencionan su obra popular la denominan como “thrillers” o “mysteries,” nunca como historias domésticas.

<sup>13</sup> Véase el primer capítulo para la explicación de la publicación de dos historias basadas en los mismos hechos.

### 1.3. Otra vida: las novelas populares (1861-1871)

“Este otro es insignificante porque trata de los sentimientos de mujeres sentadas en un salón.”<sup>1</sup>

Entre enero de 1863 y agosto de 1870 Rebecca Harding Davis publicó en la revista *Peterson's* siete novelas por entregas (véase apéndice), cada una con una extensión de aproximadamente cien páginas en formato de libro, aunque ninguna de ellas se ha publicado como libro hasta la fecha. Éstas son, en orden cronológico, *The Second Life*, *The Lost Estate*, *The Missing Diamond*, *The Stolen Bond*, *A Long Journey*, *The Tragedy of Fauquier* y *Put Out of the Way*. Aparentemente se deduce que nadie (incluida Davis), hasta ahora, las ha considerado comercializables como libros. Durante el mismo período, Davis publicó otras cinco novelas por entregas, cada una en una revista diferente: *Margret Howth* (*Atlantic Monthly*), *Waiting for the Verdict* (*Galaxy*), *Dallas Galbraith* (*Lippincott's*), *The Tembroke Legacy* (*Hearth and Home*) y *Natasqua* (*Scribner's*); todos se publicaron en formato de libro, a excepción de *The Tembroke Legacy*. La revista *Hearth and Home*<sup>2</sup> volvió a publicar en 1873-74 una segunda novela de Davis, *John Andross*, que dado el gran éxito que obtuvo, se publicó como libro enseguida. También la revista *Scribner's* publicó de nuevo una novela muy corta<sup>3</sup> de Davis, *Earthen Pitchers* (1873) y, asimismo, *Lippincott's* repitió más tarde con otra novela corta, *A Law Unto Herself*, (1877). Davis no volvió a publicar una novela<sup>4</sup> hasta 1895 y 1896, años en los que aparecieron dos novelas, *Doctor Warrick's Daughters* y *Frances Waldeaux*, ambas publicadas en *Harper's Bazaar* y, también, en formato de libro (véase apéndice). *Peterson's*, como hemos podido comprobar, fue, con diferencia, la revista con mayor número de lectores. Sin embargo, es obvio que el criterio de popularidad (número de lectores) no era determinante en el siglo XIX para publicar un libro. Pero la popularidad, en este caso, no se puede medir tan sólo por el número de

lectores, sino también por la continuidad y la frecuencia de las colaboraciones. Si sumamos estos dos aspectos al número de lectores, sería difícil encontrar otro/a escritor/a norteamericano/a que superara la vinculación que Davis mantuvo con *Peterson's*, la revista más popular (leída) del siglo XIX, durante nada menos que treinta y dos años, desde 1861 hasta 1893.

Los críticos de Davis en el siglo XX, por lo general, han considerado que merecía un estudio crítico aquello que se publicara como libro. Las novelas populares, excepto *Put Out of the Way*, se han considerado *potboilers*, pues Davis las escribió exclusivamente por necesidad de dinero. Aunque los investigadores más contemporáneos, Sharon Harris y Jean Pfaelzer, reconocen que gran parte de la obra de *Peterson's* muestra la misma gran calidad<sup>5</sup> que las obras consideradas *major fiction*,<sup>6</sup> e incluso Pfaelzer incluyó algunos relatos cortos de *Peterson's* en su *Reader* (1995), nadie ha prestado un estudio crítico a este extenso corpus literario<sup>7</sup>. A continuación, pasamos a analizar las ocho novelas que Davis escribió durante la primera década y que nunca aparecieron en formato de libro, y por lo tanto han padecido el olvido de la crítica. A pesar de que las novelas están muy ligadas a la narrativa corta del mismo período, optamos por una agrupación basada en su extensión, contemplando una complejidad uniforme.

### **1.3.1. *The Second Life***

La primera novela popular de Rebecca Harding Davis se titula *The Second Life*, y habría que preguntarse si no eligió el título con cierta ironía. Asimismo, su primer relato en *Atlantic*, y el que la lanzó a la fama, se tituló “Life in the Iron-Mills,” al que ella se referiría para acortar, seguramente, como “Life.” Así que, de enero a junio de 1863 Davis publicó una segunda “Iron-Mills,” lo que representa la segunda fase de su

vida personal, y también su vida profesional secundaria. La publicación coincide con una nueva vida para la autora, ya que estaba prometida en matrimonio con su *fan* número uno, L. Clarke Davis, al comenzar la novela. A la vuelta de su viaje a Boston, Nueva York y Filadelfia, comenzó esta novela en enero y se casó el cinco de marzo, cuando las entregas iban por la mitad<sup>8</sup>. De hecho, el argumento de *The Second Life* refleja los acontecimientos biográficos de Davis, en cierta medida. Se trata de la historia de un hombre que, siendo soltero durante media vida (Davis ya tenía treinta y dos años), emprende un largo viaje, y termina casándose.

Esta novela, como todas sus novelas populares, no es muy extensa; consta de seis entregas, de siete páginas, aproximadamente, cada una, sumando un total de 43 páginas, lo que equivaldría a unas cien páginas de libro. *The Second Life*, junto con otros tres relatos, fueron la colaboración de un año con esta revista, patrón que seguiría durante seis años, hasta 1869, cuando empieza a reducir un poco sus publicaciones en *Peterson's*. 1869 es el año en que Davis firma un contrato como directora-colaboradora con el periódico *New York Tribune* y empieza a contribuir con relatos juveniles en varias revistas, posible motivo del descenso de relatos en *Peterson's*.

Aunque *The Second Life* es una novela con elementos góticos, claramente influida por las hermanas Brontë, cuenta con algunos ecos de las cartas que Davis estaba escribiendo durante el mismo período a Annie Fields, al igual que algunos datos biográficos que Davis misma proporcionó en sus memorias, *Bits of Gossip* (1904). El narrador-protagonista de *The Second Life*, John Lashley, un “hombre duro,” explica al principio:

My life has been like this December day—bleak and gray, with a bit of red sunshine warming it up at the end . . . . a curious bit of sunshine came to me



in the last year or two, as I told you; and just because it is curious, and a something that never came before, I mean to write it down (33).

Más adelante Lashley pregunta: “Were there to be *no* summer days?” (349). La enamorada Rebecca repite estas palabras sobre sus “días de verano,” como vimos antes, en una carta a Annie Fields para anunciar su inminente boda: “My summer days are coming now” (Grayburn, 47).

Davis utilizaría casi las mismas palabras también, en el relato que contribuyó al número de *Peterson's* de diciembre del mismo año, “The Second Sight,” cuando Lashley explica la aparición de un fantasma: “I attempt to account for nothing of a supernatural or mysterious character in these facts. They are facts . . .” y sigue explicando algo de su infancia: “When I was a child, four years old, I used to try and account for our cook Barbara’s stories of ghosts and warlocks. . . .” (33). Esto coincide con el hecho de que la niñera de los Harding se llamaba Barbara y era también aficionada a contar historias fantásticas: “Barbara, our nurse, boasted that she had often seen them, and described them as perpetually busy eating frogs’ legs and smoking corn-cob pipes. We said nothing, but secretly we did not believe Barbara’s story” (*B of G*: 13); el *them* refiere a los *émigrés* franceses de doce pulgadas de altura que habitaban una estantería del comedor.

John Lashley, soltero de sesenta años cuando comienza la novela, ha pasado cuarenta años en la ciudad de San Francisco, trabajando como corredor de bolsa, amasando dinero. San Francisco será un lugar al que Davis recurre en varias historias, representando “El Dorado,” símbolo del dinero fácil y, por lo tanto, del holgazán. Del mismo modo Davis hace otras asociaciones urbanas, por ejemplo a menudo alude a Nueva Orleans<sup>9</sup> como el lugar del pecado por el juego, la bebida y la prostitución. Estas ciudades nunca figuran en primera plana, pues Davis siempre empleó los lugares que

ella conoció como residente para situar los argumentos. Pero con estas ciudades más remotas, incluso con Europa, construye una imagen muy negativa, por no decir puritana, del mundo exterior, lugar de corrupción. Como castigo, Lashley se autoexilió de su Virginia (occidental) natal, desilusionado de la vida, ya que su único amor, Esther Paul, se había casado con su hermano Clayton. Clayton es la oveja negra de la familia, con la misma “mala sangre” que su madre. Lashley tiene una visión en que aparece Esther pidiéndole ayuda, por lo que vende todo e inicia el viaje de vuelta a la casa rural. Durante el viaje por mar, Lashley coincide con alguien de la zona (Virginia occidental) que le cuenta que Esther, sometida a una vida degradante, había sido juzgada por el asesinato de Clayton, siendo absuelta por un tecnicismo (no había cadáver, según descubrimos más adelante).

Después, Lashley, cuenta al lector en un *flashback* cómo se enamoró de esta prima, adoptada y criada como una hija más (son tres hermanos), y cómo construyó una casa para el día en que se casaran. Estaban locamente enamorados Esther y John, pero el envidioso Clayton consiguió que la madre, momentos antes de morir, persuadiera a Esther para que se casara con su hijo preferido. Todo esto ocurre mientras John está de viaje unos días, y cuando vuelve está tan herido que desaparece, amargado.

En el segundo trayecto del viaje de vuelta, por el Río Mississippi, John coincide con Pressley, hijo de Esther y Clayton, que viaja con una especie de “bestia” que mantiene encerrada y oculta; éste le cuenta que su madre murió cuando él nació. El lector concluye que la bestia es la madre de Pressley, Esther, ya que el padre se supone que está ya muerto. La segunda coincidencia, que pone a prueba toda la credibilidad del lector, si la primera fuera poco, es que en el mismo barco también se encuentra la joven inocente de las mejillas rosadas, Emmy, prima de Pressley, hija del otro hermano de John y huérfana de madre. Por supuesto los dos primos están enamorados y esta

segunda generación (dando más significado al título) duplica la primera—al igual que en *Wuthering Heights*—ya que los primos se han criado como hermanos y su amor está prohibido por la sombra del asesinato, del cual los amantes son inconscientes.

John, al desembarcar en Pittsburg, estudia los documentos legales del juicio y encuentra que el asesinato se juzgó con pruebas circunstanciales, y que nunca apareció el cadáver. El frustrado amante emprende la búsqueda de Esther porque cree, al igual que Emmy, en su inocencia.

Al final, tras alguna intriga, coincidencia y melodrama, se encuentra a Esther, pero la bestia que el lector creía que era Esther resulta ser el desaparecido Clayton, por lo que el matrimonio de la primera generación sigue obstaculizado. Aunque Esther se entrega al cuidado de Clayton, un día este “animal” muere al intentar matarla, por lo que en el último capítulo todos los cabos se atan y las campanas nupciales repican doble el día de Navidad. Davis entreteje elementos de *Jane Eyre* y *Wuthering Heights* con su marcado interés por el campo judicial, ofreciendo una novela de misterio e intriga con el paisaje norteamericano de fondo. La fascinación de Davis por la ley puede ser fruto de su relación con su marido, que era letrado, aunque la primera historia, “Iron-Mills,” que ella escribió antes de conocerle, también retrata un juicio, por lo que es más seguro que simplemente refleja el importante papel del sistema jurídico dentro del desarrollo de la democracia.

Esta novela es interesante desde un punto de vista biográfico, también, porque es la primera colaboración popular que tiene lugar en la zona occidental de Virginia de entonces, donde residía la autora, y no en el área de Richmond, donde vive y actúa John Page. Este hecho parece apuntar hacia un interés por parte de Davis de identificarse más con su obra popular, como lo hace en su producción de calidad, todas historias de

*local color*, asentados en Wheeling o sus alrededores, apartándose cada vez más del mundo irreal y desconocido del abogado de Richmond.

Como hemos visto en otros ejemplos, *The Second Life* dibuja un retrato muy negativo de la figura de la madre en general. Encontramos tres madres: Esther, que aunque es ejemplo de la madre dedicada a su hijo, no le ha criado; la madre de Emmy que está muerta, a la que no se menciona; y la madre de los hermanos Lashley, que como hemos visto es de “mala sangre” y que claramente el narrador odia:

“My mother!” I’ve heard men say that on the road to the gallows, and all that was left of God in them rose up at the word. The old touch of the mother-hand leaves a blessing on a man’s life that goes down to the grave with him. Well, it was not so with me (33).

Pfaelzer (1996), basándose en la teoría de Marianne Hirsch<sup>10</sup>, señala que la falta de la figura de la madre coincide entre las escritoras decimonónicas en general, a pesar de que Davis, como consta en su correspondencia, era una madre dedicada, manteniendo una relación con sus hijos más estrecha de lo normal: “. . . the image of a mother, the traditional source of female intimacy, is rare in Davis’s fiction. Like many female authors of her time, Davis usually repressed the figure of the mother who is often absent, silenced, or dead, even though she seems to have heartily enjoyed mothering her three children” (21).

*The Second Life* aborda, de forma evidente, el tema del incesto. En varias de las historias anteriores, la relación entre los amantes había sido de sangre (primos) o de vecinos que se habían criado como hermanos. Aunque el matrimonio entre primos no era extraño durante la época victoriana, el hecho de la proximidad física durante la adolescencia destaca en las primeras obras de Davis, llegando, como en esta novela, a su aparición por duplicado. Podemos observar que estas historias algo incestuosas

corresponden a la época de soltera de Davis, cuando aún vivía en la casa de Wheeling con tres hermanos varones y habiendo vivido también con sus primos en Washington durante los tres años que cursó los estudios de bachiller. Es curioso el hecho de que a partir de *The Second Life*, que incluye la fecha de la boda de Davis, el parentesco como factor del amor empieza a desaparecer en sus obras, hasta 1867, en que reaparece más flagrante que nunca. En algunas de sus obras tardías, como “The Elk Heights Tragedy” (*Peterson’s*, 1884) el amor de la hermana por su hermano rebasa los límites normales.

Otro aspecto interesante es la historia del matrimonio de Clayton y Esther, contado, como hemos dicho anteriormente, en un flashback, que tiene lugar en la entrega de abril de 1863. El narrador relata el traslado desde Virginia (occidental) a Pennsylvania de Clayton y Esther, el abuso que Esther padeció por parte de su marido y su intento de asesinato que claramente se merecía. El hecho de que el asesinato *no* sucede produce mayor impacto para el/la lector/a del siglo XX, puesto que la imagen del deseo de la esposa queda plasmada. Dado que la mayoría de las novelas por entregas se escribían sobre la marcha, es muy posible que este capítulo sobre la violación dentro del matrimonio se escribiera durante la luna de miel de Rebecca y Clarke. Éste tuvo lugar dentro de la casa de la hermana de Clarke (y su familia numerosa) en Pennsylvania. La imagen de Esther tras su matrimonio, descrita con el realismo habitual de Davis, es penosa: una mujer abandonada por su familia, viviendo en la habitación de un sótano con una sola ventana<sup>11</sup> con una vista de ladrillo, pero *limpia*: “A low, underground chamber, with but one square window opening on the brick pave outside. Clean: *she* could not be impure; but with the black damp oozing through wall and floor” (289) (cursiva de Davis). Davis se asegura que la lectora distingue entre el vil ambiente de la casa y de la pureza de la esposa. No hay datos biográficos claros que corroboren una conexión entre esta historia y la realidad, pero es evidente, por sus cartas a Annie Fields,

que el traslado a Pennsylvania cuando se casó fue traumático y que unos meses después tuvo que ser tratada de una enfermedad nerviosa (*brain fever*), que todos los investigadores atribuyen a la adaptación al matrimonio. Langford cita el único ejemplo que existe de una relación delicada, una censura cínica que Rebecca hizo de su marido, un reconocido abolicionista, respecto al hecho de librarse del servicio militar:

Clarke was drafted and says very heroically that \$300 is very little service for him to offer his country. Which is all very well for patriots of his and your [Annie's] persuasion to say. I notice however that he is nursing his rheumatism into one foot very assiduously ever since Saturday. Of course I don't guess for what (36).

Pero Langford continúa:

It is not Clarke's patriotism which needs investigating—any reading of the facts of his life will make this point clear—but Rebecca's marital situation during these first few months of her life in Philadelphia. Although her surviving letters give only a few hints of what was happening, it was a trying time for Rebecca, and during the summer and fall she had an undefined illness which today would no doubt be called a nervous breakdown of minor proportions. The onset of the illness coincides exactly with the beginning of her pregnancy in July, but pregnancy alone is hardly enough to explain the proportions of the illness, triggered as it obviously was by this fact. Some of the triggering causes are not too elusive.

First there was the war itself. For all her lack of strong partisanship, Rebecca would plainly have been upset by the prospect of losing her husband, not to mention such flurries of alarm as one she cited in July as her excuse for not having written Annie sooner: “. . . Lee's approach and the excitement which

followed it took away all heart for talking in any way.” In addition to her newly personalized concern with the war, there was the recent breaking of the bond which had for so long attached her to the family circle in Wheeling. Rebecca’s feeling on this score, and the feeling of her family too, is made clear in a letter written early in December. She was going to spend Christmas in Wheeling, she said, because her father—whose state of health she had mentioned in earlier letters—“has not been strong all winter . . . [and] they write that he has become nervous and anxious about that one point. This is the first Christmas since the family was broken up.” Various other causes of tension are suggested in Rebecca’s letters at this time. As a woman of thirty-two with definite ideas of her own and a long-established pattern of life, she wanted to make her husband over in certain small ways. In her “mission” against his smoking, she wrote Annie, “I’ve got him down to three cigars per day and mean to shut them off this week. Meanwhile he asks your sympathy . . . . I make him take ice-cream instead of cigars in the evenings and then I have half.” Presumably, too, for a woman whose life had been sexless as long as Rebecca’s had been, her adjustment to the marital relationship would not have been without its strains and stresses. Most obvious of all, there was the fact of having to live with the family of Clarke’s sister. Carrie—or Mrs. Cooper, as Rebecca still called her at times—was trivially ill on and off during the first several months Rebecca lived in her home; the letters to Annie repeatedly make mention of the fact that “Carrie has been very ill,” or “Carrie is sick again,” or “Then Carrie was ill again, this time seriously, with bilious fever.” But even without the added strain of her illnesses, Carrie was there all the time, under the same roof and inescapable. The degree of Rebecca’s feeling on this point is made clear in a letter written

during her own illness: “I must tell you one happy thing. If I get well we are going directly to live by ourselves—it is all clear now. *You* know all that means to me” (36-37).

Todos los biógrafos de Davis (Langford, Olsen, Harris, Rose, Pfaelzer) citan “The Wife’s Story,” publicado en *Atlantic Monthly* un año después que *The Second Life* (julio de 1864) como la historia más autobiográfica de Davis. Es la historia de una mujer/artista que sacrifica su profesión por el matrimonio con un hombre que tiene ya una familia, y constituye una de las obras favoritas de la crítica feminista, la base de la teoría de Olsen. Sin embargo, podemos apreciar incluso más elementos relativos a su estado emocional en su obra popular. La importancia que tenía *The Second Life* para Davis, tanto como para *Peterson’s Magazine*, es evidente en el uso del título de esta novela como el *byline* para la mayor parte de sus contribuciones a esta revista hasta 1889, durante veintiséis años! Y estos veintiséis años de reconocimiento en la revista más leída de los Estados Unidos, por una sola novela, testimonia su valor. El retrato es de una mujer maltratada por un hombre y el deseo que siente la mujer por librarse, aunque sólo sea a través de un sueño, sueño que Davis, al igual que otras muchas escritoras contemporáneas suyas, repetirá una y otra vez.

### **1.3.2. *The Lost Estate***

La segunda novela popular de Davis se titula *The Lost Estate* (*Peterson’s*, enero a junio de 1864). El título no podía ser más explícito sobre la naturaleza del argumento y, conociendo ya la afición de Davis por las herencias, el/la lector/a, sin duda, espera una manida historia de matrimonio obstaculizado. Y Davis proporciona lo que promete: una novela que incorpora muchos de los detalles de historias anteriores, pero ambientada en la playa de Nueva Jersey, un nuevo y muy apreciado lugar de veraneo de la familia



Davis. Es a partir de esta época cuando Davis empieza a describir en uno y otro relato un mundo primitivo y maravillosamente natural de pescadores y especialmente dragadores de ostras, personajes “auténticos” en comparación con las protagonistas corrompidas de la ciudad. El lugar en que se encuentra la propiedad que tantos problemas causa a todos es el entonces hogar de los Davis, Filadelfia. De hecho, podemos también apreciar en esta novela cómo el entorno de la historia refleja la vida real de la escritora. Es posible que la recién casada Rebecca, recuperándose de una depresión, comentaba de forma cariñosa a su marido sus sentimientos, acerca de la madre de Mackay:

“You would say that to look at her broad, full, red face, or her broader, fuller breast, but a woman will be rasped by kitchen work, everybody knows, and needs a little oil of healing and praise to be poured on now and then. Blessed be the husband who has the oil and a lavish hand!” (44).

El comienzo de esta novela resulta novedoso al presentar un “prefacio y moraleja” antes del primer capítulo. Este prefacio, una especie de charla con el lector en primera persona, sirve para nombrar al protagonista principal, John Mackay, el que recupera la propiedad perdida. También con un tono sarcástico y la jerga del torneo medieval, Davis adelanta el aspecto romántico del argumento, haciendo referencia al Scott de Coeur de Lion, pero, sobretodo a *The Pilgrim’s Progress*, lectura fundamental en esta época y parodiada a menudo por Davis. Lo que no hace es explicar la moraleja como prometió, indicando que tan sólo la ha metido en medio para sorprender al lector, como si la moraleja de esta historia fuera a ser una que no ha aparecido en anteriores historias: “The moral of the story I had intended to put here instead of at the end, so that there would be more chance of its being read, but I have concluded now to slip it adroitly into

the middle of the story where you least expect it” (42). Hemos aquí otro ejemplo del afán de comentar el proceso de escritura dentro de la historia.

El resto de la novela está narrada en primera persona, aunque el/la narrador/a no participa en el argumento, técnica que hasta ahora sólo había empleado Davis en su producción de calidad, como “Iron-Mills.” Por ello abundan las oportunidades en que la autora se dirige al lector, para distanciarle del tan trillado argumento. Al no tomarla en serio, Davis aclara su postura sobre esta clase de literatura, ganando el respeto del/de la lector/a: “And in order that we may not be annoyed with any false starts or misunderstandings, but get clear air between us from the first, I inform you at once that his life was cast on the old romantic type . . . .” (42). De alguna manera nos da la impresión, a pesar de que Davis misma desprecia esta literatura, de que se resigna a ella y decide poner un poco de interés (o calidad) al estilo. Esto es evidente en el primer párrafo de esta novela, que evoca el principio de “Iron-Mills,” y también a Dickens con el realismo de la niebla y el fango de *Bleak House*: A continuación pasamos a comparar los tres:

London. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln’s Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle with flakes of soot in it as big as full-grown snowflakes—gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun . . . . Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and

dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights . . . (*Bleak House* 1).

A dingy leaden day; without a single live ray of sunshine in it; wakening with a dull drizzle about the time the red dawn should have come, and drizzling on until it became too weak and limp, and generally soaked with cold for even that, and so settling down at nightfall into silent gray and damp. Overhead the sky lay flat and muddy, at the far base a few wet-looking, heavy clouds, trailing along the margin of the water: for it was the Delaware bay that lay underneath; in a sullen mood to-day, looking up as usual to its twin brother above with a like dogged moody face. Nothing else in view but the bare stretch of sandy beach—here and there an oyster boat moored for the night, and, back of the beach, a slow roll of red clay hills, on which grew a stunted grass. Red clay, I said, like that in New Jersey, the touch of which leaves a stain like blood on the hands; somehow one fancies that it gives a sombre, murderous meaning to the cheerfulest landscape: and there was nothing cheerful to-night in this one. The low, sharp gusts of wind swept now and then landward, bringing the water up with a dull, continuous splash; the boats drifted drearily up and down at their moorings. Nothing else moved but some clothes hung on a line by a fisherman's cabin that flapped uneasily in the wind, and far out some lonely birds flying toward the sea. (*The Lost Estate* 42)

A cloudy day: do you know what that is in a town of iron-works? The sky sank down before dawn, muddy, flat, immovable. The air is thick, clammy

with the breath of crowded human beings. It stifles me. I open the window, and, looking out, can scarcely see through the rain the grocer's shop opposite, where a crowd of drunken Irishmen are puffing Lynchburg tobacco in their pipes. I can detect the scent through all the foul smells ranging loose in the air. The idiosyncrasy of this town is smoke. It rolls sullenly in slow folds from the great chimneys of the iron-foundries, and settles down in black, slimy pools on the muddy streets. Smoke on the wharves, smoke on the dingy boats, on the yellow river,—clinging in a coating of greasy soot to the house-front, the two faded poplars, the faces of the passers-by. The long train of mules, dragging masses of pig-iron through the narrow street, have a foul vapor hanging to their reeking sides. Here, inside, is a little broken figure of an angel pointing upward from the mantel-shelf; but even its wings are covered with smoke, clotted and black. Smoke everywhere! A dirty canary chirps desolately in a cage beside me. Its dream of green fields and sunshine is a very old dream,—almost worn out, I think. (“Life in the Iron-Mills” 11).

En ambas obras, la de calidad y la popular, Davis calca con el lodo y el humo tanto el tono como la imagen de Dickens. En 1894 Hjalmar Hjorth Boyeson publicó una obra de crítica literaria general, *Literary and Social Silhouettes*, donde señala que Bret Harte, en *Gabriel Conroy* (1876), también se aprovechó del famoso comienzo de *Bleak House*, sustituyendo la niebla de Dickens por “snow everywhere” (63). Aunque “Life in the Iron-Mills” se desarrolla en un pueblo industrial en medio de los montes Apalaches, mientras que *The Lost Estate* tiene lugar en la playa virgen de Nueva Jersey, la mirada de la escritora sigue siendo el mismo, entrenada por la literatura popular de su época.

En *The Lost Estate* encontramos repetida la pareja de *The Second Life*, el hijo enamorado de su prima, con la que se ha criado como hermanos, sin distinción de sexo: “The children had been brought up together alone, . . . There had been little difference in their education; the girl’s strong muscles made her a good dredger, and on long winter nights John had knit his own socks, and pieced balls of ragcarpet beside her in the kitchen” (45). Asimismo, se emplea un argumento paralelo o secundario con otra pareja de casi las mismas características, similar a *The Second Life*. El retrato de la madre sigue la misma línea que hasta ahora: ausente o mala. La madre “buena” de John Mackay es un personaje marginal, la heredera que ha sido estafada, y muere enseguida, mientras que la madre “mala,” la que posee la propiedad en cuestión, también muere en un naufrago, después de presentar una imagen frívola y egoísta, como ilustra la súplica de la hija: “Oh mother, . . . if you knew how I have been hungry for a real mother, such as other children know!” (111). Aunque la “madre buena” está descrita de forma benévola, su marido, “old Sam Mackay,” recibe un retrato mucho más afectuoso.

El argumento, en principio, es análogo al de “Iron-Mills” en que se cuenta una historia de diferencias de clases sociales a través de una excursión de los “afortunados,” la clase burguesa, para ver cómo viven los “desafortunados,” el proletariado. En el primer capítulo, los herederos equivocados, los Knote, van a pasar un día a la playa, pero al volcarse su carruaje deciden que sería divertido mirar las casas y costumbres de los pobres pescadores de ostras, de la misma manera que los “diletantes” de “Iron-Mills” visitan la fábrica de metalurgia porque están aburridos. La señora Mackay, la heredera real, huérfana, se da cuenta de la identidad de la visita y se muestra poco hospitalaria: “All that had gone to make that man what he was, the very dollars that bought the linen were stolen from her and her children. . . . you’ll forgive her if the air grew stifling and her teeth clenched together fiercely?” (46). Interpretamos esto como la

violación del ritual doméstico que describe Smith-Rosenberg en *Disorderly Conduct* (1985), y Romines en *The Home Plot* (1992). El mundo ordenado del ama de casa se interrumpe por el opresor patriarcal de la misma manera que Señora Shelby se vió obligada a recibir al traficante de esclavos en su cocina en *Uncle Tom's Cabin* (Romines, 19). El señor Knoté al final de la escena insulta amargamente a los Mackay, intentando pagar la comida que han tomado en su casa de la misma forma que Mitchell en "Iron-Mills" arroja una moneda hacia los Wolfe, acabando aquí la primera entrega. Y aquí termina la semejanza con "Iron-Mills" y con la ficción de calidad. A partir de la primera entrega la novela se convierte en un melodrama sentimental lleno de increíbles coincidencias e intentos de intriga que no llegan a buen término. Los dos primeros capítulos, con las descripciones de la costa, de los pescadores y el enfrentamiento irónico con la clase opresora muestran a una Davis escribiendo como nunca. Pero, o bien porque Davis no quería o bien porque no podía, las restantes cinco entregas no se acercan ni en estilo ni en contenido a la primera.

La novela emplea, además de naufragios, suicidios, apariciones de documentos perdidos y demás, dos detalles obvios de la historia "Success," publicada en *Peterson's* en octubre de 1863: un partido de ajedrez entre los amantes y el hecho de que el amante pobre mantiene a su madre y a dos hermanas, mientras intenta ganarse la vida como abogado. Esto nos lleva a pensar que Davis estaba simplemente rellenando papel, quizás por falta de tiempo debido a sus nuevas obligaciones como esposa y enfermera en casa de su cuñada. Resulta curioso como Davis incluye un comentario casi al final de la novela que informa su relación con su nuevo marido. Éste había pasado los primeros meses de matrimonio de enfermedad en enfermedad y Davis señala: "Sick-beds, though, are among the feminine pieces of the world's furniture, and when a man gets into one, he is not held as an accountable being during that period" (359). Davis

misma dio a luz a su primer hijo en medio de la tirada (el 18 de abril), hecho que seguramente influyó en la calidad.

### 1.3.3. *The Missing Diamond*

*The Missing Diamond* es una breve novela por entregas que apareció en *Peterson's* en cinco entregas desde mayo a septiembre de 1865. Se encuentra narrada por un “yo” desconocido/a que, mediante intrusiones ocasionales, actúa de eslabón entre el/la lector/a y lectura, e intenta convencer de que está basada en hechos reales: “Many of our readers may remember how, even in old age, his appearance was that of a *petitmaitre* in the court-room” (113). Davis no recurrió al narrador/abogado Page en las novelas hasta 1868<sup>12</sup>, aunque *The Missing Diamond* hubiera sido perfecta candidato puesto que la resolución gira en torno a un juicio. Parece en principio, que Davis guardaba el narrador Page para los relatos más cortos, diferenciándolos así de las obras más largas. En todo caso, Page pertenece a las historias de Virginia, y Davis, ya casada, vive en Filadelfia, donde tiene lugar la presente historia.

Parece probable que la idea para esta historia surgiera de la lectura que hacía Davis de antiguos diarios y anales en la biblioteca de Filadelfia, ya que lo menciona: “. . . you may find his name [N. Waugh] now in the old journals kept in the Philadelphia Library...” (340). Esta fue su estrategia para la elogiada historia “A Faded Leaf of History<sup>13</sup>,” publicada en *Atlantic Monthly* en 1873, que consiste en una reescritura femenina de una versión popular del naufragio de un grupo de colonizadores Cuáqueros que viajaban desde el Sur a Filadelfia:

One quiet, snowy afternoon this winter, I found in a dark corner of one of the oldest libraries in the country a curious pamphlet . . . . *Printed by Rainier Janssen, 1698*. I turned over the leaves, expecting to find a sermon

preached before Andros<sup>14</sup>, “for the conversion of Sadducees,” or some “Report of the Condition of the Principalities of New Netherland, or New Sweden, for the Use of the Lord’s High Proprietors thereof” (for of such precious dead dust this library is full); but I found, instead, wrapped in weighty sentences and backed by the gravest and most ponderous testimony, the story of a baby, “a Sucking Child six Months old” (362).

Aunque *The Missing Diamond* no es una historia de reforma industrial que permita a la autora enfrentar personajes buenos y malos (la pastoral heroína reformista frente al dueño de la fábrica), existe una clara crítica a la ciudad y a la avaricia que representa. En *The Image of the American City in Popular Literature, 1820-1870*, Adrienne Siegel señala que esta imagen negativa de la ciudad era común entre los escritores de élite, “America’s literary heritage has consisted of fear and revulsion toward metropolitan life” (5), a pesar de que su estudio demuestra que los escritores de literatura popular a menudo presentaban los aspectos positivos del paisaje urbano. Pero Davis fue contundente en su crítica a la ciudad a lo largo de su vida.

El argumento de *The Missing Diamond* básicamente es otro calco de “Life in the Iron-Mills,” pues se trata de un joven artista que roba un diamante para poder salir de la vida pobre e ir a estudiar con los maestros a Europa. Pero la magnífica caracterización de Hugh Wolfe, un genio y mártir que crea en la estatua de la “korkwoman” algo trascendental, no tiene paralelo en el pintor Richard Nolt, ya que es más artero que artista. Por el contrario, el hermano de Richard, Dunn Joyce, es el verdadero héroe, ya que es arrestado y declarado culpable del crimen, quizás el personaje mejor conseguido de todo el corpus de obras populares. Joyce es el arquetipo del ecologista (*green lover*<sup>15</sup>); convertido en horticultor, deja atrás la ciudad y una brillante profesión de abogado a mitad de camino. Este dato y el hecho de que Joyce está caracterizado como



vago y torpe, “He sank at once into the dull, simple-hearted fellow we find him to-day” (339), recuerda *The Return of the Native* de Thomas Hardy. Este personaje es el objetivo que Davis intenta lograr a lo largo de su carrera<sup>16</sup>: el anti-héroe dibujado por primera vez en la irónica historia “Success” (*Peterson’s*, octubre 1863), la persona que actúa por otros motivos que el dinero.

Como en muchas de las historias del siglo XIX, este personaje no se distingue de la misma naturaleza: “. . . she had looked on him as a sort of lay-figure, with not much more perception of his separate vitality, or of what manner of make he was, than one of his own cedars” (339). Por ello, esta novela representa el primer intento popular de Davis de retratar la polarización de la naturaleza, el rechazo de la civilización y su industrialización, tema recurrente en los *local colorists* de finales de siglo como Sarah Orne Jewett y Mary Wilkins Freeman.

La creación de la heroína Barbara, que forma un triángulo amoroso con los dos hermanos, es otro elemento que hace más interesante e innovador a este relato. Igual que Deborah en “Iron-Mills,” “Barby” está descrita continuamente como hambrienta, “a growing girl and must be hungry” (339), “. . . a healthy growing girl, and often hungry” (342), y constituye una de las primeras heroínas populares que no es una *rosy-cheeked maiden*. Aunque sí es inocente, no es una belleza y tampoco alumbra de alegría a todas las habitaciones por donde pasa. Es una niña de diecisiete años que está pasando por la pubertad, envuelta con referencias explícitas sexuales: “If the dress were but limp calico, and unfashionably made, it only hinted more plainly the lithe, pliable form just swelling out of childhood” (343). Pero lo que la asocia a la clase de heroínas serias e interesantes de la literatura de calidad es su contraste, satirizada, con la mujer moderna, progresista, la *New Woman*, que ella quiere imitar al principio:

“You’re taking up this new cry of reform lately; young people have fresh whims every year...reforms are well enough in their way, but don’t let them tempt you on to down-cry your neighbor. I saw you on the ferry-boat, looking at the passengers as if each of them needed the gospel preached right off to them, and you’d like to do it. You’d have done them more good to start on the presumption, that every man and woman there wore as decent under-clothing as yourself, and was just as apt to be honest and kind. It’s a cleaner world than you think” (337).

Aunque Barbara es inmadura en sus ideales, “The girl’s head was turned with romances” (346), no llega a ser una caricatura, mientras sí lo es su madrastra, un *foil* para la hijastra:

Born in the healthy atmosphere of Ohio or Pennsylvania, she would have made an unpretending, narrow-brained house wife and mother; but she had been one of those mediocre people in the outer circles of New England society, who are drunk for life with the fumes they have smelled afar off of Boston transcendentalism; so she went about, as her class do to-day, giving out dilutions of Margaret Fuller and Emerson. No wonder the western people think, as the boys in the back pews did of the sermon, that “by the time it reaches them, it is pretty poor stuff” (413).

De la misma manera los dos hermanos (Nolt y Joyce) se complementan, Joyce se une a la naturaleza mientras que Nolt, con sus malas pinturas, viola el paisaje, “. . . so Nature, diluted through his pictures. . . .” (343), con la misma metáfora de adulteración. Cuando el artista enseña sus paisajes a Barbara, en lugar de los lienzos, la naturaleza muerta, ella se ve a sí misma y su condición de mujer, como si fuera un cuadro, pero de la realidad; no se trata de un cuadro de la mujer fiel y sacrificada, como encontramos en “The

Murder of the Glen Ross,” sino de una mujer malgastada e inútil, y ella expresa algo de la ira del oprimido que encontramos en las primeras y mejores obras de Davis:

“Meanwhile, Barbara’s real eye (while the other one was apparently studying Richard Nolt’s browns and cool grays,) was looking at himself and her. “There was the use of being a man! She had as good a fund of plain sense as Richard Nolt, and as quick eyes; and her hands could be trained as well as his, she supposed; yet he, being a man, had his profession to fill up his days, to be of use to him as a money-making help, as well as an excitement and a pleasure. She had nothing of all this, because—she was a woman . . . she was forced to be idle” (344).

Este retrato de mujer inútil contrasta con el hecho de que la ridiculizada madrastra es escritora y “authoress of *Leaves from the Heart*”<sup>17</sup> (341), una señal de que Davis consideraba a muchas escritoras igual que Hawthorne, un *d—d mob of scribbling women*, en definitiva, no consideraba la literatura sentimental una profesión.

Barbara no reacciona ante la declaración de amor de Nolt porque, románticamente, está esperando a un héroe. Pero su visión romántica es estrecha:

“We have been talking of my future, Barbara—but yours? Will you let me look at it?”

“There is nothing in it to see, . . . A woman has no hopes, nor plans. Only to live on from day to day. That is all. There is no career for us, but—

“But love,” with a sudden courage, coming toward her.

“If I had been a man,” rising suddenly, her eye lighting, “it would have been different with me . . .” (345).

Y en el más simbólico estilo del *Bildungsroman*, la niña Barby actúa “as a true woman should” (30), rechaza al príncipe azul: “he was a sort of knight for her fancy” (342); por

el contrario, apoya al supuesto asesino de su querido tío y se despoja de todas las cualidades femeninas cuando habla con el fiscal: “. . . she felt an unconquerable impulse to be rough and big, and plain-worded with him” (29) y “I’m the avenger of blood!” (27). Y de la misma manera que Sarah en “The Murder of the Glen Ross” entra en el juzgado tapada con un velo, Barbara también repite la escena, pero no de la mano de su padre sino sola, y su velo es de color verde. Barbara renace ya como *green-lover*.

El personaje de esta heroína ecologista y su papel es precursor de *Sylvia*, de la ya clásica historia “The White Heron” de Sara Orne Jewett (1886), una niña que también está hambrienta por conocer el mundo y que está a punto de escoger a un hombre que representa todo lo masculino (urbano, violento, asesino, violador de la naturaleza, etc.) para satisfacer sus sueños románticos. Pero Jewett permite una alternativa nada ortodoxa, dejando a la niña sin pareja masculina, algo que quizás Davis no quería ni imaginar.

El tema del renacimiento también se manifiesta simbólicamente: el tío “muerto” entra de pie, justo cuando se ha pronunciado el veredicto de culpable al supuesto asesino, un final que Davis aprovecharía una y otra vez. Y Joyce declara, cuando al final consigue la chica, “It is as if I had been born again” (176).

Por un lado. *The Missing Diamond* es una historia con toda clase de estereotipos: huérfanos, madrastras, robos, asesinatos, juicios y bodas al final. Pero, por otro lado, significa un desarrollo en la ficción popular entrelazado con temas y personajes de calidad. Barbara es claramente una chica que crece y cambia, y Davis refleja el proceso a través de los pensamientos. En obras anteriores el mensaje se expresa principalmente mediante la acción, el diálogo y sobre todo, por la narrativa. Un buen ejemplo de la representación del interior de los protagonistas sería la conversación que Barbara mantiene con el fiscal. Cada uno dice una cosa pero piensa otra, y cada uno es

consciente de lo que el otro está pensando, recurso explotado en nuestra era posmoderna en series muy populares de televisión, como *Ally McBeal*:

“He thinks my verdict worth respecting; he has confidence in woman’s wit, maybe.”

“There is a love affair under this,” cogitated the unseen John Seaborn. “If the girl loves that man Joyce, she has more discernment than many of her sex are blessed with” (29).

“I knew it was a love affair,” he continued to himself . . . .

“He thinks I love Dunn Joyce,” thought Barbara . . . .(30).

El personaje de Seaborn , el fiscal, es curioso visto a través de Barbara; su despacho, “ a pleasant little place, with more of the air of a boudoir than any room in their house” (28), tanto como su persona, “This pink-faced little poppinjay, with his smooth, fair hair, and blue eyes, and delicately sprigged waistcoat! Was it into his dainty little finical fingers the life of Dunn Joyce was to be placed?” (28), están descritos en términos un tanto afeminados, que en principio repele a la protagonista, pero que pronto ganará su simpatía, “She forgot, she afterward said, that the man was a fop,” porque realmente comprende a una mujer: “. . . there was no man in Philadelphia with finer instincts about women than John Seaborn” (29). Es posible que Davis retratara a un hombre homosexual. Un sello característico de los retratos de Davis es el uso de lo afeminado (“like a woman, a woman’s tenderness,” etc.) para dibujar a un hombre noble con sensibilidad y ternura. De hecho, casi todos los héroes masculinos de la ficción popular tienen algo de mujer en su físico o personalidad, pero normalmente es algo invisible, algo que la voz narrativa presiente. Sin embargo, en el caso de la imagen de Seaborn es exagerado, y algo patente para todos, parecido al caso de Hugh Wolfe, descrito como “girl-man” en “Life in the Iron-Mills.”

Las mejores obras de Davis intentan borrar las fronteras de sexo, simpatizando con mujeres viriles y hombres femeninos, y de esta manera *The Missing Diamond* parece pretender mejorar la calidad de la ficción, gracias a la cual se podían pagar las facturas en la casa de Davis.

La descripción del *green-lover* Joyce, como hemos señalado, está siempre relacionada con la vegetación, con las abejas y los pájaros, símbolos de fertilidad:

When the fresh evening air stirred out of its gray hush, it brought breaths of hay-fields; of cows going him to pasture; even a heavy, tropical fragrance from Dunn's green-houses; the hum of bees finding their hives; the whir of a bird's nest; scents and sounds . . . . (346).

Por el contrario, la descripción algo erótica de Dunn está completada con una imagen llamativa del hombre que finalmente liberado decide ir a por la mujer: “Dunn Joyce started up from his lounging attitude, erect, and, pulling his hat over his brows, strode down the hill to where the girl stood now alone . . . . There are moments in a man's life when his nature starts up, defiant and wakeful, . . . . ‘The man was man . . . .’” (175). Su recepción por parte de Barbara, “How did Barby show him that . . . she meant to take his blundering heart into her love, and keep it there? How? I don't know” (176), ilustra bien que la consumación del amor tiene que tener lugar en la mente del/ la lector/a. Esta consumación significa el renacimiento para Joyce, con todo lo que conlleva de sentimiento cristiano: “‘It is as if I had been born again,’ he said; then his eyes turned upward to the home of Him who had done all this for him” (176).

Al final Barbara simboliza una mujer cuya herencia, el diamante, ha sido robado por el hombre que profesa amarla para perseguir el falso sueño de artista. Davis, por mucho que abogó por los derechos de la mujer, creía que la felicidad se encontraba en la realización doméstica, tanto para la mujer como para el hombre. Al final de la historia

Davis nos da, una vez más, la imagen del dulce hogar de los Joyce, y el estético Nolt afuera, mirando hacia adentro.

#### **1.3.4. *The Stolen Bond***

La siguiente novela popular, titulada *The Stolen Bond*, es la contribución de Davis a *Peterson's*, en cinco entregas, de enero a mayo de 1866. Esta novela representa el mejor ejemplo hasta la fecha de una novela de misterio verdaderamente intrigante y, también, de una novela doméstica con personajes realmente conseguidos. Podemos apreciar que ya, en esta época, los temas y, sobre todo los personajes, de la literatura popular son equiparables a los de la literatura de calidad.

La estructura de esta novela es algo novedosa. Está narrada en tercera persona, con las típicas pequeñas intrusiones para hacer algún comentario sobre los personajes, “Poor Berry! her ambitions and air-castles are vulgar and tawdry enough . . . .” (116). Pero de los catorce capítulos, dos (capítulos ocho y nueve) están narradas en primera persona, a través de la voz de un detective. El detective se presenta al lector, “I am a detective police officer in the city of Philadelphia . . . .” (196), y explica su presencia al principio del capítulo ocho, “I have been asked to tell what I know of the affair . . . .” (197), y se despide al final del noveno, “I have, I think, gone far enough in my narrative” (263), aunque como personaje sigue actuando en la resolución del caso. Este narrador, que da un toque verídico, es interesante, ya que Davis aprovecha la oportunidad para hacer un irónico comentario sobre el lenguaje de los hombres:

Men are apt to fall into a species of slang, in the pursuit of any one calling; and slang, I hold, is not fit to be introduced into a narration intended for genteel society; though many writers, following Mr. Dickens' lead, have

indulged in it lately. The language of *Oliver Twist* is strong, but exceedingly low, in my opinion. The thieves, in that book, talk like the thieves out of doors, which no well-bred person would tolerate in literature (197).

Davis está repitiendo justo la misma crítica que ella estaba recibiendo sobre muchos de sus obras de calidad: “. . .written in a style somewhat broad and coarse, especially from the pen of a woman. It does not, in our opinion, add to the strength of a really powerful book, to add profanity to its expressions, and put oaths in the mouths of women as well as men.”<sup>18</sup> Tenemos que comprender esta breve disculpa con toda la ironía del mundo de una mujer que estaba constantemente recibiendo correcciones de sus editores, con frecuencia por su estilo “poderoso,” sinónimo de masculino, tanto como por su crudo realismo, estilo que no se dio en ningún otro escritor, ni siquiera en ningún hombre, hasta años más tarde.

El argumento gira en torno a la estafa de tres hermanas campesinas por dos caballeros cultos, un dentista y un abogado, que están de vacaciones y se hospedan en la granja de la hermana mayor. Esta hermana mayor está casada y en realidad hace de madre para las otras dos. Hemos visto como a Davis le gusta presentar *slumming*, las visitas de los personajes de clase alta por los barrios pobres, para criticar la hipocresía y resaltar la desigualdad que el capitalismo estaba produciendo; de hecho, esto sucede tanto en las obras de calidad (“*Life in the Iron-Mills*,” 1861) como en las populares (*The Lost Estate, Peterson’s* de enero a junio de 1864).

Al igual que la novela anterior, *The Missing Diamond*, tiene lugar en Filadelfia, una vez más contrastando el pastoral y femenino campo con la masculina y corrupta ciudad. El campo en esta historia es el mismo de “*The High Tide of December*,” publicado simultáneamente (enero 1866) en *Atlantic Monthly*, la costa de Nueva Jersey, y en el relato “*Out of the Sea*,” (mayo 1865) de la misma revista; en efecto, Davis inicia



una serie de obras asentadas en las duras y solitarias playas. Este lugar es el que Davis describe en sus cartas a Annie Fields como el paraíso al que su marido la llevará para recuperarse de la depresión y del parto, y de hecho será el lugar de veraneo de la familia Davis durante muchos años. Filadelfia está descrita como un lugar frívolo para ricos, un engaño para la gente sencilla; los barrios están repletos de vicio, la cárcel, y hasta los cuáqueros, siempre santos para Davis, se están empezando a corromper, como anticipó en el relato “Unto This Last,” (*Peterson's*, noviembre de 1865). Aunque este tratamiento negativo de lo urbano representa una postura convencional, queda claro que su traslado a la ciudad, recién casada, y con treinta y dos años, a la casa de su cuñada, fue un choque duro que se trasluce en su literatura.

De este marco marino nace el personaje de Olive, una niña/sirena que como el mismo arquetipo es responsable de la perdición de su marido y de algún otro personaje. Descrita como “ninfa,” ella explica que el mar, “. . . is the only mother I know . . . . I was washed out of it one day, a homeless and nameless baby, upon this beach” (40). El aspecto del naufrago y un hijo como fruto del mar introduce un elemento muy romántico a esta obra, tema que Davis repetía en casi todas las obras de ambiente costero. Aunque no publica nada directamente relacionado con Darwin, la afinidad de la autora con las teorías de evolución y su realización en el naturalismo literario a través de “Life in the Iron-Mills” aquí resurgen de forma sutil y simbólica.

Olive se ha criado como otra hija más, junto a Berenice Sutphen y Jane Grierson, ambas hijas de padres distintos, pero de la misma “mala madre” Phoebe Sutphen, que, sin lugar a dudas, se encuentra muerta cuando comienza la historia; a su única heredera (Berenice) dejó como legado la ruina económica, dado el despilfarro de toda la considerable propiedad del Señor Sutphen. Berenice ignora el estado de las cuentas, ya que su marido, John Van Epp, había estado pagando en secreto las deudas,

sacrificándose en el trabajo y privando a “Berry” de los lujos a los que estaba acostumbrada y los que ella reprocha (en silencio) a su santo marido. Éste decide embarcarse con rumbo a China y dejar que su abogado informara a su mujer y su extensa familia de la cruda realidad. Aunque el marido aparece como un cobarde miserable para Berenice, al igual que para el/la lector/a, Davis intenta explicar que se va para ganar más dinero, pero lo que es más interesante es que demuestra en términos realistas como el matrimonio se ha enfriado por falta de comunicación. En un natural retrato vemos que la herencia intangible de Berenice, “She never would disgust her husband by weak, hysterical crying and laughing, thinking of her dead mother,” (43), su orgullo, hace imposible un acercamiento a un marido que, como es habitual, no sabe abrir sus sentimientos:

Three years, in which they had been together night and day, growing farther apart. John Van Epp had never been aught than kind and gentle to the woman whose head lay on his bosom, but the heart under it was a sealed chamber to her. She knew that; knew it to-day, when they were to part, with a fierce hunger of love and jealousy that racked her frame. She tried to go over their home-life coolly. She could not see where she had been to blame; it would have been better perhaps that they had been alone (43).

Posiblemente será una coincidencia que los Davis lleven tres años de matrimonio. No obstante, podemos observar en esta época una gira hacia los relatos de consejos para jóvenes esposas, un tema que Davis incluiría en futuras obras.

La huida de John y su posterior naufragio y muerte posibilitan el desenlace del timo; asimismo, podemos ver cómo las mujeres, por su vanidad, logran empeorar la situación hasta que llega el rústico héroe, O’Neil, sucesor de Dunn Joyce en *The Missing Diamond*, para poner orden en sus vidas. De esta manera se encuentran la

granja preparada, el dormitorio intacto y el café hecho cuando el marido resurge del mar, tal y como es debido en la ficción popular.

Es una lástima que Davis recurriera a un hombre para salvar la herencia, ya que la presentación que hace de las hermanas promete algo diferente; las encontramos, por primera vez, apagando un fuego en una cabaña de pescador, trabajando como hombres, en medio de la noche, descritas como grandes, fuertes e inteligentes.

Más adelante, Jane es la única hermana que demuestra ser capaz de desconfiar, desde el principio, de los estafadores. Como premio, ésta se casa con el rústico y se convierte en la niña-esposa de mejillas rosadas que se dedica a sus “pollitos,” siempre sonriente.

Olive, que se casa con uno de los estafadores, sigue siendo un personaje interesante a lo largo de la historia. Su veta romántica y optimista le permite sugerir toda clase de soluciones cuando se entera de las finanzas: “. . . there were half a dozen things she could do that would have settled the mortgage, if taken in time. There were songs to compose, or a boarding-school to open, or a book to write . . .” (118). Y es en este mismo momento cuando se va a buscar a Wharton, rico y guapo abogado, casándose esa misma tarde. Ella ayuda a Wharton a llevar a cabo la estafa, pero por remordimientos termina delatándolo. Cuando Wharton va a prisión, su mujer “pasea” con el gobernador hasta conseguir su indulto. Para ganarse la vida, ella “wrote squibs for Vanity Fair at fifty cents per joke” (329), hasta agotar su cuenta de humor. Aunque su marido es alcohólico y jugador, para ella “there was a pungent excitement in fighting the wolf from the door” (329). Y cuando estalla la guerra se hace espía, ofreciéndonos un bonito retrato del carácter sureño:

Then the war came. It fired every drop of her blood. She was a Southern sympathizer assuredly. They were the weaker party—she was chivalrous.

The very feudal system of master and slave appealed to her domineering, generous nature. In the few weeks when she and Wharton lived in Maryland, she had crowded the house with servants, loaded them with dainties and finery one hour, and sent them to the whipping-post the next (328).

Olive es una obra de arte que también sirve para ilustrar el importante papel de la mujer durante la guerra, argumento de las obras de esta época. En esta historia Davis presenta una breve imagen:

[Wharton] made no objection to Olive's frequent journeys to and from Richmond in various costumes; a widow going to bring home her son under a flag of truce; a drummer-boy in Dahlgren's corps; a young cavalryman under Stoneman, when he made his famous raid. She carried despatches, maps, draughts, in her hair, in the gauntlet of her glove, in the heels of her boots. They knew her at Richmond as one of their most trusty and capable spies, and she, perhaps, never had so thoroughly and keenly relished life before (329).

Davis es pionera al representar a la mujer en el papel de hombre, y lo consolida para la aceptación de los/las lectores/as, cubriéndolo con una manta de patriotismo.

### **1.3.5. *A Long Journey***

La siguiente novela popular, *A Long Journey*, (*Peterson's*) corresponde a los primeros seis meses de 1867. Es la obra popular más extensa hasta entonces, compuesta de unas setenta páginas de revista (unas 150 páginas de libro), extensión parecida a la de *Margret Howth* (*Atlantic Monthly*, octubre de 1861 a marzo de 1862). Todas las obras anteriores tenían una extensión de unas cuarenta y dos a cuarenta y cinco páginas de

revista (unas cien páginas de libro). La publicación de *A Long Journey* coincide con la publicación en la revista *Galaxy* de *Waiting for the Verdict*, la obra de calidad más extensa del corpus de Davis y, con seguridad la más ambiciosa y también dolorosa debido a las nuevas normas de edición impuestas por el director de la revista. Durante el siguiente año, 1868, Davis publicó otra novela larga, *Dallas Galbraith (Lippincott's)*, y la ya establecida novela corta popular para *Peterson's (The Tragedy of Fauquier)*, por lo que este período se puede considerar como el más fructífero y creativo de Davis, y probablemente también el más agotador como mujer, con dos hijos con menos de cuatro años de edad<sup>19</sup>. No obstante, para Davis el trabajo representaba la medicina contra cualquier enfermedad, y de hecho en este período cambia el tono seco y pesimista de las primeras obras hacia un tono ligero y a veces cómico. En 1869 Davis firmó un contrato como colaboradora fija del *New York Tribune*, colaboración que se mantendría durante veinte años. A partir de esta época su literatura imaginativa se verá dominada por la ficción popular y juvenil, reduciendo su obra más formal a un par de contribuciones al año y a la publicación de una novela de primera categoría, *John Andross (1873-74)*. Su participación en la prestigiosa revista *Atlantic Monthly* también finalizaría en 1867 con la publicación de una novela corta en dos entregas, “George Bedellion’s Knight” (febrero-marzo 1867).

*A Long Journey* es una historia de amor fraternal y romántico, a raíz de la ruina de una niña, incorporando, de este modo, muchos de los elementos de la novela anterior, *A Stolen Bond (Peterson's)*, de enero a mayo de 1866) y del relato “The Story of Christine” (*Peterson's*, septiembre de 1866), y también del relato de la *Atlantic Monthly*, “The High Tide of December” (enero de 1866). Esta última anticipa medio siglo el argumento de *Sister Carrie* de Dreiser. La joven e inocente Berenice<sup>20</sup> se deja hechizar por lo cosmopolita:

. . . they were hints of the life, the privations, and rests of an artist and a hero—the first she had known. There was the word—*the first*. Like the mermaid in the fairy story, she had risen, full-grown, for her first glimpse of the world—and her eyes rested on this knight, gay, gallant, heroic, and poor. Poor! and she was burdened with money she could not use (188).

*A Long Journey* es una novela muy bien escrita, con las entregas muy bien divididas, ganando, por fin, el epígrafe de *cliffhanger*. También es precursora de la novela corta *Earthen Pitchers* (*Scribner's Monthly*, de noviembre de 1873 a abril de 1874), que los críticos recientes consideran la obra de mayor interés, después de “Life in the Iron-Mills.” Quizás por no ser tan ambiciosa ni tan larga como sus obras de calidad, Davis consigue en *A Long Journey* una buena novela: unos personajes auténticos, un argumento universal, un marco inolvidable y una estructura coherente y compacta.

El relato tiene lugar, sobre todo, en un cabo de la playa de Nueva Jersey, el sitio idílico para Davis, retratando una vez más la vida sencilla y sana de los pescadores, para contrastarla con la corrupta ciudad, en este caso Nueva York. En Nueva York Davis dibuja los antros de artistas: “...at ‘Pfaff’s,’ a Dutch cellar-restaurant, near the corner of Broadway and Bleeker streets, made famous, then and now, as the rendezvous of New York wits, who were Bohemians, as well as many Bohemians who were not wits” (273). Como novedad nos presenta, también, una visita de paso a Europa, especialmente de Sevilla, lugar que Davis conocía entonces sólo de segunda mano. El giro que dan los protagonistas, el libertino y su presa, debe ser uno de los primeros ejemplos de las correrías que harían tan famosa a la “generación perdida” cincuenta años más tarde:

The high Moorish houses, with their quaint carvings, and prison-barred windows, were like rows of hard, un pitying faces, which ranged themselves before her with watchful eyes. The foreign garbs, and stranger forms that

hurried past her; troops of black-robed señors, parti-colored costumed priests, gipsies, majos; the mysterious, veiled women's figures dimly seen in the dusky balconies; the shrill cries, the plaintive seguidillas heard from the inner courts; the patch of solid, brazen sky above, so different from the free texture of sea-air and floating clouds about the Jersey Headlands . . . (278).

El argumento, como hemos dicho, se centra en la ruina sexual de una hermana, teniendo lugar, igual que en *The Stolen Bond*, cuando el cabeza de familia, en este caso el hermano, se ausenta para trabajar en un barco mercantil. Davis muestra de nuevo cómo las mujeres abandonadas al engaño y a la corrupción del mundo patriarcal se defienden bien, rompiendo el estereotipo de la mujer débil y tonta. La *rosy-cheeked maiden*, “The girl's delicate, weakly lined face, with its rose and milky tints, like an infant's . . .” (31), seducida, decide un buen día marcar las reglas de la relación con su amante: “One word, Ralph. I shall never enter that door, but as your wife” (280). Desde ese momento la mujer, Berenice, será la que controle su vida y hará de un egoísta e inmaduro pícaro hedonista un hombre, marido y padre responsable. Davis dibuja un retrato irónico de la *New Woman* y la compara con la niña de la naturaleza, con un lenguaje poético, ya característico de la comodidad con que Davis escribe:

. . . for poor Berry was not a young woman of modern asthetic tendencies and consequently did not keep her “inner life” as a private puppet-box, into which she could peer with critical eyes. The “sweet fool!” as Shakespeare would have called her, went down the beach after that with hot and cold shivers creeping through her; stopping now and then to sift sand through her fingers; feeling her tall, graceful, loping body a weight, heavy and askew. The sea, or something else, had made of her but a sleazy, mawkish piece of work, she thought, looking at the compact, finely-moulded figure before her

in its close-fitting, black silk dress, at the resolutely poised head, the face, every feature of which betrayed a knowledge of whole worlds of life outside of Berry's vision, and a shrewd, racy zest for them (31-32).

La caracterización de los cuatro personajes supera a la de todas las novelas populares anteriores y equipara a la mejor de su ficción de calidad. La *rosy-cheeked maiden* es irónicamente retratada a través de las pinturas de su amante, ilustrando su metamorfosis pasando de una niña pintada en una jarra de porcelana a una Magdalena, símbolo de una prostituta y, finalmente, a la Madona con el niño. Davis la ofrece como objeto de contemplación: "I have found a study for you. A Miranda, Yarico, any Gentle savage that you please," como modelo de la mujer ignorante: "She has lived absolutely without companions, except these Jersey fishers and wreckers, and a case of old books, Spectators, Bunyan's books, old plays of Anne's time. The effect is quaint and ludicrous enough" (41). Mary Corson representa la esteta "thorough-bred, the disciple of Margaret Fuller" (110), una mujer que no puede entender la simpleza de la religión de los pescadores: "in the school in which she had been reared, Christ was but one of many reformers, serving a less absolutely useful purpose in his day than Mahommed, more practical than Emerson" (113); y, por lo tanto, tampoco comprende la adoración de un hombre hacia una mujer, como la de Lamorce hacia su hermana, puesto que ella ha sido siempre la "*bon comrade*" de su hermano y de su pandilla de diletantes. Este personaje es objeto de repetidas críticas para Davis; Mary Corson es una descendiente de Mary Defourchet en "The Great Air Engine" (*Atlantic Monthly*, Dec 1863) y también de su equivalente masculino, Dr. Knowles, en *Margret Howth*, e incluso de Richard Nolt en *The Missing Diamond*. Mary domina el punto de vista del narrador y capta el sentido teatral de cada escena:



“You grow melodramatic, Mrs. Kirk. Credit me, we live in a commonplace world, where such warnings as yours only are found in a third-rate novel. But if you had framed the scene better,’ glancing about, ‘it might not have been ineffective.” (114).

Davis, en esta novela, ataca ferozmente a esta clase, “These litterateur sat in a corner taking photographs of their neighbor’s brains and hearts, and called it humanity,” y demuestra lo poco humanos que son: “However conceited Mary Corson might be about her intellect, she held herself low enough as a woman to be loved” (117). Esta crítica de la mujer culta e independiente funciona como advertencia a las lectoras contra los frívolos ideales de una clase de mujeres vagas, y algo que se ha interpretado en el siglo XX como el rechazo de Davis por la lucha de los derechos de la mujer. Pero al final de la novela, la romántica Berenice ya se encuentra enterrada y la que perdura es la *New Woman*, de una forma más madura y humana. Esta misma perspectiva de la heroína la explotó más tarde Thomas Hardy.

Richard Lamorce, otro sucesor de Dunn Joyce en *The Missing Diamond*, se compara con Hércules, “the embodiment of tremendous physical power . . . .” (38) y “. . . had taken the world by the throat and fought it, hand-to-hand, all of his life” (117). Richard es el héroe que ha llevado una vida de pecador, muy viril, manteniendo su conducta de marinero separada de su vida íntima y familiar, de acuerdo con el doble juego de los valores morales (*double standard*): “. . . his last twenty years’ career as smuggler, Californian pike, filibustier, and Italian patriot . . . .” (39). Pero Ralph, artista Bohemio, es un parásito y *mother-boy* (191) que vive para que los demás le den placer, identificado con Baco (193). Y al igual que el equivocado principio estético que adopta Hugh en “Life in the Iron-Mills,” se convence de que la vida soleada le espera en un lugar donde no hay reglas: “A life hidden in some corner of the world full of sunshine,

beauty, love! What would the world's narrow rules matter to them there?" (193). Los dos protagonistas son opuestos físicamente, ya que Ralph es muy guapo, "Mary's 'curled darling'" (115). Curiosamente, aunque Richard es bajo y fuerte, con un cuerpo del que Mary se avergüenza, es capaz de trabajar en Europa como modelo para un estudio de pintores, recordando a la escultura de la *Korlwoman* de "Life in the Iron-Mills," con una belleza en bruto y fuerte, especialmente atractivo para los otros hombres.

Los viajes por mar proporcionan un ambiente de romance con la idea del naufrago y la niña huérfana que nace del mar, que se da también en *The Stolen Bond*. En *A Long Journey*, se consigue el mismo efecto en la primera escena cuando las dos protagonistas salen a remar en un barco pequeño que vuelca, teniendo que ser rescatadas por el hermano/amante. De este modo, la *New Woman*, Mary, renace y se convierte en una mujer con sentimientos, capaz de enamorarse de un grotesco marinero, el hermano de Berry y su primo. El naufrago se repite con Lamorce y simboliza el principio de sus andanzas en busca de su familia perdida. Otra escena de máximo interés romántico es la declaración de amor de Lamorce a su prima Mary, que tiene lugar fuera una noche abierta, tras un relámpago.

Como vemos, los cuatro protagonistas son huérfanos. El difunto padre de la familia Lamorce está santificado mientras que la madre, una Corson, tiene la mala sangre que vincula a los hermanos Lamorce con sus primos los Corsons, y que sirve de motivo de antagonismo y desprecio mutuo al principio. Los sofisticados Corsons vean a sus primos como unos bárbaros, y los sencillos Lamorce ven a sus primos de Nueva York unos corruptos: "They were a cold-blooded, bigoted herd of fanatics, who had tortured his father's life . . ." (36). Este repetido negativismo respecto a la figura de la madre trasciende, en nuestra opinión, lo meramente convencional.

La estructura casi hermética de dos parejas de hermanos que son primos, unos diletantes de la ciudad, los otros gente ruda del mar, que se enamoran, se repite en *Earthen Pitchers*, pero sin el vínculo sanguíneo. Parece un claro ejemplo de la influencia de *Wuthering Heights*, con el héroe byroniano de Dick Lamorce en el papel de Heathcliff. La ama de llaves de la casa Lamorce, Mrs. Kirk, que presiente el desenlace morboso de los amoríos, advierte a Mary del peligro de una persona como Lamorce, “. . . you may as soon try to make a plaything of that shark you saw killed yesterday on the beach, as to use Richard Lamorce!” (115), teniendo su equivalente en Nelly Dean. Igualmente, *A Long Journey* se anticipa a las dos parejas de *Mujeres Enamoradas* de D. H. Lawrence, donde existe un discurso tanto político como emocional. La posible interpretación incestuosa de *A Long Journey* es inevitable, ya que ambas parejas de hermanos son heterosexuales y mantienen una relación hermano/hermana de pareja en todos los sentidos menos, quizás, el sexual. Los hermanos Richard y Berenice Lamorce se aman, y ese amor está muy por encima de su relación romántica con los/las primos/as. Cuando Lamorce ve a Mary Corson por primera vez, se enamora y piensa, “‘She’s like Berry,’” y el narrador explica, “‘Will it be believed that it was the first pure woman’s hand Dick Lamorce had ever touched, except his sister’s?’” (37). Richard rechaza la felicidad con su prima Mary para dedicar su vida a la búsqueda de su hermana y la venganza de su ruina. Este enfoque también nos recuerda a la hermana de las bragas sucias de Faulkner. Los hermanos Corson también se aman y Mary oculta sus sentimientos hacia Richard, igual que Ralph oculta su interés por la prima por temor a los celos:

What the deuce should be done? After several turns on the stoop, the suggestion whispered itself more audibly—what if he married her [Berry]

himself? His fine face flushed and lightened at that—the idea was a relishing one; he could face Lamorce on that ground.

But Mary? There was the rub. Mary had nobody but him, and the very hint of a sister-in-law had been enough, on one or two occasions, to make her pale and haggard with jealousy (189).

Después de besarla en la boca, los ojos y los labios, Ralph le dice a Berry que ella será su otra hermana: “You are my other sister, remember” (189).

El final de la novela es muy convencional, pues Berry vuelve a su tierra natal, ya casada y madre de una niña, para morir antes de que su hermano la localice. Así pues, Davis la castiga por haber disfrutado del sexo ilícito y su último retrato como Virgen es tolerable. Al llegar al cabo de Jersey los “gitanos” se hospedan con un vecino, esperando la muerte de Berry. Una vaca se identifica con la maternidad frustrada de Berry: “What’s come to that heifer? Here’s her bucket half full again tonight!” (350), se trata de una asociación que Mary Wilkins Freeman y Sarah Orne Jewett harán constante en sus obras sobre mujeres. Davis aprovecha la oportunidad para criticar otra invasión del mundo bucólico: “It was early autumn when he crossed the outskirts of the Virginia mountains, every peak of which has since gained a name and history of a battle-field in our civil war. Then they were only dyed by the crimsoning foliage, and the brown creek and river waters turbid with the recent freshets” (418). Cuando Lamorce encuentra la tumba de su hermana se alegra: “. . . since he knew of Berry’s death, he experienced a sense of relief and quiet new to him. Dead, she was his; the stain of these later years had dropped from her, and, in his fancy, she slept in the grave pure as if she had gone there from his arms when she was a child” (417). Davis mandaba un mensaje claro para todas las lectoras que pensaran vivir sus fantasías de vírgenes en la vida real.

Hasta este punto la novela queda perfecta, pero Davis, como en ocasiones anteriores, no termina aquí, sino que añade una escena sentimental y melodramática del encuentro accidental entre Richard y Ralph, algo innecesario al igual que el episodio de Tom Sawyer al final de *Huck Finn*. Davis utilizaría esta coincidencia para entretener más las cuatro vidas. Richard lleva la mitad de la novela buscando al, para él, desconocido amante de su hermana, para matarle. Por casualidad, al final casi le salva la vida a Ralph del cólera. No obstante, Ralph también se sacrifica y de este modo Richard y Mary se encuentran en el funeral y pueden ser los padres de la pequeña Berenice y vivir felices. Richard ha pasado sus primeros años de adulto en el mundo del juego, de la bebida y de las mujeres como marinero y mercenario, y los siguientes en un viaje hacia la venganza. Ahora puede asentarse en la costa con su amor (puro) y enseñar a sus hijos a pescar.

Este final también tiene un breve añadido, el guiño irónico de Davis. Nos muestra a Richard en su dulce hogar. Después de acostar a los gemelos que ha tenido en su feliz matrimonio, se sube a la habitación de la pequeña (ya con quince años, edad para casarse en los Estados Unidos) Berenice, un santuario a la memoria de la madre muerta, y le ruega que cante ella para él, cuando no se encuentra bien:

“Let us go into your room, Berenice, a little while.” Both Mary and the child know what that means. When “father” is troubled, one of Berry’s songs will charm him quiet always. So they go up softly. It is a little room, over-looking the sea. Lamorce had set it apart for the child, and furnished it with a care bestowed on no other part of the house. There were only pure, delicate tints in it—pearl and white (424).

Mientras que todos los personajes entienden muy bien lo que este hombre quiere en el dormitorio de la niña de quince años, cuando el resto de la casa está durmiendo, deberíamos preguntarnos si las lectoras de *Peterson's* lo entendieron.

### **1.3.6. *The Tragedy of Fauquier***

La penúltima novela extensa de Davis publicada en *Peterson's* se titula *The Tragedy of Fauquier* (de abril a agosto de 1868), referido al condado de Fauquier en Virginia, lugar utilizado para el relato corto anterior, “The Daughter-in-Law” (*Peterson's*, febrero de 1868). En este melodrama doméstico, o romance de plantación, Davis innova en la narración, variando entre la primera persona de John Page (en los capítulos que se titulan “la narrativa del abogado”) y la tercera persona omnisciente que relata lo que tiene lugar fuera del conocimiento de Page, incluso estando Page fuera, de viaje. De este modo el lector se entromete en escenas y conversaciones muy íntimas, a las que Page nunca podría tener acceso, manteniendo el suspense basándose en la ironía dramática. Esta técnica es una forma más perfeccionada de la narrativa de *The Stolen Bond*, novela en la que el detective interviene cuando Davis quiere presentar información oculta a los personajes.

El argumento, como todos los de Page, se centra en un viejo amigo, el Coronel Chafron, que llama al abogado para redactar su último testamento para que su hija Louise pueda casarse sin problemas con un amigo de la familia, Henry Loper, del cual todos equivocadamente piensan que la joven inocente está enamorada. El principio, por lo tanto, no se diferencia tanto del relato gótico “The Fall of the House of Usher” de Poe: un llamamiento a un viejo amigo para acompañar a un hombre en sus últimos días de vida, ya que padece un estado nervioso, y apariciones extrañas. Pero el sentido común que desprende Page pronto encamina los sucesos hacia el romance doméstico.

El obstáculo obligatorio al matrimonio en este caso es la prohibición tajante por parte de la madre, Judith, y el hecho de que alguien está mandando mensajes sobrenaturales al padre, advirtiéndole de su pronta muerte. El padre se deja sugestionar por los extraños avisos y enferma de verdad. Su muerte se acelera cuando es testigo de una escena amorosa entre su esposa y el supuesto futuro yerno. El enredo consiste en que Loper resulta ser el hijo de Judith, de un matrimonio secreto anterior (su marido había muerto en un duelo), y la persona que está mandando los mensajes es el hermano gemelo del hombre que tiene el corazón de Louise, Sydney Kearns, el recurso del doble. Los Kearns son vecinos y habían mantenido una típica contienda sureña con los Chafron durante varias generaciones. Todos estos líos están sazonados con intriga y coincidencia, exagerada muestra de elementos melodramáticos jamás vistos en Davis. No obstante, ella consigue llevar al/a la lector/a por el camino que desea, con una sorpresa final, algo que pocas veces había conseguido en anteriores obras de misterio.

El ambiente sureño de esta novela virginiana anticipa los elementos que Faulkner manejará en el siglo XX. El fiel esclavo forma parte de esta novela de plantación, “Behind our chairs the black faces grinned in sympathy” (278), igual que la figura del intruso, Henry Loper, cuyo nombre suena como *interloper*. El hecho de que este hijo secreto sea legítimo y de que su padre hubiera fallecido (cuando un argumento más normal hubiera sido un descuido por parte de la belleza sureña, resultando en un hijo ilegítimo), es muestra del estricto código de moralidad que Davis aplica a todas las damas, pues siempre se casan vírgenes, y en caso contrario, se mueren enseguida. El uso del doble<sup>21</sup> para retratar a dos hermanos opuestos, el bueno y el malo, deja un sabor a engaño al/a la lector/a (el *deus ex machina*) y se repite en el hermano del Coronel Chafron, George, que también guarda rencor por no haber heredado la propiedad. George es el cerebro de todo aunque nadie sospeche de él, es lo que Davis denomina *a*

*natural*, un deficiente mental que a su vez es un genio, quizás esté describiendo una especie de autismo. Davis utilizó este trastorno también en “The Etruscan Chain” (*Peterson’s*, diciembre de 1866) para culpar al menos sospechoso.

El personaje de más interés es la esposa, Judith, presentada con ironía. Page sólo la conocía por las románticas descripciones que había recibido de Chafron y su encarnación resulta una gran desilusión: “I had surrounded William Chafron’s unknown wife with a glamour of romance which did not belong to this domestic, ordinary woman” (273). Es una mujer que había vivido toda su vida atrapada en la casa, víctima de los principios puritanos de un marido y una sociedad que exigían virginidad de la esposa, ilustrada con la imagen típica en el siglo XIX de la costurera y el silencio: “. . . you have never traveled beyond the village yonder.’ She smiled placidly. ‘Why should I? If I were like some women who are willing to neglect their households—’ Then, arrested by some intricate stitch in her knitting, the words dropped slowly into silence” (354). Judith no sale de su casa por miedo a que alguien descubra la verdad sobre su pasado. *The Tragedy of Fauquier* resulta la obra más manida de todo lo que escribió Davis hasta la fecha, pero servirá de modelo para los últimos relatos extendidos en *Peterson’s*. No obstante, al aparecer tres meses después de la publicación de “In the Market,” que critica la metafórica venta de mujeres en el mercado de matrimonio (*Peterson’s*, enero de 1868), es obvio que la única tragedia de esta novela es el silencio de una mujer que ha tenido que sacrificar a su hijo para tener una vida de verdad. Davis, como hemos visto en otras piezas<sup>22</sup>, emplea una obra de arte para simbolizar el papel de la mujer. En este caso se trata de un bajorrelieve de la muerte ejemplificada en la madre:

“It is a grandly simple face, Death,” said Chafron, “as you see it here,”  
taking from the casket a small bas-relief, where the same face was carved.



“The ‘Silent Angel,’ as Schiller calls it, or the great Mother, it seems to me. Out of whose womb all life was evolved, and to whom all return” (280).

El ángel del silencio, como la gran madre, es seguramente la imagen más poderosa que Davis creó después de la *Korlwoman* de “Life in the Iron-Mills,” y sin duda la prueba más clara de la intencionada subversión de la literatura popular. No es extraño que Davis la instaurara en medio de la historia más necia—ella conocía bien su mercado y empleaba las mismas estrategias de publicidad que nos manipulan hoy en día, la teoría de cuánto más tonto más se vende.

Esta novela representa la vuelta de Davis a los misterios domésticos para disfrazar un argumento romántico convencional, el argumento *Cenicienta*, del matrimonio entre una joven inocente y una figura patriarcal, obstaculizado por la herencia de la niña. Es la primera y la última novela que contiene al narrador Page, y consiste realmente en la narrativa más extendida de todos los relatos de la primera época de Davis. Si apreciamos una caída en la calidad e interés de algunas de las colaboraciones de esta época, se debe recordar también que se trata del período más fecundo, en todos los sentidos. A la vez que se publicaban *The Tragedy of Fauquier* y relatos breves como “The Daughter-in-Law” y “The Inlaid Harp” (*Peterson’s*, diciembre de 1868), Davis acababa de sacar *Waiting for the Verdict*, su segunda novela de calidad—larga y problemática—y se encontraba en medio de una tirada de diez meses de su tercera novela de calidad, *Dallas Galbraith*, siendo ésta la novela elegida para inaugurar, como el artículo inicial, la nueva revista, *Lippincott’s Magazine of Literature, Science and Education*. *Lippincott’s*, durante estos años, llenaría el vacío, junto con la revista *Galaxy*, que había dejado *Atlantic Monthly*—las dos de Filadelfia, donde Davis residía

y desde donde una revista literaria y científica podía tener mayor alcance popular—lo que buscaban.

Observamos, entonces, una tendencia de nuevo a maximizar la disparidad, sobre todo de tema, en las obras de Davis, igual que al principio, desde 1861 hasta 1864, aproximadamente. Escribe, en estos años, relatos originales de gran interés, por un lado (*Atlantic Monthly*), y por el otro parece entregarse a lo meramente convencional (*Peterson's*). Sin embargo, durante la época de los grandes cambios personales de Davis (matrimonio y separación de su familia, y entorno sureño) no se puede apreciar desigualdad entre las publicaciones para una revista u otra. En 1868 tampoco se puede imputar la disparidad simplemente a la elección de revistas, puesto que historias como “In the Market” lo contradicen. La corriente que Davis viene siguiendo es un desarrollo estilístico de todas sus obras; lo que distingue unas obras de otras es su enfoque sobre las esferas públicas y privadas. Antes de casarse, la literatura de calidad de Davis contiene un importe social, rayando con propaganda radical sobre la lucha de la clase obrera. Al concentrarse en su propia vida durante unos años, su literatura adquiere un plano íntimo y doméstico, se centra en personas y sus historias en lugar de retratar clases. A partir de 1867, con *Waiting for the Verdict*, Davis gira hacia la novela de realismo social, a la vez que su agudo interés por el carácter norteamericano sirve de trasfondo. A Davis no le interesa, ya, compadecer las injusticias que sufren los pueblerinos por sus circunstancias personales, de “representar el alma en conflicto con si mismo,” epígrafe conferido a Faulkner, sino de documentar la historia de los Estados Unidos. Relatará la historia política, económica y social a través de sus novelas y ensayos periodísticos. Contará la historia democrática del hombre común de Whitman a través de sus relatos, y pronto, de su literatura juvenil.

### 1.3.7. *The Tembroke Legacy*

Rebecca Harding Davis inició su relación con la revista semanal *Hearth and Home*, bajo la dirección de Harriet Beecher Stowe, con una novela de doce entregas titulada *The Tembroke Legacy* (de enero a abril de 1869). El título representa la fusión de dos temas que preocupaban mucho a la escritora: el movimiento antialcohólico (*temperance*) y la idea, o mejor dicho, la obsesión para Davis de la herencia. Esta novela reúne también dos aspectos formales característicos de la obra de Davis: un trillado argumento sentimental (de matrimonio obstaculizado) que se asocia a su obra popular y una novela de protesta social que se asocia a su obra de calidad. El alcoholismo es el tema que seguramente unió más a Davis con el movimiento feminista, al incorporar la abolición de los esclavos y la prohibición del alcohol con el movimiento sufragista. Como en muchos otros campos, Davis fue pionera al abordar un problema social, publicando *The Tembroke Legacy* años antes de la formación de “The National Women’s Christian Temperance Union” (WCTU) en 1874. Fue durante la década que siguió a la Guerra Civil que el interés por la prohibición llegó a su cumbre, debido al crecimiento de la producción del alcohol, pero, sobre todo, por el control que la industria ejercía sobre el gobierno. Este miedo llevó a Davis a escribir su novela más radical de protesta social, *John Andross* (de diciembre de 1873 a mayo de 1874), que denuncia la *Tweed Ring* (o *Whiskey Ring*), a saber, productores y distribuidores de alcohol que exigían pagos ilegales a los minoristas y compraban a las representantes en el Congreso Nacional. *John Andross* la publicó también en *Hearth and Home*, ya bajo la dirección de Mary Mapes Dodge, también publicada en forma de libro el mismo año.

*The Tembroke Legacy*, a diferencia con *John Andross*, presenta el peligro del alcohol en el ámbito personal, y Davis es firme en su postura de que es un mal biológico

que destruya las personas, más que un mal social, como lo había representado hasta entonces en obras como “Life in the Iron-Mills,” donde se retrata la necesidad del obrero de emplear la bebida como estímulo, ese “Summat to make her live” (33). Por lo tanto, el legado del título se refiere a una condición genética—una especie de alergia al alcohol—que pasa de generación en generación en la familia Tembroke, por supuesto, de la línea materna. El protagonista/héroe Nalbro Jaquett, calco del viril Dick Lamorce en *A Long Journey* y de su precursor Dunn Joyce en *The Missing Diamond*, lee todos los folletos sobre la abstinencia, pero no se dirigen al bebedor sino a la familia/sociedad que supuestamente es la que más sufre: “Nalbro turned over the tracts wearily. They did not seem to him to have caught the right words any better than Jackey [su hermana]. Their writers looked at the wine-cup with the eyes of the drunkard’s heart-broken wife or starving children—not with the drunkard’s, who was more heart-broken and famished than they” (170).

Los personajes de “Tembroke” son todos estereotipos: la Madona rubia como la novia, en contraste con la morena y práctica hermana, el viril obrero rural y el guapo dandy de la ciudad que estafa la herencia. Los novios no son primos en esta historia sino vecinos, pero también se han criado como hermanos. Los Jaquett son huérfanos de madre, con el legado de alcoholismo que visita a los miembros varones; la novia tiene madre, una mujer descrita como una bruja que será la responsable directa del intento de suicidio del futuro yerno. Esta figura “dickensiana” de la suegra (que muere antes del final) es el personaje más interesante de toda la novela y permite entrever, como en “The Pearl of Great Price” (*Lippincott’s*, diciembre de 1868), ese pequeño punto de humor que falta en las primeras obras. Davis usa el punto de vista del consuegro, el viejo párroco baptista, Jaquett, para conseguir una parodia de una seca y pálida “shaker”<sup>23</sup>:

He tried to rid himself of how lean she was, and how the sleazy green silk clung about her rawboned angular limbs. She always represented but one idea to the mild little man (who was a century behind his age)—that of the water cure. She was a sort of medical Undine to him. Her skin, her nose, eyes, and lashes, were all of different shades of faded yellow. So was the wisp of dry hair knotted tightly up behind. He wondered, as he stood gently regarding her, if she had not washed out all the strength and color in her eternal sitz-baths and douches (73).

La figura de Nalbro tiene un parecido también con Joe Starke en “The Great Air Engine” (*Atlantic Monthly*, diciembre de 1863), pues ambos dedican su vida a la invención y patente de una máquina, con la diferencia de que “Tembroke” tiene un final feliz porque vence el alcoholismo y vende la máquina, mientras que “Air Engine” tiene un final feliz porque al ser vencido se entrega al cuidado de su mujer, olvidándose de innovaciones tecnológicas. Puede que esto sea la diferencia entre la obra de calidad y la popular. De cualquier forma, “Tembroke” se aproxima más al sueño norteamericano que Davis tanto había esquivado hasta ahora, y el motivo puede haber sido la influencia de la directora de la revista. Harris (1991) apunta de una carta que Davis recibió de Stowe al comienzo de la tirada de “Tembroke”:

When Davis first began her first serial for the periodical, Stowe wrote to her, noting that she was “beginning with intense and painful interest your story of the Tembroke Legacy,” . . . . In Stowe’s typically effusive assessment, Davis’s subject was “one that admits all the pathos and power of the old Greek tragedy” and warranted God’s guidance in the writing so “as to arouse the fears and quicken the cautions of mothers & fathers to meet this fateful evil ere it be too late—.” Stowe cited several cases of inherited alcohol

abuse that she had observed personally and, with little subtlety, insisted that she could foresee where Davis's plot *would* lead—she then sketched out her ideas of how she was sure it would proceed, ending with the assertive request, “So dear, *do* save [M]albro.” In spite of some literary and religious differences, Davis had long felt an affinity with Stowe. Here, at last, was the renowned Harriet Beecher Stowe addressing her as “dear,” commenting that though she had never seen Davis she felt “well acquainted” with her; she even thought to add, “hope you will excuse my suggestions,” and touchingly signed herself, “Your affectionate friend, H B Stowe” (cursivas de Harris) (147).

Dada la sugerencia de la reina del sentimentalismo que había vendido más ejemplares que ningún otro autor en la historia y que también firmaba los talones bancarios de Davis, no es de extrañar que la novela se desviara de su argumento inicial. El toque de Stowe también se aprecia en el formato grande (*broadsheet*) de la revista, con amplias ilustraciones al principio de cada entrega, añadiendo al efecto de melodrama, al menos para el gusto del siglo XX.

Los investigadores de Davis citan *The Tembroke Legacy* (1869) como el primer ejemplo de un argumento sobre el alcoholismo. Sin embargo, para noviembre de 1865 Davis ya había publicado el relato “Unto This Last” en el que expone casos de enfermedades hereditarios que la sociedad trata como vicios, explicando que los hospitales estaban llenos de personas que responderían a tratamientos. A propósito, “Unto This Last” carece de un final feliz.

### **1.3.8. *Put Out of the Way***

Al comenzar su carrera profesional como ensayista en el *New York Tribune*, Davis giró su atención literaria aún más hacia la novela política y social, especialmente con la novela *John Andross* (1874). El vacío que existía al dejar de escribir la acostumbrada novela en *Peterson's* en 1869, se llenó al sacar la novela corta (cuatro entregas) *Put Out of the Way*. Una de las mejores obras de Davis, se publicó en 1870, en la revista que hasta entonces sólo había publicado novelas domésticas calificadas como inferiores a las de otras revistas. La novela, que también ha sido objeto de atención por los más contemporáneos investigadores de Davis, expone los abusos que padecían los enfermos mentales (y a menudo no tan enfermos) dentro de los hospitales psiquiátricos. Clarke Davis había publicado un ensayo, "A Modern Lettre-de-Cachet" en *Atlantic Monthly* (1868), llamando la atención del público sobre este tema y publicando el contenido de cartas y certificados auténticos para encerrar a una persona para beneficio económico de la institución, citando y documentando varios casos reales. Algún furor se levantó a causa de denuncias ocasionados por este ensayo y Clarke continuó con la persecución periodística hasta que fue nombrado, unos años más tarde, por el Gobernador de Pennsylvania, miembro de una comisión estatal para revisar las leyes sobre la locura. Este período de intenso interés por esta causa dio tiempo a que Rebecca desarrollara su propio planteamiento del tema ante una audiencia mucho más amplia, la de *Peterson's*, que ya presumía de más de 150.000 lectores. El interés compartido por el matrimonio también proporciona una excelente oportunidad de comparar los estilos de ambos escritores, mostrando la efectividad de la ficción (y ficción popular) sobre la realidad, como apunta Harris (1991), ". . . the legal tone and nature of Clarke's presentation inevitably suffers in comparison to the fictionalized call for reform that Rebecca presented in her novel" (154). Rebecca, a través de una novela corta popular en la poco valorada revista de *Peterson's*, demuestra, una vez más, que conocía más que nadie el

mercado, aprovechando la oportunidad de ingeniosamente subvertir un argumento sentimental, colocándolo de forma paralela a la exposición social. Davis relaciona el encierro de la mujer por el mundo patriarcal con el encierro del hombre en un manicomio, de la misma manera que la esclavitud de los negros funciona como símbolo de la esclavitud de la mujer.

*Put Out of the Way* abarca un tema que se adapta bien al argumento usual de Davis, el de la herencia, puesto que el abuso del encierro de personas en instituciones psiquiátricas se producía en muchos de los casos para que algún familiar se apoderara de la propiedad del supuesto enfermo. La novela, además, continúa el tema que Davis había comenzado en el relato “Charity’s Secret” (*Peterson’s*, 1869) sobre el fraude dentro de las instituciones de caridad. Podemos observar que Davis, en general, atacaba la institucionalización de toda reforma social, defendiendo la idea de que la obra humanitaria se origina en el individuo y de que, sobre todo, la hipocresía caritativa conduce al establecimiento de leyes y costumbres que fomentan el engaño, además respaldado por la etiqueta de progreso científico. La idea del progreso a través de la industrialización en lugar de los valores humanos de generosidad y tolerancia subyace toda la obra de Davis. En esta novela abundan las referencias a la ciencia para el tratamiento moderno de enfermos mentales. La inspección del hospital por las autoridades oficiales subraya la fe ciega en el avance tecnológico y la hipocresía de los funcionarios que están, también, ciegos a la hora de observar cualquier anomalía que altere el orden establecido: “You will find here all the evidences of the great advance which science has made in the curing of insanity in later years” (442).

Davis presenta una novela que en muchos aspectos no tiene nada que ver con la reforma social. Ella explora el interior del psiquiátrico, las condiciones y el tratamiento a los pacientes desde la perspectiva de la mente de un hombre sano, legalmente



encerrado. Gran parte de la novela desarrolla la frustración y el gradual e inevitable enloquecimiento del héroe, Dick Wortley, en su intento de comunicación con el exterior. Esto en sí es un logro pionero. Wortley ha sido internado por el tutor (y el hijo) de su prometida, la huérfana y heredera Charlotte, para así poder apoderarse ellos de la herencia de esta *rosy-cheeked maiden*. De este modo, Davis entretiene un argumento banal de amor y herencias, un matrimonio obstaculizado, como venía haciendo desde el principio de su carrera, para captar el interés de la mayoría de los/las lectores/as. Pero en esta novela, a diferencia con las anteriores, la trillada historia romántica se limita al marco de la primera y la última entrega. El núcleo de la novela está dedicado plenamente a las torturas y tribulaciones de Wortley dentro del hospital. A Davis, desde muy temprano, le había fascinado el mundo del enfermo mental, como lo muestran las historias de *The Second Life*, “The Wife’s Story,” “The Solmes’s Ghost,” “Unto This Last,” “The Etruscan Chain” y *The Tragedy of Fauquier*. Todos ellos exponen algún caso de anomalía mental. Su propia experiencia con una crisis nerviosa, al casarse, puede haber influido en un tema cada vez más requerido por el público norteamericano, continuando la tradición a través de obras como “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman (1892), *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* de Ken Kesey (1962), *The Bell Jar* de Sylvia Plath (1963), e incluso *The Midnight Express* de Billy Hayes.

La historia de Charlotte Hubbard, el argumento marco o marginal, junto con el argumento secundario, según Sharon Harris (1991) carecen de importancia:

The outer story of Lotty and Dick’s romance and the diabolical intentions of the Leedses is unexceptional. In fact, the subplot of Fred Leed’s secret marriage to a blowsy foreign woman which he tries to hide in order to marry Charlotte Hubbard is a reworking of the plot of Davis’s first story for

*Peterson's*, "The Murder [in] the Glen Ross" from more than a dozen years earlier<sup>24</sup>. . . (156).

El argumento sentimental del matrimonio obstaculizado, Lotty-Dick, se complica porque el deseado matrimonio (por el Coronel Leeds) entre el hijo y la heredera también está obstaculizado, pues (aparte de que la niña se niega) el guapo vividor "Freddy" contrajo matrimonio en secreto con "a fat German fiend" (431) durante una noche de alcohol y juego en Baden-Baden. En su análisis Harris postula este fragmento como una repetición de la primera historia popular, "The Murder of the Glen Ross" (*Peterson's*, noviembre de 1861), y hemos visto desde entonces otras repeticiones como "At Bay" (*Peterson's*, octubre de 1867), en que la alemana aparece después de cuarenta años para perseguir hasta la muerte al arrepentido marido. Davis, en 1870, ya había establecido bien la imagen de la inocente norteamericana frente a la corrupta europea, tema que situaría a Henry James (si no en aquel momento, en nuestro siglo) en la cumbre literaria de los Estados Unidos (y Gran Bretaña). Davis reescribía el mismo argumento una y otra vez, igual que James, pero ella lo hizo antes, teniendo que soportar la odiosa crítica de él. Pero cuando un/a escritor/a repite una y otra vez el mismo argumento, habría que cuestionarse la desestimación de Harris y otros que pretenden calificar de sentimental una obra que claramente dice que: *encerrar a una mujer en la casa de papá la volverá loca*. Davis, además, sabía bien que su historia sería recibida como un romance, anticipando esta recepción a través de la parodia: "It was the old story of Cinderella again. She had begun since then to look at her face in the glass through a glamour of romance; and she had supposed Col. Leeds and his associates would do the same" (355); se entiende a "Leeds y associates" como los líderes y la sociedad. Davis sigue con la parodia del romance más adelante con una alusión apta a Caperucita Roja cuando

Lotty se atreve a advertir a su tutor que ella va a visitar a su tía, incumpliendo el toque de queda impuesto:

“Ah! Where away, little one?” he said, rising politely. “Is not the hour for your constitutional past?”

“Only to my aunt’s,” said Lotty, as innocently as little Red Riding-Hood, when the poor little child met the wolf (364).

El argumento marco representa el ejemplo más poderoso de Davis, hasta la fecha, de hasta dónde puede llegar a dominar un hombre a una mujer. La huérfana Charlotte es hija de un padre que muere y lega en su testamento a un viejo amigo, para que la cuide hasta que ella se case. No hay ninguna mención de la madre, simplemente la niña pasa de las manos de un hombre a las de otro y tan sólo puede escapar a los brazos de otro. Su padre la podía haber legado a su tía materna, que figura en la historia como su futura suegra, recordando que los novios parece que deben ser, por obligación, primos. La descripción de su paso a las manos de Leeds está objetivada al máximo: “Charlotte Hubbard, sole heiress to the great Hubbard lead-mine, was game that did not often fall to Ned Leeds” (355). Leeds la encierra en casa, para que no pueda conocer a nadie, anticipando el encierro que practicarán con Wortley, negándosele a ambos la posibilidad de comunicarse con la sociedad. Cuando la criada lleva a Lotty a su habitación en la casa de Leeds, le explica: “I understood, that, as the young lady had not yet made her *debut*, it was her guardian’s wish that her meals should be served in her own rooms when there were strangers in the house” (356). La reacción inmediata de Lotty es de asombro, que se convierte pronto en humildad:

Lotty made no reply. She was stunned. Dropping so roughly out of her *role* of princess, into that of a country school-girl, received out of sheer kindness, and to be kept in the nursery until she was old enough not to

disgrace her guardian, quite dazed her. She was suddenly miserably conscious of her ignorance and awkwardness, and quite sure that the low place was the rightful one. For Lotty was naturally a humble, simple-hearted girl; and in this new world of stately ceremony, of beauty, music, culture, and quiet ease, the lead-mine, which had so dazzled her, seemed such a wretched heap of poor and common metal! (356).

Lotty se siente aturdida y termina por creer que merece estar encerrada, reflejo de la misma corrosión mental que sufre Wortley en el psiquiátrico: “Wortley settled down, at last, into a dull and heavy stupor, but conscious that his brain was giving way at last” (38). La descripción de la heroína en la cita, como heredera de una mina de plomo, tiene la curiosa interpretación de lápiz (además del homónimo *mettle*, que es, asimismo, muy apto), símbolo, a su vez, de la escritora. La analogía persiste con Wortley, que es también artista, el héroe preferido de Davis en sus obras de carácter de *Bildungsroman*. Y aunque Wortley es pintor, es su actividad como escritor la que le salva. Escribe una carta a un amigo juez y la guarda para cuando llegue el momento adecuado, que nunca llega. Al intentar escapar, la carta accidentalmente cae al suelo al otro lado del muro. Un día una colegiala la encuentra y la echa en un buzón. Harris correctamente interpreta que su salvación depende de la intervención de otra persona, ni la ley ni la sociedad pueden librarle. Sin embargo, Harris pierde el detalle de que Wortley no sabe hacer llegar a su destino lo que ha escrito, para lo que hace falta una mujer. Y esta acción de la colegiala la repite al final de la novela Lotty, que escribe una carta al nieto de otro hombre “enterrado vivo” que le lleva a su liberación. Esto es una clara metáfora de la reforma a través de la pluma de una mujer, que hace que llegue lo que escribe a un público, y una metáfora que se adecua a Davis. En el caso de Lotty, ella la entrega en mano, como Davis entregaría sus relatos a *Peterson's*.

La odisea de Wortley comienza cuando recibe una nota falsa de un amigo diciendo que le espera en la estación de ferrocarril, ejemplo del fracaso de la escritura del hombre. Al llegar, unos hombres que Leeds había contratado le obligan a viajar hasta el hospital, explicando a todos que el preso era loco y peligroso. Leeds y su hijo, aunque están en el psiquiátrico cuando llega Wortley, no quieren verle. Esta llegada también repite la llegada de Charlotte a Nueva York. Un sirviente la recoge a ella y a su tía en la estación, y otra sirviente las “encierra” en sus habitaciones en la casa. La tía se ofende por este trato: “‘It would become Col. Leeds better to have met us himself, instead of sending his lackey to receive the orphan daughter of his old friend; that’s my opinion, Charlotte. Or his son—his son ought to be old enough now to know how to be civil.’” (355).

Charlotte, después de un par de meses, se queja del trato a su primo: “‘Indeed, cousin Fred, I am more tired than anybody knows,’ she said, ‘I might as well be in a nunnery, as you say,’ . . . .’I only know that in these two months I have been shut up like a prisoner, and treated like a child.’” (357); intenta ganar su confianza como aliado contra el Coronel Leeds. Del mismo modo Wortley intenta conseguir la ayuda de Minch, el auxiliar del hospital, para convencer al médico de su normalidad. El plan que Wortley concibe para escaparse, que se asemeja a los planes de escape de Lotty, consiste en proporcionar a su amigo y paciente compañero, Inman, un molde en pan de la llave de la puerta para que éste le consiga una llave. Inman, cuyo nombre ilustra el hecho de que lleva diez años internado por una “mild melancholy” que sufrió después de la muerte de su esposa y de siete de sus ocho hijos, está en una sala que permite visitas, a diferencia de Wortley que enseguida logra estar en la sala para casos difíciles. Los dos acuerdan comunicarse a través de sus ocasionales paseos por el jardín, custodiado por un enfermero. Estos paseos también se duplican con los de Lotty, pues su tutor no le

permite salir hasta que Fred se persuade de que un poco de aire fresco no la hará daño y fija una hora de paseo, bajo la vigilancia de su tía: “. . . he cannot object to your breathing fresh air. I will beg leave to drive you out this afternoon. With the dragon, M’Intosh, to mount guard, of course” (357) (incluso los dos guardas son Irlandeses, el de Wortley se llama Brady). Es durante este paseo que Lotty conoce a Wortley, que representará su “llave” para el exterior.

Como en todas sus obras, Davis contrasta el pastoral campo, lugar origen de la joven inocente Lotty, con la ciudad de corrupción y vicio de sus tutores. En este caso la ciudad es Nueva York, aunque los hospitales psiquiátricos que Clarke Davis atacó eran los de Filadelfia, donde residían los Davis. Harris señala que el motivo de que Rebecca lo situara en Nueva York era para librarse de la polémica que surgió con los ensayos de Clarke. No obstante, podemos ver el uso de Nueva York como lugar de estafa en la historia “The Devitt Will Case,” ya en 1867. Lotty procede de un pueblo llamado Coldsden. Su amado pintor, Wortley, pinta un cuadro de Coldsden, desvinculándole a él de la ciudad, un recurso ya estándar en Davis, el de representar el estado emocional a través de una pintura u otra obra de arte.

Otro recurso muy repetido por Davis es el de contrastar los personajes buenos y malos, en esta novela representados por dos hombres, el viril Wortley frente al débil y afeminado Leeds, descrito a lo largo de la obra en términos serpentinos, mientras que Wortley se compara con la nobleza de Lear: “Through the thick shadows of Wortley’s sleep it touched him with a dull pain, a remembrance of old Lear, forsaken by his daughters. ‘Poor Tom’s a’cold!’ he muttered” (34). Davis utiliza la ironía para mostrar que aunque todos los que ven al encarcelado (pero cuerdo) Wortley encuentran rasgos claros de locura en él, es Leeds quien está al borde de la locura por su situación: “But then the terrible dilemma would rise before him again, till his weak brain almost gave

way before it” (431). Sin embargo, Davis no presenta oposición para la heroína, sino que combina las cualidades de la joven inocente con las de la mujer madura y fuerte en Charlotte, muestra de ello es cuando Fred cuestiona su relación con los Wortleys:

“You are intimate with Mrs. Wortley, they tell me, Lotty?” he began.

Lotty donned all her armor in an instant. She was clothed in steel, complete, before Fred had half cracked his almond (431).

Lotty no cae, ni por un minuto, en la trampa de mentiras que la tiende Fred sobre la conducta inmoral de Wortley.

Asimismo, *Put Out of the Way* proporciona a Davis una oportunidad excelente para desarrollar los personajes secundarios. Todos los implicados en el encarcelamiento de Wortley están retratados con perspicacia; desde el médico judío, que firma el certificado y se ofrece como prestamista, hasta los matones que raptan a Wortley, los médicos del hospital y los enfermeros (el más bruto de ellos, ex-boxeador, “a foul hitter in the prize ring years ago” (34) que recuerda a “Nurse Ratched” de *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*).

Pero el monólogo interior de Wortley, un hombre que por más que intenta demostrar que está cuerdo parece loco, es el elemento más innovador de la novela. Al principio de su internamiento se da cuenta de su situación en un arrebato de emoción:

“Buried alive! Buried alive! he cried, at last, starting from the seat, where the keeper had left him and beginning to pace to and fro, excitedly. “Oh! All-Mighty God!” he said, stretching his arms up to heaven, “look down and help a miserable prisoner. Give me patience to bear with these men, and intelligence to frustrate them, or I am lost forever—lost, never to be heard of again!” (443).

Pronto se desespera y empieza a presentar síntomas reales de enfermedad mental, dándose cuenta de su propio deterioro:

“Oh if I had but that villain by the throat,” he cried, clenching his hands, and thinking of the doctor. “But no! no! I shall go mad, really, if I look that way. God help me, a miserable sinner! I must keep cool, cool, or they’ll think me insane in earnest. I must temporize. Let me see, the keeper told me, that, once a month, Dr. Harte went the rounds personally. It is only two weeks off. I must wait for that—wait for that—wait for that.”

He was already, as you see, half-crazed at times. He had got into a way, like really insane persons, of repeating his words. He would run his hand through his hair, would stop in his rapid pacing to and fro, would mutter to himself—any one, almost, seeing his wild gestures and wilder looks, would have pronounced him mad (30).

Un día, al pasar el inspector (un cuáquero) y demostrar miedo ante sus peticiones, de nuevo su frustración le conduce a dudar de su propia salud mental:

“Am I, indeed, insane?” he cried, in his heart. “has reason gone from me? Do my very looks reveal to others that I am mad? Mad! Mad!” he said, with his fingers wildly tearing at his hair. “Good God, mad! and I knew it not!” (41).

Su plan para escapar, esperando el momento perfecto, está descrito con máximo suspense, recordando las escenas de *The Midnight Express*. Esta comparación con una obra bastante reciente ilustra bien tanto el legado de Davis como la diferencia que existe entre el realismo de ella y el romanticismo, ya que en *Midnight* el preso logra escapar a la libertad, mientras que en el momento más crítico de *Put Out of the Way* el pobre Wortley es capturado y llevado de vuelta a su celda (ambas obras se basan en hechos



reales). Siguiendo el enfoque realista, los médicos por fin declaran sano a Wortley, al recibir una orden judicial, resultado de la carta encontrada en el suelo. Aunque Davis continúa, con el final sentimental de la boda de Wortley y la joven inocente, se puede apreciar la distancia que ella guarda entre el romance-marco tipo *Cenicienta* y la historia de protesta social de Wortley. La conclusión que el/la lector/a es obligado/a a sacar es que son las leyes las que permiten el encarcelamiento de hombres sanos para apoderarse de sus propiedades, la única vía de reforma; y, de la misma manera, el encierro de las mujeres en las casas de sus padres y maridos sólo se podrá rectificar por la misma vía legislativa. Ni siquiera los tribunales sirven para apelar los casos, como Davis muy bien ilustra en su final “sentimental.” Cuando Wortley es liberado, intenta conseguir, mediante una demanda judicial, la puesta en libertad de Inman y la persecución de los Leeds. El amigo juez de Wortley, entonces, le asegura que pierde el tiempo, ya que en ninguno de los casos se ha infringido la ley:

. . . the imprisonment was strictly legal. All that is required is the unsworn certificate of a physician known or unknown, to justify incarceration. If the patient can force the matter before a court, the onus of proof is thrown on himself. Inman must prove his sanity, not his keepers his madness. Yet their evidence is thrown into the weight against him. I'm as hardened an old limb of the law as lives, yet my heart ached at the scene in the court-room to-day. On one side was the feeble, gray haired old man, bewildered and terrified by the crowd. On the other was the massive respectability of the Asylum, with all its social power and prestige. Judge, lawyers, and jury, were ready to detect signs of insanity in every nervous glance or motion (117).

Así que la novela resulta notable como documento sobre la legislación entonces vigente, al igual que sobre las prácticas y condiciones de los hospitales psiquiátricos en el siglo XIX. La falta de higiene está descrita con todo detalle, también las diferentes clases de enfermedades diagnosticadas y algunos de los métodos empleados para domar a los pacientes, tales como la tortura del agua:

Dr. Harte, hearing of this, prescribed “the hose.” The hose was a wooden machine, on which Dick was tightly strapped on his back—head, legs, and arms, hanging down. He remained there as long as Messrs. Minch and Brady judged best, for the blood to be driven to his brain. Then they took him out, and finding that his head was heated; they fastened him under the shower-bath, suffering the slow drop of the water to fall upon one spot in the brain, until from the frenzied eyes, and unconscious moans of agony, it seemed as though the tortured soul within was seeking, at eyes and mouth, some means of escape (35).

Esta cura se aplicaba, como se ha mencionado, para castigar a cualquier paciente violento, pero Davis también aclara el hecho de que el hospital no quería que el paciente enfermara y muriera, ya que el interés económico está por encima de todo. Leeds obtiene el certificado médico que declara a Wortley incapacitado, pero la institución exige otro documento, una fianza que asegura el pago de las mensualidades antes de ingresar al paciente. Lotty, una mujer práctica, abogó por este método cuando la vía judicial se agotó. En cuanto que el nieto de Inman dejó de pagar la primera mensualidad al psiquiátrico, declararon al viejo curado. Esta atención a todos los detalles por parte de Davis consolida una historia de ficción como documento reformista. Harris explica que se basaba en hechos reales, igual que en otros relatos anteriores como “Ellen” (*Peterson's*, julio 1863):

The editorial column of the June 1870 issue in which part 2 of *Put Out of the Way* appeared carries a message that Davis insisted be included: “every leading incident has substantially happened.” The author’s purpose, the editor continues, “is not to assail any particular asylum, but rather to assist in awakening public sentiment to the necessity of a reform in the manner in which patients can be committed to such hospitals” (155).

Davis recurría a menudo a documentos históricos que se encontraban en los polvorientos estantes de la *Biblioteca Pública de Filadelfia* para retratar algún personaje insignificante que pudiera contribuir al gran cuadro de la identidad norteamericana. Pero cuando quería sacudir al/a la lector/a ella se armaba de datos, no históricos sino de plena actualidad, y los lanzaba de modo que el público no sabía lo que le venía encima y por tanto no podía mantenerse al margen. Sus personajes ingenuos repiten una y otra vez, “Nothing is so well guarded in America as personal liberty” (437), nada más que la libertad de la mujer, guardada en la casa de papá, enterrada viva.

## Notas

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*, p 102.

<sup>2</sup> La revista *Hearth and Home* tuvo una vida breve, entre 1868 y 1875.

---

<sup>3</sup> No parece haber un criterio establecido para diferenciar una novela corta de un relato largo, por lo que los diferentes investigadores varían. Davis publicó varias obras en tres o cuatro entregas, que constarían de unas sesenta páginas de libro, llamadas novelas cortas y relatos. La extensión de “Life in the Iron-Mills” es parecida, aunque se publicó en una sola entrega, igual que varias de las primeras obras de *Atlantic Monthly*. “Life in the Iron-Mills” se considera un relato por todos los investigadores, menos Olsen, que le otorgó la denominación de novela no sólo por la extensión sino por su estatura literaria. CITE

<sup>4</sup> Davis publicó una novela juvenil por entregas, *Kent Hampden*, en *Youth's Companion* en 1891, el año siguiente se publicó como libro por *Scribner's*.

<sup>5</sup> No toda la ficción de Davis publicada en revistas de calidad se considera aceptable. Grayburn y Langford, en concreto, son muy críticos con la mayor parte de su obra.

<sup>6</sup> La Tesis Doctoral de William Grayburn, que se titula “The Major Fiction of Rebecca Harding Davis,” pasa por alto las contribuciones en *Peterson's*.

<sup>7</sup> Pfaelzer reclama atención para estas obras en *Parlor Radical* (23).

<sup>8</sup> La boda tuvo que ser aplazada por enfermedad: “Our marriage was to have been the first of the winter, but I had to defer it until March the 5<sup>th</sup> and then, owing to the illness of my mother's brother who is not expected to live from day [to] day, it will be strictly private.” (Carta de Davis a Annie Fields, el 10 de enero de 1863, citada en Grayburn, 46).

<sup>9</sup> Según Siegel, en 1870 Nueva Orleans era la ciudad más grande fuera de la costa del Atlántico.

---

<sup>10</sup> En *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989), 3, 46-50.

<sup>11</sup> Aquí hay un eco, también, aquí de la descripción del lugar que Davis encontró para escapar de la casa de los Cooper y poder trabajar en paz: “It’s a splendid dark, dingy place with little off shoots of rooms.” Citado en Harris (1991).

<sup>12</sup> *The Tragedy of Fauquier* (apr-ago 1868), localizada en Virginia, es la única novela que hace uso de John Page como narrador.

<sup>13</sup> Ésta es una de las historias seleccionadas por Pfaelzer en su *Reader* (1995), y hace una excelente análisis de ella en *Parlor Radical* (1996) 167-88.

<sup>14</sup> Andros, Sir Edmund (1637-1714), gobernador inglés en la América colonial.

<sup>15</sup> Según la teoría de Annis Pratt en *Archetypal Patterns in Women’s Fiction* (1981).

<sup>16</sup> El héroe del relato “Ben” (*Putnam’s*, febrero 1870) es un buen ejemplo de este personaje.

<sup>17</sup> Puede que Davis quisiera criticar *Leaves of Grass* de Whitman. Como podemos apreciar en la cita anterior, Davis criticó a los líderes del “Club de Transcendentalistas,” Fuller y Emerson. Davis dedica una parte de su autobiografía, *Bits of Gossip* a criticar a Whitman, que ella encontró vulgar: “Whitman simply was indecent as thousands of other men are indecent, who are coarse by nature and vulgar by breeding” (218).

<sup>18</sup> Godey’s “Literary Notices,” Mayo de 1878. Reseña de la novela *A Law unto Herself*.

---

<sup>19</sup> Su primer hijo, Richard Harding nació el 18 de abril de 1864, y su segundo hijo, Charles Belmont, nació el 24 de enero de 1866. Su tercera hija, Nora, nació en 1872.

<sup>20</sup> Observamos la repetición del nombre Berenice en *The Stolen Bond*, un nombre muy romántico y cuyo diminutivo “Berry” connota la naturaleza.

<sup>21</sup> Davis volvió a utilizar gemelos en otro relato, “Compensation” publicado en *Peterson’s* en abril de 1871, en el que dos hermanas, criadas por separado (una rica y otra pobre) se enamoran del mismo hombre.

<sup>22</sup> El primer y más claro ejemplo es la escultura en “Life in the Iron-Mills.” Otros ejemplos abundan como “The Murder of the Glen Ross,” que presenta una miniatura de la mujer de Von der Warf, y *The Long Journey*, que ofrece una serie de cuadros que representan a la heroína como la Virgen María.

<sup>23</sup> Los “Shakers” son una secta religiosa derivada de los cuáqueros que llevaban vidas ascéticas, y valoraban el celibato por encima del matrimonio.

<sup>24</sup> Aquí Harris también se equivoca con las fechas: “The Murder” se publicó a finales de 1861, a menos de diez años de la publicación de *Put Out of the Way*.

## **2. Segunda parte. Desintegración gradual del patrón patriarcal: la confianza entre la lectora y la escritora**

### **2.1. Los relatos de 1864 a 1867: la imagen de la esposa**

“I would rather tell other women’s stories than my own.”<sup>1</sup>

#### **2.1.1. El doble: matar fantasmas**

El período de adaptación a la nueva vida de Rebecca Harding Davis quedó claramente reflejado en su narrativa corta. Como hemos comprobado en el capítulo anterior, las novelas populares comenzaron de forma simultánea a los bruscos cambios de residencia, familia y rutina que la novia experimentaba, dificultando llevar a cabo comparaciones con obras anteriores. Sin embargo, respecto a los relatos, nos encontramos ante un cambio muy notable: el viejo amigo Page, como narrador, y sus aventuras en las plantaciones alrededor de Richmond (Virginia) desaparecen casi por completo, dando lugar a una amplia variedad de lugares, narradores y argumentos. Sus historias no van a centrarse tanto en el obstáculo que impide llegar al altar sino en qué ocurre después. Aunque sus irónicos retratos de la felicidad conyugal están salpicadas con las persecuciones de la siempre elusiva *rosy-cheeked maiden*, la nota predominante en este período de transición es la victimización de la mujer en un mundo dictado por los hombres y las diversas respuestas de ellas al despertarse de su sueño sobre la vida.

Davis comenzó en 1864, el año del nacimiento de su primer y más querido hijo con una novela popular, *The Lost Estate (Peterson’s)*, de enero a junio de 1864) y una historia corta, “Stephen Yarrow: A Christmas Story” para *Atlantic Monthly*. “Stephen Yarrow,” cuyo argumento versa sobre una esposa engañada y abandonada por un marido débil, introduce el tema de la hipocresía dentro de la religión organizada y el peligro que representa para los seguidores ciegos, ambos elementos que Davis repetirá en su literatura popular. Para completar el año, publicó tres relatos en *Peterson’s*: “The Story

of a Song” (julio), “The Alsatian Hound” (octubre) y “The Solmes’ Ghost” (diciembre); asimismo publicó en julio “The Wife’s Story,” su segunda y última contribución del año en *Atlantic*, una gran reducción en comparación con los tres años anteriores (véase apéndice).

“The Story of a Song” introduce una forma narrativa nueva y más compleja, la que Sarah Orne Jewett llevaría a la perfección en su *bestseller The Country of the Pointed Firs* (1896), estilo definido como *local color*. La técnica consiste en un argumento marco en el que dos individuos charlan y uno relata la historia del otro. De este modo el primer narrador en la historia de Davis (Pemberton) empieza a contar en primera persona y en tiempo pasado una tarde que pasó con su amigo Pandowl. Por su lado, Pandowl toca el piano cuando una de las canciones le trae a la memoria una antigua historia que ahora él narrará en primera persona y en la que también él actúa como personaje marginal. La diferencia con Jewett está en el género de los narradores, ya que ella emplea dos mujeres con una fuerte imagen de hermandad y aislamiento y los argumentos implican personajes que son principalmente mujeres. Davis, todavía escritora “anónima” utiliza la voz masculina en su narrativa popular pero, como se ha mencionado, a su vez estaba publicando su primera historia narrada por una mujer, “The Wife’s Story”; es más, unos meses más tarde dejará aparecer su punto de vista femenino de esposa y madre en su narrativa popular a través del relato “The Clergyman’s Wife” en febrero de 1865.

Asimismo, “The Story of a Song” es un relato innovador, ya que reemplaza los romances de la plantación por lo que se convertirá en una larga tradición de *sketches* sobre las vidas de los emigrantes y otra gente insólita que habitaba el paisaje rural de Norteamérica. Este tipo de literatura, que compondrá gran parte de la literatura tanto popular como de calidad de Davis, se destaca no sólo en el estilo de *local color* sino



también en la creación del personaje “grotesco” del siglo XX; ejemplo de ello son otros autores como Sherwood Anderson, Carson McCullers y Flannery O’Connor. Desde que Davis escribió su primer relato “Life in the Iron-Mills,” sobre la vida inhumana de los obreros galeses que añoran el campo dentro del mundo industrial norteamericano, se detecta una preocupación por los emigrantes (al considerarse como parte íntegra del joven país) y a la vez por las personas deformes (como Deborah en “Iron Mills” o Lois en *Margret Howth*<sup>2</sup>, que no saben cómo expresarse ni tienen a nadie que hable por ellos). El fruto de esta literatura fue una colección de trece historias publicadas en distintas revistas (*Scribner’s Monthly*, *Lippincott’s*, *Harper’s New Monthly* y *Atlantic Monthly*) entre 1873 y 1890, que componen el libro titulado *Silhouettes of American Life*, (1892, reimpresso en 1968), volumen dentro de la serie de Scribner’s, “The American Short Story Series.”

“The Story of a Song” retrata a una familia de emigrantes suizos y, en concreto, la vida “malgastada” de un hombre, Franz, con sensibilidad artística (compositor) y temperamento “femenino”: “I never heard a woman’s voice come so clearly out of unutterable depths of feeling” (27). El cestero, Franz, es incapaz de superar el amor que siente por su joven prima, Nonette, prometida en matrimonio a él desde su nacimiento. Al crecer Nonette se enamora del aprendiz de Franz, se casa con él y es castigada por Davis, ya que su marido se convierte en un borracho, a la vez que ella envejece. Franz se vuelve ciego, literal y figurativamente, porque no “ve” el sentido de la vida sin Nonette, pero lo más importante es que no ve que Nonette coquetea con su ayudante. El lado maternal de Franz, “He is like a woman” (31), sobresale ya de viejo cuando desilusionado se encariña con un bebé, la hija de una vecina, “I have seen mothers with their first-born, but I never saw a touch as wistful and tender as that” (31), a la que confunde en su mente débil con Nonette. Franz muere con la niña en sus brazos, ya rica

heredera, y Pembroke pregunta a su narrador si eso era todo, una vida tan común de amor perdido, la misma pregunta que Davis hizo en “Life in the Iron-Mills.” Pero Pandowl nos asegura que no todo fue en vano, ya que prevalece la triste pero bonita canción de amor que creó Franz, y que hizo rica a la niña. Resulta una historia simple y algo sentimental, pero repite—como hemos visto—muchos de los elementos encontrados en “Life in the Iron-Mills”: la creación de una obra de arte que trasciende la vil e inútil vida de la gente en el último escalafón social, retratando las vidas y costumbres de las personas que pronto se mezclarían en el gran crisol de los Estados Unidos.

La historia proporciona una descripción muy clara del amor romántico dentro de la relación padre-hija, algo que Davis viene reflejando en casi todas sus obras. Por otra parte, ofrece una interpretación autobiográfica con la imagen de una obra creada por un artista rudimentario, como Davis se imaginaba, que sirve para asegurar económicamente una vida mejor para la segunda generación: el esperado legado de una insignificante escritora provinciana.

\*

Davis contrasta esta bonita y original imagen de canción de cuna con un relato de violencia y suspense. La aportación de octubre de 1864, “The Alsatian Hound” fue una historia de asesinato por adulterio y racismo, una intriga de amos y esclavos que recuerda a las historias de 1862, “The Asbestos Box” (marzo) y “A Story of Life Insurance” (junio). El interés de este relato yace en el entorno de las rebeliones de esclavos de Santo Domingo en 1791, siendo esta historia la primera en que Davis realmente incorpora acontecimientos históricos importantes y también la primera en que gran parte del argumento tiene lugar fuera del país. Durante la primera mitad del siglo XIX, en los Estados Unidos, la amenaza de levantamientos de esclavos y sus

correspondientes actos de venganza eran un terror constante para la población blanca; lo que había sucedido en las remotas islas podía reproducirse en cualquier lugar. Este tema de miedo y venganza de los esclavos lo trató Davis en la historia “John Lamar,” que publicó en *Atlantic* en abril de 1862, justo a la vez que trataba las relaciones entre blancos y sus esclavas en las obras de *Peterson’s*. Podemos valorar bien cómo “John Lamar” llega al fondo de la cuestión, ya que éste representa a un esclavo que debe decidir permanecer leal a su amo (que está encarcelado por los “yanquis” del norte), o matar al amo y liberarse, tal y como le animan los soldados abolicionistas. El esclavo opta al final por la libertad, pero Davis interpone en las últimas líneas el recuerdo que tiene el esclavo de la hermana rubia del amo, quien espera la vuelta de su hermano sola y asustada en la plantación. Esta imagen explica algo de la ambivalencia e inquietud que sentía Davis por el tema de la esclavitud. Como intelectual y reformadora social, su cabeza razonaba a favor de la libertad; pero como sureña, su corazón simpatizaba con el paternalismo hacia los esclavos y la venganza asegurada que produciría una liberación repentina. Esto impediría que Davis abrazara la postura del norte de forma incondicional. En la literatura popular de 1862 Davis también trata, como hemos visto, el tema de las relaciones entre amo y esclava, pero no trasluce el verdadero miedo que sentían los blancos. Sin embargo, con “The Alsatian Hound” encontramos claramente una fusión del tema que Davis había reservado para sus lectores cultos con el de su obra popular.

Es curioso como el título de este relato oculta por completo el tema tratado, igual que “A Story of Life Insurance” engaña bastante al lector, como si Davis no quisiera llamar la atención en las historias que pudieran resultar polémicas. “The Alsatian Hound” representa a un perro que salva al héroe del asesinato de una esclava enfurecida. La esclava se está vengando del asesinato de su hijo mestizo, hermanastro del héroe, que

cometió su amo/amante antes de la rebelión. Fredson Bowers, en *Elizabethan Revenge Tragedy*, explica que los perros, junto con los italianos, eran conocidos por su gran memoria y, por lo tanto, los candidatos ideales para la representación de la venganza (23). El perro de esta historia también señala el lugar donde están enterradas las joyas para que el hijo de “sangre buena” pague todas las deudas en que su suegra le había metido, para vivir feliz. Una vez más vemos la figura de la madre blanca, frívola, débil e incluso malvada, frente a la poderosa madre negra que, tras más de veinte años desde la muerte de su hijo recién nacido, sigue llorando su muerte y quiere venganza: “‘I held my baby in my arms—dead you know—and swore that no child of its murderer should live. I think I have not been myself since that night. But I keep my oath. Why, Bernard,’ laying her hand on his arm, ‘was ever heard such a pitiful thing that a father should murder his own child?’” (275). Al comparar esta solución (la represión del pecado de amar a una negra) con la solución de “A Story of Life Insurance,” observamos cómo un padre nunca mataría a su hija. Y el hijo vivo, como doble, comete simbólicamente un matricidio, paso necesario antes de casarse.

Por muy romántico y sentimental que parezca el feliz final de esta historia, y por muy manido que sea el enfoque del matrimonio y las herencias, ésta está muy bien escrita y llena de suspense. Y es la tragedia de violación, asesinato y mestizaje la que permanece en la mente del/de la lector/a. Este retrato, combinado con su publicación simultánea a la Guerra Civil, eleva a “The Alsatian Hound” a un gran nivel de interés y calidad.

\*

La última aportación a *Peterson's* en 1864 se titula “The Solmes' Ghost,” una historia narrada en primera persona por un médico viudo y padre de un hijo que directamente expone la ética matrimonial de la clase media-alta. Este señor cuenta el

argumento, ya fijo, del matrimonio obstaculizado, de su hijo con una vecina, la *rosy-cheeked maiden*, pero lo complica con un fantasma que resulta ser un hermano de la novia que deambula alrededor de la casa por la noche, robando artículos de valor de los dormitorios, etc. La historia resalta la importancia sureña del honor y de la sangre pura, requisitos para el matrimonio, “the properties would dovetail well together, and the families ranked alike in the county. One thinks of such settlements; caste means more and indicates larger differences there, than in large cities” (417). Esta declaración de sentido común que pronuncia el narrador se acompaña, después, por un irónico desprecio del *dirty dollar*.

El futuro suegro está encantado con la elección de su hijo ya que, desde que murió su propia mujer, necesita alguien que limpie y organice la casa: “I glanced about the room, with its handsome, ill-kept furniture, satin hangings over dirty windows, Dick’s muddy boots on the sofa, and pictured the change which neat little Nelly Solmes would make in a day or two. . . .” (417). El suegro no duda ni por un momento que compartirá los servicios de la esposa de su hijo. Esta imagen clara y satírica de lo que le deparará a una joven inocente, si es tan afortunada como para conseguir un marido, se repite en el corpus popular de Davis, y “Clement Moore’s Vocation” (*Peterson’s*, enero de 1870) es un buen ejemplo de ello. La madre de Nelly también está descrita por el punto de vista del varón, de forma ofensiva, al menos para un lector del siglo XX: “She had three realities in her life: her husband, Nelly, and the pantry. . . .” (418); aunque la despensa es irónica, el narrador es simplemente incapaz de percibir la vida interior de esta madre, hasta ahora una de las madres más benévolas en la narrativa de Davis. Más tarde, en la novela *The Tragedy of Fauquier* (*Peterson’s*, de abril a agosto de 1868), Davis desarrolla esta misma figura de la esposa feliz, presentando su aventurado, romántico y secreto pasado en contraposición a la imagen de ama de casa que pasa todas las tardes

haciendo punto. En “The Solmes’ Ghost” el padre de la niña se une al narrador para repartir insultos; cuando se da cuenta que Nelly ha dicho algo indiscreto comenta, “women are leaky vessels always” (421).

No obstante, podemos apreciar la función que el narrador Caldwell desempeña; el prototipo del narrador falible que Henry James llevaría a la perfección. A través de sus inocentes preguntas y despreocupados comentarios, se proporcionan las pistas necesarias para que el lector averigüe el misterio. Por ejemplo, le habla a su consuegro de la satisfacción de tener un varón, y más tarde expresa lo triste que es una enfermedad disipadora y hereditaria como la que tiene una familia vecina: “‘A single drop of the blood,’ I remarked, ‘is enough, it would seem, to convey the taint. How strongly visible it is, Solmes, that inflexible law of Nature, which visits the crime of one generation upon all that succeed it!’” (421). Esto es la visión de Hawthorne, lo inevitable que son los pecados de nuestros antepasados.

El hijo de los Solmes, Rivers, es un ladrón y borracho patológico que los padres esconden de la ley en la despensa (víctima de un viaje a Nueva Orleans). Cae desde el tejado durante la visita navideña de los pretendientes, por lo que todo el mundo siente alivio, pues librarse de una vergüenza está por encima de todo. Y no sólo queda el camino despejado para la boda de la hija, sino que también los ataques epilépticos de la madre se los provocaba el hijo. Observaremos que los males hereditarios visitan sólo a los miembros varones de la familia, a menudo por la mala sangre de sus madres (recordamos “A Story of Life Insurance”), mientras los padres legan sus fortunas a las hijas. La descripción de Rivers es interesante ya que evoca, una vez más, el sabor de Oscar Wilde y *The Picture of Dorian Gray*: “I had seen the portrait of this Rivers Solmes. It hung in an upper room, and, though usually covered, . . . that of a face—the long, lantern-jawed face of a young man, with blue eyes and thin, gray hair . . .

[g]ray—but the face is young as I said, with a cold malignant leer on it” (419). Se trata de la primera historia gótica y la que más recuerda también a *Jane Eyre*, con un loco (encerrado en casa) que impide la boda. De este modo, el oculto hermano representa la doble personalidad, opuesta en todos los sentidos a la pura hermana. Debe llegar el caballero para rescatar a la dama, anulando los deseos pecaminosos que la llevarían a la locura. Pero el caballero que causa la muerte del hermano, en lugar de ser el futuro marido, es la figura paternal del suegro. ¿Es el padre quien la libera para el matrimonio o es el matrimonio lo que le entrega al padre?

“The Solmes’ Ghost” también sugiere la idea del incesto, puesto que la hija no puede casarse mientras viva el hermano. Este patrón forma la base de la novela *A Long Journey* (*Peterson’s*, 1867), dentro de la cual Davis refuerza la imagen de amor fraternal con dos parejas de hermanos que son, además, primos y que se aman entre sí. La primera pareja de primos vive junta sin casarse hasta que se mueren; la segunda pareja se encuentra libre para casarse al echar una flor encima de la tumba de cada hermano/a. Las novias de Davis que se casan o son hijas únicas o deben “matar” a sus hermanos para ser libre.

\*

La primera historia de Davis en 1865 (enero) se titula “A New Year’s Story,” reflejando la costumbre popular de escribir un relato especial que para un día festivo, igual que la de publicar colecciones en ediciones especiales para regalar (*gift editions*). Esto parece ser un ejemplo temprano de la asociación de la literatura con el consumismo, aspecto en que Davis se haría experta. “A New Year’s Story” representa la tercera historia que Davis publicó para conmemorar un día festivo, aunque es la primera que se publica en *Peterson’s*. Las dos primeras fueron historias de calidad para *Atlantic Monthly*: “The Promise of the Dawn: A Christmas Story” (enero de 1863) y

“Stephen Yarrow: A Christmas Story” (enero de 1864); por lo tanto sigue un patrón de escribir un relato de esta naturaleza cada año al acercarse las fiestas de invierno. La historia popular es menos extensa (aunque es un poco más larga que la mayoría de las historias para *Peterson's*) que las dos de calidad, incluso “Stephen Yarrow” se podría considerar una novela corta (tendría unas cuarenta y cinco páginas en forma de libro). Sin embargo, las tres historias son muy interesantes<sup>3</sup> y cuentan con una base realista en común: se trata de delincuentes arrepentidos y hay imágenes lacrimosas de los hijos abandonados; el final feliz dependerá de darse cuenta de que a los truhanes hay que perdonarlos y de que no hay nada que supere el calor familiar, subrayando así el motivo cristiano, el tema festejado.

El argumento de “A New Year’s Story” es quizás el más clásico y simbólico de Davis, hasta este momento, dentro de la literatura decimonónica de mujeres, y lo que Annis Pratt define como el arquetipo de violación/trauma (24). Se trata del asesinato de un hombre, un fiscal del estado prometido a una chica de su clase, que deja embarazada a una chica de clase baja. La víctima/asesina, Marget Hensch, es el arquetipo de la niña arruinada que figura en la literatura realista/naturalista, como *Sister Carrie* o *An American Tragedy* de Dreiser.

Curiosamente la heroína se llama Martha Tolivar, o “Matty” para la familia, haciendo inevitable la asociación con Maggie Tulliver de *The Mill on the Floss* de George Eliot. De las frecuentes alusiones que hace Davis a los autores del siglo XIX más populares (como las Brontë, Scott, Emerson, Dickens, etc.), no encontramos muchas referencias<sup>4</sup> a Eliot, escritora que leía, y con la cual compartía intereses comunes por el realismo y por Goethe.

La figura de Martha es la doble con Marget (los nombres se asemejan), quien actúa de fondo en la narración, subjetivizando el argumento. También sirve para la



auto-identificación de la lectora y para poder proporcionar un final feliz. En este sentido la historia es un *Bildungsroman*, ya que Martha aprende del ejemplo de Marget. El proceso de madurez como tema en este relato sigue el mismo diseño que Davis utilizó en “My first Case” (*Peterson’s*, agosto 1862): unos jóvenes se embarcan en una aventura, en la vida real, después de llenarse las cabezas de historias románticas de la literatura a su alcance (Scott, Dumas, Cervantes, Emerson, etc.), manifestando la posición de Davis como anti-romántica, a pesar de sus manidos argumentos y finales felices:

. . . the brain below was a little drunk just now with half-comprehended Carlyle and Emerson. She had just left school, and, you know, every reading girl, between leaving school and falling in love, has a passion for metaphysics-made-easy.

‘To think of living!’ looking out into the clear December night glimmering into softer starlight, the gray eyes slowly filling with tears. ‘It might be worth a trial—to live—somewhere, where there would be room for work, or sharp pain, or happiness. In the thick of cities. If she were a man she could be on a battle-field to-night,’ her blood hot and her teeth clenched. ‘Even women could do something in hospitals, they lived years in a day there. But here—here—’ (29).

Pero hay una notable diferencia entre esta historia de 1865 y la de 1862: el sujeto del desarrollo ha cambiado de niño a niña, y la niña, al menos en principio, no se resigna a su papel pasivo. Desde la publicación de “The Wife’s Story” en *Atlantic* en la segunda mitad de 1864, se aprecia en Davis un interés por contar historias de mujeres, mujeres sujetas al abuso del mundo patriarcal, y la mayoría de estas historias son publicaciones

populares en *Peterson's*, no las de calidad. Esto refleja tres aspectos de la madurez de Davis como escritora:

- En primer lugar, desde un punto de vista pragmático, Davis conocía bien el mercado y escribía cuentos de mujeres para mujeres;
- En segundo lugar Davis eligió vidas de mujeres por su aspecto de esclavas, pues se ajustaban al movimiento realista/naturalista mejor que las vidas de un hombre;
- En tercer lugar, y quizás el aspecto más interesante, Davis se estaba desarrollando como mujer dentro del papel convencional de esposa y madre, y estaba sufriendo lo mismo que sus heroínas.

La figura de Martha en “A New Year’s Story” es simbólica, puesto que es hija de un carcelero y su casa es literalmente una cárcel, como muestran estos fragmentos: “they lived in the front rooms of the jail, wide and well-lighted enough, but with the musty smell of crime about them . . .” y “She caught the window-sash as if it had been an iron grating . . .” (29). La única forma de salir que Martha ve es, por supuesto, el matrimonio, y se encuentra prometida al principio de la historia. La perspectiva no es nada alentadora y se convierte en la primera heroína de Davis que se mira bien en el espejo y no le gusta lo que ve: “*Her* life was ruled out straight to the end; and again she caught at the window-frame as if it were an iron cage” (29-30) (cursivas de Davis). Es una lástima porque acaba de terminar sus estudios en la escuela, pero lo único que parece haber aprendido es la visión romántica de Emerson y Carlyle que le hace desear ser hombre y libre pero que no ofrece una vía práctica. La vista que le agrada mucho más que la del espejo es la de la ventana que da a la casa de enfrente donde vive Molly, otra imagen de sí misma como le gustaría ser:

Their lives were so utterly apart! God had showered such full, choice blessings on that girl! Martha could catch a glimpse of her now through the

folds of the lace window-curtains of the judge's library, sewing by the lamp: how delicate, and fair, and quiet she was! her face still with content and security.

It was not her beauty that Martha envied, nor position: it was the unnumbered chances she held. . . .I am afraid it was a bitter smile which Martha gave at that moment, seeing Sam Carton enter the gate (30).

Molly es la joven inocente que también está esperando casarse con Robert Fullmer, el soltero más deseado del pueblo y el que ha dejado embarazada a Marget, prima de Sam Carton, el novio de Martha. De este modo Davis utiliza el efecto espejo para dividir la personalidad de Martha en dos: la que se guía por los instintos naturales del amor y de la pasión, y la que se deja llevar por las normas sociales de dinero y posición, ambas descaminadas. Molly tampoco va a conseguir el final feliz, porque Davis ha inclinado su enfoque hacia abajo, sobre las vidas vulgares de los trabajadores, la misma visión que hasta ahora había guardado para sus obras de calidad. Quizás representa un acto de rebeldía el que Davis rechazara el final feliz para Molly y Robert, aunque la historia sí tiene un final feliz para Martha y Sam. Pero no es el mismo final feliz, porque Martha y Sam no van a montar su hogar en la plantación y llenarlo de niños sanos y sonrientes. Van a comenzar el Año Nuevo enfrentándose al duro trabajo, y criando el hijo bastardo de la asesina: “Rough, coarse people, meant to do vulgar work in the world” (38). Esta imagen es similar a la de “The Promise of the Dawn,” en que la pareja que viva se ocupa de la crianza del sobrino, hijo ilegítimo de una hermana llevada a la prostitución y la droga.

Esta historia también tiene paralelos con la primera historia que Davis publicó en *Peterson's*, “The Murder of the Glen Ross.” El novio (Sam, en “A New Year's Story”) está acusado falsamente de asesinato y es juzgado en ambas historias; y en ambas la

novia asiste al juicio. Pero en la primera historia, si recordamos, la novia entra tapada con un velo, cogida de la mano de su padre, apoyando a su pretendiente en silencio. En la nueva versión la novia entra sola y destapada para ser testigo. Ahora habla y elige por sí misma decir la verdad y condenar al novio, o mentir para salvarle y contentar a toda la comunidad. Ésta es la prueba, por lo que ella debe dar paso a una vida mejor, símbolo del papel activo de la mujer y un símbolo que Davis explotará con más frecuencia en su literatura popular.

### **2.1.2. El matrimonio: la vida malgastada.**

La historia titulada “The Clergyman’s Wife” se publicó en *Peterson’s* en febrero de 1865, a los dos años de casarse la autora, unos diez meses de nacer su primer hijo; acababa de pasar una “crisis,” de lo que sólo podemos deducir que fue una depresión “post-nupcial” dado el cambio tan radical en la vida de una mujer de treintidós años. Esta depresión se vio agravada por residir en la casa de su cuñada, llena de niños pequeños, y tener que cuidar de varias enfermedades tanto del nuevo marido como de la cuñada, Carrie Cooper. Sharon Harris (1991) explica:

Her first spring as a resident of Philadelphia, however, was spent tending to both Carrie and Clarke, who were ill periodically. . . . Then a great quiet descended upon the Philadelphia home. For several months, no letters from Davis reached the Fieldses, her family, or any other of her acquaintances. Clarke notified Annie [Fields] that Rebecca was severely ill, diagnosed as suffering from nervous exhaustion (107).

“The Clergyman’s Wife” es especialmente interesante ya que resulta ser la versión popular de una historia de calidad titulada “The Wife’s Story,” publicada en *Atlantic Monthly* en julio de 1864 y escogida por Tillie Olsen en la reedición de “Life in the

Iron-Mills” en 1972. (Las tres historias que Olsen publica—“Life in the Iron-Mills,” “The Wife’s Story” y “Anne”—claramente atañen a temas feministas: retratos de mujeres infelices en su reparto social, y añorando por el pasado “camino no elegido.” Tanto Harris como Olsen califican “The Wife’s Story” como la obra de ficción más autobiográfica de Davis.) Las dos historias son innovadoras para Davis, ya que se relatan en primera persona del *femenino*, desde el enfoque de una esposa. La historia popular, incluso, está en forma de diario, con toda las implicaciones del realismo biográfico<sup>5</sup>. Y la atracción por el análisis autobiográfico es muy fuerte. Todas las historias anteriores a “The Wife’s Story” (1864) son narradas, o bien anónimamente por un narrador varón (el caso de la mayoría de las obras de calidad), o bien abiertamente por un hombre maduro, soltero/viudo: el Señor Page o John Lashley, etc., en los cuentos populares.

Los dos relatos se parecen en varios aspectos:

- El descenso del marido desde una posición aventajada hasta la pobreza: “But let me go back a few weeks to one evening when my husband first told me of the failure of the house in which his property was invested”; (“The Wife’s Story,” 178); “He gave up much to preach God’s word when he abandoned the law—place, and fame, and chance of advancement” (“The Clergyman’s Wife,” 139).
- Un conflicto emocional por parte de la esposa con respecto a su matrimonio, en un tono amargo. “What would taste or talent be worth in the coarse struggle we were about to begin for bread and butter” (“The Wife’s Story,” 181); “. . . that I am to be degraded into the position of a neglected, jealous wife” (“The Clergyman’s Wife,” 143).
- La descripción de las labores domésticas como una carga (*drudgery*). “If I remained with Doctor Manning, my *role* was outlined plain to the end: years of cooking,

stitching, scraping together of cents: it was the fate of thousands of married women without means, to grovel every year nearer the animal life, to grow niggardly and common. Better apart” (“The Wife’s Story,” 194) (cursiva de Davis); “Sewing and cooking for the wee ones brings in no money. I am tougher and stronger than John to-day, though I used to be a delicate girl. I remember how he used to fret at seeing my hands chapped and hard with the washing . . . .” (“The Clergyman’s Wife,” 139).

- Un viaje hacia un lugar desconocido para la esposa, pero conocido para el marido desde su juventud, en ambos casos desde el interior de los Estados Unidos hasta la costa Este: “I’ll go back to Newport. . . .You did not know I taught there when I was a young man?” (“The Wife’s Story,” 194) “. . . the free, bold thinker that in Boston, before we were married, stood on a platform with his own peers and was recognized by them” (“The Clergyman’s Wife,” 139).
- La resolución feliz tras la aceptación de las esperanzas del marido y la sociedad, en general, y el pronóstico de un futuro lleno de felicidad doméstica como madre y esposa; se trata de la resolución del “conflicto entre la vocación femenina y el papel de madre y esposa” descrito por Pilar Hidalgo (1995) en *Tiempo de Mujeres*, “En la época victoriana el conflicto se resolvía a favor del matrimonio y con la renuncia de la mujer a la creatividad artística”(214): “. . . a woman has no better work in life than the one she has taken up: to make herself a visible Providence to her husband and child.” (“The Wife’s Story,” 222); “I never fail to have my hair curled, and fresh lace at my throat, before John comes home to dinner at five” (“The Clergyman’s Wife,” 147).

Cada uno de estos puntos corresponde a acontecimientos en la vida real de Rebecca Harding Davis, siempre que interpretemos su enfermedad como una depresión post-nupcial y demos a su mesa reservada en la biblioteca de Filadelfia el valor de “una

habitación para sí misma,” para poder escapar de las tareas domésticas y escribir a gusto.

“She loved the privacy of the ancient old library: ‘It’s a splendid dark dingy place with little off shoots of rooms,’ A ‘room of her own’ in the library not only afforded her the perfect setting for writing but was also a necessary refuge from the demands on her time at home” (Harris 106-7).<sup>6</sup>

Sin embargo, podemos apreciar como el desarrollo de los diferentes argumentos refleja los intereses y valores de dos públicos diferentes, posiblemente debido a dos etapas muy distintas en su propio matrimonio. En “The Wife’s Story” una recién casada con un viudo con hijos, se siente aburrida y oprimida después de nacer su bebé (debido a la ruina económica), y sueña con la vida de soltera-artista (aunque, como bien señala Hidalgo (215), la cantante de ópera no es artista creativa sino intérprete). El sueño se convierte en un ataque de fiebre (*brain fever*) y, cuando la esposa recobra el conocimiento, se da cuenta de que su marido y familia son lo que más le importa en la vida. El sueño realmente se convierte en pesadilla, puesto que en su debut en el escenario pierde la voz y es ridiculizada, causándole un infarto a su marido, que se encuentra entre el público por casualidad. Pero la imagen no queda tan solo en lo ridículo, sino que la mujer protagonista de un teatro es inmoral y mal vista para la sociedad. “I put up my hands to cover the bare neck and shoulders, . . . The policeman had been ey[e]ing my dress under the cloak for some time. ‘Hi! *You’d* best move on,’ he whispered. ‘This a’n’t no place for the likes of you.’”(cursiva de Davis) (211, 215). Encontramos un retrato similar de cantante en el relato (o novela corta) “Paul Blecker,” publicado en *Atlantic Monthly* entre mayo y julio de 1863. Pero la cantante de ópera de “Paul Blecker” es la hermana de la protagonista-enfermera, un personaje muy secundario, y *triunfa* al final, a pesar de la crítica que recibe del *establishment*.

En “The Clergyman’s Wife” Davis presenta a una ama de casa llana, sin pretensiones ni talentos, como las mismas lectoras. En esta historia la causa del malestar de la esposa está totalmente centrado en el marido, ilustrado por dos motivos. El clérigo es un hombre que abandonó su prometedora profesión de abogado por la salvación de almas, lo que podría ser una razón altruista, pero esto conduce al deterioro de su interés por la vida y, por consiguiente, de la relación con su mujer. La analogía con L. Clarke Davis, abogado de formación, convirtiéndose en periodista/reformador (y escritor de mala ficción) durante esta época, es abrumadora. El segundo motivo de insoportable incomodidad para la esposa es la fascinación, casi enamoramiento, del marido por una especie de bella actriz que se dedica a lecturas de Shakespeare, retratada como superficial y falsa. La esposa se ve a sí misma como torpe, fea, malvestida, etc., al lado de una joven y encantadora artista de la máscara que se encuentra a la altura de un hombre culto, aunque aburrido: “her mind seemed capable of as many graceful and new attitudes as her body. John was delighted. ‘She has the brain of a poet, and the soul of a little child,’” (143). En un desenlace al puro estilo de Edgar Allan Poe, el marido sufre catalepsia, pero, cuando está a punto de ser enterrado vivo, se da cuenta de que su esposa le quiere de verdad. Es un claro ejemplo de cómo siempre la tortuga gana a la vampiresa-liebre en la literatura decimonónica<sup>7</sup>. El marido termina dejando el clero para ser editor (como Clarke Davis), por lo que emprenden una nueva etapa matrimonial, en una casa nueva, haciendo eco de la alegría que Rebecca relataba a Annie Fields de que se mudarían del hogar de la cuñada a una casa propia: “The one note of hope in her letter is Clarke’s promise that they will move to their own home upon recovery” (Harris 108).

La interpretación autobiográfica de este relato doméstico va más allá al tomar en cuenta que Clarke Davis era aficionado al teatro, que asistía a funciones (a veces solo o



en compañía de sus hijos) por las tardes cuando salía del trabajo, y que recibía cartas (muy correctas) de al menos alguna actriz. Estas inocentes cartas puede que carezcan de importancia, pero también podrían ser fuentes de pequeños celos por parte de una esposa que era mayor que su marido, también más grande que él físicamente, que no era ninguna belleza y que pasaba la mayor parte de su día encerrada en casa escribiendo. “Davis was pleased with Clarke’s public involvement, but she sought a more reserved lifestyle for herself, carefully guarding the quiet and isolation necessary for writing” (Harris 101).

Por otra parte, además del posible interés autobiográfico, merece la pena destacar el desarrollo tan negativo de la imagen de la mujer en el escenario. En 1863 (“Paul Blecker”) una mujer soltera que necesita contribuir a la economía familiar, cuya escapatoria a través del matrimonio se ha visto frustrada por la guerra, viaja desde los montes del campo hasta la ciudad de Nueva York para explotar el talento que tiene, desafiando la opinión pública y familiar, y obteniendo éxito. Y en 1864 (“The Wife’s Story”) una mujer casada *sueña* con volver a una profesión que había desempeñado, abandonando marido e hijos, pero más o menos *elige* el matrimonio al final. En 1865 una mujer, cuyo marido le es infiel, ni siquiera se plantea la separación, resignándose a una vida de sacrificio por el bien de los hijos: “‘What is to be the end of this?’ he asked. ‘God knows; for our children’s sakes we cannot live apart.’” (145). Notamos como el conflicto del papel de la mujer dentro del matrimonio comienza siendo un acto de defensa (en la cual no hay debate interno), pasa a convertirse en una batalla mental consigo misma, para terminar en una humillación por parte del marido, dejando una triste figura de la mujer sumisa. Todo este tratamiento de la mujer pública corresponde a los tres primeros años del matrimonio Davis. Es más o menos a partir de esta época cuando ella pasa a escribir “a tiempo completo” tanto narrativa popular como juvenil

(para complementar los ingresos de Clarke), junto con las tareas propias de madre y esposa. Todas las nuevas tareas de la escritora se considerarían inferiores, por supuesto, a la carrera de editor de su marido. Este hecho está muy bien ilustrado con las notas necrológicas de cada uno: las de Clarke (1904) aparecieron en numerosos periódicos, ocupando hasta media página, incluyendo pésames de gente famosa (El Presidente de los Estados Unidos, Grover Cleveland, etc.), mientras los escasos recuerdos a Rebecca (1910) ocuparon apenas la tercera parte de una columna.

“The Clergyman’s Wife” también resulta interesante por el interés que demuestra la protagonista sobre su propio cuerpo y la imagen que tiene de sí misma: “. . . since John has ceased to notice how I was dressed, or looked, I never think of it, only to be clean” (140). Aquí podemos observar la fijación que tenía Davis por la higiene de la mujer, que también encontramos en la descripción del hogar de la heroína de *The Second Life*, mencionada anteriormente. La esposa sigue reprochándose:

“I am dull; have lost the habit of expressing myself easily...I don’t blame them if they look on the silent, middle-aged, Mrs. Curtis as a dead-weight. A man does not grow old so fast as a woman” (141).

“I wonder, sometimes, if I was the proper wife for John; if there are not needs and tastes in his nature which I do not satisfy. And it is such trifles that have made me feel thus, I am ashamed almost to recount them: such as the overheard question of an Irish chamber-maid—‘Was yon woman in black Mr. Curtis’s mother, or wife?’ That was the first. I smiled when I heard her, but I could not help looking in the glass. I never before felt how broken I was. It shocked me to see the pinched, thin face, with the dark circles under the eyes, and the stooped shoulders, on which my dress hung flabby and ill-fitting” (143).

De este modo, la historia parece un artículo de *Cosmopolitan* (1999) sobre cómo mantener el interés del marido a lo largo de los años. El público, aún después del movimiento feminista de la década de los años setenta, no ha cambiado tanto. Pero la posición de Davis no es tan simple, puesto que al principio de la historia la heroína piensa: “I thought I had earned love from him founded on something deeper. I had neglected my dress, my person; had I time to ‘make a picture of my face,’ with the dinner to cook, the ironing to finish, and five boys to sew and patch for? and that, day after day, for months and years” (142). La esposa ha perdido su auto-estima por completo, reflejo de la condición de la mujer que continúa hasta nuestros días.

La descripción que presenta la esposa sobre el espacio doméstico, y no solamente las tareas, es también reveladora de un posible rechazo del papel de ama de casa, igual que una crítica sobre los ingresos del marido: “If the ‘nest’ did not need carpeting and doing up so dreadfully, I would like it better” (140). La figura que dibuja la esposa de su propio marido demuestra que el enfriamiento del matrimonio es una navaja de doble filo: “. . . his face, sallow and haggard” (139), “. . . John lies there, fagged and worn out, a wreck of his former self” (139), “He has grown morbid, sunk down in a sort of dull apathy, from which nothing rouses him” (140). Estas escenas de reflexión describen claramente una mujer, que es una escritora, “I can’t help talking to my journal” (139), que no está satisfecha con lo que tiene, y es obvio que la solución que ofrece al final en forma de “consejos para la mujer abandonada” no es seria. Pero por haber nacido en un lugar y época, Davis no contaba con el recurso de llevar a cabo el entierro “en vivo” del querido John, que seguramente constituía la conexión *subliminal* entre la catalepsia y el drama de *a woman scorned*.

\*

La siguiente colaboración para *Peterson's* se titula "The Haunted Manor-House" (abril de 1865), y como el título sugiere, se trata de un relato gótico con ciertos elementos en común con "The Solmes' Ghost" (diciembre de 1864). No obstante, es una historia más compleja, al menos en cuanto a narración, y el tema central es el mismo que el de "Life in the Iron-Mills": "lo que podía haber sido" (*what might have been*).

Esta es la primera historia en que el argumento es ajeno a los Estados Unidos<sup>8</sup>, reflejando el aspecto romántico y sobrenatural. Parece tener lugar en Inglaterra, en un pasado indefinido, y encontramos largas descripciones del paisaje que no ocurren en otros relatos, y que posiblemente reflejen la influencia de alguna lectura romántica de Davis en ese momento.

La estructura de este relato de fantasmas es la que utilizará Jewett más adelante: una historia dentro de otra historia, contada una noche de tempestad alrededor de una lumbre. La narración ejemplifica la imagen acomodaticia extrema, es casi hipnótica. Aunque esta técnica es similar a la empleada en "The Story of a Song" (julio de 1864), la novedad consiste en un narrador nebuloso que, en lugar de contar la historia a otra persona, está solo y entra en una especie de ensueño, describiendo al lector lo que ve. Al final no estamos seguros si el narrador es un fantasma o un ángel que va dando lecciones de gracia, ya que la escena termina en un discurso sobre tolerancia y reflexión cristiana.

La historia comienza un día helado con la llegada del narrador a una casa de la ciudad, en la que el dueño no se encuentra, por lo que el mayordomo le conduce a la biblioteca y le deja allí solo con el fuego. Cuando el narrador se acomoda y entra en calor, mira a un cuadro que hay en la pared de una mansión inglesa y se da cuenta de que las casas tienen su propia historia, pero éstas son mudas, la filosofía que subyace

bajo el realismo de Davis: contar historias de personas que no pueden contarlas, y con frecuencia enfocando a la casa como personaje con misterioso pasado. La casa que habitan los Wolfes en “Life in the Iron-Mills” juega un papel importante, ya que sitúa visualmente a los personajes en su estatus social: los obreros viven en el sótano mientras que el/la escritor/a está en la habitación de la segunda planta<sup>9</sup>. En “The Haunted Manor House” el narrador entra en el cuadro y narra la historia de los habitantes de la casa de antaño. Dentro de esta exposición, el narrador llega a la mansión y el mayordomo le abre la puerta, creando un efecto de palimpsesto que se complica. El narrador relata que la mansión está encantada: ““The fancy is, I believe, that at some unknown day and hour of the year, any one sleeping in this old house is subjected to certain influences which show to him *Himself*, not as he is, but as he might have been.’ . . . ‘The possibility of his nature, I suppose they mean”” (270).

Dentro de la mansión, el narrador se coloca delante del fuego y una vez más entra en un estado de ensueño. Es aquí cuando el narrador es testigo de una escena en que aparece el fantasma de la difunta esposa del dueño de la mansión, y ella abre una puerta a otra escena de cómo las cosas “podían haber sido” si el marido no hubiera rechazado al hijo por casarse con una chica pobre. En esta escena sigue el efecto palimpsesto, ya que el hijo tiene a su vez otro hijo que quiere casarse con otra chica pobre. Y el primer hijo tiene otra hija que el padre (o abuelo) identifica con su esposa, que murió joven, y que también muere. El efecto es el de un cuadro dentro de otro, en el que el narrador va viajando a través de una especie de túnel sobrenatural. Al final el dueño se reconcilia con el hijo, quien ha sido un misterioso compañero del narrador en su paseo dentro del cuadro. Padre e hijo salen por la puerta de la mansión en busca de la mujer e hija distanciadas por culpa del padre, empezando una nueva vida. Y el narrador también sale por la puerta, pero no de la mansión sino de la primera casa. Hay que destacar

también la imagen del padre/abuelo con la hija/nieta/esposa encima de su rodilla. Si volvemos al superficialmente insignificante personaje de Janey, la joven inocente en “Life in the Iron-Mills,” vemos que, aunque ella es el objeto amoroso de Hugh Wolfe, entra para dormir en la casa de los Wolfe, estando el padre solo en casa.

El parecido con “The Solmes’ Ghost” está en el tema de la disipación. El hijo distanciado del padre ha malgastado su vida en el juego y la bebida (en Nueva Orleans), y ha envejecido antes de tiempo, otra lección moral. Esta mezcla de moralidad cristiana con prejuicios de casta, aunque dentro de un contexto romántico, también nos recuerdan a “Life in the Iron-Mills”<sup>10</sup>; esto sirve para unir temas e imágenes, en principio muy disparos, entre las obras de calidad y las populares de Davis en esta época. La mezcla se subraya aún más si damos importancia al hecho de que es la primera historia firmado por la autora de *Margret Howth*, conectando la identidad de la autora de *Peterson’s* con la de *Atlantic*. Pero, irónicamente, es la más lejana de su posición anti-utópica, empleando el recurso del sueño, visión transcendentalista que ella critica en la mayoría de sus obras. Harris (1991) opina que “The Wife’s Story” (*Atlantic*, julio de 1864), publicada sólo unos meses antes<sup>11</sup>, representa el rechazo tajante del sueño romántico en favor de la realidad:

Since she had begun her writing career, Davis had been developing an anti-“dream” stance as part of her theory of the commonplace. . . . Davis renders here . . . the demand that American fiction break with tradition and imitation of European models in order to explore the underlying meaning of truth and reality. Such exploration requires fiction writers to confront the unpleasant as well as the “pure” aspects of life; Davis and later realists believed that transcendentalism ignored and sometimes consciously attempted to escape the wretched aspects of life (109-10).

Todavía el sueño valía para un público vulgar, incluso Davis podía pensar que lo necesitaba, y que representaba “Summat to make her live,” citando a “Life in the Iron-Mills” una vez más.

\*

El número de octubre de 1865 de *Peterson's* tenía como relato inicial “The Little Sweet-Sweeper” de Davis, demostrando que Davis ya no era simplemente una más de las colaboradoras, sino una de las más importantes. La tendencia de Davis de convertir sus historias románticas de matrimonios obstaculizados en propaganda reformista, o vice versa, es evidente claramente en esta historia: un hombre se arrepiente de haber malgastado su vida cuando hay tanto bien que hacer con los menos afortunados. El tono y planteamiento de esta historia evoca al romance popular de “La Fosforera” (“The Little Match-Seller”), famoso por Hans Christian Andersen, contemporáneo de Davis y también colaborador en algunas de las revistas juveniles en las que ella publicaba.

Davis explora el interior de un refugio para desahuciados y un asilo para prostitutas reformadas (*magdalens*), temas que ya había planteado en “The Promise of the Dawn” (*Atlantic*, enero de 1863) y “A New Year's Story” (*Peterson's*, enero de 1865). Aquí se aprecia cómo tanto el argumento como los personajes, que hasta ahora habían ocupado un lugar central en las historias, toman un segundo plano en la retórica reformadora y las imágenes de pobreza y enfermedad:

There are cellars, inlets to hell, in New York, to give them their plain name, running deep underground, ventilated only by the door of entrance. Boards swung in these from the ceiling, bunks in the wall, and benches over the floor, are dignified by the name of beds, and hired to white and black of both sexes for a couple of pence. The police know them as dens, from which a criminal can rarely be drawn, so deep are they sunk, and so

extensive are their channels of egress under the streets and through the sewers of the city (240).

Davis parece reconsiderar la posición de los trascendentalistas en esta romántica historia basada en *Sartor Resartus* de Carlyle.

El retrato de la barrendera, con ecos de cuento de hadas, es realista, simbolizando el estado general de las ciudades: “There was nothing unusual in the sight . . . . no point of misery greater than met your eyes daily on every street of a great city” (238). La ciudad como mal es una constante para esta escritora. Pero Davis da una nota de esperanza con la imagen de la regeneración del fénix: “. . . she had lifted herself up from the ashes,” una imagen que encontramos también de Deborah que yace en cenizas en “Life in the Iron-Mills”: “was there nothing worth reading in this wet, faded thing, half-covered with ashes?” (46).

El protagonista, Dr. Bruno desprecia la reforma social: “A man found other work to his hand than castle-building in the air after Kossuth or Wilberforce’s fashion” (239); él lo hace de la misma manera que Mitchell en “Iron Mills,” pero se distingue de Mitchell, diletante de nacimiento, porque su historia había sido una de trabajo manual (religiosamente ha sido carpintero) y había tenido que estudiar para llegar donde había llegado. De este modo podemos calificar esta historia como de retrato de unos nuevos ricos, los primeros en olvidar sus orígenes. Este tema ocupará mucha de la sucesiva ficción popular de Davis. La descripción satírica de la Sra. Bruno trae al recuerdo las posteriores obras de Henry James y Edith Wharton:

“Yet one needs some higher touch to be laid upon our natures that the coarse, commonplace of every day affords,” she continued, drawing up her dress, as she settled herself before the fire, for fear the heat should shrink it. It was a habit she had learned when she was Lotty Johnson, and earned her



dresses by slop-shop work. “A fine picture, a strain of rare music now and then,” pensively sipping her tea, “to remind us whence we came and whither we go. You agree with me, my dear?” (239).

La Sra. Bruno termina la conversación afirmando que odia a los niños, otro ejemplo de mala madre, en contraste con su marido, que se desvive por su hijo. El Sr. Bruno tiene la capacidad de darse cuenta de su inútil vida, por lo que antes de morir se dedica a salvar vidas de la fiebre amarilla, junto con su hijo. Pero la madre de la barrendera, Mary “ricitos de oro,” antigua novia del Sr. Bruno, muere en casi las mismas circunstancias que Lily Bart en *House of Mirth* de Wharton, después de intentar ganarse la vida como sastre. Además, encontramos la atracción de la figura paternal por la de la hija inocente, que representa a su vez a la madre/esposa. De nuevo Davis nos ofrece una obra con final feliz para unos, que permite entrever otro final realista no tan feliz.

\*

En noviembre Davis publicó un extraño relato que se encuentra entre el periodismo y la fábula, titulado “Unto This Last,” sobre enfermedades mentales hereditarias. El narrador es un médico que se interesa por enfermedades de hematología, y cuestiona la creencia de que una enfermedad puede ser el castigo por un pecado y que los hijos a veces padecen los pecados de sus padres: “. . . [I]s it not the old, old truism which so many forget, that the sins of the fathers shall be visited on the children to the third and fourth generations?” (339). Lo que Davis propone es el estudio científico de enfermedades como el alcoholismo, la depresión y el suicidio, por encima del dogma religioso que trata a los enfermos como pecadores:

. . . I, or any other medical man who reasons from facts, and not theory, know that drunkenness is, in eight cases out of ten, the result of a disease, which is often transmitted as regularly as scrofula, from father and son; that

treated as such and combated scientifically, instead of by a blind fanaticism, it can be conquered. The same truth is evident in greater or less degree of other vices, a tendency toward gambling, theft, etc., etc. To define the point where physical ability and moral responsibility begin is a science, which if those who profess to teach Christ's gospel would study in the children of those who fill our asylums and penitentiaries, it might make them judge more like Him who knows not only the heart, but also the person, creeping into it from matter which the heart has absolutely no power to accept or reject (339).

Después el narrador se disculpa ante el lector por el sermón y procede a relatar varios casos de demencia hereditaria diagnosticada como vicio, por lo que podemos comprender mejor la imagen del hijo ladrón de "The Solmes' Ghost." Esta técnica permite que Davis encaje su narrativa dentro del marco realista. Para narrar los acontecimientos de una familia que padece una demencia que ha llevado a más de cinco suicidios (todos de miembros varones), vuelve a aparecer el matrimonio obstaculizado, dado que una hija sacrifica su vida personal para criar a un sobrino huérfano a causa de tanto suicidio. Ese mismo sobrino es también sujeto de un amor imposible, y Davis aprovecha la ocasión para retratar a la novia como oportunista. La novia es de una familia cuáquera de Filadelfia bien establecida que se horroriza al enterarse que el yerno puede tener "mala sangre." Este retrato negativo de los cuáqueros es nuevo, ya que en la primera ficción<sup>12</sup> son símbolos de generosidad, bondad, estabilidad e ideales altísimos. Aunque la mayoría de los personajes cuáqueros son marginales, como es el caso aquí, Davis había publicado una historia en *Atlantic* en diciembre de 1863 con una heroína Cuáquera. El relato (o novela corta) se titula "The Great Air-Engine" y representa, quizás, la historia más influenciada por Hawthorne, ya que trata la

perversidad en la naturaleza humana y critica las utopías. También contiene, como hemos señalado, la heroína más fuerte de toda la literatura de Davis, una mujer que, tras ser abandonada por su marido, consigue el éxito en todos los sentidos y crea un hogar en el campo, lejos de la ciudad y la industria, para llevar a cabo su simbólica labor de lechera. Esta heroína está contrastada con otra que simboliza la *New Woman*<sup>13</sup>, sátira aguda de la mujer moderna que simpatiza en teoría con todas las causas y come bien poco. A pesar del interés feminista, esta historia ha sido ignorada por todos los investigadores hasta ahora.

La diferencia entre las Cuáqueras buenas de las primeras historias y la mala de ésta puede que se atribuya a la ciudad. Davis había retratado al principio a las Cuáqueras del campo, que ella podría haber conocido personalmente en Wheeling (Virginia) y Washington (Pennsylvania), o a través de las famosas abolicionistas y reformadoras de sus lecturas. Pero al publicar “Unto This Last” Davis ya llevaba casi dos años viviendo en Filadelfia, capital cuáquera, donde sus vecinas pertenecerían a las familias coloniales más antiguas. Filadelfia fue, como podremos comprobar en la siguiente novela popular *The Stolen Bond*, una ciudad que recibe un calificativo malévolo, lugar de corrupción.

El protagonista de “Unto This Last,” Shafton, se escapa de lo que su tía considera un mal matrimonio para ir a la guerra y convertirse en hombre: “The soul of the man was alive for the first time, on fire for the cause for which he fought—electric with vigor, hope, faith” (345). Al morir heroicamente en una batalla suicida, su tía se alegra de que se haya evitado el mal hereditario y de que su muerte haya sido gloriosa. En la última carta que escribe Shafton antes de irse voluntario a la muerte, él pide a su tía que le diga a la ex-novia, ya casada con un rico negociante, que le da gracias a Dios por haber podido conocer a una mujer tan fiel. El hombre se sacrifica por un sueño irreal de

amor perfecto. El lector, al final, tiene que contrastar la muerte real con la vida junto a una mujer falsa. El veredicto lo presenta Davis a través de las pragmáticas palabras de la novia: “Threw his life away, too, when he need not have been in the engagement at all” (346). Y con esta estéril conclusión, la enfermedad hereditaria desaparece a la vez que la familia.

Aunque Shafton parece ser el protagonista principal de esta historia, un ensayo que Davis publicó en la revista prestigiosa *Ladies' Home Journal* en 1905, “The Story of a Few Plain Women,” apunta más hacia la tía soltera de Shafton, Miss Mary Parker, como la protagonista central. El ensayo relata varias historias de mujeres que de algún modo sacrificaron sus vidas, “I should like to tell you of a few women from whom great sacrifices were demanded in life, and of how they carried the weight upon them. The story is the more significant to us because they were commonplace” (4); una de ellas es de una viuda que logra salvar a su hijo de las influencias de la raza decadente paternal. Observamos como muchos de las historias de Davis, tanto populares como de calidad, se basaban en hechos reales. “Unto This Last” muestra, igual que en *Margret Howth*, que Davis no siempre manifiesta claramente el foco de interés del argumento, permitiendo una interpretación ambivalente ante la radical *woman question*.

### **2.1.3. Las víctimas**

La última colaboración de 1865 fue “Eliza Neeson,” una interesante historia sobre una mujer y su herencia, atrapada en un triángulo de amor, aparentemente una vuelta a las primeras historias de una rica heredera esperando un matrimonio temporalmente obstaculizado. Ésta es diferente ya que la heroína es una obrera, ilegítima, fea y fuerte, privada de su fortuna por las circunstancias, más o menos una continuación de “A New Year's Story” en que el hijo de una relación entre mujer pobre y hombre rico sobrevive.

Podemos apreciar un giro desde la influencia de Charlotte Brontë hacia la de George Eliot. Eliza Neeson es hija y fruto de una relación que su madre obrera tuvo que mantener en secreto con el dueño de la fábrica y terrateniente. Pero en este caso se casaron en secreto y la hija huérfana tiene el certificado. La joven inocente, Agnes (“one of Corregio’s Madonnas”), heredera errónea, está en posesión de la propiedad. Ella es una repetición de Molly en “A New Year’s Story” y se contrasta con la honesta y aplicada Eliza, como tonta, apareciendo débil y condescendiente; la caracterización satírica está bien desarrollada: “She lisped, by the way, as people of her caste of intellect invariably do . . . her pompous little air of patronage . . . .” (433) y “When Miss Spofford [Agnes] rode off, she [Eliza] stood in the gutter watching her go down the street, the sun glancing on pony and rider as they went. I wondered if she recognized the picture as a pretty one? Agnes did undoubtedly” (434). La imagen es muy típica de Davis, situando a la obrera en la cloaca, que contrasta con el frío pseudo-esteticismo de la clase alta.

La intriga surge cuando el socio de la fábrica, que quiere casarse con la chica guapa y rica, descubre que la fea y pobre tiene el poder de invertir la situación. Para hacerlo tiene que arruinar a Agnes, cosa a que no está dispuesta. Así que el dilema es para el socio, ¿cuál era el camino más seguro para obtener la otra mitad de la fábrica y todas las tierras? El socio decide casarse con la fea, ya que han tenido relaciones, y teme que los celos se apoderaren de Eliza si se casa con Agnes; además, Agnes tiene un hermano, por lo que sólo podría conseguir con ella la mitad de la propiedad. Afortunadamente para el socio, Eliza y su hijo mueren pronto, por lo que al final puede casarse con Agnes y vivir feliz. Lo que hay que preguntarse es ¿por qué mueren? El vicio triunfa, ejemplo claro del mundo patriarcal que se aprovecha parasíticamente de la mujer, se trata de una visión realista.

La narración de esta historia es igual que la de “A Story of a Song”: dos ancianos que están pasando el tiempo una tarde fría, uno el “yo” del argumento marco, el otro protagonista marginal del argumento núcleo, historia muy acomodaticia, aunque realista y sin un final feliz:

“It is an odd little story, Eliza Neeson’s. Would you like to hear it, Polson?”  
rubbing his hands on his knees, and looking in the fire, “A heroine without a color of romance in her. That is something worth looking at in this sham age of maudlin poetry?”

I assented readily, turned my chair to the fire, and prepared for a comfortable smoke; and, after a short pause, Durbetter began in his usual desultory way (432).

La historia tiene lugar en un pueblo del oeste de Virginia, donde Davis prefiere situar a sus obreros. La descripción de la fábrica de papel trae al recuerdo “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids” de Melville, historia en la que contrasta la vida cómoda de los hombres con la de las mujeres obreras, que son máquinas de bebés, una historia que Davis, sin duda, había leído, describiendo a las trabajadoras como “dead-alive women” (435).

El socio, Bob Farns, es otro buen modelo de la presentación satírica:

. . . puny little fellow appeared like a pigmy before her [Eliza’s] broad shoulders and stout build of body...he laced his slim figure and curled the faint moustache on his upper lip...other women he treated with a supercilious scorn that would have been amusing if it had not been too paltry. . . . simply chosen language, clean habits of life, in the very whiteness of his hand, the neat ledgers open on his desk, or the pot of violets and blue-bells close beside them (434).

Pero lo que le hace más odioso es que se dedica, durante años, a refinar a Eliza, preparándola para la boda: “Before she had been in the mill a fortnight, I found her in off-hours seated by his desk, poring over his long worn-out school-books, then reciting her task to him” (435), ésta se parece a la Eliza que Shaw crearía unos años después. Pero, a diferencia de Eliza Doolittle, Eliza Neeson, después de dos años sigue “uncouth and uncomely,” y todo el mundo se asombra por el interés romántico de Bob: “He would as soon think of marrying the mulatto in his father’s kitchen!” (435).

Como todas las primeras historias con el narrador Page, el argumento se centra en un documento legal. El certificado de matrimonio, en este caso, convierte a Eliza no sólo en heredera sino también en legítima, pero ya no le sirve para nada pues el gusano ya había penetrado hasta su corazón: “To think of her holding this puppet in that great, honest soul of hers!” (439) y muere joven, deseando la muerte, porque no tiene otra salida.

\*

Casi simultáneamente a la publicación de “The Harmonists” (mayo de 1866) en *Atlantic*, Davis publicó el relato “God Does Not Forget” (julio 1866) en *Peterson’s*. “The Harmonists”<sup>14</sup> es uno de los relatos, junto con “Earthen Pitchers,” que los recientes críticos de Davis consideran como los mejores, éste, en concreto, por su retrato satírico de la comunidad utópica de los Rappites. Fue el relato inicial de ese número de la revista, muestra del aprecio que el director James Fields seguía sintiendo por ella, a pesar de que el incidente del posible plagio aún era reciente<sup>15</sup>. No obstante, Fields sólo publicó un relato más de Davis, “George Bedellion’s Knight” (febrero y marzo de 1867). La siguiente colaboración de Davis en *Atlantic* sería seis años más tarde, “A Faded Leaf of History” en 1873, bajo la nueva dirección de William Dean Howells (véase apéndice).

Mientras que Davis empezaba ya a diversificar su obra de calidad en otras revistas, su colaboración con *Peterson's* se mantuvo firme, elevando constantemente su calidad e interés. A pesar del título sentimental, “God Does Not Forget,” se trata de una historia atrayente, de la misma clase que “Eliza Neeson” y *The Stolen Bond*, historias sobre la manipulación de las mujeres por los hombres y retratos de mujeres fuertes frente al estereotipo de la joven inocente. La heroína, Meg Mayfield, como su apellido connota, es una Cuáquera, trabajadora del campo: “She washed, brewed, plowed, dug, foddered the cattle by herself—a short, stout girl of twenty-five . . . always dressed in coarse, Quaker garments . . . she went about her work whistling . . .” (27); se trata de la clase de mujer que Davis definió por primera vez en “The Great Air-Engine” (*Atlantic* 1863), y que repitió en “Eliza Neeson.” Meg es la heredera de la propiedad donde reside con su madre y hermano menor, James, ya que las tierras pertenecieron a su difunto padre. El segundo marido de la madre, Daniel Burkitt, padre de James, ha abandonado la familia, por lo que está chantajeando a Meg, pidiéndole una cantidad igual al valor de la propiedad. Meg se ve obligada a vender las tierras y a sacrificar su futuro matrimonio felicidad. Hay una segunda presión por parte del padre de la novia de su hermano, que quiere apoderarse de la propiedad también. La historia termina con un romántico final feliz (el *deus ex machina*) al descubrirse petróleo, por lo que Meg está salvada, pero el interés está más en los personajes y el tema. La relación entre Meg y su padrastro se insinúa, siendo la más directa imagen sexual que Davis haya producido hasta ahora. La confrontación entre los dos, que tiene lugar en una frondosa cañada, está cargada de tensión: “‘God knows,’ her whisper, shrill and acrid as a cry, ‘if there were crime in that love for thee long ago, I have paid the punishment’” (30); más adelante ella lamenta tener que ocultar sus temores. Burkitt está descrito en términos de seductor: “In all my life I had seen no face so low and sensual as this man’s” (29).



Después del encuentro, la narradora comenta: “Curiously, with all the new feeling of repugnance rising strong in me to Meg, I never had thought her so girlish or pretty as to-night. The cold wind, or her excited feeling, had called a clear color to her cheek, her dark eyes held a new intelligence, a quiet sadness, that touched even me, who knew its foul cause” (30); ella muestra, sin ningún titubeo, lo atractivo y sano que es el sexo. Davis emplea, una vez más, la técnica del narrador ingenuo o falible, esta vez una vieja solterona, maestra de escuela de Nueva Inglaterra, sinónimo de esterilidad puritana, que visita el oeste (Pennsylvania Occidental). La narradora, Jane Bowers, sirve para dar intriga a una relación tan pecaminosa, identificando a un autor/a escandalizado/a también por los acontecimientos:

Well, let me be brief. It is not an easy story for me to tell, that of Meg Mayfield’s trial and its end. It was not difficult for me to avoid her, silent as my habit—and I did it; shunned her as I would any of God’s creatures that to my fastidious judgment seemed unclean. There was no womanly thought of pity for a woman, no Christly tenderness in my breast for this tempted soul, for whom Christ died; her coarse secret was alien to my nature—so I drew my skirts daintily back, and let her creep slowly down her miserable way, to what end a God of justice pleased (30).

De este modo, la narradora cumple una doble función irónica: desde su asombro, añade más excitación sexual al relato, pero a la vez exime al/a la autor/a de toda complicidad con tan despreciable enfoque. La simpatía de Davis está asegurada con el ya mencionado final feliz, pues no ha habido ninguna relación ilícita entre Meg y su padrastro. Al contrario, Meg está protegiendo a su madre de los aludidos abusos que padeció cuando se casó, por lo que Meg queda como mártir por su madre, de nuevo una madre que no lo merece. La madre sirve de contraste a Meg, una anciana mimada y

presumida que se pasa todo el día sentada, leyendo poesía y ficción, invirtiendo los papeles de protectora/protegida.

El patrón que Davis repite de la herencia del padre a la hija, siempre obstaculizando la boda y por tanto la felicidad, da un nuevo giro con esta historia, puesto que es la madre directamente la que lo impide, se niega a que la tierra se venda. Esto es una lección para la hija, que tiene la posibilidad de casarse con un hombre acomodado. Meg rechaza el matrimonio hasta que puede entrar en el con su propia cuenta bancaria, ocupándose de su familia en primer lugar.

La narradora es interesante desde dos perspectivas. Primero, la intriga, como hemos señalado arriba, depende de su ingenuidad. Segundo, es una solterona amargada con un pasado vacío y doloroso, incapaz de comprender a Meg: “A comfortable, easy-going life opened itself before the girl, with hard work in it, doubtless, but sterling affection to sweeten all—a good, glowing, commonplace summer’s day. Other women—but I choked down all bitter thoughts, and tried to come closer to Meg in her new aspect” (29). Jane Bowers es la imagen de la lectora, una mujer que mira a las vidas de las demás mujeres a través de cristales de color de rosa y con un buen suspiro. No puede imaginar a una mujer sin un hombre, el matrimonio es el objetivo primordial de una dama, y esta postura, a través de la ironía, es la que Davis subvierte con el humillante matrimonio de la madre. Al final Jane y Meg se acercan, cuando ambas habían madurado.

Los ecos de “Life in the Iron-Mills” y *Margret Howth* están presentes en esta historia, prueba del elevado interés por el relato popular; Jane repite el mismo verso de la *Biblia* (San Mateo 25:40) que Mitchell: “Inasmuch as ye did it [not] unto one of the least of these, my brethren, ye did it [not] to me.”<sup>16</sup> El hermano menor de Meg, James, está inspirado en Hugh Wolfe: “He was a lame lad, of scrofulous habit; a weak, mild-

tempered, courteous-mannered boy, with one vague, misty idea of a great genius within him—a talent for sculpture” (27); y también la elección de la novia: “. . . a little, hot-tempered, blue-eyed chit of a girl . . . .” (33-34). El personaje de Meg se asemeja a Margret, una mujer dispuesta a sacrificar su felicidad personal, haciéndose cargo del cuidado de unos padres inútiles, pero tiene la gran fortuna de encontrar petróleo. “God Does Not Forget” no es sólo una historia que entretiene, sino que también manifiesta la esclavitud femenina en el mundo patriarcal.

\*

El tema de la esclavitud de la mujer se trata directamente en la siguiente contribución a *Peterson's*, “The Story of Christine” (septiembre de 1866). Christine es una holandesa que es raptada en su país por el capitán de un barco y vendida en Pennsylvania a un granjero como sirvienta aprendiz (*indentured servant*). Aunque Davis sitúa la historia en el pasado (cien años antes), refleja bien la situación de 1866; la liberación de los esclavos acaba de realizarse en teoría, pero la realidad era otra, tanto para los negros como para las mujeres. La primera frase del relato, aparte de delatar su origen autobiográfico, da la imagen de la protagonista: “‘Dutch Christine,’ as all the town called her, is one of the properties of my childhood” (181). La mujer se ha convertido en una propiedad. Pero Davis sigue la historia con un tono irónico: “for you, all of you, know the curious glamour that hangs about any remembrance of the time when we were children . . .” (181) y sigue con una descripción romántica y nostálgica de la iglesia del pueblo, cuando la historia que va a contar es de brutalidad, encierro y ostracismo. La historia es una “silueta” de la vida dura y a menudo solitaria de los inmigrantes, del mismo modo que “A Story of a Song.”

La narradora es nieta del granjero que compra el contrato de Christine, por lo que le une con ella, incluso cuando es rechazada (por un diagnóstico equivocado) por todos

como lepra. De nuevo tenemos un ejemplo de amistad entre mujeres para hacer soportable la soledad, contrastado con el maltrato entre mujer y hombre, y también entre mujer y sociedad. La lepra es la metáfora por el ostracismo social, el mismo trato que recibe una mujer violada hoy en día. Christine, cultivadora de hierbas, recuerda a Hester Prynne de Hawthorne: siendo una niña, con dieciséis años, comete una pequeña infracción (mucho más insignificante que la de Hester) de las normas, llevada por su propia vanidad, y sufrirá las consecuencias hasta la muerte. No tiene escapatoria: o esclava o mujer del petimetre que la ha raptado y violado. Pfaelzer, que eligió esta obra para su publicación en el *Reader*, señala que Christine, al estar contaminada, tiene que morir de una enfermedad que la aísla incluso más y que la marca: “the false diagnosis of leprosy is a punitive mark of Christine’s unmarried worldliness that calls into question the line delineating pure from impure women” (137). De este modo vemos que la perspectiva de Davis es como la de Hawthorne, y unos setenta años más tarde también la de Faulkner: los pecados de los antepasados, colonizadores del gran estado democrático y libre, permanecen en las mentes de las generaciones herederas.

Davis asegura varias veces que es una historia verdadera, y aprovecha la ocasión para proporcionar datos histórico-culturales. En una acotación nos explica:

(One word of explanation. At the time of which we write, the custom of buying redemptionists still prevailed. Any person paying to the master of a vessel the passage-money of emigrants, bought the service of such emigrants until the debt was discharged—a transaction apparently fair and just. But when we consider that the unfortunate wretches were publicly sold to the highest bidder, with no choice of their own as to the purchaser; that being sold, it was permissible for their owner to transfer them, at his own option, to whomsoever he pleased; that the ignorance even of the language of his

new country, placed the serf entirely in the power of the master in a condition of absolute slavery. The story I am telling is a true one, with but slight alteration of names and places; merely hint at facts, which, filled in with the habits and customs of the time, would make a volume.) (190).

La narradora, que vive con su tía, se ausenta del pueblo durante unos años para residir en un internado, dato que coincide con la biografía de Davis. Hasta ese momento Christine se había dedicado a contar cuentos a la niña a cambio de un plato de comida que ésta le llevaba de la mesa de su tía, una especie de retribución por los años de esclavitud. La niña vuelve al cabo de tres años, encontrando a Christine totalmente incomunicada y a la vez el pueblo se está convirtiendo en una ciudad. Entonces la niña es lo suficientemente adulta para oír la verdadera historia del secuestro de Christine, por lo que decide seguir visitándola en secreto hasta que muere de la enfermedad que la niña asegura que no es contagiosa: “Now, as Dr. John Hubbard’s practice had been limited to the village of Scottsville, where Asiatic pestilences were not likely to walk abroad at noonday, I took the liberty of, secretly, very much doubting this pronunciamiento. . . . It was a whitish, cutaneous infection, not mortal, and, so far as my experience was concerned, certainly not contagious” (195-96). Christine es víctima de un misógino y también de una sociedad rígida e hipócrita.

La última palabra que pronuncia Davis en esta historia es la irónica imagen del matrimonio. Poco antes de la muerte de Christine, la niña escribe al prometido que tenía en Holanda al ser secuestrada y con el que Christine todavía sueña; le cuenta su historia y recibe respuesta:

In due course of time an answer did come, however. Justus Hainer was married, the father of eight children, and had prospered mightily in his business—the chief fact which he seemed to wish to impress upon our

minds in the whole letter. He expressed a portly, dignified interest in “the poor creature,” however, enclosing a very decent donation to make her latter days more easy; enlarged upon the facts of his own career, especially his removal from the lower Strazze with his shop, and his election to the town council of burghers; sent a daguerreotype of himself in his official robes, and fastened in the back of the case another, a little colored drawing on paper, taken the year Christine left Amsterdam.

“It may please her to look at it,” he said. I gave that to Christine; the money I returned; and the picture of the fat, swelling dignitary, quietly threw into the fire (196-97).

Con este retrato la lectora se preguntará si Christine no estaba mejor sola, con sus sueños paradisiacos.

\*

La contribución de Davis a *Peterson's* en noviembre fue un relato también similar a “The Story of a Song” (julio de 1864), titulado “In the Dark.” Esta historia presenta el paisaje y los habitantes de una comunidad holandesa en Pennsylvania occidental, reflejando la adolescencia de Davis cuando vivía con su tía materna en Washington (Pennsylvania), al igual que el relato anterior, “The Story of Christine.” La narración es de tercera persona omnisciente, pero el punto de vista es de un anciano médico, Dr. Euler que, por estar fuera del círculo de personajes implicados en el argumento, puede relatar los hechos de forma objetiva y con autoridad. No obstante, Davis describe a Euler, “. . . who, when a young man, had lived in a stirring manufacturing town” (309), al igual que ella. Aquí la imagen del pueblo y de la invasión del progreso tecnológico están filtrados a través del “poeta,” que narra de la misma manera que Sherwood Anderson enfocaría *Winesburg, Ohio* (1919):

Thought moved in slow channels here—shallow channels. Was there no other progress now than the new mowing-machine of Squire Akens, about which the people were so stirred? Did religion really mean nothing more than the question organ or no organ in the village choir? (309).

Asimismo, podemos apreciar como la estructura de la narración de los últimos relatos es la misma: un/a narrador/a que vive los principales acontecimientos del argumento, se va y vuelve después de varios años para ver la resolución del conflicto. Así ocurre en “Eliza Neeson” (diciembre de 1865), “God Does Not Forget” (julio de 1866), “The Story of Christine” (septiembre de 1866) y “In the Dark” (noviembre de 1866).

El argumento es sentimental, una familia que vence una tragedia doméstica (la ceguera), pero interesante, porque Davis retrata un matrimonio amargado, a punto de derrumbarse. La ceguera es una metáfora que Davis ha empleado antes, primero en la novela *Margret Howth* (primero titulada, “Los Sordos y los Mudos”), y la huella aparece en la firma de “In the Dark” con “por el autor de *Margret Howth*,” en lugar de la habitual “por el autor de *The Second Life*.” Davis también repite la imagen de “The Clergyman’s Wife,” un clérigo desilusionado con la vida tanto doméstica como profesional, a punto del suicidio. Al descubrir que su hijo de nueve años es ciego, el matrimonio emprende una nueva vida en el oeste, dejando la iglesia y dedicándose a la educación del niño. El final feliz con la familia unida y sonriente está subvertido completamente con el irónico retrato de la esposa, la señora Mason:

. . . one of those bovine-faced women who spend their lives ruminating on two or three ideas found in their narrow field, with an intentness and persistence only belonging to strong-boned, thick-blooded animals; one of those weak, obstinate women, in a word, who make the faithfulest wives, the most patient and bigoted saints, and the fiercest of haters (310).

Y sigue con una imagen de la costurera, pero en términos de una máquina:

If she had heard him, she made no sign, however, but sat still on the low cane-settee, darning the clothes from the week's wash, her sharp, bright needle glittering as it went, swift and steadily, in and out. The stiff little figure, in its brown gown, looked as if it moved by a secret steel spring; the black eyes, round, dry and bright under their neat lashes were steely—but the needle was the only part of the machine that moved.

Anne Mason tiene ojos, pero están muertos y no recobrarán vida hasta que tiene a su hijo como ejemplo. Entonces, se convierte en la perfecta esposa:

The awful sorrow that God had laid upon her child had touched her heart. She followed him and her husband about with a dumb, hungry look of love and humility in her eyes, as though she said, "God's judgments are upon us, and in all the world I have but these two that love me" (317).

Desde una vaca que funciona como una máquina, se "desarrolla" en un perro, mudo y hambriento.

Davis describe al marido con la misma metáfora: "It is like a rare bit of mechanism with the main-spring broken" (310); y más adelante silbando una marcha militar, símbolo de su huida, primero a través del contemplado suicidio, al final en su huida al oeste. El marido deja de ser clérigo porque no comulga con las doctrinas baptistas y se siente hipócrita. Sin embargo, el hijo ciego, espejo de la ceguera de su padre, se hace pastor, un pastor ciego. Claramente vemos que el conflicto del padre no ha sido con la iglesia sino con su esposa, que quiere encargarse de la educación del hijo, explicándosele: "He is your son; but what have you taught him?" (313). El legado de las madres a sus hijos es siempre negativo. Una vez que la mujer renuncia a sus planes de criar a su hijo sola, porque el niño es ciego, el marido cambia de humor, ya que



puede volver a retomar el papel de autoridad que desempeñaba cuando se casó con una niña: “She’s like the little, simple girl I married long ago” (317). Para Davis, el marido ideal es un padre; la esposa ideal es una hija. La imagen del hijo pastor con su esposa, “It was something pitiful to see how she gave up herself for her husband” (318), demuestra que el marido no ha aprendido nada y que la familia feliz es una farsa, por lo que el/la lectora sólo puede sentir lástima.

\*

La última colaboración para *Peterson’s* en 1866 se titula “The Etruscan Chain,” en la que repite el tema del matrimonio obstaculizado por la pérdida de testamento. En este caso el ladrón es un huérfano adoptivo, un débil mental, que ha actuado sin dejar lugar a sospecha para que su madre natural se apodere de la propiedad. La narración también es poco original: un viejo amigo al que visita cuando desaparece la cadena de oro. La resolución feliz ocurre cuatro años más tarde. Aunque hay algo de misterio en el argumento, los peculiares retratos de inmigrantes y/o paisajes locales se echan en falta, tanto como una perspectiva social sobre los hospitales para enfermos mentales, tal y como al principio parece prometer. Los herederos son dos, una sobrina y un hijo adoptivo, los dos criados como hermanos, que llegan a ser amantes como siempre sucede. La sobrina es más fuerte y madura que su futuro marido; el futuro marido es el típico artista/soñador que está intentando patentar una cosechadora, similar a Joe Starke en “The Great Air Engine” (*Atlantic*, diciembre de 1863) o a James Burkitt en “God Does Not Forget” (*Peterson’s*, julio de 1866), todos ellos descendientes de Hugh Wolfe, el artista frustrado de “Life in the Iron-Mills.”

\*

En diciembre de 1866 apareció un relato en *Galaxy*, una revista nueva, bajo la firma de “Mrs. R. H. Davis, author of *Margret Howth*.” Por primera vez el nombre de

Davis figura en una revista, y será la costumbre que adopta en toda la narrativa que publica a partir de este momento en todas las revistas menos en *Peterson's*, donde seguirá publicando bajo la firma del autor de *Second Life* y de *Margret Howth* hasta 1871, cuando utiliza su nombre junto con las otras dos firmas (véase apéndice). Por un lado vemos que Davis se siente ya segura de su obra, pero por otro o bien no está dispuesta a reconocer toda su obra popular o bien las obras populares en sí son más importantes que el autor. Es decir, el público de *Peterson's* prejuzgará un relato por otro relato anterior antes que por una personalidad.

Sharon Harris (1991) explica que *Galaxy* fue fundada por los hermanos Church como alternativa literaria a *Atlantic*, revista que ellos consideraban provinciana (131). Pidieron que Davis fuera colaboradora fija, ya que la nueva revista estaba interesada por una novela larga por entregas que ella había comenzado. Davis rehusó la oferta. Harris explica que después del mal rato que había pasado Davis con la edición de *Margret Howth* por James Fields, se había prometido a sí misma no volver a publicar ninguna novela larga en formato de entregas. No obstante, llegó a un acuerdo con los señores Church de *Galaxy* para publicar su obra más extensa, *Waiting for the Verdict*<sup>17</sup>, que comenzó dos meses después de la primera aportación a *Galaxy*, “The Captain’s Story.”

Aunque “The Captain’s Story” lleva el nombre de la autora, la obra está narrada por el capitán de un barco a vapor que navega por el Mississippi, al menos veinte años antes de que Mark Twain hiciera este escenario tan famoso. Esta narración masculina, junto con el tema del espiritualismo y el ambiente del río lleva a pensar que quizás fuera una historia escrita con anterioridad y guardada para el momento oportuno. El relato “The Egyptian Beetle” (noviembre de 1862) y la novela *The Second Life* (enero a junio de 1863), ambas publicaciones de *Peterson's*, muestran elementos en común con “The Captain’s Story.”

La historia se centra en un mundo masculino, el de bebedores, fumadores y jugadores, su puerto principal siendo Nueva Orleans. Sin embargo, el argumento es doméstico y trata de una esposa e hijo abandonados, de modo misterioso, por el marido. Este marido, descrito como un “small, red-headed, weak-eyed man, shambling lazily about” (725), desaparece y nadie sabe si está muerto o se ha perdido, por lo que deciden consultar a un médium. Consultan a tres espiritistas diferentes, cada vez de más renombre, hasta darse cuenta de que todos son unos charlatanes despreciables: “It is not agreeable to think that an animal so gross as F. [el médium] should have power to dec[y]pher our inmost thoughts. Better that, however, than to believe that those we have lost should hold out their hands to us through such a messenger” (734). Al final el marido aparece, había sido objeto de engaño de un “amigo” que quería llevarse a su mujer. Para ofrecer el final feliz, el marido había estado dos años en California, de donde trae suficiente “polvo dorado” para mejorar sus miserables condiciones de vida. El retrato de la esposa, Ellen, es similar al de la esposa en “The Clergyman’s Wife” (*Peterson’s*, febrero 1865):

She was but a poor mouse of a woman, who had made a god of that stupid little weak-eyed fellow, and of his boy after he was gone; take her on politics, or even gossip, anything outside of Wylie [el marido] and her child, and there was nothing in her. Warrick told me that she had never been outside of Cairo before, and the near village of Blandville, where she had been a sempstress before her marriage; this journey was like a glimpse of a new world to her (726-27).

La referencia arriba a un viaje es un viaje por el río que el Capitán del barco ofrece a Ellen para mejorar tanto su salud como la de su hijo, pues están muriéndose de hambre sin un hombre en casa. Sin embargo, Ellen había tenido una profesión antes de casarse,

por muy convencional que parezca la de costurera, lo que nos hace pensar que el hambre que padece no es de comida sino de conocer mundo, como hacen los hombres. Ahora se encuentra en el viaje por el río, al igual que Huck Finn, libre y descubriendo nuevos horizontes. Cuando comunican a Ellen por primera vez, que una vidente ha visto a su marido vivo, su reacción es de enfado:

The next day Wylie's wife came to me where I stood alone, near the Texas. Her nose was red from crying, and her eyes angry, which made the rest of her face more hunger-nipped and pale. She touched my sleeve, and then drew off, holding her little boy by the hand.

“Captain Roberts,” she said, in a low, steady voice, “there is a woman on the boat who pretends to have seen my husband alive. If he is alive, he has deserted me. He is dead.”

Claramente la esposa no desea que esté vivo. El segundo médium dice que su marido ha sido asesinado, dato que discrepa del primero y motivo por el que solicita una tercera opinión. Se celebra una sesión de espiritismo en la cual aparece el marido, pero no antes de que Davis demuestre que el médium no tiene ningún poder. Como muchos de los relatos de Davis, la impresión restante es el deseo de la esposa de librarse de su marido para poder ver mundo. Y si el marido tiene que aparecer, al menos que sea con los bolsillos llenos de oro.

#### **2.1.4. La muerte: ¿enfermedad o asesinato?**

Durante la tirada de la novela, *A Long Journey*, Davis publicó una historia corta titulada “The Devitt Will Case” en que, como el título sugiere, vuelve atrás al género de misterio jurídico, el tipo de literatura popular que escribía antes de casarse, con el narrador John Page. Esta historia no está relatada por Page, pero Davis tardará poco en

publicar otra novela con este ya familiar cuenta-cuentos, *The Tragedy of Fauquier* (*Peterson's*, de abril a agosto de 1868). Sin embargo, en “The Devitt Will Case” Davis sí utiliza un nombre algo familiar, Philip Caldwell, para el personaje/narrador que apareció por primera vez en “The Solmes’ Ghost” (*Peterson's*, diciembre de 1864), aunque entonces era un médico jubilado que estaba viudo y ahora es un detective casado.

A pesar de que el narrador se llame Caldwell, su enfoque y estilo son exactamente iguales que los de Page: resuelve un caso en el que él tiene un interés personal (por amistad), y lo hace de forma dicharachera e íntima con la lectora. Como siempre, el caso legal trata de una herencia y el famoso documento es un testamento falsificado, todo teniendo lugar en Filadelfia, ciudad de corrupción en la mente de Davis. El aspecto negativo de la ciudad además está reforzado por el hecho de que el testamento se redactó en Nueva York, residencia de los testigos cómplices.

Del mismo modo que Davis se encuentra perfeccionando la estructura y el argumento, algo evidente en *A Long Journey*, esta historia es el más claro ejemplo hasta la fecha de un entretenido misterio que se resuelve por la astucia y observación de un detective, dejando el ingenioso golpe para el final, una historia al más puro estilo de las de Sherlock Holmes. Davis simplifica la historia, omitiendo la parafernalia establecida sobre el racismo, el sexo y/o la política, que formaron parte integral de los primeros relatos, y creando, a la vez, la historia más corta (seis páginas de revista) que hubiese publicado hasta la fecha.

La herencia, que hasta ahora siempre había sido de padre a hija, con un enredo romántico de por medio, se sustituye por la de un matrimonio mayor que espera heredar la propiedad de un sobrino enfermo a su cuidado, para poder educar a sus nietos (hijos de un hijo fallecido). El detective, llevado por su intuición sobre el fraude de la

enfermera, descubre la estafa del nuevo testamento (la filigrana del papel) en el último momento del juicio.

Lo que era un obstáculo para el matrimonio de una hija se convierte en un obstáculo educativo para los hijos, quizás reflejando la preocupación que Davis sentía en ese momento como madre de dos niños, en lugar de “solterona” como antes. Otro dato posiblemente biográfico consiste en un breve historial de Caldwell: “. . . to go back a bit. I had been in the special detective force about six years, and was beginning to feel the ground pretty firm under my feet, as one might say, (with a secure salary, and having laid by a snug sum for a rainy day,)” (258). Esto corresponde a los seis años que Davis llevaba de colaboradora fija de *Peterson's*, puesto que le aseguró su estabilidad económica. La preocupación de Davis por la economía doméstico va a empezar a aparecer con frecuencia en los argumentos a partir de esta fecha. Aunque la familia Davis, con dos conocidos escritores en casa, en teoría tenía que estar económicamente acomodada, por las cartas de Davis, al igual que por la cantidad de trabajo y la temática, se intuye lo contrario. Por algún motivo, Davis nunca se sentía segura en este aspecto, y sabemos que cuando murió su marido en 1904, ella se quedó con una propiedad valorada en cuatro mil dólares: “Clarke’s estate was worth only four thousand dollars and that was almost entirely in the form of personal belongings. The Davises had always lived at the edge of their means, and that Davis wanted to continue her writings did not mitigate her financial need to do so” (Harris 293). Durante la última década de su vida, Davis escribió ensayos atacando la acumulación de riqueza<sup>18</sup>, pero su crítica se dirige hacia la especulación y los monopolios. La correspondencia personal con su hijo mayor durante este tiempo está repleta de quejas autocompasivas sobre la carga económica que ella suponía para él.

\*

La segunda colaboración corta en 1867 se titula “At Bay” (“Acorralado”), una historia según el mismo patrón que “A Story of Christine,” un relato de engaño, ruina y abandono de una mujer por un hombre. Igual que “The Devitt Will Case,” “At Bay” es un ejemplo muy perfeccionado del relato, sin ninguna desviación filosófica que pudiera darle quizás más interés desde el punto de vista histórico-social, mientras que roba de una narrativa apretada y artísticamente conseguida, permitiendo que el argumento desempeñe una función simbólica.

Igual que “A Story of Christine,” esta historia comienza en Europa (Alemania), pero el libertino es un joven estadounidense (sureño) que se enamora de una nativa aristócrata, con la que se casa en secreto. Cuando el amante descubre que su pequeña “Gretchen” padece una enfermedad crónica y progresiva que le dejará inválida, él hace lo que toda mujer puede esperar de un hombre: desaparecer, rápido y lejos. El cobarde faustiano, “He was no poltroon, he loved the girl. He would be true to her. Yet he pitied himself; he deserved pity, he thought. It was to go about the world with a body of death clinging to him,” (277) vuelve a Carolina del Sur donde se casa bien y comienza una carrera política, subiendo de nivel social, a punto de triunfar como senador cuarenta años más tarde. Su primera esposa aparece ya deformada, envejecida y amargada, aunque es una mujer de sociedad y “lover of her kind,” palabras que Davis utiliza para describir a las reformadoras (*New Woman*) que aman a la humanidad pero que son incapaces de amar a un ser humano. Ella le habla con franqueza, “Nothing can feed the hunger of an unloved woman,” (281) y declara su intención de revelar la verdad tras su muerte (inminente), provocando el suicidio de su antiguo amante: “She was indifferent to his fate as to an insect her foot was raised to crush” (282). Así que Davis castiga a los dos, al hombre por lo que hizo y a la mujer por lo que se hizo: “A noble ending to a noble life. They said. The poor German woman, who had loved him, carried away

another doubt and pain to fight down in her life” (283). Observamos la persistencia del arquetipo de la mujer morena, la europea corrupta que Davis empleaba en sus primeras historias tempranas. El fundamento del argumento viene a ser también una repetición, con alguna modificación de la primera historia, “The Murder of the Glen Ross” (*Peterson’s*, noviembre de 1861). Observamos que Rebecca Harding Davis invirtió mucho tiempo en reescribir el mismo argumento base, adornándolo cada vez con flores de una clase distinta.

\*

La última colaboración en 1867, “A Story of Christmas Eve,” es la ya típica historia para Navidad, en que la heroína aprende el significado del amor. Siguiendo el patrón de “The Wife’s Story” (*Atlantic Monthly*, julio de 1864), encontramos a una pobre esposa, madre y hermana que está cansada de la vida y de su fracasado esposo, sus molestos hijos (cinco) y su próspera hermana, de quien está distanciada aunque la había criado como a una hija. Hallamos un perfecto retrato tanto de la opresión de la clase obrera como de la esclavitud de la mujer. Los hijos enferman, uno por uno, seguidos de su marido y de su hermana hasta que se encuentra en el cementerio frente a todas las tumbas, arrepentida de sus malos pensamientos. Igual que en “The Wife’s Story,” al despertar de una fiebre se encuentra a todos a su alrededor y se da cuenta de que la felicidad le espera en el círculo doméstico. No obstante, está claro que su sueño o su *ensueño* ha sido librarse de todos. Igualmente podemos interpretar el sueño que tuvo Hetty en “The Wife’s Story” como el deseo de matar a su marido, ya que la vuelta de Hetty al escenario le produce a él un ataque cardíaco.

En estas tres historias, como en otras muchas, nos encontramos ante un patrón claro de que la muerte de un ser supuestamente querido sirve para obtener la felicidad. La muerte libera a los familiares de sus sentimientos de culpabilidad y les permite



disfrutar de la vida, aunque sea durante un tiempo limitado. Esta fantasía de libertad tanto económica como social es un fuerte hilo que une a la narrativa corta con las novelas de la misma época, una presencia constante en toda la obra de Davis, sin distinguir la “buena” de la “mala.”

## Notas

---

<sup>1</sup> De una carta de Davis a Annie Fields (1863), de la colección de Richard Harding Davis (#6109), Clifton Waller Barrett Library, Manuscript Division, Special Collection Department, University of Virginia Library, incluida en Pfaelzer (1996).

<sup>2</sup> Hay que recordar que el título original de la novela era “The Deaf and the Dumb” y que Davis no estaba conforme con el de “Margret Howth,” ya que consideraba que Margret no era el personaje central de la obra, por lo que podemos deducir que era Lois, una pobre vendedora ambulante negra con el cuerpo deforme.

<sup>3</sup> La historia “The Promise of the Dawn” está en la misma línea de la narrativa naturalista de “Life in the Iron-Mills,” y por tratarse de una de las primeras obras de Davis, y una que trata directamente el tema de la prostitución, ha sido objeto de gran estudio por los biógrafos de Davis, como Harris, Pfaelzer y Rose.

<sup>4</sup> Davis menciona a Eliot en una carta a su hijo Richard (1890) en la que propone a la famosa novelista como modelo a seguir, advirtiéndole de las tentaciones de escribir relatos pedestres por dinero. Un fragmento de esta carta está incluida en las conclusiones de esta tesis.

<sup>5</sup> Davis vuelve a utilizar la forma del diario de una esposa en el relato titulado “How We Spent the Summer” (*Peterson's*, agosto de 1871).

---

<sup>6</sup> La cita incluida es de una carta de Davis a Annie Fields, con fecha 1 mayo de 1863.

<sup>7</sup> Hidalgo, p. 221.

<sup>8</sup> Aunque mucha de la acción en “The Alsatian Hound” (octubre de 1864) tiene lugar en Santo Domingo, el argumento empieza y termina en un escenario doméstico de Filadelfia.

<sup>9</sup> El interesante libro de Cynthia S. Jordan, titulado *Second Stories: The Politics of Language, Form, and Gender in Early American Fictions* (1989), explora el uso de la casa en la narrativa de Cooper, Hawthorne, Melville y Poe, entre otros. Jordan muestra cómo la acción en dos plantas (stories), refleja en paralelo al argumento superficial y el subliminal, algo parecido a la separación de Freud del id y del ego, que encontramos mucho antes que Freud en “The Fall of the House of Usher” de Poe con la figura de la casa dentro de la cabeza.

<sup>10</sup> Incluso la nieta, que el abuelo de “The Haunted Manor-House” identifica con su mujer, se llama “Little Janey,” y es un personaje espectral, igual que la pequeña Janey de “Iron Mills.”

<sup>11</sup> Véase el análisis de “The Clergyman’s Wife” (febrero de 1865) que trata “The Wife’s Story,” una de las historias de Davis más estudiadas por su contenido feminista, especialmente por Olsen, Harris, Pfaelzer, Rose y Grayburn.

<sup>12</sup> Véase “Life in the Iron-Mills,” “A Story of Life Insurance,” etc., en las cuales la Cuáquera simboliza un santuario para todos los marginados.

<sup>13</sup> Este personaje, Mary Defourchet, aparece en la historia “Out of the Sea,” publicado en *Atlantic* en mayo de 1865, unos meses antes que “Unto This Last,” y que sí ha sido analizado por Harris (1991) y Pfaelzer (1996).

---

<sup>14</sup> Pfaelzer (1996) analiza con detalle esta historia que emplea como metáfora central la educación de los niños y el trato condescendiente de los varones hacia las mujeres dentro de una comunidad.

<sup>15</sup> Véase 2.1.7. sobre la publicación de “Ellen” en dos revistas diferentes.

<sup>16</sup> Davis ha añadido la forma negativa, que no aparece ni en la *Biblia* ni en la cita de “Iron-Mills”.

<sup>17</sup> Véase 2.1.7. sobre la publicación problemática de la novela.

<sup>18</sup> El ensayo “The Disease of Money-Getting,” publicado en *Independent* (19 de junio de 1902), es un excelente ejemplo.

## 2.2. Los relatos de 1868 a 1872: consejos y sucesos

Do not, as some ungracious pastors do,  
Show me the steep and thorny way to heaven,  
Whiles, like a puff'd and reckless libertine,  
Himself the primrose path of dalliance treads  
And recks not his own rede<sup>1</sup>

### 2.2.1. Año 1868: el precio de la mujer

El año 1868, cuando Louisa May Alcott publicó *Little Women*, fue muy prolífico e importante para Rebecca Harding Davis. Aparte de sus colaboraciones habituales en *Peterson's*, publicó una novela de calidad, *Dallas Galbraith*, en una revista nueva, *Lippincott's Magazine*, y dos novelas, *Dallas Galbraith* y *Waiting for the Verdict*, en forma de libro (véase apéndice). Ambas recibieron buenas reseñas<sup>2</sup>. Con una reputación ya bien establecida, este año fue decisivo en su vida profesional por varios motivos. Primero, fue el último en que publicaría en *Atlantic Monthly* de forma regular<sup>3</sup>. Los investigadores atribuyen esto al hecho de que *Atlantic* quería publicar *Waiting for the Verdict*, pero Davis cedió la novela a *Galaxy* (Filadelfia), distanciándose de la revista de Boston. No obstante, la correspondencia existente entre Davis y Fields, el director, no muestra que fuera la revista la que quisiera deshacerse de Davis, sino al contrario; Davis, con una familia en aumento, quería publicar donde cobrara más dinero. Señala Langford: “Her serial for *Galaxy*, which earned \$3600 before book publication, was undeniably lucrative” (49). Dejar *Atlantic Monthly* significó una diversificación que conduciría a un contrato, en 1869, con la revista *Hearth and Home*, bajo la dirección de la escritora norteamericana más leída, Harriet Beecher Stowe (y un poco más adelante bajo Mary Mapes Dodge) y a otro contrato de directora-colaboradora (*Contributing Editor*) con *New York Daily Tribune*, como señala Harris, “following a

tradition begun by Margaret Fuller and joined in the 1870s by Sara Jane Clarke Lippincott (“Grace Greenwood” and other literary women)” (1991 151). La asociación con *Tribune* duraría veinte años.

Con respecto a la literatura popular, 1868 fue el último año en que Davis publicaría una novela extensa (de más de cuatro entregas) en *Peterson's*, como llevaba haciendo desde 1863 (seis en total), novelas que ella misma consideraba inferiores. Lo celebra quizá de forma simbólica con un auténtico *potboiler* de la clase que nunca antes había escrito: un romance de plantación disfrazado de misterio y narrado por el amigo John Page. Aunque no publicó otra novela larga<sup>4</sup> en *Peterson's* hasta la última, *Put Out of the Way*, (1870), siguió publicando, con regularidad, relatos cortos (cuatro en total), el nuevo patrón para los siguientes años.

Por otra parte, a partir de este año se nota un cambio radical en el enfoque romántico/sentimental que Davis había empleado hasta ahora. En general, desde 1868 las obras no van a retratar a la *New Woman* con desdén, permitiendo que la *rosy-cheeked maiden* termina tan feliz, o que la esposa amargada despierte de un sueño. Ahora el realismo será el factor determinante en los argumentos, sobre todo en la imagen de la mujer. Pfaelzer (1996), siguiendo la tesis de Harris, selecciona la colaboración de enero de 1868 en *Peterson's*, “In the Market,” como ejemplo cuando comenta:

Henceforth, Davis worked to free her prose from the domestic ideology of sentimentalism and to experiment with literary forms—characters, plots, and figurative language—that more directly refracted the historical tensions she wanted to portray. By the end of this productive decade, it is the radical and subversive elements within sentimentalism that endure in Davis’s writing and shape a realistic discourse that resolves the dissonance between graphic

exhibitions of women's repression and sentimental justifications for female subservience (137).

“In the Market” es el ejemplo más conseguido de Davis que une en perfecta armonía el dominio metafórico con la exposición de lo que ella consideraba una enfermedad social, sin recurrir a una resolución religiosa ni sentimental. Se adelanta a la clase de lenguaje simbólico que D. H. Lawrence emplearía décadas después. Si hubiese que calificarlo, quizás “didáctico” sería el término apropiado, ya que Davis presenta la historia a sus lectoras como una lección. Esta es una clase de literatura frecuente en el siglo XIX, lo que Karen L. Kilcup (1998) denomina literatura de consejos o ensayos de invención, basándose en *The Frugal Housewife* (1829) de Lydia María Child como el ejemplo arquetipo (187). Kilcup explica que a principios de siglo el hogar se retrataba como refugio de la compleja y desagradable sociedad debido a los rápidos cambios que estaban teniendo lugar con la revolución industrial y el desarrollo de la democracia. Este idealizado hogar tenía como centro al ama de casa, y esta mujer, responsable de proporcionar un santuario, necesitaba una orientación que podía incluir desde recetas de cocina hasta un análisis de la utilidad del cotilleo. Los consejos a menudo se enmascaraban dentro de la narrativa, siendo los temas más corrientes el ahorro de dinero y el matrimonio por amor. La literatura proporcionaba el foro perfecto para aconsejar de forma oculta, permitiendo ofrecer ideas muy radicales y norteamericanas, a diferencia de los manuales de modales siempre conservadores y europeos. Igual que Child se dirigía a la mujer con dificultades económicas, Davis continúa esta clase de ayuda para mujeres que sólo tenían hasta entonces los modelos a imitar de la sociedad de élite. A través de las historias que siempre poseen argumentos sentimentales, Davis criticaba constantemente la mentalidad de la clase alta, mentalidad que no permitía que una mujer pobre se sintiera satisfecha. “In the Market” es una

magnífica historia (de gran calidad) que publicó Davis no en las revistas de prestigio donde acostumbra, sino en *Peterson's*, en la que explica a su público al principio de la historia su por qué:

I remember a story which I would like to tell to young girls—girls, especially, who belong to that miserable border-land between wealth and poverty, whose citizens struggle to meet the demands of the one state out of the necessities of the other. I hope that none but the class for whom it is written may read it (49).

Ésta no es la única vez que Davis deliberadamente elige a su público. Si observamos el criterio que ella viene siguiendo para diferenciar entre obras de calidad y populares, podemos detectar siempre cierta atención a lo que ella estima “necesidad” para su público. En principio, la clase acomodada es la que necesita reformarse con respecto a las diferencias de clase, bien sea por raza, sexo o educación, etc. Y precisamente es la clase baja la que necesita tener una ilusión en la vida, “summat to make her live, I think,—like you” según las palabras que el pobre obrero Hugh Wolfe dirige al diletante Mitchell en “Life in the Iron-Mills” (33). Por lo tanto, las obras de calidad siempre intentan provocar una reacción o una respuesta, mientras que las populares van a anestesiar a la lectora durante un rato, implantando el mensaje en el subconsciente.

Así, pues, “In the Market” está dirigida a la clase media, que está en pleno desarrollo, y exige directamente una reacción de las mujeres que no están aprovechando la edad dorada (*the gilded age*) de la época de reconstrucción de la Posguerra, permitiendo que el sistema patriarcal se siga aprovechando de ellas: “. . . there is no prison from which there is not a means of escape” (57). El mercado se refiere, por supuesto, al mercado del matrimonio, la única salida digna para una mujer de la clase media. La historia se centra en dos hermanas solteras, “. . . girls whose cheeks betrayed,

in the blabby lining of the jaws, the first tell-tale mark of creeping age” (50), que toman soluciones opuestas para aliviar la carga que suponen para los varones de la familia. La historia comienza con una escena empleada anteriormente para simbolizar las decisiones tomadas con las mujeres y el matrimonio: un juego de ajedrez. En “Success,” (*Peterson’s*, octubre de 1863), la personificación del sueño americano, Mark Saunders, entregó la reina a la mujer que le quería, terminando así su relación. El carácter alegórico del jugador de ajedrez se repite en “In the Market,” pero ahora se llama John Bohme, el atractivo vagabundo que partirá para el oeste, frustrando la oportunidad que Clara Porter tiene para escapar: “It was not the man I cared for. But the chance of escape” (50). La imagen de Bohme y lo que representa es similar a lo que representó el extraño intruso para Sylvie en “The White Heron” (1886) de Sarah Orne Jewett, y refleja las frustraciones que Davis misma sentía al ver a sus hermanos varones partir para la universidad:

This large, heavy-built man, lounging on the sofa, dressed in gray from head to foot, a burning-red stone on his finger, half-shut, controlled gray eyes moving furtively, had been as a glimpse to her of a new, unknown world of thought and feeling. She had never been out of the little manufacturing town where he found her. These careless allusions of his to art, music, literature, to the great under schemes of politics, of which she knew nothing—what were they but gleams from the region to which she of right belonged? Her blood had burned, her brain throbbed as he talked to her daily. It was a careless, commonplace matter to him to enter great libraries, or to take passage for the rolling western prairies, for England, or for Spain; for her freed soul to shake off the husk of its cramping body (49).



Podemos apreciar en esta última frase la intensa amargura que Davis sentía por haber nacido mujer y su desahogo sobre su propio cuerpo, a pesar de lo mucho que ratifica la figura de madre y esposa en sus obras.

Aunque la jugada de Bohme es “Check, and—mate!,” Clara sabe que “Our games are over . . . and I lost the game” (49). Bohme se queda con el caballo, pero los olores a col y carne de la casa Porter le recuerdan que él no es un caballero feudal y que su misión no es de salvar a la dama: “There was no divorcing her from her surroundings” (50); así que el matrimonio sugerido en el jaque mate ha terminado en divorcio. Clara no es tonta: “In the town where they lived Clara had pre-eminence as a ‘brilliant woman’” (51); ella sabe que el matrimonio por amor es un sueño. Lo único que pide es un “keen intellectual appreciation,” algo similar a lo que veía Dorothea Brooke en Casaubon. Pero, al ver las caras desesperanzadas de sus padres cuando les dice que se le escapó el pretendiente Bohme, se conforma con “Mr. Geasly, a short, obese man of about fifty,” que parece haber salido de un cuento de Dickens:

She remembered, with a sudden sinking of the heart, the fatherly petting which the repulsive old bachelor had been wont to bestow on Clara since her childhood; but this was a different kind of liking. He was a man who owned one of the mills near the town—he had formerly been a puddler in it. As he gained money, he had acquired neither culture nor refinement; only had added avarice to his former vulgarity (53).

Su nombre, Geasly, parece un compuesto de *greasy* y *sleazy*, recordando la salida tan repugnante que Lily Bart tuvo en Gus Trenor en *The House of Mirth* (1905) de Edith Wharton. La alegoría se extiende también a las hermanas, *porter*, (trabajador); su hermano se llama Mason Porter, doble trabajador.

Al darse cuenta Clara de su situación con Bohme, se acerca al piano donde suele expresarse, “She never touched it unless she had something to say through it,” pero sólo piensa, como la mayoría de las niñas, en una cosa: “She only struck a single note, however; struck it again, and went on mechanically to the window, while it vibrated through the room” (49); se siente incapaz de imaginar otra salida. La aceptación de su condición de prostituta legal está simbolizada en Clara cuando se acerca a una maceta, pellizca las hojas muertas y las tira al viento, colocando un ramillete de fucsias en su pecho. Más adelante, cuando se está vistiendo con ropa atractiva para salir en busca de un hombre, reprenderá a su madre por la lección que les ha legado:

God never meant any creature he made to cumber the earth uselessly. These rules of custom that face me, turn where I will, are not of his making. He never meant that marriage should be the only means by which a woman should gain her food and clothes, and provide for her old age. See how it ends; or failing in that, dwindle down into the withered para[c]ite lives which Jane and Sarah endure in legal prostitution. You blush at the words on my lips, mother. But we are in the market—in the market (54).

La lección de la madre, “It’s only natural that you should do as other women—go to homes of your own,” es cuestionada por las hijas, cosa que le causa horror: “Surely a daughter of mine is not driven to manual labor—that is, outside of her father’s roof” (51); no obstante, el retrato de la situación de la madre es y ha sido siempre de sufrimiento: “‘If they were married!’ their mother would cry, with a sore heart. It was the only open door she saw for them. She forgot that entrance through it had not given herself comfort or rest” (52). Las únicas salidas para una mujer de clase media son ser maestras o costureras, pero ambas profesiones son imposibles para Clara—“. . . the

country is overrun with female teachers” y “no one of our class would marry a sempstress” (53).

La segunda hermana, Margaret, fiel a su nombre, se acerca más al mundo natural, aunque su familia la llama “tomboy.” Ella está enamorada de un joven, George Goddard, que quiere casarse con ella pero que carece de los medios económicos, pues tiene la carga de su madre y hermana. Irónicamente la hermana de George se quedó inválida, precisamente, al ir a trabajar a una fábrica de tejidos: “. . . she undertook machine-work for two years, and it developed that spinal complaint. She’s a burden now on George for life” (53). Pero Margaret ha aprendido algo de su hermana mayor y no está dispuesta a convertirse en una prostituta legal, “‘I think I will find another door,’ she said” (54). Cuando George le recuerda que nada está por encima del amor y que él mismo representa el único futuro para ella, Margaret le da la razón “There was a little bitterness in her quiet smile. ‘No. Love and religion are the only resources for women’” (53). Margaret repite el rito simbólico de Clara con las fucsias, pero no se detiene delante de una flor sino de un arbusto frutal, y el jugo de la fruta le mancha la mano como si fuera vino, escena de fertilidad típica de Lawrence:

The juice stained her white hand like wine; Goddard took it in his own, looked at it with flushed face and quickened breath. It was plain that the Margaret of to-day was no more to him, his old play-mate, than the moonlight which drew around them a solitude of dreams was the ordinary dull light that shone on his cot-bed when he was a boy (52).

Margaret recibe otra lección de su madre: “They [women] can be clerks, type-setters, and the like; but only in the two or three eastern cities, and even there a woman is looked upon with suspicion who takes up a profession or an unusual occupation. She unsexes herself, you see, my dear. A woman’s mission is to marry and bear children”

(54); pero ella no le escucha. Cuando Margaret aparece un día en la consulta del médico del pueblo, éste se sorprende al averiguar que no viene a por una de las necesitadas recetas de alguna de sus hermanas/prostitutas legales adictas a fármacos. La visita se debe a que quiere arrendar una parcela de su tierra para cultivar hierbas medicinales, que venderá a laboratorios farmacéuticos. Después de aguantar la risa y los comentarios ofensivos del médico sobre lo poco apropiado para una mujer, éste le arrienda la tierra (cobrándole el doble, por ser mujer). Margaret, ya marginada por su familia y la sociedad, pierde todo durante el primer año, pero continúa. El segundo año empieza a tener algo de ganancias, hasta hacerse rica al cabo de cinco años. Al final, se casa y come perdices, pero siendo ya una mujer madura, capaz de emplear a otras mujeres: “. . . skillful-brained servants, and does not spend her strength in the desperate, incomplete endeavors of a maid-of-all-work” (57).

Clara, al contrario, termina viuda con un montón de hijos, a la merced de su hermana, pero sigue reservando a sus hijas como objetos de belleza:

“If Nan were a boy, I’d have her taught engraving; she has an artist’s eye and delicate fingers. But she shall not unsex herself; she is very pretty.”

“And may marry well. Why do you not finish your sentence, Clara?” said Margaret indignantly. “And the idea that a good marriage was the one stroke of business by which she was to make her living, has been instilled into Nelly until, from the age of sixteen, a boy could not approach her without being regarded as a possible husband.

Margaret entrega una nueva lección a sus hijas: “Surely there are other and worse ways of unsexing a woman than the use of a burin” (57).

Podemos apreciar que otros aspectos de “In the Market” son similares a la historia “Success”; por ejemplo, el personaje de Ralph Swan se repite en George Goddard. En

realidad, Davis ha sacado elementos de un romance sureño, adaptándolos al crudo realismo del norte. Existen ecos también de la frustración económica de las mujeres en una de sus primeras historias (novela corta) “Paul Blecker” (*Atlantic Monthly*, de mayo a julio de 1863), pero “In the Market” consigue la precisa y artística expresión de esa frustración y representa una obra de la misma estatura que “Life in the Iron-Mills.”

\*

Seguido de este ejemplo de buena literatura, que llevaba la firma de “Margret Howth,” Davis publicó una historia con la firma de “The Second Life,” titulada “The Daughter-in-Law” (*Peterson’s*, febrero de 1868). La elección de la firma, que hasta ahora había aparecido aleatoria, se cuestiona, debido a la disparidad de las dos historias tanto en la forma tanto como en el contenido. “The Daughter-in-Law,” aunque lleva un título prometedor desde el punto de vista feminista, es una historia del patrón de la *Cenicienta*: “So Ben’s gone to seek his fortune, like the prince in the fairy-tale, and is coming back in a coach-and-four to carry away his bride” (122). John Page narra el manido cuento de la estafadora, que nos recuerda a su primer relato para *Peterson’s*, “The Murder of the Glen Ross” (1861). Más que ninguna otra historia anterior, el argumento radica en unas coincidencias increíbles, incluyendo el hecho de que el difunto marido de la estafadora tiene un sexto dedo en la mano izquierda, al igual que el heredero de la plantación en cuestión, lo que imposibilita una interpretación superficial.

De nuevo nos encontramos ante los problemas de herencia. Se resuelve esta vez con la aparición sorpresa del supuesto difunto durante el juicio, del mismo modo que en *The Missing Diamond* (*Peterson’s*, de mayo a septiembre de 1865). Davis repite el arquetipo de mujer malvada, la morena, aunque está descrito aquí con rasgos indios (nativa norteamericana): “. . . a lank, bony child, some twelve years old, with sallow skin, and an Indian cast of countenance; the Dahcotah eye, too, oddly enough, black,

shining” (122). El retrato es el mismo, sea india, mulata o extranjera. La joven inocente de mejillas rosadas de “The Murder of the Glen Ross” es en “The Daughter-in-Law,” para no variar, una prima criada como hermana, pero Davis, con afán de realismo, la hace coja, una combinación de las cualidades de Deborah y Janey en “Life in the Iron-Mills”: “I do not know, indeed, if she ever had a lover, though she was a delicate, attractive woman, with a mild, appealing face, like one who had suffered a good deal of pain. She had a chronic weakness of one hip, which gave her this look—it made her slightly lame also” (122). De algún modo, el relato es un *Bildungsroman* de esta prima, Jenny, ya que es ella la que toma la iniciativa agresiva de luchar contra la timadora, dejándose llevar por los instintos, después de toda una vida en silencio. En este sentido el título es irónico, ya que se refiere a las dos, la nuera falsa y la verdadera. La falsa es hija del encargado de la finca, Halleck, que desde la muerte del dueño tiene la custodia del joven y rebelde heredero. Davis usa, por primera vez, el término *interloper* para describir a Halleck: “. . . an interloper, a new-comer, who was making his money, as they were quick-witted enough to see, off of the careless negligence of the old county families” (122); nos deleita con esta perspectiva contemporánea sureña, perspectiva en la que Faulkner se inspiraría para representar la decadencia del Sur.

A pesar de la falta de innovación, “The Daughter-in-Law” sirve como muestra de que Davis aplicaba la figura de estafador tanto a hombre como a mujer de forma indistinta en la literatura popular. Sin embargo, la literatura de calidad de Davis siempre retrata al que defrauda como hombre. Notamos también la introducción de comedia con un tono satírico, muy parecido a la novela del mismo período, *The Tragedy of Fauquier* (Peterson’s 1868) y sucesivos relatos.

\*

Davis terminó en 1868 dos relatos para *Peterson's* (“One of Life’s Martyrs,” firmado por el autor de *Margret Howth* en octubre y “The Inlaid Harp,” firmado por el autor de *The Second Life* en diciembre, y un relato más largo en diciembre, “The Pearl of Great Price,” que publicó en *Lippincott's*, realizando la segunda entrega en enero de 1869.

En los dos relatos para *Peterson's* se observa una clara diferencia temática, separando lo bueno, que ella asocia con *Margret Howth*, de lo corriente, que asocia con *The Second Life*. “One of Life’s Martyrs” es una historia basada en el patrón de Davis sobre el conflicto interno, *the time of trial*, de una persona que está desilusionado con una vida aburrida y vulgar. En este caso es un hombre, Lennox el que, inspirado por Emerson y Carlyle, intenta suicidarse para escapar de la pesada carga de una esposa, hijos, una profesión ordinaria y la culpabilidad de haber matado, más o menos sin querer, a su cuñado: “. . . he could not but believe that he was born to be one of the world’s great teachers; born for some other use than to measure drygoods in a manufacturing town; if he had not encumbered himself with wife and children, he might have found his life beautiful as well as great . . .” (285). En este sentido la historia, con final feliz en armonía doméstica, se asemeja a “A Story of Christmas Eve” (*Peterson's*, diciembre de 1867), en que una mujer siente lo mismo. Lo que distingue “One of Life’s Martyrs” de “A Story of Christmas Eve” es que el sueño de la insatisfecha ama de casa se intercambia por un ejemplo en directo de la felicidad dentro de la vida cotidiana. La narrativa del hombre, Hibbards, que cuida a Lennox, conforma una historia dentro de otra historia, retratando los rasgos del *nurturer*, atribuidos sorprendentemente a un varón. Hibbard, superficialmente, es el mártir del título, ya que renunció a la oportunidad de irse a la ciudad para desarrollar su talento mecánico al igual que al

matrimonio con el amor de su vida. Se quedó cuidando de sus padres ancianos en el campo, repitiendo, de nuevo, la imagen pastoral de la vida rústica:

There was no church...no market,—no politics, as everybody thought alike...their literature consisted in a stray volume of the Gentleman's Magazine, Youatt on the Horse, and an octavo edition of Polite Learning. No raw, untempered winds from New England transcendentalism ever had found their way into this quiet hiding-place; no monthly storm of fashion magazines, or novels, bound in every color of the rainbow, came to pelt their established ideas on dress and theology, and the marriage-tie into shreds of confusion” (283).

Hibbard, otra antítesis del sueño norteamericano, es la clase de americano que más le interesa a Davis y la que seguirá describiendo en su colección de siluetas de vidas americanas<sup>5</sup> a lo largo de su vida. No obstante, la ciudad para Davis siempre representa la corrupción, por lo que hay que pensar que Hibbard ha permanecido en realidad en el paraíso, siendo el pobre Lennox, que tiene que volver junto a su familia, el que representa al verdadero mártir, sobre todo cuando llega a la puerta de su casa, sin ganas de entrar, y se encuentra al repugnante cuñado, que creía muerto, esperándole con los brazos abiertos:

It was not of Mary or the children that Lennox thought now, when his home rose up before him so much as this man; he saw him coming in after his day's work, for the boys to clamber over, saw him in the midst of them, building their snow men, or going up with them at night to his bed in the garret. And as he saw him, Lennox buried his face on the pillow, the deadly pallor in it again, and the clammy drops of an awful pain. Death itself was not so horrible to him now as the sight of that meek, stooping figure (286).



La última escena recrea el final sentimental y religioso típica de las primeras obras de calidad de Davis, incluido el de “Iron-Mills.” Lennox, ya regenerado, puede enseñar su lección al mundo, mejorando las vidas de las multitudes, “to gather the reins of others in his hands” (290). Pero cuando Lennox hace una peregrinación curiosamente a Canterbury, la aldea de Hibbard, éste se encuentra enterrado, pues había fallecido joven al padecer una enfermedad de corazón. Davis ha subvertido el final feliz y no queda más remedio que pensar que el ejemplo inspirador de Hibbard le ha llevado a la muerte, tras una vida solitaria, cuidando de sus padres. Las últimas líneas de la esposa de Lennox, “. . .looking gravely into the misty, golden path that opened through the mountains into the far heaven beyond” (290), reflejan ese estado de ensueño romántico que conduce a los maridos al suicidio.

\*

“The Inlaid Harp” es una manida pero divertida historia de la familia acomodada que va perdiendo sus bienes a lo largo de varias generaciones hasta verse obligada a vender todo, incluso una antigua arpa de Europa que proporcionaba la única alegría para la familia. En el último momento, descubren una cavidad en el arpa que guardaba joyas, siendo el final feliz. Esta historia está narrada en primera persona por la abuela de la familia La Pierre, en un tono nostálgico y cariñoso. A pesar del trillado argumento, Davis dibuja una familia en que todos los varones son unos ineptos mientras que las mujeres, tres generaciones, son las que tienen que actuar para salvar la familia. El marido de la matriarcal viuda que cuenta la historia (y la que ha heredado las propiedades de dos familias), muere y lega todo, aunque ya no queda mucho, a su hijo:

. . . it was but a poor remnant of our wealth which James left to our only boy. . . I had no share in it. My dower was gone long ago; and my husband in his will gave to his ‘son, as the most precious of all legacies, the care of

his mother; preferring to leave her dependent upon him, that in her old age, as in her youth, she might occupy the true and most beautiful position for a loved and loving woman. People said it would have been better if James had settled a few hundreds upon me, instead of a bit of sentiment; but that sentence was worth more than wealth to both my boy and me. We were very happy together; and when he married, Mary made much of me, and put me, in a manner, in the center of their home, as though I had, indeed, been a gift in which she was proud to own her share . . . (448).

En este fragmento observamos el uso irónico de términos como *dependiente*, para describir la situación ideal de una mujer que, aunque se haya librado de su marido, el mecanismo de posesión está establecido para que pase de una generación masculina a otra. La matriarca lo interpreta como una *sentencia* cuando pasa a ocupar en la casa de la nuera el lugar de un jarrón de cerámica, repartida en participaciones como si se tratara de acciones en el mercado. Más tarde ella explica, “. . . it was a fancy of the men of our family that women should be kept as frail, delicate treasures, upon whom the winds of heaven should not blow too roughly” (449). De este modo, podemos interpretar al arpa como símbolo de la mujer, “Whose bright hair shall make the gold strings” (451), e incluso de la valiosa virginidad.

El hijo pronto muere, habiendo tramitado una pequeña beca para que estudie su hijo varón, y dejando, por supuesto, a las dos hijas a merced del matrimonio: “‘You will educate the girls,’ he said to her, ‘make them fit to support themselves, if needs must; and as for mother, I will leave her to you and the children, as she was left to me . . .’” (448). Como el hijo se va a estudiar, la madre es la que se encarga de pagar las facturas, abriendo una escuela. Las hijas participan en lo que puedan, con costuras y dibujos, esperando a su príncipe, dentro de una cómica y satírica descripción: “. . . I realized that

our grave, beautiful Agnes, for whom we all had dreams, if she had none for herself, of a coming prince and kingdom in the golden future, was likely to become the wife of the red-headed, insignificant clerk in the shipping-store” (451). Así que ambas hijas tienen pretendientes, siendo el pretendiente de la hermana menor, (Nelly), el Dr. Wotton (cuyo nombre suena a *rotten*), el que representa el engaño masculino hacia las mujeres, el que quiere comprar el arpa. Pero Nelly pertenece a la otra clase de mujer (igual que la hermana menor de “In the Market”), a la clase de mujer que no se presta a exhibirse en el estante del mercado. Cuando Wotton muestra interés en el arpa, ésta le contesta, “‘It is not likely to be for sale,’ said Nelly, haughtily” (451). De nuevo, el marco de una historieta popular encierra un subversivo mensaje de rebelión femenina. Esta historia representa bien el género de “consejos” para una mujer con pocos medios económicos, demostrando que por muy pobre que la mujer sea, siempre tendrá algo de valor para un hombre, por lo que o bien puede venderlo si quiere o bien guardarlo para incrementar su valor. Upton Sinclair, sucesor del realismo de Davis, llevó esta filosofía al extremo en *The Jungle* cuando la prima de Jurgis se convierte en prostituta bajo la justificación: “When people are starving . . . and they have anything with a price, they ought to sell it” (287), lo que proyecta un aire de ambivalencia sobre la posición de Davis.

\*

El tema de la joya que guarda la mujer se expuso, simultáneamente, en otro relato. Al finalizar la novela *Dallas Galbraith* en *Lippincott's* (de enero a octubre de 1868), Davis publicó en dos entregas la historia titulada “The Pearl of Great Price,” que transcurre en los montes de Virginia. Aunque ha recibido poca atención crítica, se trata de una historia de primera calidad, que expone, de forma más clara que ninguna otra obra hasta la fecha, la opinión de Davis sobre la religión organizada, crítica manifiesta del trascendentalismo. El argumento es convencional y típico de Davis: un

matrimonio obstaculizado por el testamento que un padre lega a su hija. La heroína es descendiente de Margret Howth, una mujer joven que carece de atractivo físico, pero fuerte y decidida, cultivadora de hierbas, que se siente cómoda entre los animales. Las imágenes de armonía entre Bart y la vaca, de nuevo, recuerdan a las escritoras de *local color*: “Spot, the sorrel cow, sauntered across from her lair in the grass on the sunny side of the woods, and looked over the lichen-covered stone wall with matronly approval of Bart” (611). Su nombre, Bart (Bertha), es característico, de un hombre, y su apellido, Müller, alegórico, por la profesión que desempeñaba, de molinera. Su amado se llama Sydney Kirke<sup>6</sup>, o “iglesia” en escocés, un guapo médico presbiteriano. Cada personaje representa un estamento o ideología cristiana diferente, pasando el tiempo preocupándose por el desinterés religioso de Bart. El padre metodista comenta, “I pressed the truth hard on her in class the next Lord’s day; and Brother Weymouth wrestled for her in prayer before the whole meeting. But it all falls off her, like water off a duck’s back. I fear the Lord has hardened her heart. Permanently.” (607). Por su parte, Bart se preocupa por las personas, sacrificando su vida personal para ayudar a los demás, mientras que cada uno de los cristianos que la rodea revela la hipocresía y la aceptación de falsos valores.

Igual que en la temprana historia, “The Locked Chamber” (*Peterson’s*, enero de 1862), el padre es capaz de controlar el destino de su hija desde la tumba. El Sr. Müller ha dejado un testamento en el que explica que mató a un hombre pobre sin querer, por supuesto, y que había enterrado el cuerpo dentro del molino, estando parado desde entonces. Él pide a Bart que ponga en marcha el molino durante diez años para ganar el dinero suficiente como para intentar compensar a la familia del muerto. Aunque Bart tiene un hermano, el padre ha dejado la carga en ella; sin embargo, el hermano interpreta que el padre le ha dejado la propiedad a su hermana, sintiéndose víctima de una

injusticia. Todo esto se comunica a los huérfanos el día antes de la boda de Bart y Kirke. Éstos no se pueden casar porque Kirke tiene un puesto en otro estado y piensa que Bart se queda con el molino por avaricia, al igual que opina el hermano. Bart abre el molino y ayuda a la familia agredida, mientras su novio se casa con otra. El hermano decide hacerse misionero y se marcha a California, dejando atrás a su odiosa mujer y a cuatro repugnantes hijos al cuidado de su querida hermana. El martirio termina feliz cuando todos ven el bien que hace Bart, muriendo la mujer de Kirke y la cuñada.

Antes de morir, el viejo Müller pasaba todas las noches de guardia en el molino, por lo que todo el mundo creía que guardaba un tesoro, de ahí el título del relato. Interpretando la historia de forma subversiva, podemos decir que lo que guardaba era, igual que la cámara cerrada de “The Locked Chamber” y el arpa de “The Inlaid Harp” (*Peterson’s*, diciembre de 1868), la virginidad de su hija. Éste la convierte en una especie de monja durante diez años, tiempo suficiente para que desaparezca cualquier pretendiente: “Müller knew better how to keep what he had than to add to it. Folks in the valley used to say that in the darkest nights he stood sentinel in the door yonder, munching his bit of straw. Mounting guard. Over his treasure,’ with a shrewd look at Sydney . . .” (607); el padre incluso parece un toro. Lo que opinan los vecinos sobre lo que guardaba está formulado en palabras de imágenes sexuales de anillos y espadas, o una perla que refleja la luz de luna: “There’s one story that it was rings he hid away about the mill; another that it was a sword-handle *studded* with diamonds; but the most likely tale is that it was an unset pearl that he had. Even in the rough as it was, it made a light like moonlight” (cursivas mías) (607).

El toque maestro de la historia está en el retrato irónico del hermano Laurence, la primera escena realmente cómica en toda la obra de Davis hasta la fecha. Cuando Laurence decide explicar que se va a ofrecer como ofrenda al Señor, Bart empieza a

temblar y pregunta por el destino de su mujer, “the dirty dyspeptic on the rocking chair” y sus hijos, “yellow-skinned, stooped shouldered, peevisish” (81). Su hermano sigue con la verborrea del fanático, “The Lord will provide,” y señala que la situación exige justicia de quienes le han agraviado, refiriéndose a la herencia, por lo que Bart, estupefacto, contesta:

“You mean me, Laurence?” slowly. “You mean to leave them with me?”

“I intend them to remain in my old home, which by right should be theirs,” sharply. “No doubt they will earn their living here.”

Now Bart was no angel: only a woman. And she came as near to hating her cold-blooded sister-in-law as anything living. She looked at her from head to foot, then at the children. Her life, then, was to be spent in making them happy in a home out of which they felt she had cheated them?

Instead of—

She gulped down a choking lump in her throat once or twice before she could speak. Then she said, “I will do what you wish, Laurence,” and then, never doing anything by halves, she went over to Sarah and kissed her (82).

La presentación de Laurence es una escena en que se encuentra en un estado de “éxtasis,” transportado, se supone, por un salmo. Pero está en casa con su hermana, mientras su mujer y sus cuatro hijos se encuentran en el pueblo, vestido con un batín y un gorro que le favorecen mucho, comiendo los pasteles que su hermana había preparado para la boda del día siguiente. Se cansa pronto de los salmos y empieza a tocar óperas, valeses y marchas:

“There are some of the devil’s songs, that I learned when I was out in the broad road,” he said. But the blood rose to his cheek, as it would to a man’s who tasted delicious wine after long abstinence, and he was silent, touching

the keys dreamily. Kirke looked at him anxiously. Everybody in the country-side knew Laurence Müller's story—how he had run away from home when he was a boy, to follow a traveling circus. It was a glimpse of fairy land to him: how he had come home, ploughed and drudged for a year or two, gone off again with an itinerant portrait-painter: been artist, photographer, musician by turns: had drunk hard; had lectured on temperance: had married and settled down in a neighboring town for life now, having been a hopeful convert at the last revival. The hectic flush and glitter in his eye at the sound of the devil's music alarmed both of his hearers. The Squire put his hand in his pocket and coughed (610).

En este fragmento Davis se burla del cristiano ferviente y lo contrasta con la religión natural de Bart: “The room they left, with its white walls, and brilliant dead birds, and fitful music, was the proper framing for Laurence, but the jolly farm-yard, friendly, warm full of plenty, was the place for Bertha” (611). Bart rechaza, más que la doctrina religiosa, el papel tradicional de la mujer. A Kirke, aunque la ama de verdad, le recuerda que ella le pertenece, con una imagen de forcejeo: ““You belong to me,” smiling gently up into her face, but *holding her wrist steadily*” (cursivas mías) (613). Ella acepta el legado de su padre, la vida de monja, por lo que anula su compromiso y actúa de forma simbólica, destruyendo el legado de su madre:

[S]he quickly took from the bottom of one of her trunks a small package marked with her name in her mother's writing. It was a little dress, daintily worked, and a cap which she had worn when she was a baby. “If you are ever a mother put them on your first-born child, Bertha, for love of me.” . . . Presently she laid the little garments on the fire, and watched them flash and shrivel away (617).

Más tarde hay una escena en que Bart intenta quedarse (por la noche) con el hijo pequeño de la vecina, reflejando el vacío maternal que siente. La madre se niega y le aclara que los niños quieren estar con sus madres.

Aunque el final es sentimental, como era esperado por el público, Davis aprovechó la oportunidad de subrayar el hecho de que se trata de una mujer corriente que hacía bien de forma intangible, criticando la figura de la *New Woman*:

When Bart was missing, there was but little to say of her—less than of most women. She had helped in no reform, left nothing beautiful in song or picture behind her, to hint at what she was: had kindled no man's blood to high, courageous work, full as the world is of noble schemes.

She was a miller all her life: a woman of far inferior culture to her husband and children (88).

La escena cómica con la cuñada abre una perspectiva que se echa en falta en toda la producción de Davis. Recordamos la desaprobación que Fields expresó sobre el pesimismo (*gloom*) de *Margret Howth*. Además de que la guerra había terminado, Davis se refugiaba en su propio hogar, razón por lo que podía permitirse una sonrisa; queda claro que en el siglo XIX el humor no se mezclaba con la literatura seria. Quizá Davis había empezado a renunciar a la idea de ser del mismo tipo de escritor que Hawthorne.

### **2.2.2. Año 1869: formación del joven país**

Durante esta época observamos el interés de Rebecca Harding Davis por crear una especie de leyenda folclórica que sirviera de fondo cultural para un país que pronto sería abandonado por escritores como James y Wharton, quienes necesitaban un pasado para complicar sus argumentos. En este sentido Davis proporciona, cada vez más, historietas



de figuras grotescas que tanto se atribuye a la literatura norteamericana. Inmigrantes aristócratas en decadencia o rústicos simplones de los montes de Virginia son algunos de los personajes que Davis percibe que constituyen una gran parte de la población de los Estados Unidos, y siendo sus vidas, insignificantes, las que contribuyen al nuevo realismo.

En 1869 Davis publicó cuatro relatos en *Peterson's*. Pero la novela popular fija, que venía proporcionando a las lectoras de *Peterson's* durante los últimos seis años, la publicó en una nueva revista, *Hearth and Home* (véase apéndice). La primera historia, “The Divining Rod” (enero de 1869), marca el comienzo de la firma de algunos relatos con su nombre, en los que continúa con el tema (secundario) que inició en la historia cuya segunda entrega apareció simultáneamente, “The Pearl of Great Price,” que trata de un párroco de la iglesia baptista que abandona a su mujer e hijos para marcharse como misionero a California. De este modo, la historia actúa como disculpa a “The Pearl,” retratando, esta vez con simpatía, la figura humilde de Joseph Tyndall. El narrador ingenuo, que al principio desprecia al héroe y a su esposa, “a helpless little twaddle of a body” (61), es un viejo minero de oro, “a species of wild beast” (61), que cuenta la historia en primera persona, aunque se publicó con el nombre de “Mrs. R. Harding Davis.” La historia tiene lugar alrededor de 1855, durante la famosa fiebre de oro de California de 1849, lo que proporciona a Davis el símbolo de una fuerte tentación para poner a prueba el carácter y la sinceridad del párroco, a la vez que contribuye al mito de los *forty-niners*. Tyndall es un personaje típico de Davis, una afeminada antítesis del sueño americano, un hombre pobre, torpe, aburrido y enfermizo que se conforma con su condición: “All of his ideas were second-hand” (61). Nadie puede concretar ninguna virtud en el individuo hasta que un día salva de la muerte a los pasajeros de un tren. De este modo Davis retrata su filosofía de la caridad, mostrando que salvar los cuerpos de

las personas es mejor que salvar sus almas. Todos piensan que él ha muerto mártir. Desde ese momento el narrador cambia de opinión, pero el triste *colporteur* nunca se convierte en héroe. Su vida va de peor en peor, hasta descubrir que su mujer, creyendo que su marido había muerto, se casa con otro, la última derrota. Al final, por supuesto, todo termina bien, las muertes y bodas son confusiones, y el hombre vuelve a la felicidad del hogar, siendo premiado con una recoleta que habían hecho para su viuda, dinero que el conductor del tren había invertido en bolsa; también podría haber sido con una mina de oro, igual que el pozo de petróleo de *Margret Howth*. El retrato es de lo que el hombre “podía haber sido” en otras circunstancias, el potencial que posee todo el mundo (bueno) de convertirse en un héroe, y ese heroísmo no depende del éxito económico ni de la fama, tema que subyace en la mayor parte de la narrativa de Davis y lo que explica el título (“varita de zahorí”). Davis trata de justificar el final sentimental: “I am averse to the invariable habit of story writers of rewarding virtue with fat dividends. But in real life it does sometimes happen that plenty and comfort fall to the lot of those who use it best” (68). De esta manera satisface el gusto de su público, logro del que Davis era experta.

\*

Continuando con la crítica de la religión como institución, la segunda historia de *Peterson's* para 1869 se titula “Lois Platner,” según Pfaelzer (1996) un buen ejemplo del interés de Davis por las comunidades sectarias y la búsqueda de la utopía. Esta historia sigue el enfoque introducido en el temprano relato “The Harmonists<sup>7</sup>” (*Atlantic Monthly*, mayo de 1866), de una imagen de la vida dentro de un falansterio (*phalanx*) que satisface a los varones mientras reprime a las mujeres: “In contrast to the fat and wealthy utopian burghers, the Harmonite women are old, “dried-up,” and “withered” (174), and they mourn the lost children, husbands, and lovers they accompanied to

utopia” (Pfaelzer, 130). “Lois Platner” retrata bien el estilo de vida de los Alcott, siempre pasando hambre mientras el cabeza de la casa, Bronson, buscando un mundo mejor, se alimentaba en las mesas de los demás<sup>8</sup>.

Davis, ya segura en su matrimonio y satisfecha con el papel de madre de dos hijos, cuenta la historia de una esposa ingenua que se encuentra de viaje con su marido, quien quiere y busca un matrimonio polígamo, algo que es sancionado por la iglesia mormona. No se trata del primer viaje, pues el matrimonio ha estado errante desde el principio, pero la aparición de niños asienta la cabeza de Lois, mientras que el Dr. Platner se deja llevar por una secta u otra en su búsqueda de la verdad. Aunque Platner es médico, invierte toda su energía en un falso estudio, obligando a su mujer a trabajar en secreto para mantener a una familia creciente. El líder de la nueva comunidad, llamado acertadamente Masters, convence a Platner de que su mujer, a quien ama de verdad, no es la pareja espiritual ideal. Lois obedece ciegamente, hasta que una mesonera durante el viaje hacia Utah le revela las intenciones de su marido de formar una nueva pareja con la criada, mujer guapa pero necia. Davis aprovecha la ironía para mostrar cómo el diletante siempre se mueve por la estética de una rubia sensual: “The firelight, too had flickered uncertainly on the rounded contours of the sleeping girl, on the mellow, rich tints of her flesh, and the golden-brown of her mass of coiling hair. The picture pleased, satisfied his aesthetic taste. But what did Lois care, if his aesthetic tastes starved the end!” (373). Entonces Lois actúa, escapándose en secreto y estableciendo su vida en otro estado. Con esto Davis muestra su postura utilitaria sobre el arte, quizás justificando la desesperación que le llevaba a comprometer la calidad de su arte por dinero. Aunque tiene un final feliz en que aparece el marido tras dos años, reconociendo su error, el retrato, de nuevo, es de una mujer fuerte e independiente, que monta una escuela para poder comer y cuidar de sus hijos. La última imagen de la

esposa, después de que el marido le comunicara que la criada que iba a convertirse en su segunda esposa, (quien no continuó el viaje al desaparecer su ama, casándose con otro), añade un aspecto de realismo a ese final feliz, evitando la hipócrita piedad cristiana tan común en tantas historias: “But Mrs. Platner was sternly silent; she had no pity to waste on Virginia [criada]. She blamed her with all the suffering that had fallen on herself and her husband, and was secretly sorry that she had not met with her just deserts” (379). Este es otro ejemplo del guiño que Davis utiliza para intimar con la lectora y demostrar, igual que en “The Pearl of Great Price,” que las mujeres no son ángeles, sino de carne y hueso.

\*

La tercera colaboración en *Peterson's* para 1869 es una historia algo didáctica que se titula “Charity's Secret.” El argumento es mínimo, por lo que habría que situar este relato próximo al ensayo, un claro ejemplo de la literatura de consejos. Tal y como el título promete, se trata del fraude dentro de las organizaciones institucionales de caridad, tema que aún sigue siendo relevante hoy en día. Davis expone, dirigiéndose directamente a las lectoras, de mujer a mujer, algo que ha hecho en repetidas ocasiones, el gran abismo (*the great gulf*) que separa a la clase alta de la trabajadora, llegando al motivo por el que los necesitados no reaccionan bien ante la caridad de los ricos. El tono es más íntimo que nunca, quizás porque se dirige a las lectoras no como un viejo abogado sino como una joven esposa y madre que quiere cotillear un poco:

Perhaps most of the lady readers of “Peterson can match my story with a like one of their own; but if not, it may save them a pang or two of disheartenment in the beginning of their charitable career; for now-a-days the outside work of women of moderate means, like myself, lies very much in the same fields, and between soldiers' widows and thriftless Irish, I fancy

they will find in the courts below Lombard street harder missions that was Portia's to the court of Venice, and will be more apt to lose pounds of flesh in them than to save them (199).

Tras un fuego en un gueto de Filadelfia, la narradora/protagonista, joven y llena de ilusiones reformadoras, visita la escena, quedando impresionada por la forma en que todos los afectados se preocupan por sus vecinos y se ayudan. Cuando la narradora intenta organizar un reparto de comida y ropa, se da cuenta que los necesitados no confían en ella al vivir en una casa bonita y llevar vestidos de seda. Este es otro ejemplo de la clase de reformadora social a la que pertenece Davis, siempre con los pies plantados firmemente en el suelo: "It may serve to point a moral, and adorn a magazine tale, to picture the jeweled lady sleeping by the virtuous, starving beggar. . ." (199).

Davis convierte en lema su verso favorito de la Biblia, "Inasmuch as ye did it not to one of the least of these, ye did it not to Me," (primero citado en "Life in the Iron-Mills" y repetido en varias historias) cuando la Sra. Brettler rechaza a una prostituta. Al concluir que la ayuda material ha sido un fracaso, la ingenua esposa se pregunta cómo puede desaparecer el abismo entre las clases. Su marido le responde: ". . . the poor need to have their birth, their education, the generations of vice and oppression that went before them, to be considered before we can understand them. Sympathy and help are more wanted by dwarfed minds, and warped consciences, than starved bodies" (208). Esto refleja también el razonamiento tras su moderado apoyo a la abolición de la esclavitud, la pregunta, ¿qué se hace con el negro después?, base filosófica moderna de la caridad en los Estados Unidos: "helping those to help themselves." El secreto consiste en dos ideas que alberga la clase alta: que la generosidad material es lo más importante y que el necesitado carece de moralidad—que hay un peligro en confiar en una persona hambrienta.

\*

La última contribución de Davis a *Peterson's* en 1869 es una simpática historia de la Guerra Civil llamada "Captain Jean." El argumento anti-sueño norteamericano, al igual que el tono de esta historia, duplica la primera colaboración, "The Divining Rod" (enero de 1869), variando tan sólo el lugar. Igual que en "The Divining Rod," el narrador es ingenuo, en este caso deprimido y suicida, y se encuentra frente a una persona, candidata para ser grotesca, que aparentemente carece de virtudes y padece una desgracia tras otra, sin desanimarse: "I waited to see my captain, I had fancied a gallant, heroic figure to match the voice. A homely, slight little man came out, with a face deeply pitted by small-pox, lighted by laughing blue eyes" (851). Al final de la historia, el pobre Capitan Jean pierde la propiedad heredada, un brazo y una pierna, todo menos el sentido de humor. Se convierte en un pequeño héroe, aunque nadie, excepto el narrador, lo reconoce. La historia es interesante por las imágenes de guerrilla rústica, siendo la primera historia de Davis que retrata al indio (nativo norteamericano):

. . . greasy, dull-eyed; their black hair hanging ragged over their eyes; their only clothing, in many cases, a dirty blanket; but all of them armed with revolvers, often costly in make, stuck in their belts. Swantee, himself, was a burly, gross-looking savage, whose thick lips hinted a mixture of black blood (354-55).

Su dibujo estereotipado es de esperar en una historia de aventura y suspense, próxima a la literatura juvenil, que pronto ocupará la mayor parte de su tiempo. No obstante, la escasa mención y el trato desfavorable del nativo, llamado "half-breeds" o "red-skins," en toda la obra de Davis demuestra que ella no los consideraba una "causa" todavía, aunque llevaba tiempo viviendo entre los Cuáqueros de Filadelfia. La nación tardó

mucho más tiempo en responsabilizarse del nativo que del negro, y Davis es un puro reflejo de sus tiempos en este aspecto.

\*

La siguiente contribución a *Hearth and Home*, ya bajo la dirección de Mary Mapes Dodge, fueron cinco entregas de un artículo llamado “Open Doors” (de noviembre de 1869 a enero de 1870). Aunque figura en la bibliografía de Davis recopilado por Rose (1990) como ficción, se trata de un ensayo sobre las posibilidades de trabajo para la mujer, además de profesora y costurera. De este modo, actúa de complemento a la historia “In the Market” (*Peterson’s*, enero de 1868) y al ensayo “Men’s Rights” (*Putnam’s*, febrero de 1869), ejemplo de respuesta de Davis ante la situación social de la mujer: un trabajo digno. En “Men’s Rights” Davis argumenta que el llamamiento tanto para el sufragio como para el trabajo son síntomas del hambre mental y de la falta de poder que padece la mujer, pues solamente la independencia económica proporciona a la mujer la posibilidad de permanecer soltera o elegir un marido si lo desea. Hemos visto que la mayor parte de su obra imaginativa, y toda su obra popular, expone a una mujer que depende de la herencia paterna para poder ser aceptada como esposa, es decir, pasaba de un hombre a otro como si de un saco de patatas se tratara. A los críticos feministas les gustaría que Davis fuese una de las escritoras que salió a la calle con pancartas, luchando por el voto, pero Davis era demasiado realista y entendía perfectamente a su público. La mayoría de las mujeres del siglo XIX, y aún muchas de las del siglo XX, veían y ven a una sufragista como masculina. Por lo tanto, Davis escribe desde la perspectiva de estas mujeres a las que les repugnaba la idea de la *New Woman* y abogaba por el primer y más importante paso, la independencia económica, sin alienar a nadie con un mensaje subliminal. Cientos de *rosy-cheeked maidens*, esperando el testamento de sus padres para poder hacerse cargo

de una casa sucia y llena de niños, con un marido que es a la vez hermano, porque ellas nunca habían conocido a ningún otro hombre, es una imagen muy poderosa.

Las mujeres de la narrativa de Davis son o jóvenes en espera, amas de casa o prostitutas, no había otra elección, como ella expresa a través de una mujer desesperada al comienzo de “Open Doors”: “I am not educated, and therefore cannot teach; and I am no seamstress. Yet I must live. Is there no way for me out of starvation and idleness? Is there no door open for me but that of the kitchen, and that other which I cannot name?” (776). Es triste que de las tres salidas para una mujer, una de ellas es innombrable. Por otro lado, las pocas mujeres que tienen trabajo en las primeras obras de Davis son grotescas solteras, como Lois en *Margret Howth* o Deborah en “Life in the Iron-Mills.” Si no son grotescas, se casan y abandonan la vida laboral por el papel de madre y esposa.

Davis, para responder a la cuestión de la mujer sin trabajo, explica, “Some of my friends would tell her that woman’s suffrage, when it came, would right all this. But meanwhile, as she pertinently remarked, she must live,” así que Davis sale a las calles de Filadelfia, no con una pancarta sino para ver qué trabajo se ofrece a una mujer—nada de teorías—“. . . an immediate practical way of earning a decent livelihood” (776). El resto del artículo facilita la información necesaria acerca del trabajo en una clínica de maternidad (instancias, sueldo, formación, obligaciones, etc.), y cada entrega se dedica a otra posibilidad de trabajo: cultivar y vender hierbas aromáticas, realizar dibujo industrial, abrir tiendas y restaurantes, preparar conservas, etc., muchas de las vías que Davis insertó en su narrativa. La última entrega (8 de enero), se trata de una apología inesperada, dejando muy clara su posición ante la cuestión, llena de ironía: “It has been suggested to me that my aim, in the search of work for woman, was too practical and low to be of general utility; the doors I found open, I am told, lead to different modes of



money-making; which leave untouched the finer possibilities of her nature. Honestly, such doors were all that I looked for” (42). Pero sigue explicando que el alma vacía de la mujer también se llena cuando ella se siente útil. La utilidad, según Karen Killcup (1998), es uno de los valores más recomendados a las mujeres sin medios en la segunda mitad del siglo. Davis aprovecha el argumento para señalar la ventaja de la organización de las órdenes religiosas católicas ante las necesidades de una mujer que no elige el matrimonio. Aunque Davis era protestante (episcopaliana), puede valorar un sistema que intenta emparejar la tarea con el talento individual y tiene como fin el bienestar general. Termina por apuntar que hay mucho trabajo en hospitales y reformatorios que el progreso industrial ignora: “Neither men nor women will be cured, converted, or regenerated by general laws or wholesale routine. The individual soul must approach another soul if it would learn through it Christ’s humanity and love” (43); de este modo, deja más contento a todos sus lectores. Y el problema de los hospitales y reformatorios se convertiría en la parcela preferida de reforma para Rebecca igual que para su marido. Clarke Davis había publicado un ensayo sobre el estado de los hospitales para enfermos mentales y sus antiguos tratamientos, titulado “A Modern Lettre de Cachet” en *Atlántic Monthly* en 1868, dedicando gran parte de su tiempo a presionar, con éxito, el senado estatal para que reformara las leyes.

\*

Davis tuvo una mala experiencia con la revista *Galaxy* al publicar la novela por entregas *Waiting for the Verdict* (1867), por lo que prometió terminar toda relación con ella. No obstante, el número de diciembre de 1869 llevaba una historia corta suya titulada “A November Afternoon.” Superficialmente, “A November Afternoon” es otra trillada historia sentimental en la cual un hombre, mientras está enfermo, parece perder todo, su casa y esposa. La esposa salva la situación al encontrar un trabajo en secreto.

Es una ilustración imaginativa del ensayo “Open Doors,” en el que la mujer asiste en secreto a clases de dibujo y empieza a ganar dinero. La mujer es vista por uno de las colegas del marido con un hombre, su jefe, y se interpreta lo peor, buen ejemplo del *double standard*. Este miedo, según Nancy F. Cott en “Passionless: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850” fue el mayor motivo por los que los maridos querían mantener a sus mujeres en casa. Al final, aunque todo termina bien, no deja de ser una imagen del marido débil que depende de la mujer. El argumento tiene mucho en común con “A Story of Christmas Eve” (*Peterson’s*, diciembre de 1867), a pesar de que este último relato se narra desde el punto de vista de una mujer que está cansada de su situación de ama de casa pobre, mientras que “A November Afternoon” está narrada desde el punto de vista de un marido deprimido y mal pensado. Las dos historias terminan comiendo perdices, pero en la primera la mujer despierta de una pesadilla para encontrarse mimada por el círculo familiar, mientras que en la segunda, la mujer ha salido a buscar trabajo. Vemos reflejado el cambio de Davis a través de una esposa que encuentra la felicidad conformándose con lo que tiene, frente a la que no soporta el papel del ángel en la casa, haciendo algo para mejorar su situación e independizarse. El marido en “A November Afternoon” se va a vigilar al supuesto amante, compra una pistola, y la lectora piensa que va a matar al supuesto amante. Sin embargo, intenta matar a su mujer. Prefiere que esté muerta antes de permitir que salga por la puerta de su casa. Antes del intento de asesinato, el matrimonio se mira a la cara y el esposo piensa: “How beautiful the face that bent over him! Some dainty Ariel of a spirit looked out of it which *he* had never conquered nor owned. He saw that clearly now” (cursivas de Davis) (806). Observamos que la mujer está encima del hombre y que no se deja objetivar. En el momento en que se va a apretar el gatillo, la mujer empieza a cantar una canción sobre lo maravilloso que es el marido, lo que él interpreta como señal de

que ella ha sido fiel, por lo que él deja caer la pistola: “It was his song. He had liked it best in their old courting days: he had made her sing the children to sleep with it always” (808). Ella es la que domina y se apodera de su símbolo de fuerza, lo que él la *obligó* a cantar. Así que al final la mujer le pregunta si está curado, a lo que él contesta que sí, “By an old song,” y la vieja canción le desarmó; su mujer le ha quitado toda autoridad y él está obligado a aceptar su condición.

El tono sigue siendo ligero y a veces cómico, como se ha observado en las últimas historias, con fragmentos de canciones, todo ello señales de una escritora ya en paz con las elecciones que ha hecho con su vida privada y profesional. La naturaleza oral de los relatos se va acentuando, de acuerdo con las costumbres de muchas escritoras decimonónicas que empleaban un tono de cotilleo para intimar con las lectoras. “A November Afternoon,” como otros muchos relatos de Davis, ejemplifica la dicotomía de Thoreau, que Karen Kilcup (1998) propone como uno de los motivos de la marginación de las obras de mujeres que incorporaban elementos de cotilleo o de sermón en su narrativa:

In the context of canonical American literature, such texts assume a marginality because of their oral component; as early as 1854 Thoreau would, in the section of *Walden* entitled “Reading,” pronounce the literate languages to be masculine and oral language feminine and even brutish: “there is a memorable interval between the spoken and the written language, the language heard and the language read. The one is commonly transitory, a sound, a tongue, a dialect merely, and we learn it unconsciously, like the brutes, of our mothers. The other is the maturity and experience of that; if that is our mother tongue, this is our father tongue, a reserved and select

expression, too significant to be heard by the ear, which we must be born again in order to speak (5).

Davis se resistía al renacimiento necesario para escribir como un hombre. Mezclaría cada vez más los géneros (ensayo periodístico, sermón, canción, transcripción de dialectos y literatura infantil) para dar voz a un mensaje que por otros medios más masculinos nunca hubiera penetrado los hogares de tantas mujeres.

### **2.2.3. Año 1870: los huérfanos buscan hogares**

La década de los años setenta comienza con uno de los relatos más abiertamente subversivos, “Clement Moore’s Vocation,” publicado en el número de enero de *Peterson’s* y firmado sorprendentemente por el autor de *The Second Life*. El título engaña, ya que parece que tratará de la historia del éxito personal de un hombre, como “The Divining Rod” (*Peterson’s*, enero de 1869) o “Captain Jean” (*Peterson’s*, noviembre de 1869). Sin embargo, es la historia de una mujer, artista, la heroína más masculina que jamás hubiera creado Davis hasta el momento, precursora de Jane Derby en la novela corta “Earthen Pitchers” (*Scribner’s Monthly*, noviembre de 1873 a abril de 1874).

Este relato está narrado en primera persona, por un/a vecino/a: “I remember how we children used to hurry to one side as we met her on our way to school; how big and awkward she seemed, sweeping along with her voluminous skirt, and man’s corduroy sacque . . . .” (55), esto permite que Davis se distancie de la carga emocional que domina las anteriores historias de artistas o esposas frustradas, de nuevo una visión más ligera del sacrificio de una mujer por el matrimonio, escrito por una mujer feliz con sus decisiones.

La protagonista, Clement Moore, es una chica que, desde muy joven, está apartada de las chicas normales, como genio y excéntrica, y que con diecisiete años monta un estudio de artista, escultora y pintora, en casa de una tía soltera. Aunque es joven, ha vivido más que la mayoría de las chicas con más edad, lo cual expresa Davis a través de una crítica sobre la preparación de las mujeres en el mercado del matrimonio:

Clement was only seventeen, but she was older in some respects, and had a fuller career to look back upon than many a woman of twenty-five. There were one or two trunks full of love-letters and billet-deux in the back part of her studio; there was a disorderly mass of ball-dresses, all ripped and soiled, relics of two winters' campaign in the capital. Her flirting and waltzing had been fast and furious. "One must press the grape hard to know what the juice is worth," she was wont to say. But all this was passed and gone. She lived now as recluse as a nun (54).

A pesar de que el tono de esta historia es muy ligero, casi cómico, la imagen del artista, encerrada en su estudio, viviendo una vida de monja, es la misma que encontramos al final de "Life in the Iron-Mills."

Todas las mujeres tratan a Clement con desdén, pero los hombres la admiran, y está prometida en matrimonio con el estereotipo de soltero más cotizado: "Col. Ashby, the representative of one of the oldest families of Kentucky, rich, popular, a Congressman"(54); aunque él la encuentra masculina y desaliñada, sabe que ella es de pura sangre. Clement renuncia a su derecho de casarse con Ashby para dedicarse a su arte, comenzando entonces una serie de imágenes verbales de encarcelamiento que dominan la obra hasta el final: ". . . any home, even the magnificence of George Ashby's, would, she knew, be but a jail for her" (55); de hecho, describe su decisión como un juicio, "the trial of her life." Clement se libra de los valores de la sociedad, ". .

. an iron code for most women,” y se dedica a aprender su arte. Cuando un dibujo suyo es visto por un famoso artista europeo, a través de su tío, de nuevo la joven artista se encuentra encerrada en otro juicio, esperando a que un hombre dé su veredicto sobre su futuro, “Everybody in the village, in some way, knew that her fate was to be decided in that hour”; (56). El lugar donde tanto el artista europeo, como Ashby se hospedan en el pueblo es la casa de un juez verdadero, Judge Shober, un viudo de mediana edad con cuatro repugnantes niños. Y tanto el juez, “. . . he was sour, ascetic, cold in his cradle” (55), como la casa, están descritos en los términos más repulsivos:

[T]he ceiling was high, the room wide; but they offered only a larger field for the dirt and discomfort. The wall-paper was stained, the paint yellow, the carpet ragged; two or three chairs, and a stiff sofa covered with haircloth, with the stuffing oozing out at every corner, were ranged about a square mahogany table, greasy and inky, on which lay her portfolio. There were some bookshelves, piles of newspapers, and a pair of muddy shoes on the mantle-shelf, between two vases of dirty wax-flowers. A rocking chair, with a broken cane-seat, rocked to and fro, some one having touched it; and it gave a forlorn life to the scene. Outside was the square acre of ground surrounded by a high broad fence, the grass trying vainly to force its way through the clay; a heap of ashes in one corner. House and lot were the dreary camping-ground where Judge Shober, and his four sons, had lived, for the last fifteen years, without a woman to make it a home (56).

Dentro de este ambiente, Clement recibe la noticia que puede ir a Roma y tener éxito. El juez Shober entonces explica que Clement se ha sometido al juicio de un hombre, que ha sido evaluado y que el veredicto al que se ha llegado después de un cuarto de hora le afectará el resto de su vida. Sigue, diciéndole que él la conoce desde hace años y

que sabe que su arte no vale nada. En ese momento los dos intercambian una mirada eléctrica en la cual ella siente un “espasmo.” Clement vuelve a su estudio para quemar sus cuadros, junto con su ropa masculina, y se viste con un vestido de “gauzy fabric.” La próxima vez que se cruza con Shober (en el bosque), él se declara con un apasionado beso, por lo que Clement, heredera, decide casarse con él. Su vocación es casarse con un viudo mayor con cuatro hijos, “to come into that filthy den yonder, to spend her life in kitchen and housework” (58), aunque su futuro marido le advierte de su papel secundario: “My wife’s life would be a hard one. My first duty is to my boys, and she should not tempt me from it.” Clement se libró de los patrones patriarcales que impone la sociedad, pero era incapaz de librarse de su propia fantasía romántica, de representar el papel de excéntrica. Al final tenemos a Clement en su paraíso, “. . . the doting mother of half a dozen,” rebosando de alegría, y a Davis comentando, “Let us be rational as we will about the work of woman, and the fields suited for that work, but when love comes in, the best laid schemes will 'gang aft agley.”<sup>9</sup> Of course, Clement married John Shober and to this hour has never seen Rome” (59). La lectora comprobará que Clement no vio Roma, ni nada, con el alta y ancha valla que rodea la casa. La imagen subversiva que ha creado Davis de la *True Woman* seguramente persuadiría a más mujeres a salir a la calle y a buscar trabajo que todas los discursos y pancartas de las sufragistas.

\*

Junto con algunas de las mejores obras de *Peterson’s* (“Clement Moore’s Vocation” y *Put Out of the Way*), Davis colaboró el mismo año con otras cinco revistas: cuatro consideradas de élite, (*Putnam’s*, *Galaxy*, *Lippincott’s* y *Scribner’s*) y sus primeras aportaciones (firmadas) juveniles (en *Riverside*, que más tarde fue adquirida por *Scribner’s*) (véase apéndice). Esto proporciona una oportunidad perfecta para comparar los temas y el estilo de su ya madura producción popular con la de calidad.

Un relato de lo más sentimental titulado “Ben” se publicó en febrero en *Putnam’s*<sup>10</sup>. “Ben” es arquetipo del argumento romántico de la pérdida de un niño aristocrático durante la infancia y su sorprendente recuperación como obrero cuando es mayor. Siguiendo el patrón del tipo de Pandosto, el bebé Ben es encontrado por unos indios y criado en la naturaleza, produciendo una especie de bruto zafio que es incapaz de seguir la rutina de una vida con horarios y obligaciones. Al hacerse mayor su propia madre, sin darse cuenta, le compra como aprendiz (*indentured servant* o *bound-boy*). El argumento tiene lugar en la costa, aunque no aparece el esperado naufrago. Sin embargo, sí encontramos una convención que Davis utiliza a menudo, la de un viaje por mar imprescindible para curar una enfermedad que de otro modo sería mortal. Así la regeneración simbolizada por el mar queda cubierta. La madre de Ben es una mujer pecaminosa de joven y ahora “monomaniaca” por la búsqueda de su hijo perdido. Llamada por los vecinos *Old Major*, la madre se niega a reconocer a Ben como hijo, hasta que un día Ben le socorre de un fuego (con la ayuda de una repentina tempestad), dando lugar a la típica celebración de reunión familiar al final. La madre le costea el viaje por mar que le dará la vida, mientras ella se queda cuidando a sus nietos en el refugio de un hogar perfecto.

Con “Ben” Davis ha trasladado los elementos clásicos al terreno norteamericano, contribuyendo a la creación de un folclore: una literatura nativa. Este interés se observa con los *character sketches*, que Davis iría publicando con más frecuencia, de las personas más peculiares o marginadas que componen la población, calificados de grotescos hoy en día. Asimismo, su deseo de construir mitos, leyendas y cuentos de hadas de un joven país en desarrollo se confirmará a través de su literatura juvenil, que ocupará un lugar cada vez más importante en su vida profesional.

\*



El siguiente mes Davis publicó en *Galaxy* el primer relato sobre el mundo que ella conocía mejor, el periodismo en “Hand to Hand.” La historia, más que el argumento sentimental de un matrimonio obstaculizado, es el retrato de un escritor mediocre que ya de mayor es rechazado por todos los periódicos de la capital de los editoriales, Filadelfia, donde todos le llaman Major Munchausen por el mentiroso protagonista de las aventuras escritas por el alemán Rudolf Eric Raspe (1785). Aunque ha criado a dos huérfanos, se encuentra solo, viviendo en las peores condiciones. Davis continúa la línea de puro romance de reunión familiar que comenzó con “Ben,” ya que el viejo periodista, Major Standish, al morir su esposa, sacrificó a su hijo pequeño para salvarle de una vida vulgar con un padre cuyo progenitor era carnicero. El hijo es internado y criado como rico, creyendo que es huérfano de un aristócrata, “one of the old blue-bloods of Virginia” (385), recordando algo a *Great Expectations* e incluso a *David Copperfield* de Dickens. Al mismo tiempo que Standish se separa de su hijo, él se hace cargo de la hija pequeña (Madeline) de un compañero que muere. Madeline y el hijo, John Proctor, se conocen en períodos de vacaciones, enamorándose ya en la infancia. Al hacerse mayor, Proctor se convierte en clérigo, viaja al oeste y regresa a Filadelfia, donde el dueño rico del periódico (McMurray) está esperando que él se case con su hija Clara (la rica heredera). El impedimento al matrimonio con Clara es la amistad de Proctor con el despreciable Standish, quien decide suicidarse para abrirle el camino hacia el éxito a su hijo. Pero Proctor se guía por los valores humanos y elige cuidar del viejo y casarse con la niña que siempre ha amado; igual que en otros cuentos, los “tres” se casan y van a vivir en la utopía del oeste.

Este relato romántico y bien escrito repite muchos de los patrones de Davis:

- La relación padre-hija de Matilde y Standish, Clara y McMurray, en un mundo que carece de madres.

- El papel de Clara, la delicada heredera rubia, que será entregada al marido por decisión del padre.
- El papel de la aburrida Madeline, la verdadera mujer, que trabaja por necesidad coloreando fotografías, para mantener al tutor que le crió. Madeline representa la tortuga frente a la liebre Clara, que incluso está descrita como un “poor white rabbit” (394).
- La figura del bohemio tarambana que posee los valores femeninos de nutridor, como crítica a los valores materiales de la clase alta.
- El matrimonio de una pareja que son simbólicamente hermanos.
- El desengaño con la religión organizada simbolizado por el joven clérigo que deja la orden.
- El documento legal que da un vuelco al argumento, en este caso, la partida de nacimiento de Proctor.

Davis describe a Standish en los mismos términos en que describió a “Christine” (*Peterson’s* 1865), “The Major was a property of the town, well known as the city clock” (384), como un objeto que no es libre, su condición social está establecida desde nacimiento y nada puede cambiarla. El aspecto irónico del romance está reiterado con referencias a Prince Hal y Falstaff, Quijotismo, Crusoe, gitanos, etc., y quizás Don Quijote sea el modelo que eligió Davis para crear al grotesco Standish.

\*

Podemos apreciar cómo muchos de los relatos de Davis, a partir de 1868, empiezan a tomar un sabor a leyenda, con un mensaje metafórico, casi una moraleja, como argumento. El relato “Leonard Heath’s Fortune,” que se publicó en *Lippincott’s* (abril de 1870), es un buen ejemplo de esta tendencia, ya que representa lo que en Estados Unidos se denomina *tall-tale*, como las leyendas de *Paul Bunyan* o *Johnny*

*Appleseed*. “Leonard Heath’s Fortune” se coleccionó con otro relato, “Balacci Brothers” (julio de 1872) y con una novela corta en cuatro entregas, “Berrytown” (“Kitty’s Choice”) (de abril a julio de 1873) en un libro titulado “*Kitty’s Choice, or Berrytown, and Other Stories* (Lippincott, 1873). Aunque Harris (1991) dedica un análisis a la novela, y Rose (1991) al relato “Balacci Brothers,” “Leonard Heath’s Fortune” no ha recibido ningún comentario crítico.

El protagonista Leonard Heath es un soñador que está dibujado en contraste con su hermano serio y trabajador, de la misma manera que Tom Sawyer contrasta con Huck Finn. Leonard está siempre a la búsqueda de oro, lo que representa una vida fácil. Él cree que la escritura de una importante propiedad de la familia en Liverpool se encontraba escondida en algún lugar del viejo caserón que también pertenecía a su familia. Esta casa se ha perdido, reflejando la decadencia de la familia y los únicos descendientes, Leonard y Joe, quienes deben trabajar como herreros para sobrevivir. El día antes de su boda con una magnífica niña que le quiere de verdad, Leonard decide desaparecer. Durante cinco años se queda dentro de la vieja casa buscando la escritura, saliendo de vez en cuando disfrazado de viejo. Al final se mete en un túnel secreto y se queda atrapado sin luz, aire ni comida en una escena sofocante que recuerda a Poe. Unos instantes antes de morir encuentra una caja metálica, y de repente le llega una brisa de aire fresco. Sigue el rastro del aire y sale a tierra justo delante de la ventana de su novia, que lleva todos estos años esperándole. Este cuadro del soñador afuera, mirando hacia dentro a un hogar cálido y cómodo donde vive gente sensata lo hemos visto en repetidas ocasiones, “The Missing Diamond” (*Peterson’s*, 1865) es un ejemplo. Leonard entra y es recibido con los brazos abiertos. Pero cuando abre la caja, la escritura se vuelve polvo y se la lleva el viento. La lección: no hay mayor fortuna que un hogar.

Encontramos en esta historia muchos de los elementos de los primeros relatos, como la preocupación por la herencia, los documentos legales y el matrimonio obstaculizado. Sin embargo, la función de estos elementos, que en los anteriores relatos formaban el suspense de la acción, que a su vez servía para retratar cierta clase de personas, aquí son meros símbolos que indican un comportamiento erróneo, la moraleja. Los personajes de “Leonard” dejan de ser reales, pues son caricaturas, la conversación insignificante, etc., todos elementos de una historia bonita y simple sobre la avaricia, que podría formar parte de un canon juvenil.

\*

En junio de 1870 Davis publicó un segundo relato en *Galaxy*, titulado “Two Women.” Éste relato es, sin duda, el más irónico hasta la fecha, y refleja una vuelta al realismo y el tema de la mujer. De nuevo Davis contrasta la *New Woman* con la *True Woman*<sup>11</sup>, como indica el título, ganando la atención crítica de las investigadoras feministas<sup>12</sup> recientes. Pfaelzer (1996) y Harris (1991) consideran este relato como el trampolín a “Earthen Pitchers” (*Scribner’s* 1873). “Two Women” es interesante como primer ejemplo de travestismo (*cross-dressing*) en la producción de Davis y, también, porque lo asocia con el teatro de Shakespeare. Como viene haciendo en muchas obras de esta época, Davis compara los protagonistas con algún personaje clásico (a menudo romántico); en este caso las dos mujeres se retratan como Hamlet (la masculina *New Woman*, Charlotte, aunque detesta aparecer *stagey*) y Ophelia (el femenino ángel de la casa, Alice). Las dos mujeres se enamoran del mismo hombre y viceversa. El argumento gira en torno a cuál de ellas será la dichosa que se case. El uso de la obra de Shakespeare es irónico en sí, ya que Charlotte, la rechazada, se une a una compañía de teatro para representar el papel de Hamlet, cuando en tiempos de Shakespeare hubiera ocurrido justo lo contrario, Ophelia hubiese sido interpretada por un muchacho. Davis

no permite un símbolo tan poderoso (como la mujer masculinizada en el teatro) escapar, algo que pasa posiblemente desapercibido para la lectora. Charlotte, antes de ser actriz profesional, se disfraza de hombre para conseguir a su hombre, duplicando así el travestismo artificial del teatro con la realidad. Cuando el tan deseable caballero Vogdes va a sacrificar su vida para socorrer a las víctimas de una epidemia de fiebre amarilla, Charlotte no se queda en casa esperándole como Alice, sino que se pone un bigote y unos pantalones, viajando sola de noche para hacer de enfermero al lado del granjero-médico. Es entonces cuando Davis muestra la clase de hombre que es el héroe, aunque en una escena anterior nos da una pista. James Vogdes es un hombre maduro con un hijo de una esposa difunta. El día que se marcha para cumplir con su deber, lleva a su hijo a visitar por primera vez la tumba de la madre, una mujer a la que él se alegra haber perdido: “For, living or dead, he felt that he was done with her forever; that in those myriad lives beyond death their paths would never cross again: of that he was sure” (808). Y todo el mundo es de la misma opinión: “That detestable Nash woman! One of the luckiest days in Jeems’s life was that which rid him of his wife” (810). Vogdes, a este respecto, es una copia de Geoffrey Hope del primer relato popular, “The Murder of the Glen Ross” (*Peterson’s*, de noviembre a diciembre de 1861), una figura paternal que espera casarse con una niña vecina, compañera de juego de su hijo de seis años. Al final se casa con la delicada rubia Alice porque la masculinidad de Charlotte le repulsa. Cuando Charlotte los ve desde el escenario, se da cuenta que incluso Alice vale mucho más que él: “Silly little Alice! But she was too good for the man, after all. A stupid fellow” (815). Y Vogdes confirma su incapacidad de salir del estereotipo de mujer sumisa, aunque intercambió un beso apasionado con Charlotte: “How horribly ugly she is in trousers!” Al encenderse Vogdes con la proximidad de Charlotte, se da perfecta cuenta de que Alice, en comparación, no podrá satisfacer todas las necesidades

de un hombre: “He did think of Alice. But she had grown curiously petty and faded in his mind. A mere bit of ice. And ice, he remembered, when you pressed it too warmly, sometimes rested in your hand a dash of insipid water” (810).

Vogdes tiene su contraste en Joe Page, un amigo que se enamora de Charlotte desde el primer instante. Page la sigue en su aventura tras Vogdes, sintiendo la misma repulsión por esta mujer andrógina: “He only saw a nondescript, ridiculous creature, neither man nor woman, whose every movement was absurd and intolerable to him” (814).

Charlotte es una réplica de Clement Moore (*Peterson's*, enero de 1870), y descendiente más lejana de Olive en *The Stolen Bond* (*Peterson's*, de enero a mayo de 1866), pero los dos caminos tan dispares que ambas tienen que recorrer muestra la clara diferencia que Davis hacía entre las lectoras de la popular *Peterson's* y las de la más exquisita *Galaxy*. Charlotte es capaz de continuar su camino como un hombre “Man and woman stood as equals” (“Two Women” 812), viendo las carencias del amante que desea a una hija en lugar de una esposa; mientras, Clement se somete a limpiar su casa, criar a sus hijos, coser, cocinar y llenar la casa de otra tanda de niños. Olive, por necesidad, se convirtió en una espía durante la guerra, ocupación que Charlotte recuerda con nostalgia: “The happiest time of her life had been during the war, when she had been a Confederate spy at Washington, carried maps in her boot-heels or chignon, and when she appeared as Maryland at a masquerade ball in Richmond, with gold chains fettering her beautiful bared arms” (805).

Charlotte Vane, una prima huérfana que está visitando a Alice y su madre, padece una enfermedad rara:

Miss Vane was a victim to some obscure ailment which some of her friends called hysteria, and others a secret sorrow. Whatever it might be, her heavy

tread as she prowled about, now lying on the parlor floor, now creeping with her cold feet into Ally's bed, then out to the porch, tramping up and down in the darkness and rain like a caged animal (802).

Puede que Davis estuviera describiendo *green-sickness*, una enfermedad que aquejaba a las niñas en la pubertad, seguramente producida por la falta de desahogo sexual. Cuando está sola en su habitación pensando en Vogdes, se toma un cóctel de láudano para calmarse. Más tarde Vogdes quiere curarla, “I wish to the Lord she had a dose of asafetida—and was off my hands,” (813), con algo que le reprimiría. Vogdes achaca al comportamiento de Charlotte, cómo no, a la falta de madre, “You are a foolish child. If you had ever had a mother to take care of you—” (813). Pero tener una madre significa aprender la lección de ser una mujer inútil, un adorno, como nos indica Davis a través de la madre de Alice. Cuando Charlotte sugiere que la pobreza tiene otro remedio aparte del matrimonio, la señora McIntyre se escandaliza al pensar que su hija trabaje, recordando al consejo de la madre de “In the Market” (*Peterson's*, 1868):

“You and your mother are in want, actual want. You have culture, both of you, fine taste, and shrewd wit. Why do you not use them to help yourselves and the world? . . .”

“Your cousin cannot mean that we should be sempstresses, Alice,” quietly.

“Sempstresses—yes. Anything that would give a place in the world. I wish, God knows, that I had no fortune, that I might do something to justify my right to live,” cried Miss Vane. . . .

“I fear, Charlotte,” said Mrs. McIntyre with grave decision, “that you have become imbued with these new, pernicious doctrines about women's work, You'll outgrow them, my dear, of course,” lifting her hand gently

when Charlotte would have spoken. “It is unpleasant to want money, or to wear merino to a ball. But Alice must not unfit herself by doing men’s work, because of a temporary inconvenience, for the wife and mother which she will some day be” (802).

Alice no es más que una niña, ha terminado la escuela hace tan sólo unos meses. Su madre la describe como su “pure white flower,” y se expresa siempre con lágrimas y besos; ella será la joven e huérfana que se casará con un “padre” y podrá permanecer inocente, ya que el marido ya tiene un hijo de una relación pasional. Cuando Vogdes la mira, ve el hogar que él nunca tuvo, con una mujer sentada haciendo punto, vestida con una aureola, la imagen más clara del ángel en la casa: “In his fancy she was clothed with a rare purity and modesty, like a halo: a certain light and sweetness exhaled from her, and set her apart from other women. . . . She was his ideal woman, being so helpless, loving” (808-09), una imagen clara de madre. En el momento que Vogdes tenga que despedirse de Alice, él se asusta de su “delicate, *frigid* little lady-love” (cursivas mías) (809), se dirige a Charlotte, “She had grown out of and belonged to the warm-tinted autumnal dusk, full of drowsy harvest smells, darkness, and passion” (809), y le da un beso con los labios ardientes. Entonces suena la campana del barco, alarma que le despierta del trance, de la misma manera que las campanillas del cabello en *Stopping by Woods on a Snowy Evening* de Frost rompen el hechizo sobre el narrador.

La mujer masculina que trabaja de enfermera lo utilizó Davis en la temprana historia de la Guerra Civil, “Paul Blecker” (*Atlantic Monthly*, de mayo a junio de 1863). Ambas versiones del personaje pueden haberse inspirado en la vida de Louisa May Alcott que Davis conoció en 1862, manteniendo una estrecha amistad hasta la muerte. Showalter (1988) cuenta como Alcott empezó a escribir profesionalmente después de una atrevida decisión de trabajar en un hospital de la fuerza armada. Showalter opina,



“The war had activated many of Alcott’s repressed longings for action and adventure, as well as her frustrations with the feminine role,” citando su diario: “I’ve often longed to see a war . . . . I long to be a man; but as I can’t fight I will content myself with working for those who can” (xviii)<sup>13</sup>. Ese deseo de ser un hombre se repite en muchas de las heroínas de Davis, tanto en las obras de calidad como “Paul Blecker” y “Two Women,” como las populares: *The Missing Diamond* (*Peterson’s*, de mayo a septiembre de 1865)

\*

Al final del año 1870, Davis publicó una novela corta en *Scribner’s*, *Natasqua*, en tres entregas. *Scribner’s* se lanzaba como revista con esta novela, igual que otras muchas revistas habían incluido una contribución de Davis en su primer número, mostrando que Davis, con sus defectos, era una escritora querida. *Scribner’s* era revista de prestigio, y Davis mantuvo una estrecha relación con ella durante mucho tiempo. En 1886 se publicó *Natasqua* en formato de libro, lo que demuestra que el juicio crítico no siempre determinaba la publicación o no de un libro, prevalecía la revista en que se publicaba. *Natasqua* tuvo una reseña bastante negativa de *Nation* en 1886, igual que la crítica contemporánea la ignora o la descarta. No obstante, ésta tiene mérito por los retratos satíricos de los nuevos ricos, y sirve de referencia para evaluar las novelas populares de *Peterson’s*, que nunca aparecieron en forma de libro a pesar de que cualquiera de ellas es mejor que *Natasqua*.

El argumento es casi idéntico a “Ben” (*Putnam’s*, febrero de 1870) y *Dallas Galbraith* (*Lippincott’s*, de enero a octubre de 1868), sobre una madre que recupera a su hijo perdido tras muchos años<sup>14</sup>. Los tres también se sitúan en la misma región costal de Manasqua, el lugar que Davis amaba. A pesar de los episodios estereotípicos de naufragos, *Natasqua* es interesante porque revela lo que una madre, que se ha equivocado de joven, está obligada a hacer para sobrevivir. La madre, aunque

caricaturizada, sacrifica a un hijo ya que no lo aceptaría la sociedad entonces. Bajo la parodia y melodrama subyace una verdad triste, si no trágica.

#### **2.2.4. Año 1871: el desprecio de la mujer**

Aparte de las últimas dos entregas de *Natasqua* en 1871, las publicaciones de Davis ese año se limitaron a cinco relatos en *Peterson's* y a otros nueve relatos juveniles (siete en *Youth's Companion* y dos en *Hearth and Home*), la mayoría de estos siendo de una página o dos de extensión (véase apéndice). La colaboración de *Peterson's* para enero se titula “Polly,” una historia aparentemente sentimental sobre una huérfana que casi llega a sacrificar el matrimonio con un obrero que la quiere de verdad.

La historia es interesante desde el punto de vista feminista, puesto que cumple todos los patrones de una mujer que no controla su propia vida, a merced de los caprichos de la sociedad. Esta sociedad está representada por una mujer, Madam Leviston, que adoptó a la costurera Polly porque se parecía físicamente a una hija suya que murió, Laura. Davis describe como Leviston elige a Polly en el orfanato, del mismo modo que pudiera elegir un vestido. Después de un año de adopción, la Sra. Leviston se cansa de Polly y le abandona, por lo que Polly se compromete en matrimonio con Pratt Ogilby, el arquetipo de fuerte y constante (aunque pobre) amante que dedica su vida a hacer feliz a una mujer: “It is oftenest reticent, sensible men, like Pratt Ogilby, who put their lives into a woman's shallow hand to do with what she will” (48). Cuando la madre adoptiva descubre que Polly se va a casar, su instinto maternal resurge y le promete educarla como una dama si se olvida de un futuro tan vulgar. Pratt habla de matrimonio en palabras de posesión de una mujer; toda su conversación durante los días antes de la boda se centra en el dinero: “This was not the little girl, who, for two years, had been saving his earnings for him, counting eagerly how far they

would go to buy all they wanted; who used to walk with him in the evenings, glancing anxiously in at the shops and china stores” (48). Él sabe que Polly ha saboreado otra clase de vida que él será incapaz de proporcionarle. Polly le regaña, “I never made our marriage a question of dollars and cents” (47), pero huye de Pratt, engatusada por una vida exquisita. Mucho más realista que la historia de *Pygmalion*, ella dice “I feel like a lapidary, when he first takes up the uncut stone. . . .” (50). La Sra. Leviston es incapaz de convertir a Polly en una señorita, por lo que, por segunda vez se cansa de ella en seguida. Polly, ridiculizada por todos los sirvientes e ignorada por los amigos de Leviston, enferma. Leviston la ingresa en un hospital y desaparece, por miedo a contagiarse. Cuando Polly está curada, Leviston vuelve a por ella, únicamente para honrar el contrato de adopción. Polly decide volver a su vida anterior, encontrando muy convenientemente a Pratt a la salida del hospital. De este modo Polly forma parte de otro contrato, sin librarse de la objetivación.

Los paralelismos entre Ogilby y Leviston subrayan el modo en que la mujer es prisionera de la sociedad patriarcal. Ambas personas son madres simbólicas de Polly: ““You won’t be tired out this way, Polly, when I have you ?” he [Ogilby] said, gently as her mother might” (46); ambas quieren poseerla, Ogilby para su cocina y dormitorio, Leviston para su salón.

Polly representa a una niña que sabe bien que su destino es la esclavitud en una cocina. La historia comienza con el retrato irónico de una mujer encadenada, y que predice el final, “. . . she walked stiff and silent behind him” (46). Leviston divide la identidad de Polly, al darle el nombre de su hija, dificultando el crecimiento de una persona íntegra.

La figura de la casa domina la historia, elemento característico de Davis. Pratt ha preparado una casita acomodaticia para una sorpresa a Polly. Pratt le enseña la casa,

siendo su obra maestra la puerta por la que quiere que pase Polly, pero ella no quiere verla: “. . . the door was Pratt’s masterpiece, which was the reason he lingered by it so long, in hopes that she would notice it” (47). Una vez dentro de la casa, Pratt le pregunta si prefiere ver primero el piso de arriba (el dormitorio) o la cocina, y Polly, realista y algo cínica, contesta: “Into the kitchen; there’s where I’m going to live” (48). Polly ve a Leviston como escape de Ogilby, su carcelero: “This was a different appreciation from Pratt’s, who would coolly sentence her to work in a kitchen for the rest of her life” (49). La casa, en lugar de simbolizar la felicidad hogareña, realza la posesión de Polly como adorno, totalmente sumisa:

He *led* her about through the kitchen and chamber, the sitting-room, and spring-house. There was not a nook or a corner in which he had not *framed* her, as he worked, and fancied how, at this first visit, she would *blush* and *smile*, and glance *shyly* at him from under her curly lashes (cursivas mías) (48).

No obstante, Polly tiene otra reacción: “She put both her hands over her eyes, to shut out the whitewashed wall, the little chicken-yard outside, and, worst of all, the glittering plate of the machine, with its eternal tick, tick, over which she had been stooping now for years” (49). Polly, igual que Clement Moore, elige el hogar, pero tras descubrir otro mundo en el que ella estará siempre aislada.

\*

“Nelly Derry,” la segunda aportación para *Peterson’s* en 1871, es una historia más exótica y juvenil de lo habitual. Seguramente influenciada por Scott, “Nelly Derry” es un relato histórico que tiene lugar en Irlanda, y cuenta la historia de una hija natural de realeza que salva a su marido durante la rebelión de 1798. La heroína Nelly busca ayuda en vano en su poderoso padre, y al final depende de la misericordia del hijo

pequeño del cacique protestante. A Nelly y su familia les dan veinticuatro horas para salir de Irlanda, por lo que cogen un barco para los Estados Unidos. Años después, los Derry, residentes de St. Louis, son ricos comerciantes de hierro, un retrato de los orígenes de los inmigrantes que fascinaban a Davis y que con su sentido de la democracia formaron el país. Observamos también que Davis enfoca una favorable resolución en un bebé, como lo hizo más tarde en “A Faded Leaf of History” (*Atlantic Monthly*, 1873), ambos relatos centrándose en la colonización de los Estados Unidos.

\*

“Compensation,” publicado en abril de 1871, es un relato muy simbólico y uno de los ejemplos más claros de la división de clases y mentalidad que separaba a las mujeres del siglo XIX, que al mismo tiempo compartían el instinto básico de formar un hogar. Davis usa dos hermanas huérfanas, separadas de pequeñas, una (Margaret Tanniere) adoptada por una familia rica, y la otra (Ellen Hagedorn) pobre. Pero una se presenta como la sombra de la otra: “Behold Margaret’s shadow, indeed. Margaret herself, in the dark with poverty!” (288). Cuando Margaret, una niña extraña, pide reunirse con su sombra, su madre lo prohíbe, mandando a la pobre Nelly a pasar hambre y frío el día de Navidad. La familia se traslada durante diez años, la madre muere y regresan padre e hija. Margaret se encuentra ya casada en secreto con un hombre (John Hecker), pobre y de mediana edad, un profesor suyo. En su tiempo libre el marido se dedica a la disección de la naturaleza humana (vocación también de Davis), y Davis explica que entender el cerebro de la mujer norteamericana es una vía segura de cautivar su corazón. Margaret, de nuevo, se reúne con su doble, pero esta vez siente aversión. Hecker también conoce a Nelly y poco a poco llegan a intimar, hasta que Nelly quiere casarse con él. Hecker es responsable de la ruina de ambas niñas, y el típico calavera huye en tren al oeste, viaje que para Davis significa siempre una colisión, acabando en la muerte. Ambas lloran la

muerte, Margaret en privado, Nelly en público. Margaret desaparece a Europa donde se casa con alguno de su clase, mientras que Nelly se casa con un carpintero y llena la casa de niños. Treinta años más tarde Margaret visita el cementerio donde Nelly es encargada de la puerta, y donde yace la tumba del profesor, cuidada con un dinero que Nelly había ido recibiendo a lo largo de los años. Nelly, que enterró a su amante y con él todo recuerdo, es el retrato de la felicidad doméstica, mientras que Margaret también se siente satisfecha de haber amado de verdad a un hombre. Cada hermana tiene su compensación, la imagen final es la de dos mujeres felices y comprensivas la una con la otra, sentadas encima de la tumba de su amante común, mostrando que el dinero proporciona vidas materiales diferentes, pero el amor ideal sólo puede existir en la fantasía de uno.

\*

En agosto *Peterson's* publicó el relato de Davis titulado “How We Spent the Summer,” un retrato de la miseria de la clase obrera y un ejemplo de consejos para las amas de casa. Igual que otros ejemplos de historias narradas por esposas, como “The Clergyman’s Wife” (*Peterson's*, 1865), Davis escribió ésta en forma de diario. Una mujer amargada con su situación cuenta sus penas en una hoja de papel, reflejando así la imposibilidad de vocalizar sus quejas. Davis aprovecha esta historia para criticar una vez más la falta de trabajo para las mujeres y la carga que una soltera representa para la familia, retratando de nuevo, a través de un manido argumento, su única salida en el matrimonio. La novedad de esta historia está en la detallada descripción de unas felices y baratas vacaciones de acampada, frente a las convencionales vacaciones de la sociedad que requieren que la clase trabajadora se endeude para mantenerse el mismo nivel que sus vecinos. Davis incorpora un presupuesto real con todos los precios necesarios, mientras que satiriza a los vecinos que frecuentan cada año los balnearios, paseándose

con ropa cara imprescindible para formar parte de la sociedad acomodada. Encontramos también la fija imagen negativa de la ciudad frente al campo, producto de la industria. El bebé morirá si la familia no se escapa del calor del cemento, mientras que los niños mayores se corrompen en las calles, pues los padres están agotados. Podemos apreciar como la esposa está desilusionada más por el ambiente que por su esposo, como ocurría en los relatos anteriores. El final es feliz, ya que el marido consigue un puesto más adecuado y la hermana soltera (la *True Woman*) no tiene que buscar empleo, ya que se casa con un médico por encima de la rubia heredera. En este relato todos aprenden a rechazar los valores materialistas, menos la escritora.

\*

El último relato de *Peterson's* en 1871 se titula "The Barred Acres: The Doctor's Story." Es una historia en la tradición folclórica de "Leonard Heath's Fortune" (*Lippincott's*, 1870). Como el título anticipa, se trata de una parcela de tierra con una maldición desde tiempos de los indios. Davis introduce la historia con una larga apología para las historias de fantasmas y superstición, como viene acompañando todas las historias suyas que divergen un poco del argumento puramente doméstico y realista, por muy melodramáticas que sean. Davis mezcla la leyenda sobre la tierra con una trillada historia de la reunión familiar. El patriarca ha renegado de su hijo por culpa de un mal matrimonio. En este sentido es un calco de "The Haunted Manor-House" (*Peterson's*, 1865), y podemos ver que en el año 1871 Davis repite varias historias de la época de 1865, el período en que Davis estaba escribiendo quizás las obras más originales para *Peterson's*. Davis incorpora lo que es también un elemento ya fijo, el desastre, tal y como hemos encontrado en las últimas obras: un naufragio, un tren descarrilado, un incendio o, en este relato, una inundación causada por una riada. Los dos relatos cortos que publicó en *Hearth and Home* durante el mismo mes ("The

Conductor's Story" y "The Mountain Shanty") son similares. Aunque se pudiera calificar estos relatos de sensacionalistas, hay que admitir que incluso hoy en día, dentro de nuestra sofisticada cultura, el público jamás se sacia de esta clase de literatura.

#### **2.2.5. Año 1872: la escuela del fracaso**

Davis comenzó 1872 con la publicación de otro relato de desastre en *Peterson's*, "The Other Side," que repite algunos detalles simplificados de *The Tembroke Legacy* (*Hearth and Home* 1869). El desastre es un incendio a bordo de un barco a vapor en el que viaja por el Mississippi un joven matrimonio con su bebé. El protagonista, Hovey, es un inventor, huérfano que fue criado por hombres que intentaron inculcarle la lección del trabajo duro, base del sistema capitalista norteamericano. Igual que los protagonistas/inventores de otros relatos, Hovey está buscando patentar alguna máquina de vapor, expresión del interés que tenía Davis por captar el típico estadounidense de la época. Las estadísticas muestran que se concedieron menos de 62.000 patentes en este país antes de 1865; pero el número se multiplicó por diez durante los últimos treinta años, hasta casi 638.000 (Wood 103). Un porcentaje importante de la población participaba de forma creativa con el desarrollo industrial; Davis poseía el don de percibir el momento histórico y, de forma análoga, de participar en la creación de una literatura nacional.

Hovey odia a sus tutores y a cualquier persona de su clase hasta que un día le salvan la vida del incendio, en el que pierde todo el dinero que había amasado para comprar una fábrica de hierro. El final sentimental apunta a la moraleja del título y confirma la posición de Davis en cuanto al sueño norteamericano: el trabajo duro no tiene valor en comparación con el cariño familiar. Todos los héroes de Davis son



fracasados profesionales. Es posible que Davis se sintiera así en los últimos años de su vida.

El cariño familiar es también el tema de otra historia que escribió Davis, “A Story of a Shadow,” publicada en *Galaxy* en 1872. Un hijo rechaza a su humilde padre para lograr fama como político. Davis encaja el argumento dentro del marco de la casa embrujada, igual que en “The Haunted Manor-House” (*Peterson’s*, 1865), pues una casa tiene una historia que contar. El viejo enredo del matrimonio obstaculizado, con su final feliz, es otra prueba de que no hay nada que realmente distinga las obras de *Peterson’s* de las de revistas con más prestigio como *Galaxy*.

\*

Observamos como la profesión que incita a un mayor fracaso es la que Davis mejor conocía, la de periodista. El relato titulado “In the Chronicle Office” fue la siguiente aportación de Davis a *Peterson’s*, siguiendo el retrato que comenzó en “Hand to Hand” (*Galaxy*, marzo de 1870) sobre un quijotesco escritor acabado. El romántico y patético Pastourean, cuyo nombre refleja sus sueños pastorales, se encierra en su oficina día tras día viendo en el espejo que tiene colgado en la ventana el reflejo de una casa en el campo. Esta imagen recuerda algo al mito de la caverna de Platón, ya que el trabajo esclaviza al director del periódico, pero vive feliz con su espejo. Por otro lado nos recuerda también a la imagen de Margret Howth, metida en su despacho con una ventana que daba a un patio de ladrillo. El despacho de Margret contenía una gallina, burla del mundo rural dentro de la ciudad industrial.

El argumento se complica con una niña/hija que el periodista literalmente compró entregando una cantidad de dinero a su padre judío, convirtiéndose este pago en un chantaje que nos recuerda también a Shylock. La niña ya es adulta, la *rosy-cheeked maiden*, por lo que el padre ahora quiere recuperarla para trabajar para él (se presupone

en la prostitución). El dilema se resuelve casándola con el joven aprendiz del periódico (ya se habían enamorado sin darse cuenta), que Pastoureaux había protegido como a un hijo. Los tres, como es habitual en la narrativa de Davis, terminan en la casa del campo, comiendo perdices. El periodista se alegra de “poseer” un hijo, “I’m proud to own you for a son-in-law” (353), y que el nuevo hijo le reemplace no sólo como dueño de Winifred sino también como nuevo director del periódico. Al marcharse el viejo se lleva el espejo con él. De este modo, la lectora se preguntará qué clase de sueños tendrá el joven marido que aparentemente lo posee todo.

Con este relato podemos ver como Davis ya ni siquiera intenta camuflar la entrega de la hija al marido como si se tratara de un kilo de carne. Desde su nacimiento su propio padre había negociado con ella, por lo que acepta encantada su destino de esposa. Pero como “Winny” (¿o *whiny?*) pasa el tiempo sonrojándose y sollozando, quizás tampoco merezca otro destino.

\*

De julio a septiembre de 1872 Davis publicó en *Peterson's* un relato largo (o una novela muy corta) en tres entregas, “A Wife, Yet Not a Wife.” A partir de esta fecha Davis publicaría cada año en *Peterson's* dos o tres relatos de una sola entrega hasta 1890<sup>15</sup>, y colaboraría durante este mismo período con otros cinco relatos de la extensión de “A Wife, Yet Not a Wife” (de tres entregas, o de veintiuna a treinta y una páginas de revista). Hemos optado por no separar estas obras más largas de los relatos, siguiendo una clasificación cronológica dada la similitud de temas y estilo.

El mismo mes que apareció “A Wife,” obra que no ha recibido ninguna mención crítica hasta el momento, *Lippincott's* (la revista con la que más o menos Davis sustituyó a *Atlantic Monthly*) publicó el relato titulado “Balacci Brothers.” Éste es, junto con “Leonard Heath's Fortune,” un relato que acompaña a la novela corta por

entregas “Berrytown” en su publicación en formato de libro y, por tanto, ha sido objeto de análisis. Rose (1991) incluye este relato en un apartado sobre sátira, junto con *Natasqua*, “Berrytown” y “Earthen Pitchers” (97). Se trata de una de las primeras críticas directas que Davis hace sobre la hipocresía puritana hacia los actores de teatro. Como señalan Rose y otros, los Davis eran aficionados al teatro, contando los Drew y los Barrymore entre sus amistades<sup>16</sup> más íntimas. Seguramente esta afición por el teatro la cultivó Clarke Davis, conocido crítico teatral. Es obvio que la postura de Davis respecto a la estimación de la profesión teatral (de pecaminosa) es cuestionable en sus obras tempranas (“Paul Blecker,” 1863 y “The Wife’s Story,” 1864); gradualmente (con las obras de *The Stolen Bond*, 1866 y “Two Women,” 1870) Davis desarrolla una defensa.

“A Wife Yet Not a Wife” parece la continuación de “Two Women” (*Galaxy*, 1870). En este argumento dos mujeres se enamoran del mismo hombre, al que la narradora claramente desprecia. Pero a diferencia con “Two Women,” en la cual la rechazada *New Woman* se realiza como actriz, en “A Wife” su verdadero sueño se hace verdad; la heredera rubia, Ally Farrer, que tiene la fortuna de casarse con Robert Biddle, supuestamente muere en un naufragio, dejando vía libre a la morena y apasionada huérfana Sarah Webb para que se case con el cotizado varón. Antes de casarse Sarah descubre que Ally ha sobrevivido el naufragio y que se encuentra camino de casa. Pero siendo una mujer activa, en contraste con la pasiva llorona y sentimental de Ally, ella se casa de todos modos e intenta huir con su preso. Cuando el ya bígamo Biddle se entera de que Ally está viva, hace lo que esta clase de héroes siempre termina haciendo en la narrativa de Davis: huir. Davis entonces lo castiga con la muerte en el mar, al intentar alcanzar el barco que está zarpando para Rusia (lo más lejano posible). La morena

desaparece en el oeste, permitiendo que la rubia recupere a su hija y que se case con el rústico vecino que siempre la ha querido, llenando el hogar de niños y felicidad.

De nuevo Davis ha subvertido un trillado argumento, que podría ser el guión de una telenovela ciento treinta años más tarde. Su heroína compleja, “neither this saint, nor this sinner” (186), mata metafóricamente a la santa que siempre consigue al hombre. La imagen final de la tumba bajo un sombreado árbol donde Sarah, mujer con un pecaminoso pasado, descansa en paz, contrasta con la esposa de un trabajador, madre de seis niños. No obstante, cualquiera de las dos opciones es desdeñable.

A la vez que “A Wife” aparecía en *Peterson's*, Davis estaba publicando una serie de *character sketches* en la revista semanal de *Hearth and Home*, bajo el título de “Pontefract’s Woods.” Esta columna consistía en cuatro entregas de tres retratos diferentes de personajes que habitaban en el “bosque de Pontefract,” nombre que Davis encuentra irónico, ya que se trata de un barrio urbano de Filadelfia. Cada satírica historieta dibuja la vida de algún vecino mal interpretado por los demás, apuntando a una sociedad cerrada e intolerante. Aunque las entregas van firmadas al principio, Davis emplea a un ingenuo narrador, a un joven marido y padre que interactúa en los argumentos. Davis acentúa la estrechez de las calles de la ciudad de Cuáqueros, donde las casas adosadas de ladrillo rojo, todas idénticas la una a la otra, se hacen interminables, casas iguales a la que fuera la residencia de los Davis en la “calle veintiuno” durante más de cuarenta años.

\*

En noviembre de 1872 apareció el último relato de Davis para *Peterson's* ese año, “Elise.” Éste es un retrato de inmigrantes franceses en Estados Unidos, ilustrando de nuevo la fascinación de Davis con la costumbre europea de emparejar a los hijos desde la cuna. Davis contrasta esta vieja tradición con la más nueva y democrática costumbre

de enamorarse, algo que hoy en día se cuestiona poco. Davis entretiene el motivo de la decadente Europa de donde la aristocracia escapa a América para aprender lo que es trabajar. En todas las historias de esta clase, como “The Story of a Song” (*Peterson’s*, 1864) y “Captain Jean” (*Peterson’s*, 1869),” observamos cómo son las mujeres burguesas, que invariablemente montan escuelas o cosen para alimentar a sus familias, mientras que los hombres regresan mentalmente a un estado romántico, incapaces de enfrentarse al cambio o mueren. Tropezamos con fuertes matriarcas en las tres historias, Madame LeMaistre de “Elise,” siendo todo un ejemplo de maestría como su nombre indica, base del nuevo país; ella enseña Latín, piano y abre un salón cultural para la mejora de los trabajadores de este pobre y sucio pueblo industrial. Pero Madame LeMaistre es partícipe con su padre de guardar de todo trabajo a su hermana soltera para ser entregada como regalo al marido que le espera en Martinique.

La historia, por obligación, termina felizmente con una imagen simbólica de la joven inocente aristocrática enterrando a su padre. Ella se ha escapado del compromiso matrimonial con su paisano, pero cuando arroja el último puñado de tierra encima de su padre y su esclavitud a los corrompidos valores, cae a los brazos del obrero norteamericano que siempre representa, si nada más, un fértil matrimonio. Este relato coincide con el nacimiento de la hija (tercera) de Davis, que ya cuenta con cuarenta y un años.

Davis finalizó el año con una historia navideña en *Hearth and Home*, “Through Rough Ways: A Christmas Story.” Este es un ejemplo más de una madre y esposa que vuelve a su hogar después de dedicarse a la vida pública, siendo una diletante, por medio de un naufragio. Y este es el código por el que la escritora se regía en su propia vida. Davis comenzó su carrera profesional con una fuerte crítica del diletantismo en “Life in the Iron-Mills,” y la mantuvo firme a lo largo de los años. Rebecca Harding

Davis tuvo mucho que decir al público, su legado literario es testimonio de ello. Pero durante cincuenta años de publicaciones, y por mucho dinero que ganara, Davis nunca vendió su nombre ni su imagen.

## Notas

---

<sup>1</sup> *Hamlet*, I:3.

<sup>2</sup> A excepción de las reseñas de Henry James, Jr. y William DeForest en la revista *Nation*. James fue muy severo con *Waiting for the Verdict* (1867), criticando sobre todo su sentimentalismo y aproximación al realismo. DeForest (1868) es implacable con los personajes grotescos de Davis. Aunque James ya había criticado el realismo de los personajes en *Dallas Galbraith*, reconoció el arte y la fuerza de Davis. Todos los críticos, en general, aplauden la intención de Davis de contar la verdad a pesar de llevar a cabo, a veces, una ejecución deficiente.

<sup>3</sup> En 1873 Davis publicó un relato histórico, “A Faded Leaf of History,” en *Atlantic Monthly*, y en 1885 un ensayo sobre la cuestión de racismo, “Some Testimony in the Case,” ambos reimpresos en Pfaelzer (1995).

<sup>4</sup> Davis siguió publicando hasta 1889 algunos relatos por entregas en *Peterson's*, relatos que se pueden considerar novelas cortas (una extensión de unas cincuenta a sesenta páginas de libro). Los hemos incluido como relatos tanto por el tamaño, como los por elementos técnicos y la complejidad de argumento.

<sup>5</sup> *Silhouettes of American Life* (1892) es el título de una colección de relatos cortos publicados en varias revistas entre 1873 y 1890, y que se volvió a publicar en 1968.

<sup>6</sup> En la novela *The Tragedy of Fauquier* (*Peterson's*, abril a agosto de 1868), el héroe se llamaba Sydney Kearns, y los dos eran médicos.

<sup>7</sup> Esta historia ha sido ampliamente comentada por los críticos Harris, Rose y Pfaelzer. Las críticas feministas a veces pecan de lo que atribuyen a los críticos patriarcales, de seleccionar las obras que merecen estudio conforme a su agenda

---

política. Por eso, las obras de Davis que se ajustan al patrón de mujer como víctima son las favoritas, excluyendo otros relatos buenos que no ilustran su tesis.

<sup>8</sup> Davis da su opinión de la triste vida que tuvo que soportar Louisa May Alcott en *Bits of Gossip* (1904), sus memorias.

<sup>9</sup> Esta expresión está sacada de un poema de Robert Burns, *To a Mouse*: “...the best laid schemes o’ mice an’ men will gang aft agley” (OED).

<sup>10</sup> “Ben” es la única aportación encontrada de Davis a esta revista.

<sup>11</sup> Barbara Welter (1966) define las cualidades de la *True Woman* como: “. . .four cardinal virtues—piety, purity, submissiveness and domesticity . . . . Without them, no matter whether there was fame, achievement or wealth, all was ashes. With them she was promised happiness and power.

<sup>12</sup> Sharon Harris (1991 160-61) y Jean Pfaelzer (1996 211-12) dedican una página a esta historia, mientras que Rose (1991) la pasa por alto.

<sup>13</sup> En 1863 Alcott publicó una historia sobre su experiencia durante la Guerra, “The Brothers” (o “My Contraband”) en *Atlantic Monthly* (incluida en Showalter), que apareció simultáneamente a “Paul Blecker” de Davis.

<sup>14</sup> Puede que tantas historias de madres que pierden a sus hijos durante la infancia, para recuperarlos adultos, fuera un deseo inconsciente de Davis, profesional con cuarenta años y madre de dos niños pequeños.

<sup>15</sup> Aunque la ficción de Davis en *Peterson’s* concluye en 1890, ella contribuyó con un ensayo y un último relato en 1893, ya cerrando una incansable colaboración de treinta y tres años con la revista.



---

<sup>16</sup> La joven Ethel Barrymore fue dama de honor en la primera boda de Richard Harding Davis (Langford, 210). Richard llegó a ser un dramaturgo popular con éxito en Broadway, casándose en segundas nupcias con una actriz.

### **3. Tercera parte: la consolidación del discurso: la costumbre de la lectora y de la escritora**

#### **3.1. Los relatos de 1873 a 1893: calidad y cantidad**

. . . though she shows bad taste in various ways, or perhaps because of this, she succeeds in giving a truer impression of American conditions than any other writer we know except Mr. Howells, while there is a vast difference between his delicately illuminated preparations of our social absurdities and Mrs. Davis's grim and powerful etchings.<sup>1</sup>

##### **3.1.1. De 1873 a 1879: la identidad norteamericana y su moralidad**

Consideramos los años 1873 y 1874 más fértiles en la producción literaria de Rebecca Harding Davis. Madre de tres niños pequeños, y *regular contributing-editor* del *New York Daily Tribune*, escribió la novela que casi todos los críticos de su época estimaron su obra maestra (después de "Life in the Iron-Mills"), *John Andross (Hearth and Home*, de diciembre 1873 a mayo 1874). También escribió dos novelas cortas, una en cuatro entregas para *Lippincott's*, titulada "*Berrytown*" or "*Kitty's Choice*," y otra en dos entregas para *Scribner's*, titulada *Earthen Pitchers*. Además escribió un relato para *Galaxy* sobre periodismo, "One Week an Editor,"<sup>2</sup> un relato histórico sobre la colonización de América para *Atlantic Monthly*, "A Faded Leaf of History,"<sup>3</sup> cinco relatos muy cortos para *Scribner's*, al menos diecisiete cuentos juveniles para *Youth's Companion* y *St. Nicholas*, y siete relatos (uno en tres entregas) para *Peterson's* (véase apéndice). Es a partir de 1874 cuando su producción narrativa empieza a disminuir, tanto en frecuencia como en extensión, a favor de ensayos periodísticos y literatura juvenil. Se deduce que Davis tuvo que buscar en el ensayo un foro favorable a su realismo social, ya que la exposición a través de la narrativa nunca fue bien acogida del todo.

No obstante, la relación de Davis con *Peterson's* se sigue manteniendo firme hasta 1890<sup>4</sup>, en total treinta años de colaboración. El año 1873 fue el último en que los relatos de Davis en esta revista aparecieron firmados por la autora de *Margret Howth*; a partir de entonces publicó algunos relatos bajo la firma del/de la autor/a de *The Second Life*, y otros con su propio nombre, de acuerdo con la norma general de la época. El primer relato (enero), bajo la firma de “Second Life,” se titula “Tom Gillett’s Fortune” y trata de un caballero humilde que quiere casarse con la dama que habita en el castillo. Aunque la historia tiene lugar en los Estados Unidos donde la tentación es *Wall Street*, no deja de ser una fábula romántica con una moraleja, acercándose a la literatura juvenil. Éste es uno de los ejemplos de Davis en que el protagonista hace fortuna por medio del trabajo, reproduciendo el arquetipo del sueño americano. Habitualmente—como hemos podido comprobar—los héroes de Davis que consiguen el éxito son vagos soñadores que encuentran petróleo o heredan sus fortunas de sus esposas. La tendencia de Davis, a partir de ahora, es simplificar los argumentos con un simbolismo infantil, proporcionando una literatura cada vez más didáctica.

Podemos comparar esta historia popular con la de calidad que publicó el mismo mes en *Atlantic Monthly*. Davis llevaba seis años sin contribuir a esta revista, desde los tiempos del director James Fields, y entonces entregó una historia basada en hechos reales al nuevo director, William Dean Howells, conocido por su interés por el realismo. Harris (1991) declara que el mero hecho de tener valor para entregar una historia a la distanciada revista<sup>5</sup> es señal de que Davis sabía que había escrito algo de gran mérito. Esto queda demostrado con su publicación, dos años más tarde, en una colección titulada *Little Classics* por Houghton y Mifflin, junto con otras colaboraciones de Charles Dickens, Elizabeth Stuart Phelps, John Ruskin y Louise de la Ramée (Ouida)

(168); este relato, también, se volvió a publicar en la colección de Davis, *Silhouettes of American Life* (1892) y lo incluyó Pfaelzer en el *Reader* (1995).

“Faded Leaf” representa una mezcla de crudo realismo con alegoría cristiana, la misma composición que produjo “Life in the Iron-Mills.” Davis parte de una narrativa de cautiverio, típica del siglo XVII, escrita por un colonizador que, junto con su mujer e hijo, cayó en manos de lo que el escritor percibe como caníbales salvajes. Hemos visto como el retrato del nativo en la ficción popular de Davis hasta este momento había sido escaso y bastante convencional. “Faded Leaf” toma el punto de vista tanto del nativo como de la mujer del escritor original, proporcionando una historia enfocada en su bebé, una domesticación del tradicional enfoque religioso y/o político. La familia se salva por la unión maternal que la mujer nativa siente con la intrusa. En una escena clave la nativa amamanta al niño europeo, acto simbólico con muchas interpretaciones. Pfaelzer (1996) dedica un capítulo completo al análisis de este relato como la feminización de la narrativa histórica de exploración, explotación y conquista, “. . . a palimpsest, a revisionist captivity narrative that engages in an ambivalent dialogue with the genre’s traditional conclusions about nature, nurture, and nationalism” (184). Davis ofrece una visión que contrasta con el violento y agresivo carácter del nativo retratado en la mayor parte de la literatura, haciendo una parodia de toda esta clase de narrativa. Aquí Davis claramente distingue entre un simple cuento romántico con un final cerrado que ofrece al público de *Peterson’s*, y una compleja declaración política y social con un final abierto. La obra popular parece proporcionar al lector un patrón que afectará al subconsciente, mientras que el público de élite debe responder conscientemente ante una nueva interpretación de los hechos históricos.

\*

En la veta didáctica, Davis se luce con los consejos para esposas, como demuestra la colaboración de febrero, “Sun or Shade?” Es una historia mucho más atrayente, al menos desde el punto de vista feminista, porque retrata a una esposa celosa al borde del suicidio: “Jealousy is at work, unseen, in many an outwardly calm household . . .” (134). Las imágenes de Davis de esposas amargadas son interesantes porque proporcionan un viaje profundo al interior de la mente. Los pensamientos de la mujer suelen ser privados, habla consigo misma o escribe en un diario, mientras que los pensamientos de los personajes masculinos se reflejan casi siempre o bien por su conversación, un discurso mucho más público, o bien por su actuación. Cuando la heroína Louise piensa que su marido está enamorado de la vecina, “If she had seen Grace Poulson lying in her coffin, she would have thanked God for his mercies. She wondered, sometimes, as she watched the chubby widow go by, with such a sudden poignant sense of hate, if her mind was not giving way. Her malignant jealousy frightened her” (133), es incapaz de enfrentarse a nadie, cosa que sí hizo con una pistola el héroe de “A November Afternoon” (*Galaxy*, 1869).

En “Sun or Shade?” Davis utiliza a una narradora intrusa para apuntar los errores y las soluciones de la esposa, comenzando con un simpático enfoque sobre el valor del sentido común por encima de la costumbre. La esposa agotada, Louise Elam, se rige por una disciplina puritana estricta para ser el ama de casa perfecta, levantándose a las cinco de la mañana para sacar provecho de más horas de trabajo durante el día. La solución sensata y sencilla es dormir más para acortar el día y, por tanto, el trabajo: “The practical remedy did not occur to her, that by making the day shorter by an hour’s sleep, strength would have been greater. Faith is to some people so much easier to practice than rough common sense” (132). Aunque Davis seguramente se estaba levantando a las cinco de la mañana para escribir, antes de que se despertaran los tres niños con

edades entre uno y nueve años, podía percatarse de la locura para otras mujeres con menos capacidad; Beverly Voloshin, en “The Limits of Domesticity” (1984), señala que, “A number of the architects of the cult of domesticity did not live by their own prescriptions” (285).

Davis, como en la mayoría de sus obras, critica la ética puritana del trabajo. Louise Elam siente la necesidad de satisfacer todas sus obligaciones de ama de casa, olvidándose de disfrutar de la vida y sobre todo de su familia; no sabe lo que es reírse. Cuando termina sus tareas de casa, se pone a dibujar para complementar los ingresos. Pero su marido ve que lo que dibuja es una Medusa, criticándola: “Your work smells of night and the grave lately” (134).

Su imaginaria adversaria Grace, es la responsable que saca a Louise del estanque cuando intenta suicidarse, esquivando un final tan trágico como el de Ophelia. Davis dice que éste sería el final de una novela convencional, una conversión de Louise rodeada de su marido y la familia que le quiere. Pero Davis reside en el mundo “vulgar” de la realidad: “We have to record no sudden conversion as occur in novels, and there only, whereby Louise Elam’s life, and character, and home, altered, as by magic, in a day. The end of the story was commonplace enough. She was taken home, to sink into a low, nervous fever, which lasted for weeks” (138). Louise permanece enferma con *brain fever* o *exaggerated hysteria* durante un tiempo, enfermedad por la que Davis fue tratada durante el primer año de matrimonio. Y la narradora explica que el exceso de trabajo puede ser mortal, “. . . fill, for instance, the women’s wards of insane asylums; they lead to many a premature death” (136). Esta postura es una clara ilustración del diagnóstico de S. Weir Mitchell, famoso por el *rest cure* descrita en “The Yellow Wallpaper” de Gilman. Mitchell trató a ambas escritoras pero Gilman demuestra como

es la cura y no la enfermedad lo que hace daño psicológico. No obstante, comprobaremos que Davis sí elegiría finales románticos o mágicos con el tiempo.

\*

En abril apareció en *Lippincott's* la novela corta en cuatro entregas, *Berrytown*, una mordaz sátira de la *New Woman* y de las organizaciones progresistas que predicaban el amor libre y el sufragio para la mujer. Davis trata a la utopía/distopía a través de un argumento doméstico (de ahí el título en formato de libro, “Kitty’s Choice”), en el que la heroína/muñeca debe elegir entre un matrimonio sin amor, para dedicarse a la reforma social, o una vida como esposa, madre y ama de casa con un hermanastro que se parece mucho al héroe de “The Murder of the Glen Ross” (*Peterson's*, 1861). El personaje de Kitty también se parece mucho a Margret Howth, pero ya contiene todas las cualidades de la joven inocente que hemos encontrado en las obras populares. Además, encontramos el cuarteto de amantes/hermanos similar a la novela popular *A Long Journey* (*Peterson's*, 1867), y que aprovechará este mismo año en la novela corta de élite *Earthen Pitchers* (*Scribner's*, 1873).

Las dos biógrafas de Davis, Harris y Pfaelzer, dedican considerable espacio al análisis de esta obra, cada una llegando a una conclusión distinta. Harris (1991) interpreta el final feliz en matrimonio y amor como la plena acogida del sentimentalismo y un fracaso artístico para Davis (170-76). Sin embargo, Pfaelzer (1996) considera el matrimonio de Kitty como una válvula de escape de una madre opresiva, definiendo la obra como un “profound critique of sentimentalism and the ideology of domesticity” (220). Podemos apreciar la ambivalencia de Davis sobre la cuestión de la libertad de la mujer tanto en sus obras como en su propia vida.

En cuanto al estilo, *Berrytown*, al ser una colaboración para una revista de élite como *Lippincott's*, representa un ejemplo muy logrado y bastante superior a los relatos

que aparecían en *Peterson's* simultáneamente. Tanto el simbolismo como la ironía de la obra, además de su temática, lo elevan al nivel de “In the Market,” el relato popular que apareció en *Peterson's* en 1868.

Unos meses más tarde la novela corta en dos entregas, *Earthen Pitchers*, apareció en la revista de calidad *Scribner's*. Aunque Sharon Harris (1991) quedó defraudada con *Berrytown*, *Earthen Pitchers* encarna para ella el más logrado relato feminista (176). Pfaelzer también eligió este relato para el *Reader* (1995) y lo analiza con detalle en *Parlor Radical* (1996).

\*

La última colaboración de Davis para *Peterson's* en 1873 se titula “Madam Bourne,” una típica historia de costumbres, típica para la época, no para Davis. La lectora entra en el salón de Madam Bourne a la hora de té, como Prufrock. Entre las invitadas, maestras de la escuela de Miss Phillips, está la rubia aventurera que quiere casarse con el hijo. Descubrimos que las cosas no son como parecen, el hijo es sobrino, un hijo “natural” de un hermano. La familia, en decadencia, no tiene dinero. Madam Bourne oculta una enfermedad incurable, sacrificándose como costurera para mantener al sobrino. El relato, sentimental, es un simple retrato de una mujer fuerte y constante que con su muerte educa al hombre.

Esta historia tiene lugar en Tarrytown, un suburbio de Nueva York, hogar del escritor Washington Irving hasta 1859. Es curioso como Davis utiliza un lugar asociado con la famosa leyenda de *Sleepy Hollow* a la vez que su narrativa se aproxima más a folclore. Davis repetirá tanto este lugar como algunos de estos personajes en relatos posteriores.

\*



Simultáneamente a “Madam Bourne” apareció otro relato en *Galaxy*, “One Week an Editor,” que trata—de nuevo—del mundo del periodismo. Éste es el segundo relato para *Galaxy* sobre el tema, aunque tanto el primer relato, “Hand to Hand” (1870) como otro relato para *Peterson’s*, “In the Chronicle Office” (1872), utilizaban los despachos de los periódicos más bien como fondo para sus argumentos quijotescos. Por el contrario, el enfoque en “One Week” gira más en torno a la naturaleza de la prensa y la corrupción que acompaña a la profesión. No obstante, observamos que Davis, durante esta época, intenta dejar al descubierto cualquier clase de corrupción o fraude a través de un argumento secundario sentimental, uniendo, de este modo, el sector privado al público. Por ejemplo, la primera entrega de la novela maestra, *John Andross*, expone la corrupción dentro de la producción, venta y distribución del alcohol, obra que salió un mes después de “One Week.” En ambas obras Davis utiliza un enredo amoroso para unificar su discurso político. Este enredo amoroso, gradualmente pierde interés para la escritora; a partir de aquí empieza a emplear más tiempo en el ensayo y en estudios de la naturaleza humana (*character sketches*). La naturaleza humana y la corrupción pública se unen siempre en sus retratos del/de la timador/a.

En “One Week” Davis presenta el punto de vista ingenuo de un sustituto del director de una revista mensual de muy poca monta, el *Northern Light*. De este modo vemos de cerca y de forma satírica las condiciones materiales en que trabajaban los periodistas, igual que el retrato de un farsante que vende el mismo artículo a varios periódicos a la vez, bajo diversas identidades. Pero el señor Digby no es sólo un farsante profesional, sino también en privado. Ha abandonado a su esposa e intenta casarse con una inocente heredera, los elementos que contribuirán a calificar de lacrimosa una parodia excelente del mundo que Davis habitaba.

El narrador es el estereotipo del inofensivo fracasado, ya un sello característico de Davis. Es un solterón, abogado malogrado, que vive con sus ilusiones de algún día comerse el mundo, “I felt like Phaëthon when he had Apollo’s reins at last in his grip” (654). Opina que tiene un refinado gusto literario y está deseando ver en prensa la labor de su vida, una “original” perspectiva sobre la filosofía positiva. Los directores de periódicos intentan explicarle que la prensa es una cuestión práctica, ““We don’t want fine literary tastes,’ growled one chief after another. ‘We want a man who knows the business. Mr. Cibber may have fine taste for his dinner, but it does not follow that he can cook it until he has learned how to roast and boil.’” (652). Pero Cibber está sordo. Davis describe con todo detalle la realidad del despacho del director (Craik) y lo enmarca dentro de la romántica visión de Cibber, con seguridad compartida con los/las lectores/as:

The room, in fact, the whole sixth floor of the building, was fenced off into squares by partitions reaching half-way to the ceiling. Desks, pigeonholes, shelves, waste-baskets, were the principal furniture, while the hemp carpet was trodden into holes; the files of newspapers, old maps, and one or two photographs of Lincoln and John Bright that decorated the walls hung askew, and were ridged inch deep with dust. A tray of lunch dishes from a restaurant filled the corner, and a big sleepy cat lay purring beside it. As to the men who sat writing, or hurried to and fro, my first feeling was disappointment. Here were no scholarly sages, but the young dapper fellows in cheviot office clothes. With a bud in the button-hole, whom I met by the score on Broadway (656).

Ejemplo del realismo que Davis mantiene, observamos el atenuado tono cómico. Esto refleja, sin duda, algo del desengaño que una escritora de los montes Apalaches sentía al

llegar a Filadelfia, capital del periodismo en la época del *boom*, que a su vez reflejaba la existencia de una clase media alfabetizada en el joven país. El narrador representa el arquetipo del rústico que deja el campo para buscar trabajo en la corrupta ciudad, patrón que prevalece en los Estados Unidos en el siglo XIX. En la primera mitad del siglo surgió todo un género de manuales de consejos para caballeros que advertía al inocente producto de la revolución industrial y símbolo del nuevo individualismo norteamericano. Davis parte de esta inquietud en toda su obra y aquí incorpora elementos autobiográficos de la escritora de los montes que llega a la sofisticada ciudad.

Davis incluye al aprendiz Hugh, el mismo de “In the Chronicle Office” de *Peterson’s*, como objeto del amor de la rubia joven. Para nosotros es un ejemplo claro de la falta de distinción de las colaboraciones de una revista u otra. Pero como personaje secundario, el ayudante al director, Mr. Boggs, roba la escena. Esta figura dickensiana, modelo del sensato y eficaz cerebro, realmente edita la revista, ilustrando lo que significa ser director: “‘Confound it! Did Mr. Boggs edit this magazine, or Craik?’ ‘Mr. Craik,’ urbanely straightening his dove-colored neck-tie, ‘is a good figurehead, sir. Literary man. Name looks well for the magazine. But every office has its Boggs.’” (658). Esto recuerda a los conflictos que Davis tuvo con el corrector de pruebas, Nichols, en la primera revista, *Atlantic Monthly*: “. . . she once again warred with the *Atlantic’s* proofreader. She directed her comments to Nichols through Fields . . . ‘My spelling calls out most adamantly to your proofreader to be let alone . . . .’” (Harris, 1991 74).

En “One Week an Editor” Davis ofrece un importante paseo por la realidad de una esfera pública que para su hijo, años después, comprendería la base de su producción romántica, obras como las numerosas aventuras del reportero Van Bibber.

\*

El año 1874 es notable en la vida de Davis, como hemos dicho, por la publicación de la novela larga *John Andross*. Pero Davis continuó con sus colaboraciones en *Peterson's* (cuatro relatos, uno de ellos de tres entregas), sus relatos juveniles para *Youth's Companion* y *St. Nicholas*, y además, comenzó una serie de ocho “retratos” (*character sketches*) que se publicaron entre mayo de 1874 y julio de 1875 en *Scribner's* (véase apéndice). Estos ocho retratos reflejan bien la fluida transición que Davis hace de la narrativa al ensayo. La serie comienza con biografías imaginativas como “The Doctor's Wife”<sup>6</sup> (mayo 1874) y “The Pepper-Pot Woman” (septiembre 1874), y concluye con esbozos que describen una *clase* de personas, como “Both Sides of the Shield” (mayo 1875) y “The Middle-Aged Woman” (julio 1875), todas representativas de la diversa población de los Estados Unidos. Dos de estos muy breves escritos se incluyen en el *Reader* de Pfaelzer (1995) (“Dolly” y “The Middle-Aged Woman”), comentados en *Parlor Radical*, mientras que Rose (1991) selecciona tres para su crítica (“The Pepper-Pot Woman,” “Dolly,” y “The Poetess of Clap City”). De nuevo, notamos la disposición política feminista en la preferencia por historias que tratan las vidas de mujeres. Sin embargo, todos estos esbozos constituyen ejemplos de muy alta calidad que reflejan el interés que desarrolló Davis sobre la naturaleza humana por encima de las ideas reformadoras o la estética. Aunque dedicó gran parte de su tiempo, durante esta época, al ensayo político, su contribución profunda yace en saber captar el carácter del crisol americano.

\*

El primer relato en *Peterson's* para 1874 (marzo) se titula “Between Man and Wife.” Como queda patente por el título, se trata de un conflicto conyugal, acompañado de la solución, por lo que se clasifica dentro de la literatura de consejos. El relato tiene

un visible enfoque anti-puritano, criticando a las personas que se rigen por normas o principios estrictos:

Did the service of this All-Wise and loving master really demand that the life which he had made so beautiful and bountiful, should be starved? Ought the strongest powers, the most refined and highest tastes and emotions, which he had given to them, to be thwarted and trampled down? Was such a view right? (192)

Davis emplea, como lo ha hecho en relatos anteriores, a un clérigo que representa las reglas de la sociedad en contraste con el sentido común de una mujer. Cuando la fatigada y desdeñada esposa quiere una taza de té para aliviarse, vemos que ha tenido que sacrificar el uso de estos estímulos para contribuir al fondo para la construcción de la iglesia: “You entered willingly into our agreement to refrain from the use of tea and coffee for the benefit of the building fund of the church” (190); es comparada a una alcohólica: “Tea is to women what stimulants of other character are to men” (191). La historia expone el peligro de permitir que otras personas ajenas al matrimonio interfieran en sus decisiones. En este caso se trata de un tío (del esposo) que viene a vivir con el joven matrimonio, encontrando fallos en todo lo que hace la esposa. Esta posición es la misma que encontramos en “Lois Platner,” y la resolución también es la misma: el marido se deja influenciar hasta llegar a la crisis del matrimonio, la separación, cuando se da cuenta del valor de su esposa y de la familia por encima de la ideología religiosa. También en ambas historias hay otra mujer con interés amoroso para el marido, y en ambas este interés lo cultiva el supuesto amigo, el “religioso” que está manipulándole.

El punto de vista del relato es, por supuesto, el de la mujer. En esto se parece también a “Sun or Shade?” (1873), ya que permite que Davis explore el interior de la

mente de una esposa que pierde su auto-estima. Ambas protagonistas intentan complacer a sus maridos siendo el ama de casa perfecta, trabajando como máquinas, pero abandonando la relación íntima. Sienten celos de cualquier otra mujer, ya que saben que un hombre busca una compañera que comparta los mismos intereses.

Davis ilustra el contraste entre el dogma y la religión natural por medio del entorno de la ciudad y el campo. Mientras que el pastor habita la ciudad, él está ciego a los valores privados y sólo se da cuenta al final en un ambiente natural. Como hemos visto, a menudo Davis contrasta la corrupta ciudad masculina con la utopía femenina del campo, algo frecuente entre las escritoras de esta época, especialmente las de *local color*, como Jewett y Freeman. En “Between Man and Wife,” el enfoque no se centra tanto en el engaño del hombre a la mujer como en un ataque a la iglesia, algo que hizo Hawthorne en muchas obras. Sin embargo, Hawthorne representaba la selva como el corazón de la maldad, ya que la naturaleza topográfica simboliza la naturaleza humana, un pesimismo que explotó Joseph Conrad de forma parecida. Al contrario, Davis encuentra al individuo a la merced de las instituciones públicas más que de su propia naturaleza.

El argumento, entonces, es sentimental, pero se complica más que las otras historias mencionadas al añadir un interés amoroso también por parte de la mujer. Cuando la esposa, señora Harold, no puede seguir cumpliendo las expectativas que ella misma se impone de mujer perfecta de un clérigo, enferma de *brain fever*, respuesta que Davis ofrece en repetidas historias (y que ella misma sufrió). Al enfermar, se encuentra con un antiguo pretendiente que sigue enamorado de ella. El pretendiente es médico y aísla a la agotada esposa en un balneario en el campo, de nuevo aplicando el método del descanso (*rest cure*) para curar las enfermedades nerviosas de mujeres. El descanso, junto con el despertar de los sentidos románticos, son suficientes para curar a la

paciente. De este modo la enfermedad se parece cada vez más al *green sickness*, enfermedad nerviosa por falta de sexo. Desde luego, las protagonistas que lo padecen son mujeres cuyo único papel en la vida es el de ama de casa, mujeres que no se sienten deseadas y que, por lo tanto, se cierran al afecto humano. El tío político de la señora Harold intenta hundirla haciéndole creer que su marido la ha sustituida por otra, lo que le lleva al borde del suicidio. Pero al recuperar la confianza en sí misma se salva.

El tema del hambre del alma (*soul starvation*), presente en las obras de Davis desde “Iron-Mills,” se repite. Así la escritora manda un mensaje claro al/a la lector/a sobre la insatisfacción de la esposa que no participa con autoridad en todos los ámbitos del matrimonio, influenciada sin duda por Margaret Fuller: “This was starvation of every kind, soul as well as body” (194); la necesidad de desarrollarse como mujer y no sólo como sirviente de un marido. Mientras la señora Harold está en el campo, sin su familia, experimenta lo que es tener una vida propia, vivir por sí misma:

And then she suddenly saw how, for the first time in years, her real self now had space to unfold and bloom; and in all her pain there was a half-conscious delight in this: the natural satisfaction of a plant restored to its natural soil, of the animal when breathing the air for which its lungs are fitted (196).

Esta conciencia es análoga al sueño de Hetty en “The Wife’s Story (1864),” que soñaba que era cantante de ópera, y de todos los sueños de los artistas frustrados a lo largo del corpus de Davis. Habría que replantearse la interpretación crítica convencional de que el final feliz, con la reincorporación de la esposa al círculo familiar, significa un fracaso, según el punto de vista de la independencia de la mujer,. Claramente “Between Man and Wife” muestra que el factor decisivo para la salud mental no es realizarse como mujer sino *darse cuenta* de que ella existe como persona y que puede realizarse si lo

desea. Mirando para atrás ya desde el siglo XXI, puede ser una interpretación cuestionable, pero desde el punto de vista de la puritana Norteamérica del siglo XIX, imágenes como las de Davis podrían haber sido las semillas para la valoración de la mujer como compañera en el matrimonio y para la posterior igualdad plena. Davis explica, de modo directo, que el secreto de un buen matrimonio es que los dos miembros compartan intereses, un resumen del ensayo “The Great Lawsuit” de Fuller (1843) y la base para *Woman in the Nineteenth Century* (1844), “. . . an infinite range of talents, tastes, and sympathies, and that just as these were developed together, they became living creatures, and their love worthy the name . . . this secret which ought to underlie all married life” (196). El consejo que da la escritora es para la mujer, y muestra que cuando un matrimonio no funciona es porque la mujer ha asumido bien el papel de la planta baja, el de cocinera, pero no el de la segunda planta, el de amante.

\*

La segunda colaboración de Davis en *Peterson's* en 1874 fue un relato extenso de misterio en tres entregas, “The Saar Secret.” Consta de veintiún páginas de revista (unas cuarenta de libro), y está firmado por el/la autor/a de “The Second Life.” Davis repetirá este formato, una especie de mini-novela, durante esta segunda etapa de narrativa popular. Asentada en los montes de Virginia occidental y Kentucky, “The Saar Secret” resulta ser la repetida historia de la herencia de la joven inocente. Contiene los elementos típicos del “romance de la plantación”: huérfanos, mulatos, testamentos, primos retrasados mentales, ahogados, identidades equivocadas, etc., para acabar con un final feliz con la reunión familiar y la resolución del secreto, un calco de la novela corta, *The Tragedy of Fauquier* (*Peterson's*, de abril a agosto de 1868). Sin embargo, el trillado argumento que por primera vez conlleva un abierto tono de parodia, nos recuerda a las aventuras de Huck Finn en el Río Mississippi, en especial el episodio de



la contienda con los Grangerfords. El aspecto más innovador de este relato es, sin duda, el retrato de la familia Saar, los parientes de la heredera del Este, que se dibujan como morenos salvajes, habiéndose mezclado su sangre con la de los indios y la de los esclavos: “. . . a powerful, half-civilized tribe of savages might be, who had carried their propensities for scalps and nose-rings into modern drawing-rooms” (409).

Davis comienza “The Saar Secret,” como ha hecho con otras historias, con una introducción coloquial en la que el/la narrador/a establece que el argumento está basado en documentos legales históricos. Davis indica que es consciente de que estos documentos son los únicos que se conservan para relatar la colonización del oeste de Norteamérica:

Curious traces, indeed almost all that we possess, remain in these records, in the western part of these States, of the condition of society, in the border, after the first savage conflict with the Indian and the wilderness was over, and before the finer manners and tastes of a higher civilization began to gain their softer sway. The social intercourse of those days was a strange cross of the rough pioneer habits and the stately courtesy of old Virginia, with a heavy dash of the slangy ruffianism of the frontier west. To this anomalous mixture must I refer the reader for the explanation of whatever may seem improbable in my story (253).

Observamos el contrato íntimo que establece con el/la lector/a a través de una promesa de proporcionarle algo de valor, no meramente una historia frívola. Pero al mismo tiempo, prepara al público para un relato frívolo, en el sentido de que será difícil creer que es una historia real. Así fija las expectativas desde el principio, y por muy trillado que parezca el relato, el/la lector/a se quedará satisfecho/a porque es nada más ni nada menos de lo que esperaba, una entretenida historia del *Wild West*.

El argumento fija la organización patriarcal a través de un tío que oculta a un hermano (retrasado mental), para desviar la línea legal de herencia de su hija, Miss Lucy Pomeroy, que desconoce que su padre está vivo. Las mujeres son manipuladas, engañadas e incluso asesinadas, todo bajo la pretensión de asegurar el poder y la autoridad absoluta del varón. El triunfo de la ignorante heredera depende de la simpatía de una esclava. De nuevo, Davis asocia la subordinación de la mujer con la esclavitud y continúa ofreciendo un retrato realista de la situación de la esclava de raza negra. Al final de la historia, en un intento por parte del patriarca de destruir la felicidad de la heredera, su novio es seducido por una mulata, hija ilegítima del amo. La mulata aparece siempre bajo un velo, ocultando su piel. Después de la boda, el engañado marido obtiene un divorcio: “John Champlain applied for a divorce from his wife Laetitia, being a colored woman and a slave. The marriage had been legally performed in Ohio; but it was contested, on Mr. Champlain’s part, that he had been induced to marry the girl under false pretences” (412). Pero el engaño acaba bien, ya que la negra se libera en todos los sentidos con una compensación económica. Las mujeres de Davis no pierden.

La escritora muestra que es consciente de que el relato parece un trillado melodrama, “The whole story sounds like a chapter out of a novel” (409). Con un tono irónico asegura que cualquier melodrama se convierte en literatura con un poco de dinero: “One can turn any melo-drama into prose with a little money,” compara su argumento con los de Radcliffe: “The story was very different from the Miss Radcliffe-romance which she had expected to hear” (409). Estos toques ganan la confianza del/de la lector/a y mantienen la perspectiva realista a través de la parodia. No obstante, es un relato entretenido dentro de un folclórico paisaje que sirve para documentar tanto la conquista del oeste como la conquista del sistema patriarcal.

\*

En octubre de 1874 Davis colaboró con un breve relato titulado “George Frost’s Madness.” El marco de este relato es la fábula del patito feo. Davis lo aplica a una manida historia de amor entre un hombre sin fortuna y una heredera. La imagen de la heredera, en este relato, es de una mujer masculina, arquetipo de la *New Woman*, que rechaza al amor verdadero hasta que pierde su fortuna. Observamos que la extensión de estos relatos se va reduciendo a la vez que se simplifican los argumentos. De nuevo, Davis se centra en describir una clase de mujer, igual que hace en el relato para diciembre, “The Ledoux Crevasse,” el primer relato de *Peterson’s* que aparece firmado por Mrs. R. Harding Davis.

Las personas que Davis va retratando se sitúan dentro de ambientes del decadente sur, con familias que saborearon la riqueza de la plantación, teniendo que enfrentarse con la pobreza de la reconstrucción. “The Ledoux Crevasse” dibuja un satírico retrato de la “bella sureña,” que se niega (hasta el final) a aceptar el cambio. Estos cambios se simbolizan por la llegada de una nuera, la decadencia de la plantación y las condiciones geográficas/climáticas que llevan a la pérdida de (casi) todo con una riada. Davis incorpora los elementos de “The Daughter-in-Law,” “Madam Bourne” y “The Barred Acres” para ilustrar, de nuevo, el conflicto entre el amor filial y el amor romántico: la supuesta muerte del hijo, la inundación o el naufragio en el río Mississippi, el milagroso encuentro familiar transcurrido el tiempo, el conflicto entre la suegra dominante y la nuera ingenua. Son los elementos más primitivos de toda la literatura romántica que se centra en la búsqueda (*quest*).

\*

En 1875 *Peterson’s* publicó tan sólo un relato de Davis, “The Last of the Trolls” (julio). Este relato apareció simultáneamente con otro “The Yares of the Black

Mountains,” en *Lippincott’s*, incluido más tarde en la serie de *character sketches*, *Silhouettes of American Life* (Scribner’s, 1892 y 1968) y recientemente en el *Reader* de Pfaelzer (1995). Fue durante esta época cuando Davis empezó a colaborar de forma ocasional con la revista/periódica (semanal) *Independent*, con ensayos y algunos relatos muy cortos (véase apéndice). “The Last of the Trolls” es similar a dos de los primeros relatos en *Peterson’s*, “The Story of Life Insurance” (junio de 1861) y “The Asbestos Box” (marzo de 1861), tratando el tema del mestizaje. Como indica el título, se trata de la muerte del patriarca y, por lo tanto, la incertidumbre que rodea al testamento, sin contar con los herederos directos. Está narrado por una vecina Susan, que, al recordar su pasado, ilustra el mismo tono e idéntica perspectiva que Davis usó en “The Story of Christine” (*Peterson’s* 1865, *Reader* 1995), y en su obra autobiográfica, *Bits of Gossip* (1904).

Igual que en “Life Insurance,” el juez Troll cuida de una niña morena que al final resulta ser una mulata, hija suya, fruto de su unión con una esclava. Igual que en “The Asbestos Box,” hay dos testamentos de conocimiento público. El primero lega todo a su sobrina, Josey Ferris; el segundo deja una parte importante a la misteriosa pupila, Jane Soulé. Para ambas, la herencia es el factor decisivo para poder casarse, pero para Jane representa la vida literalmente, puesto que necesita volver a Cuba por razones de salud. Cuando en el segundo testamento no aparece la heredera, Josey promete ser generosa con Jane, promesa que no llega a cumplirse. Jane se despide de su novio y se aparta de todos, trabajando de costurera hasta que muere tres años más tarde. Igual que Annie en “Life Insurance,” Jane padece una enfermedad que es mortal mientras siga viviendo en el frío ambiente de Nueva York. Muere sin que nadie sepa ni que es mulata ni que es la última en la línea del título. Averiguamos al final que ha sido la misma Jane la que ocultó el segundo testamento en un intento de salvar de la vergüenza el buen nombre de

la familia Troll. Resulta ser una paradoja, ya que salva su propio nombre a la vez que permanece anónima. El sacrificio es una simbólica muestra de la complejidad de la cuestión de la responsabilidad. Al escribir el segundo testamento el hombre blanco procura exonerarse de culpabilidad y, de alguna manera, corregir el mal, aunque no es capaz de hacerlo de forma abierta ni mientras vive. Sin embargo, el hombre/la mujer negro/a rechazará esta clase de soborno, no aceptará el legado del blanco, prefiriendo la muerte antes que negar su sangre. El tema del mestizaje no dejó de preocupar a Davis a lo largo de su carrera y dejó una clara imagen de la imposibilidad de que una persona con una sola gota de sangre negra perteneciera a la sociedad blanca.

\*

Si comparamos las colaboraciones populares de Davis este año con las de calidad, encontramos que las contribuciones en revistas de calidad consisten—como hemos visto anteriormente—en retratos descriptivos de la diversidad de la población de los Estados Unidos. Son estudios de la naturaleza humana. Por tratar a personajes extraños y casi siempre de la clase baja o rústicos, estos *character sketches* enlazan las figuras grotescas de los relatos góticos de Poe con los protagonistas grotescos realistas del siglo XX encontrados en autores como Flannery O’Conner y Sherwood Anderson. Uno de los mejores ejemplos de Davis es “The Yares of the Black Mountains.” Este relato apareció en *Lippincott’s* el mismo mes que “Trolls” salió en *Peterson’s*, lo que proporciona otra oportunidad para comparar ambas clases de narrativa en esta época.

Las contribuciones de las revistas de élite (en aquel momento *Scribner’s* y *Lippincott’s*), aunque sean imaginativas, tienen carácter realista y el enfoque está en los personajes, mientras que en la narrativa popular el argumento, los eventos, siguen estando en primer plano. La familia Yare es interesante por cómo es, mucho más que por lo que hace, a diferencia de la familia Troll que existe sólo para ilustrar el tema del

mestizaje y, como la mayor parte de las colaboraciones de Davis en *Peterson's*, el curso de la herencia (de la mujer). La narrativa popular mantiene el carácter práctico de la acción, fácilmente apreciable por un público inculto, al mismo tiempo que a los lectores cultos se les proporciona esbozos de arte para satisfacer sus intereses estéticos o impulsar una disposición reformadora. Esto no significa que una clase de literatura sea superior a otra sino que cada persona se recrea de forma distinta. Además, ya vimos claramente en “Life in the Iron-Mills” cómo Davis atacaba al público diletante por complacerse con el arte y por no saber darle al obrero una razón para vivir, ese “summat to make her live” (33). Por tanto, es una paradoja que a la vez que Davis despreciaba su propia literatura popular, medida por el registro del artista, contribuyera al cultivo de la clase trabajadora y sobre todo de la mujer desamparada.

Como ejemplo de la perspectiva reformadora, la segunda aportación a *Lippincott's* en el mismo año, “Qualla,” trata de un diario de viaje en que Davis, por fin, dirige su atención al nativo norteamericano. Los personajes nativos de los relatos populares, hasta este momento, han sido insignificantes y convencionales. En “Qualla” Davis, a través de una situación concreta, demuestra la vida indigna y explotación de los indígenas (Cherokee) como resultado directo de la colonización. Aunque Rose (1990) califica esta obra de narrativa, carece de argumento imaginativo a favor de un argumento social claro, “I honestly acknowledge that my motive in writing this paper has been to ask the question, What can be done in the North for Llan-zi and her people?” (585); cita de tratados históricos y otros hechos. Igual que en “A Faded Leaf,” Davis enfoca el ensayo desde el punto de vista de la mujer (Llan-zi), en una llamada a la mejora a través del instinto maternal de las lectoras, “Let me offer them, in all sincerity, the hut of Llan-zi , where she sits with her dirty children waiting beside the smouldering fire” (586).

El instinto maternal es el tema también de uno de los ensayos (“Mother and Baby,” septiembre) en el semanal *Independent*. Este periódico representa una oportunidad para que Davis publique tanto ensayos como relatos populares y juveniles de forma esporádica hasta 1889, año en que deja el *Tribune* y comienza un contrato fijo con *Independent* como *contributing editor*. Utiliza este nuevo foro para atacar también los males sociales, como los abusos de los conventos católicos (“American Convents,” diciembre) que compara con el cautiverio de los hospitales mentales y cárceles.

\*

El año 1876, centenario de los Estados Unidos, tan sólo vio dos relatos muy breves en *Peterson's*, mientras que Davis seguía colaborando con *Lippincott's*, *Scribner's*, *Independent* y las dos revistas juveniles (además del *Tribune*) (véase apéndice). Casi todas las contribuciones a las revistas de calidad son ensayos, incluyendo una serie de artículos sobre la Filadelfia histórica para festejar el lugar en que se celebraba la exposición centenaria. Fue durante este año cuando Davis empezó a colaborar por primera vez con *Harper's New Monthly* (con un ensayo centenario, “Old Philadelphia,” y un relato, “Marcia”), revista afiliada a la casa que publicaría sus últimas dos novelas, *Doctor Warrick's Daughters* y *Frances Waldeaux* (*Harper's Bazaar* 1895 y 1896), revista que también llegaría a ser la favorita de su hijo, Richard.

Observamos que la frecuencia de las colaboraciones en *Peterson's* disminuye al igual que la extensión de cada relato, la mayoría siendo de entre cinco y seis páginas (de revista). N. Bryllion Fagin, editor en 1936 de una colección de relatos que incluye “Iron-Mills,” opina que la tendencia hacia relatos cada vez más breves al final del siglo refleja el desarrollo industrial del país: “The American passion for speed and mechanical perfection . . . its development parallels the rapid development of industrialism in America” (6). Los dos relatos para este año se titulan “Effie” (enero),

firmado ya por Mrs. R. Harding Davis y “Josey’s Dower” (noviembre), bajo la antigua firma del/de la autor/a de “The Second Life.” Ambos relatos se centran en el matrimonio y el contraste entre la mujer-muñeca y la mujer verdadera. “Effie” cuenta una historia con argumento de *Cenicienta*, semejante a “How We Spent the Summer” (*Peterson’s* 1871), con una caída al río que recuerda “The Saar Secret” (*Peterson’s* 1874).

“Josey’s Dower” es más interesante porque evoca a *Little Women* de Alcott. Es una historia de tres hermanas pobres, huérfanas de padre, a las que se dan a elegir su propio legado. Aunque sigue también el argumento de *Cenicienta*, más obvio que nunca, presenta un retrato satírico de la sociedad burguesa de un pueblo, camino que seguirá Davis cada vez más.

Davis aportó también dos relatos de calidad en 1876, ambos apareciendo en diciembre: “Marcia” en *Harper’s* y “How the Widow Crossed the Lines” en *Lippincott’s*. Marcia es una escritora sureña que intenta ganarse la vida sola. La escritora, frustrada, termina por quemar sus manuscritos, antes de ser arrastrada a casa por su prometido, reflejando el silencio de la mujer. Por otra parte la viuda cruza la línea Norte-Sur en busca de su hijo, raptado por el padre, a la vez que cruza la línea del género, asumiendo un papel masculino. Las dos son historias de la lucha de la mujer desamparada, fugitivas del encierro patriarcal. Si comparamos estos dos relatos de élite con los dos populares destaca plenamente la *huida* del matrimonio en el primer caso y la *salida* al matrimonio del segundo.

\*

Las dos contribuciones a *Peterson’s* en 1877 (julio y noviembre) fueron relatos muy breves (de cinco y cuatro páginas), firmados por “Second Life.” El primero, “The Case of Jane Boyer” apareció simultáneamente con una novela corta (en seis entregas,



desde julio a diciembre) en *Lippincott's, A Law Unto Herself*. Davis también contribuyó con dos relatos, “Doctor Pajot” y “A Night in the Mountains” (junio y diciembre) en una revista nueva, *Appleton's*, dos relatos en *Harper's New Monthly*, además de media docena de relatos juveniles en varias revistas.

El primer relato de *Harper's*, “Married People,” (abril) promete, por el título y la revista, algo más de lo que es, una historia sentimental de una esposa y madre perfecta a la que se le diagnostica cáncer. La simpleza, incluso, nos llevaría a clasificarla de literatura juvenil. Parece que Davis anticipa esta recepción, por lo que justifica el milagroso final feliz: “Nobody has a right to give unwary readers a true bill of disease and death under cover of a story” (735). Constituye un ejemplo claro de los difusos límites entre la narrativa popular y la de calidad.

El primer relato en *Appleton's*, “Doctor Pajot,” es interesante ya que se trata de una mujer que toma las riendas en una familia arruinada por el padre, un falso intelectual, combinación de Bronson Alcott y Casaubon, que permite que su familia pase hambre mientras escribe su “gran obra.” La esposa comienza a dar clases particulares para alimentar a sus hijos y termina publicando una serie de manuales escolares que la hacen rica. Es un simbólico relato que contrasta al irresponsable artista masculino con la práctica mujer que sirve de espejo a la vida de Davis y sus decisiones profesionales. Resulta interesante, también, por tratarse de una mujer creativa madura, en contraste con todas las heroínas jóvenes e inocentes, que retrata la realidad de tantas escritoras norteamericanas solteras o esposas de fracasados, dentro de la tradición de “local color,” como Mary Wilkins Freeman or Sarah Orne Jewett.

\*

Como excelente ejemplo de mezcla de temas populares y de élite, “The Case of Jane Boyer” (*Peterson's*, julio) repite el argumento social de la novela *Put Out of the*

*Way* (Peterson's 1870). Se trata de una persona secuestrada, calumniada y encerrada en un manicomio por una herencia. En este caso, a diferencia de la novela o de los relatos, el protagonista es una mujer, madre de una hija que no hereda la fortuna de su madre debido a su sexo. De nuevo Davis subraya la situación simbólica, que repite sin cesar en las obras populares, en la cual una hija sólo puede aprovecharse del legado patriarcal. Davis también vuelve a emplear una obra de arte, el retrato de la virgen (infantil), pintada por la madre utilizando como modelo el recuerdo de su hija. Es este retrato lo que lleva al descubrimiento del secuestro, unificando el argumento por medio de un claro comentario sobre la moralidad de la hija que vive sola con su padre. La ausencia de la madre se explica, dentro del argumento, con una historia de adulterio, algo que todos (menos el marido) encuentran creíble, otra crítica del estado de la mujer y repetida más tarde en obras como *Sanctuary* de Faulkner.

\*

Dentro de la misma temática del encierro de la mujer y de la necesidad de violar la ley encontramos la novela de calidad, *A Law Unto Herself* (publicada por entregas en *Lippincott's*, de julio a diciembre de 1877 y como libro en 1878). En esta obra, más que en cualquier otra, observamos la fusión del argumento popular con el de calidad en un simbólico grito a favor de la libertad de la mujer, enmarcado en un sarcasmo lacerante. En una historia compleja, Davis muestra cómo a una mujer se le obliga a violar la ley para conseguir lo que le pertenece. La heroína no tiene que liberar ya a ningún hombre, como en *Put Out of the Way*, sino que debe liberarse a sí misma, igual que en "Jane Boyer." Esta heroína, en principio, pertenece a la clase de "mejillas rosadas," por lo que su liberación no dependerá de un acto creativo sino de la destrucción de un testamento que le priva de la herencia de su madre (por supuesto muerta). Jane Swendon destruye el testamento sin ningún reparo pero a continuación, para complacer a su padre

moribundo, contrae matrimonio sin amor con un falso filántropo cristiano. El desafío es doble: en primer lugar, supera el encierro económico y, más tarde, el de su cuerpo. Jane huye y se esconde, creando un paralelismo con la reciente (y muy popular) película *Sleeping with the Enemy*, ya que Davis describe con detalle el recorrido de la joven novia desde Nueva York hasta los remotos montes de Carolina del Norte.

El personaje del indeseable marido, Van Ness, es la culminación del filántropo/estafador que Davis creó con Knowles (no era estafador todavía, pero sí repugnante) en *Margret Howth* (1862), y que desarrolló a lo largo de su carrera a través de los pastores hipócritas y los timadores urbanos. Van Ness se convierte en una parodia del villano melodramático, tratado con humor, algo que Davis siempre reparte con cuentagotas: mientras viaja, estudia lo que todo el mundo piensa que es la Biblia u otro libro igual de profundo, “. . . some epitome of wisdom that he pored over: perhaps the Book of books. There was, in fact, a little mirror set in the inside of the binding. Van Ness studied the glisten on his yellow beard, the gluey softness of his blue eyes” (720).

Esta novela ofrece una pareja de timadores, ya que Van Ness, durante el camino hacia la cima económica, se había casado con una mujer de mala reputación, Charlotte. Por sus cualidades de actriz, Charlotte se gana la vida cuando Van Ness la abandona, pasando por numerosas identidades, engañando a quien puede. Charlotte, en definitiva, es la repetición de Gertrude en el primer relato que Davis publicó en *Peterson's*, “The Murder of the Glen Ross” (1861), esa morena que contamina el aire por donde pasa y a la que Karen Halttunen en *Confidence Men and Painted Women* (1982) denomina “mujeres pintadas.” Aunque se le facilita la oportunidad de rehabilitarse y ocuparse de su hijo, Charlotte contesta, “‘My boy? Home?’ Her eyes filled with tears. ‘These are very tempting words, Mr. Neckart. But oh-h! Respectability is such a bore. I must go

my own gait to the end;’ and with a merry laugh and shrug she followed Van Ness” (730). Aquí Davis desarrolla este personaje que había dejado en una nube de misterio en obras anteriores. Con el mismo grado de humor que caracteriza a Van Ness, Charlotte aparece ya en la primera escena como el espíritu de un *séance*, para aparecer más adelante como una princesa rusa y terminar como directora de una compañía de ópera.

Davis vuelve a contrastar la *New Woman*, Cornelia Fleming, con la heroína Jane, ejemplo perfecto de la *True Woman*, una especie de madre naturaleza. Cornelia (Corny), artista mediocre, se convierte al final en hombre simbólico, el desarrollo de Clement en “Clement Moore’s Vocation” (*Peterson’s*, 1870): “She has cut her hair short, wears a jaunty velvet coat and man’s collar . . . . [T]he young men laugh to each other. ‘A good fellow, Corny,’ they say, ‘but what a pity she is not a man!’” (731). Aunque Davis calca a las dos heroínas (Kitty y Maria Muller) de *Kitty’s Choice* (1873) y de otras historias, Jane Swendon resulta ser la mujer salvaje más lograda de todas. Jane no sólo viola la ley con el testamento sino que desobedece todas las normas sociales, como indica el título, dejándose llevar por el instinto. Esta heroína también representa a la mujer más apasionada y sensual de Davis y la sitúa dentro de un frondoso paisaje que, de nuevo, recuerda a las novelas de D. H. Lawrence. La autora dedica gran parte de un capítulo a una impresionante descripción tanto del despertar sexual de Jane como del ardor de su amado Neckart. Las imágenes del encuentro de la pareja en un barco solitario una noche estrellada nos lleva a preguntarnos si fue la inspiración de Emily Dickinson para el poema *Wild Nights—Wild Nights*: “She leaned forward, the oars suspended in her hands, her lips apart, attentive and eager” (305).

Jane, para no variar, es huérfana de madre y tiene una relación muy estrecha con su padre, Capitan Swendon, hombre acostumbrado a mandar, pero no a trabajar.

Aunque Davis ha repetido esta relación en la mayoría de sus argumentos domésticos, en este caso la autora añade una irónica escena clave que sirve para visualizar el paso de la hija de las manos del padre a las del marido. El Capitán, en su lecho de muerte, obliga a Jane a casarse con el repugnante filántropo/estafador Van Ness, celebrando la ceremonia *in articulo mortis*. En el momento del beso, Jane, que siente rechazo cada vez que se aproxima Van Ness, le da la espalda y besa a su padre en la boca<sup>7</sup>. En efecto, Jane se casa con su padre, y no sólo se casa sino consuma la relación simbólicamente, puesto que sustituyó a su esposa años antes. Al final (cuando el padre está ya enterrado) Jane se casará con Neckart, un hombre maduro que se había criado con ella como hermano.

A través de Neckart, el verdadero amor de Jane, Davis vuelve a acentuar la imagen negativa de la madre. Neckart se niega a comprometerse con Jane porque cree haber heredado una enfermedad mental de su madre que podría brotar en cualquier momento. Jane, también, tiene un recuerdo negativo de su madre, como de una persona que no leía la Biblia como era debido.

El final es feliz (excepto para Cornelia), como es de esperar, pues Davis recurre a alguna sorpresa y coincidencia para atar los cabos y casar a los amantes vírgenes, el aspecto menos satisfactorio para el gusto actual. No obstante, en nuestra opinión, es una de las mejores obras de Davis y la obra que une en perfecta armonía todos los elementos populares con los de calidad, destacando la brillante caracterización ya típica de Davis. Sin duda representa la obra más erótica, siendo para Davis quizá simbólica, de una desenfadada despedida de la novela durante los próximos casi veinte años.

El título, “una ley para sí misma,” expresa un concepto muy común en el siglo XIX, empleada por los escritores (o demagogos) para referirse a la necesidad de combatir, de forma individual, la corrupción que aumentaba con la industrialización. El individuo podía alcanzar el sueño americano a través de la diligencia en el trabajo, pero

tenía que ser consciente de todas las tentaciones por el camino. Halttunen explica que en la primera mitad del siglo se publicaron centenares de manuales de consejos para jóvenes, indicando que el hombre necesitaría un código de conducta personal para poder evitar a los embaucadores que deambulaban por todas las calles de la ciudad:

Since the trickster threatened to assume the task of shaping the youth's malleable character, the young American was told he must assume complete command of his own moral destiny by forming his own character from within. Here lay the moral meaning of the "self-made man": by exercising self-possession, self-government, and, above all, self-reliance, he placed himself beyond evil influences and became a law unto himself (25)<sup>8</sup>.

Esta preocupación por la moralidad del rústico, que iba a trabajar a las fábricas de la ciudad, la compartía Davis, reproduciendo a través de su narrativa esta inquietud que también había experimentado de primera mano.

\*

Al final del año apareció el segundo relato en *Harper's*, "The Man in the Cage" (diciembre), siendo bastante más interesante que el primero, "Married People," pues recuerda a las dos "vidas" de Davis hacía quince años: a "Life in the Iron Mills" (*Atlantic Monthly*, 1861), por un lado, y a *The Second Life* (*Peterson's*, 1863), por otro. Además, continúa con la veta de esta época que representa reescrituras de *Put Out of the Way*. Se trata de un hombre erróneamente acusado de un crimen y encerrado en una jaula de hierro durante un año, hasta que se escapa por medio de un serrucho que le proporciona una mujer. A diferencia del enfoque obrero de "Iron-Mills," "The Man in the Cage" resulta ser un llamamiento para la reforma de las prisiones, asemejándose más a *Put Out of the Way*. Observamos que la libertad de la inocente víctima en esta última también depende de la acción de una mujer, los hombres son incapaces de resolver el

dilema. Esta vez encontramos el final feliz añadido a la supuesta narrativa de calidad, ya que un asesino por fin se confiesa culpable, un final muy lejano del suicidio de Hugh Wolfe en “Life.” Davis, una vez más, aprovecha la oportunidad de revelar la hipocresía de la iglesia a través de un admirado joven pastor, amigo íntimo del inocente prisionero. Éste deposita toda su fe en la ley, lavándose las manos de su responsabilidad ante el individuo, obedeciendo las normas de la sociedad, tema que Davis atacó en *A Law*. Es la propia esposa del pastor la que infringe la ley para amparar a un hombre ya considerado inhumano, tratado como una bestia.

Observamos durante esta época que Davis repite esta imagen de la mujer que por necesidad viola las normas para su liberación, una imagen subliminal muy poderosa para las lectoras de revistas populares de aquel tiempo.

\*

Ahora bien “The Express Train,” la segunda y última aportación del año en *Peterson’s*, contrasta de forma evidente con lo que Davis estaba escribiendo durante aquel período, incluso con el relato popular “Jane Boyer.” Se trata de una trillada historia de la separación de una familia por razones económicas y la crisis de un accidente de tren (evitado) como motivo de la festejada reunión familiar, típica del romance. Se aprecia en este caso la influencia de los relatos juveniles, pues tanto la sencillez del argumento como la superficialidad de los personajes no reflejan la obra habitual de esta escritora.

Davis continuó en esta misma línea sentimental con la también segunda y última entrega a *Appleton’s*, “A Night in the Mountains.” Es un relato romántico muy simple de una mujer aburrída a punto de dejar a su marido (y colaborar en su asesinato) por un antiguo novio, para terminar en arrepentimiento y el feliz reencuentro familiar. De lo

que sí puede alardear este relato es de una descripción realista de los montes Apalaches, otra característica, la de esbozos de viajes, que toma Davis en esta época de su carrera.

A partir de este momento, con la última entrega de la magnífica novela, *A Law unto Herself*, tanto la calidad de gran parte de la obra de Davis como su interés por la narrativa comienza a decaer de forma considerable. No volvió a publicar una novela durante las siguientes dos décadas hasta sacar las últimas dos novelas de *Harper's* en 1895 y 1896 (*Dr. Warrick's Daughters* y *Frances Waldeaux*). Harris atribuye este giro, junto con la aspereza de *A Law*<sup>9</sup>, a los problemas que conlleva una familia numerosa (en particular la falta de éxito en los estudios de Richard, ya con catorce años), tanto por la frustración profesional de Davis al ver que su realismo no se estaba entendiendo (197). Esto explica su preferencia cada vez más por el ensayo.

\*

En 1878 Davis amplió su colaboración en *Peterson's* a seis meses: un relato de tres entregas (enero a marzo) titulado “The November Night” y otros tres relatos, “An Everyday Temptation” (julio), “Davis Pogue's Revenge” (noviembre), y “The Story of Philomena” (diciembre). Continuó con su variada contribución habitual, incluyendo tres relatos para distintas revistas de calidad: “His Great Deed” en *Lippincott's* (septiembre), “A Sunday in Limeburgh” en *Scribner's* (febrero), y “A Day with Doctor Sarah” en *Harper's New Monthly* (septiembre), además de la publicación de la novela *A Law Unto Herself* (*Lippincott's*, julio a diciembre de 1877) como libro (véase apéndice).

“The November Night” se puede definir como una novela corta. Observamos que poco a poco Davis fue acortando la extensión de sus novelas populares, de seis o cinco entregas entre 1862 y 1869 a cuatro entregas en 1870, hasta llegar a tres entregas desde 1872 hasta 1889 (cuando deja de escribir para *Peterson's*). Tres entregas parece más idóneo para su estilo, ya que el argumento de sus novelas largas (tanto las populares



como las de calidad), a veces deambulaba, careciendo de la unificación concentrada de las últimas novelas. Vimos en el primer capítulo que la naturaleza de la publicación de una obra por partes influía en la estructura, dando, a menudo, un aspecto episódico de narrativa picaresca. Las novelas tempranas de Dickens son un ejemplo de ello. Aunque las últimas novelas de Davis quizá sean más estereotípicas en cuanto a los eventos, éstas representan una maduración en cuanto a la construcción moderna.

“The November Night” se basa en el misterio que envuelve a una familia sureña en decadencia. Se nota la influencia de *Jane Eyre*, pues se trata de un hijo criminal, que escapa de prisión y que habita en una cámara secreta de la casa, una nueva versión de “The Solmes’ Ghost” (*Peterson’s* 1863). Como “The Ledoux Crevasse” (*Peterson’s* 1874), el punto de vista es de una ingenua recién casada (Lucy) que llega a la casa (y nuevo hogar) de su nuevo marido por primera vez. Davis convierte, como de costumbre, un relato gótico en un argumento doméstico a través de la joven esposa que se siente defraudada cuando las cuentas de los ingresos de su marido no cuadran con el bajo nivel de vida al que está sometida. Observamos que a menudo las esposas de Davis están amargadas y culpan a sus maridos por la situación. El marido de “The November Night” sostiene económicamente de forma abierta a toda la familia (madre, hermano, prima y esposa), y de forma oculta mantiene la herencia de la prima, esposa secreta y supuesta viuda del hermano criminal. La trama se complica cuando la prima/viuda-secreta se enamora del otro hermano y planean una boda. Se resuelve con la muerte del criminal y la boda, las dos parejas comiendo perdices. Sin embargo, lo que es más importante para la felicidad de Lucy es el traslado, con su marido, a una casa independiente, dejando que su cuñado se ocupe de la antigua casa y a la suegra, un deseo que Davis repitió en varias obras y que se correspondía con su propia vida.

Davis ilustra bien el sentido de claustrofobia de la esposa que deja a su familia y su ambiente seguro atrás para formar parte de un círculo muy cerrado de personas que se conocen entre sí y que comparten secretos. Esta actitud de intrusa también la hemos visto en repetidas obras desde el principio de la carrera de Davis (y a partir de su propia boda)<sup>10</sup>; seguramente su propia primera experiencia con el matrimonio y la depresión que sufrió recurrieron como un sueño (o pesadilla) en estos retratos. El aspecto claustrofóbico se acentúa en “The November Night,” cuando Lucy no soporta la casa y demanda que vayan los cuatro al campo durante un mes. Así nos recuerda a “How We Spent the Summer”(Peterson’s, 1871), y concuerda con las vacaciones fijas a la costa de Jersey de la familia Davis. Este relato también contiene un tema constante en Davis, el de los celos. Lucy siente celos de la protegida prima por la atención especial que recibe de todos y, además, porque resulta ser una niña en armonía con la naturaleza, una jardinera nata, arquetipo de las heroínas de Sarah Orne Jewett y descendiente de Jane Swendon en *A Law unto Herself*. Y es la misma clase de mujer que encontramos como objeto de celos en “Sun or Shade?”.

\*

El relato de *Scribner’s*, “A Sunday in Limeburgh,” repite el argumento de *Cenicienta* con un retrato satírico de la división de clases y la vida de un pueblo, la misma calidad de relato que encontramos en *Peterson’s* en julio, “An Everyday Temptation,” relatos que rozan con literatura juvenil. La contribución en *Lippincott’s*, “His Great Deed,” es la versión de Davis de una leyenda nórdica que recibe una vuelta moral, apreciable en el título. Representa, además, un ejemplo adicional de su postura anti-sueño americano en el que el más holgazán e inútil se lleva la olla de oro al final del arco iris, descendiente de “Success” (*Peterson’s*, 1863).

El mismo mes “A Day with Doctor Sarah” se publicó en *Harper’s*, siendo también incluido en el *Reader* (1995) de Pfaelzer y analizado en *Parlor Radical* (1996) y por Rose (1991). Es otro retrato de la muy masculina *New Woman*. En este caso la heroína deja el sufragio para convertirse en madre de los tres hijos, huérfanos de madre, de un antiguo novio. Es sorprendente que ahora Davis separe por completo el instinto maternal del romance heterosexual. En las historias previas, por muy progresivas que fueran las mujeres, éstas siempre elegían un marido, aunque el tener hijos sin madre y una casa desordenada formaba parte del encanto (“Clement Moore’s Vocation,” en *Peterson’s* (1870), es un buen ejemplo). Sin embargo, Sarah, calco de María Muller en *Kitty’s Choice* y Cornelia Fleming de *A Law unto Herself*, sigue encontrando el futuro marido repugnante cuando se da cuenta de que lo que ella necesita es ser madre. Pfaelzer, incluso, interpreta a Sarah como una sugerencia homosexual, “Davis plays on this twist, however, with a homoerotic suggestion” (228).

Davis cerró el año con las dos breves historias en *Peterson’s*, ambas cercanas a la narrativa juvenil. La de noviembre, “David Pogue’s Revenge,” es como un retoño del argumento de los timadores de *A Law*. Una actriz aparece como esposa del prometido de la joven inocente para frustrar sus planes. El relato de diciembre, “The Story of Philomena,” es un cuento folclórico que comienza en Europa. Como todos los relatos de Davis que tratan a mujeres europeas que emigran a América, retrata a la mujer como víctima de la estafa patriarcal, definida por el silencio. Del mismo modo repite el patrón del campesino que entra en el mundo industrial.

\*

En 1979 *Peterson’s* publicó cuatro relatos de Davis, mientras seguía colaborando con *Lippincott’s* y *Harper’s*, además de sus relatos para *Youth’s Companion* y otras revistas juveniles y su periodismo (véase apéndice). El primer relato popular se titula

“Landry’s Strange Story” (enero), constituyendo otro ejemplo de leyenda norteamericana de venganza, esta vez tratándose de nativos, reflejando sus creencias sobrenaturales. La contribución a *Harper’s*, “A Story of the Plague” (febrero), se suma a la colección de relatos que derrumban el mito del sueño americano. Al contar la vida de un pobre irlandés que logra situarse en la cima para morir joven, Davis emplea descripciones muy similares a las de “Life in the Iron-Mills,” aunque el argumento resulta simple y sentimental. El héroe, Zack Nealy, es lo que Hugh “podría haber sido.” Cada uno deja atrás su obra, la de Hugh siendo material en la estatua de kohl, y la de Zack humanitaria en la medicina, pero Davis lleva a los dos a la misma conclusión, a la muerte. También lo sitúa en Wheeling y sirve como buen ejemplo de cómo un tema realista y tremendamente agresivo en 1861 se convierte en una especie de cuento de hadas en 1879. Davis había elegido la ruta subliminal, el ensueño, por encima de la incitación directa. Y había elegido este camino porque el público lo prefirió.

La primera historia en *Lippincott’s*, “The Colonel’s Venture” (febrero), vuelve al tema de la herencia maternal y al matrimonio para un manido argumento que no se diferencia en ningún aspecto de lo peor de las contribuciones de Davis en *Peterson’s*. Más interesante es la segunda aportación, “A Strange Story from the Coast” (junio), con estilo de leyenda que incorpora de nuevo aspectos sobrenaturales. El argumento central es doméstico, la historia de un matrimonio obstaculizado, pero el argumento marco es el de la narradora de la casa que contiene un pasado encantado, recordando a “The Haunted Manor-House” (*Peterson’s*, 1865) y a historias de Jewett como “The Foreigner” (1896).

El segundo relato en *Peterson’s*, “A Summer’s Amusement” (julio), cuenta la aventura de una mujer romántica que se considera poeta. Ella descuida su hogar para escribir y está a punto de abandonar a su marido por otro. Como Hetty en “The Wife’s

Story” (*Atlantic Monthly*, 1864), se da cuenta en el último momento que la felicidad yace en la familia.

Las dos últimas historias en *Peterson’s*, “Miss Renshaw’s Dinner Party” (octubre) y “Josiah Knox’s Secret,” son retratos satíricos de las medidas que toma la gente para subir la escala social. Ambos contienen un elemento de humor, un giro inesperado en un argumento muy compacto que caracteriza el relato norteamericano en general. Tanto el humor como la sorpresa son dos elementos que se echa en falta en la temprana obra de Davis. Reflejan bien el interés por las personas por encima de una causa social. En la narrativa de elite temprana, Davis crea personajes para apoyar algún tema social: industrialización, estafa, racismo, etc. Sin embargo, su narrativa tardía se centra en lo absurdo e hipócrita que son los individuos que componen el mundo y busca miles de situaciones para ilustrarlo. De este modo, el argumento tan tenso que parecía forzado al principio empieza a relajarse. En las novelas como *Margret Howth* y *John Andross*, Davis unía al tema un argumento convencional de matrimonio obstaculizado que tenía que ser muy trágico pero, a la vez, muy secundario para permitir que el mensaje fuese lo que destacaría. Más adelante el desarrollo de personalidad toma primer plano, algo que Davis había practicado desde el primer momento en sus relatos y novelas populares, permitiendo reírse de sus argumentos trillados. Así crea una colección de estudios de la naturaleza humana que entretienen al igual que instruyen, siendo de fácil identificación para el público y cumpliendo con el objetivo de las revistas. La serie de *character sketches* en *Scribner’s* en 1874 y 1875 marca de forma clara la transición de reformadora a retratista (a menudo caricaturista).

### **3.1.2. De 1880 a 1893: la identidad del norteamericano y su inmoralidad**

Durante la década de 1880 observamos que Davis limita sus contribuciones de narrativa en las revistas de calidad a un promedio de un sólo relato por año, todos estos coleccionados en el libro *Silhouettes of American Life* (Scribner's, 1892)<sup>11</sup>, reflejando la naturaleza de retratos más que de argumentos. Este lapso de tiempo corresponde también al período en que sus tres hijos aún no eran adultos, esa complicada edad de la adolescencia. No obstante, la colección de *Silhouettes*, publicada durante una época que se podría definir como estéril frente a otras etapas, se ha publicado más veces que ninguna otra obra (exceptuando "Life in the Iron-Mills" en los últimos veinte años), incluso tan recientemente como 1968, sin tener ninguna relación con el surgimiento feminista. Algunos de estos relatos también aparecieron en otras colecciones, como el relato "Tirar y Sout" (*Scribner's*, 1887), que se publicó en *The Woman's Story* (1889) y *Stories of the South* (1893).

Como hemos mencionado antes, aunque Davis restringe la narrativa de calidad durante esta década, continúa firme con *Peterson's*. En 1880 esta revista publicó tres relatos de Davis, "The South Branch Farm" (enero), "His Ideal" (marzo) y "La Baronne" (diciembre). Los tres son retratos de mujeres que muestran ser más inteligentes que los incompetentes e irresponsables hombres que tienen a su alrededor. Los argumentos son sentimentales, con un enfoque sobre el dinero y las herencias, igual que el argumento de "Walhalla" (*Scribner's*), el relato de calidad de ese año que cuenta cómo una joven elige a su marido en una especie de concurso.

Davis continuó en 1881 con otros tres relatos en *Peterson's*, "A Comedy in a Garden" (enero), "Mesmerism vs. Common Sense" (julio) y "The Great Kean Estate" (octubre). El primero (firmado por la escritora) es una especie de romance folclórico infantil (argumento de *Cenicienta*) situado en un barrio (moraviano) utópico de Filadelfia, mientras que los otros dos (firmados por la autora de "The Second Life") son

romances de plantación con un argumento de misterio relacionado con asesinato. En los tres encontramos una mujer/víctima de un timador/libertino que intenta apoderarse de lo que posee la niña, sea una herencia de tierras o sea su cuerpo. La contribución de calidad este año fue un relato extenso titulado “Across the Gulf” (*Lippincott’s*, julio), una expresión que Davis repite en muchas historias para referirse a las lagunas entre la clase obrera y la clase alta. En este caso el vacío que existe entre clases sirve para exponer los prejuicios puritanos sobre el teatro. Davis crea una historia muy simbólica, empleando un clérigo que se enamora de una niña sin saber que es actriz, aprovechándose también de resaltar la hipocresía de la iglesia. Su horror al descubrirlo es parecido al horror que sentía Margaret Conrad al averiguar que su prometido Dr. Broderip procedía de una madre de raza negra en *Waiting for the Verdict* (1867). El aspecto de irresponsabilidad se ilustra presentando al joven pastor en compañía de su madre de viaje en tren. El pastor deja un momento el vagón donde viajaba con su madre justo antes de que el tren se separaba para rumbos distintos. El tren del pastor se sale del carril, lesionándose, al igual que el pastor deja el camino que le señala su madre. Durante la recuperación conoce a la *rosy-cheeked maiden* disfrazada en su faceta de enfermera. El pastor huye de la actriz para casarse con su antigua y aburrida novia, dejando que su verdadero amor, el que tiene interés erótico, muera por agotamiento laboral. Recordamos que los Davis asistían con asiduidad al teatro y Davis utiliza a menudo la figura de la actriz para simbolizar a una mujer corrompida, aunque, como podemos ver, es una mujer muy atractiva.

El repetido uso del pastor como hipócrita puede haber sido una crítica directa de Henry Ward Beecher, hermano de Stowe, y quizá el clérigo más renombrado del siglo XIX. Halttunen propone a Beecher como blanco obvio de censura puesto que, además de sus famosos sermones, se unió a la ola de los manuales de consejos para jóvenes que

dejaban el campo para trabajar en las fábricas de la ciudad (1-33). Beecher había sido, incluso, director de algunas de las revistas en las que Davis era colaboradora, como *Independent* y *Outlook*<sup>12</sup>. Ejemplar cabeza de familia y pastor de una iglesia importante de Nueva York, Beecher advertía del peligro de los timadores y de la corrupción urbana, vendiendo manuales a la clase obrera, cómplice en el desarrollo del capitalismo, un círculo vicioso, igual que los *Muckrakers*. En 1874 el marido de una feligresa acusó a Beecher de adulterio, por vía judicial. El pastor terminó la vida que había dedicado a la rectitud puritana rodeado de escándalo. Podemos observar que la imagen de desvergüenza en los líderes morales del país no nació con el último presidente del siglo XX.

\*

En 1882 *Peterson's* sólo publicó dos relatos de Davis, mientras que no apareció ningún relato de calidad ese año (véase apéndice). El primero, “A Rainy Day,” es un relato juvenil con argumento de *Cenicienta* que carece de mayor importancia si no fuera porque empieza como calco del relato de calidad titulado “Marcia” (*Harper's*, 1876). Es un ejemplo perfecto para contrastar el desarrollo y la resolución de los dos argumentos, popular y de élite, respectivamente. En “Marcia,” igual que en “A Rainy Day,” una niña del campo huye de la estrecha vida convencional, convencida de que puede ganarse la vida escribiendo. Las dos (Marcia y Amy) aparecen en la casa (en Filadelfia) de un miembro del mundo literario para pedir consejos. En el relato de calidad la casa pertenece al director de una revista de calidad, mientras que en el relato popular la casa es de una prima que, “. . . had once written a book—a book of poems. She also contributed, weekly, a column on the fashions, to two newspapers. She was known, therefore, in the distant little Delaware village, where she had been born, as a burning and shining light of literature” (49). Aunque hay un enfoque satírico sobre las



escritoras en ambos relatos, el de *Peterson's*, al menos superficialmente, fomenta el retrato burlón. En contraste, el director de “Marcia” es consciente de que existe algo de originalidad en lo que Marcia escribe: “But in all her ignorance, mistakes, and weaknesses there was no trace of imitation. She plagiarized nobody. There was none of the usual talk of countesses, heather, larks, or emotions of which she knew nothing” (312).

En “Marcia” la heroína busca el trabajo que sea para mantenerse mientras intenta publicar algo. Cuando está casi muerta de hambre, aparece su novio, dueño de una plantación, para arrastrarla de vuelta a casa y convertirla en la irónica señora Biron (Byron?). Al final, Marcia se resigna y pide al director que quemara sus obras, marchándose avergonzada. En “A Rainy Day,” Amy se deja llevar a la Exposición Centenaria por un primo que le parece un poco bruto, para terminar el día enamorándose. Se casan enseguida y la supuesta poeta sabe bien que el lugar para una mujer es el de esposa, madre y ama de casa. Davis retrata bien el aspecto de la niña que busca a alguien que le cuide a través de una escena en la Exposición en que tropieza y se rompe una pierna. El primo pasa dos semanas cuidándola en el hospital. Así Davis ofrece la fragilidad de la postura de la *New Woman*, conectando con las lectoras de *Peterson's*.

No obstante, este contraste entre los dos relatos es también relativo. Si recordamos el final de “The Wife’s Story” (*Atlantic Monthly*, 1864), vemos que se parece más a “A Rainy Day” que a “Marcia,” aunque la heroína, Hetty, es mucho más compleja (y está ya casada y con un hijo).

En el segundo relato, “Nan’s Masquerade” (octubre), Davis vuelve a repetir el argumento del timador/a y de la herencia, mostrando el ingenio de la mujer en una historia muy simple. En este caso la timadora es un pariente que por engaño intenta

apoderarse de la herencia, cambiando su identidad. La verdadera heredera utiliza el mismo artificio, el disfraz, para descubrir la verdad. Este argumento reproduce el desarrollo urbano, según Halttunen, de una sociedad de extraños en la cual nadie conocía al vecino y además, debido al capitalismo y a las mejoras de la clase obrera, era imposible distinguir a las personas por su forma de vestir:

In the preindustrial city . . . . strangers were coded largely on the basis of personal appearance. Costume, manner, body markings, and linguistic patterns could indicate status or rank, occupation, nationality, and, because of the practice of punitive mutilation, even moral character. With the Industrial Revolution, however, the rising classes began to imitate the dress and conduct of the older elites, legal regulation of dress styles declined, bodily mutilation for moral offenses disappeared, and language grew more standardized. Identifying the urban stranger on the basis of personal appearance thus became almost impossible (36-37).

Hemos encontrado varias manifestaciones del mismo argumento y Davis lo repite bien claro en una de las últimas novelas cortas en 1888, “The Kennairds.”

\*

En 1883 *Peterson's* publicó otros tres relatos de Davis frente a los dos retratos satíricos, “A Wayside Episode” y “A Silhouette,” que aparecieron en revistas de calidad (*Lippincott's*, febrero y *Harper's*, septiembre). El primero, “The Poem that Never Was” (*Peterson's*, enero), emplea el fondo de la Guerra Civil para una historia sentimental de amor imposible. El segundo, “At Kittery” es un retrato de racismo y mestizaje en un pueblo al norte de la frontera, que tiene lugar antes de la Guerra Civil. El trato que Davis da a este tema es muy distinto al que viene ofreciendo hasta el momento y presenta otro retoño de la imposibilidad de conocer al vecino en la nueva

sociedad. El héroe (blanco), Matt, es acusado, poco antes de su boda con la heredera más deseable del pueblo, de ser hijo de una esclava que se ha escapado. Mientras en otras historias previas la mulata se sacrifica para no avergonzar a la familia blanca, “At Kittery” presenta un final feliz, ya que se había confundido al héroe con otro ya muerto. Matt, un hombre querido por todos, empieza a convertirse en una paria: “Both men were scanning him, as though they had never seen him before. He had a light compactly-built figure, the figure of a well-born white: but how dark he was. Why had they never noticed his color before?” (315). Sólo la novia confía en que es blanco y le apoya en todo momento, igual que Sarah actuó con el acusado asesino en el primer relato de Davis en *Peterson’s*, “The Murder of the Glen Ross.” No obstante, en “At Kittery” el héroe no es sospechoso de ningún crimen, sólo de ser libre. En ningún momento la novia plantea la posibilidad de haberse enamorado de un hombre de raza negra. Esta perspectiva ambivalente es otro ejemplo de la complejidad de la postura de Davis acerca de la cuestión racial. Aceptar e incluso abogar por la abolición era fácil y natural. Sancionar la integración del hombre negro en la sociedad blanca, simplemente, no se planteaba.

El tercer relato, “In an Inn,” es curioso, pues Davis vuelve—tras muchos años—a emplear al narrador Page. Como siempre, Page relata un argumento de matrimonio obstaculizado y el misterio que lo envuelve. “In an Inn” repite también el simbolismo de la joya que posee la mujer, una reliquia maternal, y las ganas que tiene el hombre de obtenerla. Davis añade un irónico final del matrimonio años después, cuando el marido no es nada más que un perrito faldero ante una mujer con el control: “He had a habit of glancing anxiously at his wife before he expressed an opinion, or gave an order, no matter how trivial” (411). Observamos, a pesar de que sea por medio de relatos simples, casi juveniles, que la virgen heredera está aprendiendo el valor de esa joya.

\*

Durante los tres próximos años, de 1884 a 1886, Davis continuó publicando relatos populares con la misma extensión (cuatro a cinco páginas de revista) y de calidad similar. Además, al principio de 1884 (enero a marzo), *Peterson's* publicó otra historia larga de ella en tres entregas, una novela corta, cercana a Mark Twain tanto en el tono satírico como en el reflejo de *local color*. Se titula “The Elk Heights Tragedy,” por lo que el/la lector/a se preparará para un trillado misterio de asesinato y matrimonio obstaculizado, con todos sus ingredientes. Sin embargo, Davis proporciona lo que promete el título a través de una brillante parodia, una de sus mejores historias en cuanto al estilo. La sátira empleada en las obras de calidad durante esta década (*Berrytown* es un buen ejemplo) no tiene nada que envidiar a este relato. Las obras de calidad, magníficos retratos sarcásticos del esnobismo, siguen siendo sólo eso, retratos, careciendo de un argumento convencional unificado con suspense y giros. En “The Elk Heights Tragedy” Davis combina una apretada serie de sucesos con las caricaturas más cómicas hasta la fecha. El comienzo de la historia es novedoso, ya que se trata de un funeral que representa el mayor motivo de festejo del pueblo. Davis nos lleva al salón de la casa donde escuchamos (con dialectos) a los cotillas parientes lejanos y a los vecinos criticar el protocolo y especular sobre los beneficiarios del testamento sin más narrativa explicativa. Esto recuerda al estilo que emplea Faulkner años más tarde: saborear fragmentos de conversación para más tarde unir los trozos en la recreación de una historia con sentido. El testamento sigue siendo el foco central, aunque aquí Davis declara abiertamente lo que nos había mostrado en los relatos previos, que es la forma en que un muerto puede controlar a todos desde la tumba y reírse mejor, “Our deceased friend was fond of a joke—a grim one, in this instance” (49). Entre funerales,

asesinatos, bodas, vírgenes y libertinos, Davis presenta el *dirty dollar* como único estímulo de la joven nación norteamericana en una de sus más entretenidas creaciones.

El uso del giro sorprendente lo continuó usando Davis en su único relato en *Peterson's* del mismo año (1884), "Lucy Laficher." El argumento repite el patrón ya visto del intento de un hombre por casarse con la heredera, pero se sitúa en Canadá, un escenario nuevo para Davis. Los dos relatos en *Peterson's* de 1885, "In St. Paul's Place" (enero) y "My Uncle's Story" (octubre), representan también argumentos sentimentales repetidos. El primero trata de un inventor fracasado que lleva a su familia a la ruina. Hemos visto como el inventor es uno de los personajes favoritos de Davis. Representa, quizá, la industrialización norteamericana mejor que cualquier otra figura, ya que incorpora varios aspectos: el campesino intentando ganarse la vida en la ciudad, la búsqueda de fama a través del sueño americano y la creatividad necesaria para el desarrollo del gran país.

"St. Paul's Place" es una versión ya romántica y juvenil de un relato de élite temprano, "The Great Air Engine" (*Atlantic Monthly*, 1863). Aunque "The Great Air Engine" también tenía un final feliz con la reunión del matrimonio, sigue siendo mucho más realista que el final de "In St. Paul's Place," en el que emplea el *deus ex machina* de que alguno de los inventos por fin tiene éxito, convirtiendo al matrimonio distanciado en rico también.

El segundo relato, "My Uncle's Story," con un final igual de esperado y trillado, es interesante, ya que se trata de una hija que es la propiedad a heredar de un padre vicioso, quien más o menos debe entregar a su hija para cubrir deudas de juego. Curiosamente las deudas son a nombre del abuelo materno de la niña, mientras que es el abuelo paterno el que ha criado a la niña desde su nacimiento. Davis tocó este tema en "In the

Chronicle Office” (*Peterson’s* 1872), y lo hace del mismo modo, mostrando una niña que es objeto de posesión de muchos padres, pero de ninguna madre.

Durante estos dos años (1884-1885) no apareció ninguna aportación de Davis en revistas de calidad, restringiendo su obra al periodismo y a relatos juveniles, aparte de los relatos de *Peterson’s*. Vemos que Davis vuelve a establecer una relación corta con *Atlantic Monthly*, publicando un ensayo, “Some Testimony in the Case” (noviembre de 1885), sobre el futuro del negro en los Estados Unidos, y un relato, “Mademoiselle Joan” (septiembre), al año siguiente. Este relato también se sitúa en Canadá, igual que “Lucy Laficher,” y representa una historia sobrenatural al estilo de *Wuthering Heights*.

\*

En 1886 se publicó sólo un relato de Davis en *Peterson’s*, “The Story of Hetty,” una sátira sobre los nuevos ricos. Davis siguió con esta parodia de la sociedad que la industrialización estaba creando, criticando de forma directa el éxodo del campo a la ciudad en “Defeated,” su única contribución en *Peterson’s* en 1887. El mismo mes de noviembre, *Scribner’s* publicó el relato “Tirar y Sault,” también una sátira de las familias en decadencia del Sur. En este relato Davis contrasta la vida del caballero sureño, incapaz de adaptarse a la vida industrial después de la guerra, con el yanqui del norte que deja la granja y se prepara en la universidad para entrar en el mundo laboral. Observamos que durante este período Davis está reproduciendo los mismos temas en su narrativa, sea popular o de élite. Se diferencian las dos clases de literatura por la extensión, las obras de calidad siendo de entre quince y veinte páginas de revista mientras que las historias populares tienen unas cinco páginas. Davis persiste en un argumento convencional para los/las lectores/as de *Peterson’s*, proporcionando un esbozo que ejemplifica la naturaleza humana para el público selecto.

\*

Davis volvió a escribir otras dos novelas cortas para *Peterson's*, comparables con “The Elks Heights Tragedy” (1884) tanto en extensión como en calidad. La primera, “The Kennairds,” apareció de enero a marzo de 1888 y la segunda y última contribución larga, “Nicholas Cleever’s Money,” salió en el mismo período de 1889. Ambas, igual que “Elk Heights,” son entretenidos retratos de personas, embaucadores, que harían cualquier cosa (menos trabajar) por conseguir el *dirty dollar* y subir de clase social. Las herencias y los matrimonios, como siempre, forman la acción central, los personajes son caricaturas. Aunque Davis ha criticado este aspecto de la nueva sociedad capitalista desde el primer momento, las historias finales están llenas de suspense y humor, muy diferentes de las primeras. En “The Kennairds” Davis crea a una heroína que nos recuerda a Becky Sharp de Thackeray, una niña (Anna) que, siendo huérfana, se apodera de toda una casa rica, riéndose del miedo que todos le tienen: “She glanced round to see if Anna were in the room. That young lady, out in the darkness of the verandah, laughed. ‘She is afraid of me at last! She looks like a rabbit chased by a dog. Now is my time to spring at her throat’”(272). También nos ofrece una caricatura de los nuevos ricos, tema de moda en esta época:

“Money! Money! It is disgusting to see it thrust upon one in that vulgar way,” grumbled Allan to himself. “We Kennairds have enough to satisfy all necessary wants. But we are paupers beside the girl who owns that costly toy. She knows it. Her father knows it. He despises us as such. He sends out that silly child, wearing the livery of his money as much as his servants . . . Gold-mounted harness! As if to say to every gaping village-loafer: ‘This is the gold that was dug out of Red-Gulch Mine. This is the daughter of the bonanza-king’” (75-76).

“Nicholas Cleever’s Money” trata de un viejo (supuesto) millonario que tiene a todos frenéticos por ser sus herederos, recordándonos un poco a *Volpone*. Cuando su ocioso sobrino le pide un pequeño préstamo, Nicholas decide burlarse de él con una partida de solitario: “By George! I’ve got it!” thumping the table. “The cards shall decide who shall get the money. And you shall play them!” (266). Por supuesto el sobrino pierde y el viejo se ríe, incluso desde la tumba, cuando todos descubren que no había tanto dinero. En su última aportación larga de literatura popular Davis resume la preocupación general del país, y quizá la suya también: “I never have cared for money. But I want it now—money, money!” (184).

\*

Mientras Davis perfeccionaba la sátira popular, en su narrativa de calidad se dedicaba a ilustrar la utopía rural y su abandono por los hombres. En diciembre de 1888 *Scribner’s* publicó un retrato, “At the Station,” una historia sentimental navideña de *local color* que recuerda a la temprana historia “Out of the Sea” (*Atlantic Monthly*, 1865). Igual que la madre que espera toda su vida al barco que traerá a su hijo del mar, la vieja heroína ahora vigila la estación de ferrocarril, esperando el regreso de su hermano. Davis retrata la “monja” que el crecimiento urbano producía en el campo.

En 1889 Davis dejó el *New York Tribune* y se asoció con el *Independent*, ya con cincuenta y nueve años y tres hijos adultos, el mayor ya un famoso periodista. El periódico semanal *Independent* proporcionó a Davis un foro tanto para sus ensayos políticos y sociales como para su narrativa, ésta ya consistiendo en relatos muy cortos sentimentales e historias juveniles. El tono satírico en la narrativa de esta época da prueba de su desencanto con este medio y de su pesimismo en general con la reforma. Apareció otro relato en *Peterson’s* ese año, “The Foran Sisters” (septiembre), después de la novela corta, “Nicholas Cleever’s Money,” y otros dos en 1890, “Mr. Mifflin’s



Theories” (enero) y “That Akers Girl” (noviembre)<sup>13</sup>, y el último relato, en 1893, “What Did Not Happen” (septiembre), de tantísimos que escribió desde 1861 (véase apéndice).

Estos últimos relatos también ofrecen una especie de resumen de los temas que le habían ocupado más de treinta años de publicaciones. “The Foran Sisters” contiene todos los elementos románticos del naufragio e identidades confundidas para resolver el misterio de una herencia sin pretendiente. “Mr. Mifflin’s Theories” contrasta la *New Woman* con la *True Woman*. “That Akers Girl” es interesante, ya que repite el argumento de la primera novela popular, “The Second Life.” Una huérfana de diecisiete años oculta a una persona misteriosa en su casa, quien le impide casarse o ser aceptada por la sociedad. La persona que todo el mundo cree ser un marido que le maltrata resulta ser su vicioso padre, liberado de prisión. El padre es libre a la vez que encierra a su hija. Toda la sociedad entiende la relación padre-hija como un matrimonio. Vemos superficialmente, igual que en “Second Life,” como un/a hijo/a ama y cuida incondicionalmente a sus padres. Pero más en profundidad encontramos una hija simbólicamente casada con su padre que, al morirse éste, se casa con otro padre, un médico de mediana edad. El aspecto de padre de su futuro marido se subraya porque el médico es tío y tutor del “sano” y abierto pretendiente de la niña. En lugar de convertirse en su hija política, la niña pasa a ser esposa. La interpretación simbólica y subversiva trasciende también a toda la obra popular de Davis, ya que este relato cierra el círculo de treinta años de publicaciones, volviendo al inicio. Pero es aún más significativo porque repite de forma muy clara el mensaje de Davis a lo largo de estos treinta años: la mujer está atrapada en un mundo patriarcal desde que nace y se convierte en heredera, hasta que se muere como esposa. No tiene madre porque ella es la madre de su propio padre, de su marido y de sus hijos.

El último relato, “What Did Not Happen”<sup>14</sup> (septiembre de 1893) es revelador ya que parece que con el título Davis resume su vida. Es más curioso todavía porque se relata en primera persona la historia insignificante de una mujer; una mujer que no quiere contar su propia historia, igual que Davis. Dos mujeres virginianas, haciendo punto alrededor de la lumbre comentan:

“But you promised to tell me about yourself. Somebody says that, if the most commonplace life were laid before us in its bare truth, stripped of disguise, we should find in it something wonderful and strange.”

“Not in mine, I’m sure. It was like ten thousand other women’s lives”  
(887).

Aunque el argumento es repetido, el amor imposible que encontramos antes en “The Poem that Never Was” (*Peterson’s*, 1883), “What Did Not Happen” sintetiza el rumbo de Davis desde el principio de su carrera como escritora hasta el final (cincuenta años), el de darle voz al mudo, al don o doña nadie.

### **3.1.3. Fin de una larga etapa**

En 1889 y 1890 Davis continuó con otros dos retratos de calidad en *Harper’s*, “Anne” (abril de 1889) y “An Ignoble Martyr” (marzo de 1890), finalizando esta serie de forma paralela a los relatos populares de *Peterson’s*. A partir de 1891 Davis se dedicó al *Independent* y ocasionalmente publicó algún ensayo o relato de estación para diferentes revistas prestigiosas como *Good Housekeeping*, *Ladies’ Home Journal* y *Harper’s*, hasta 1895 y 1896 en que publicó las dos novelas de costumbres, *Doctor Warrick’s Daughters* y *Frances Waldeaux* en *Harper’s* (un año más tarde en forma de

libro), la mismo editorial que contrataba a su hijo como novelista y periodista. Después de su retirada de *Peterson's* Davis continuó escribiendo durante los siguientes veinte años, hasta la víspera de su muerte con setenta y nueve años de edad. Continuó bien porque tenía algo que decir o bien porque necesitaba ganar dinero, cuestión aún sin respuesta.

## Notas

---

<sup>1</sup> Reseña de la novela *A Law unto Herself* escrita por Sedgwick, que apareció en la revista de gran prestigio literario *Nation* el 18 de abril de 1878.

<sup>2</sup> Este relato se ha publicado recientemente en Internet, en la página electrónica web de la biblioteca de la Universidad de Virginia en Charlottesville. ([Http://etext.virginia.edu/etcbin/](http://etext.virginia.edu/etcbin/))

---

<sup>3</sup> “A Faded Leaf of History” y *Earthen Pitchers* están incluidos en el *Reader* de Pfaelzer (1996).

<sup>4</sup> *Peterson's* volvió a publicar un ensayo y un relato de Davis en 1893.

<sup>5</sup> Véase 2.1.7. sobre el enfriamiento de la relación que Davis mantuvo con *Atlantic Monthly*.

<sup>6</sup> “The Doctor’s Wife” forma parte de la colección *Silhouettes of American Life* (Scribner’s, 1892).

<sup>7</sup> El beso en la boca entre familiares es usual en los Estados Unidos, aunque Davis especifica en varias obras esta clase de beso tan sólo entre padre e hija, nunca entre otros familiares.

<sup>8</sup> Halttunen cita directamente de un manual del Reverend Rufus W. Clark, *Lectures on the Formation of Character, Temptation and Mission of Young Men*, publicado en 1853: “You must be a law to yourselves, in the mart of trade, the cabin of the steamboat, and the crowded inn, or you will soon make shipwreck of faith and a good conscience. No shield less strong can quench the carts of Satan and bad men” (134-36).

<sup>9</sup> La reseña de *A Law Unto Herself*, que apareció en *Nation*, en general es favorable, pero describe la novela como “individual and interesting if not agreeable” y detecta un “rasp of asperity” (18 de abril de 1878).

<sup>10</sup> “The Wife’s Story” (*Atlantic Monthly*, 1864), “The Clergyman’s Wife” (*Peterson's* 1865), “Lois Platner” (*Peterson's*, 1869), “A Wife Yet Not a Wife” (*Peterson's*, 1872), “Sun or Shade?” (*Peterson's* 1873), “Between Man and Wife” y “The Ledoux Crevasse” (*Peterson's*, 1874).

---

<sup>11</sup> De los trece relatos en *Silhouettes*, nueve aparecieron en las revistas de calidad (*Scribner's*, *Harper's*, *Lippincott's* y *Atlantic Monthly*) entre 1880 y 1890. Los otros cuatro aparecieron, uno cada año entre 1873 y 1876, y cada uno en una revista diferente (de las cuatro revistas indicadas).

<sup>12</sup> Estas revistas, afiliadas con iglesias, representan, como hemos mencionado en el primer capítulo, enfoques avanzados, defendiendo la abolición de la esclavitud y los derechos de la mujer.

<sup>13</sup> Davis publicó un ensayo en *Peterson's* en 1893, "A Grumble" (enero) y el relato "What Did Not Happen" (septiembre), siendo las últimas colaboraciones en esta revista, una relación de un total de treinta y dos años.

<sup>14</sup> Este relato figura como ensayo en la bibliografía de Rose (1990).

#### 4. Conclusiones

Tell you the history of my life, my dear? Why, I would do anything to amuse you, but—it could not be called a history, you know, such a slight, commonplace thing: one day and one year just like every other.<sup>1</sup>

Tanto en las obras destinadas a las revistas populares como a las revistas literarias, Rebecca Harding Davis se dirigió a las masas con el objetivo común de la literatura periódica: instruir y entretener. Las primeras preguntas que nos hacemos sobre la doble vida de una escritora son obvias: ¿Los textos se diferencian? y ¿cómo se diferencian? Una vez que establecemos que sí se diferencian, entonces podemos proceder a una evaluación en dos niveles: entre sí, examinando todo el corpus de Davis, y también dentro del contexto general de la literatura norteamericana del siglo XIX.

La respuesta a la primera pregunta es fácil, puesto que—como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis—Davis misma la contestó en una carta en 1890 a su hijo-escritor, advirtiéndole las consecuencias de trabajar como artesano con un fin lucrativo en lugar de como artista:

. . . I dread beyond everything your beginning to do hack work for money. It is the beginning of decadence both in work and reputation for you. I know by my own and a thousand other people. Begin to write because it “is a lot of money” and you stop doing your best work. You make your work common and your prices will soon go down. George Lewes managed George Eliot wisely. He stopped her hack work. Kept her at writing novelas and soon each one brought her \$40,000. I am taking a purely mercenary view of the thing. There is another which you understand better than I—Mind your Mother’s advice to you—now and all the time is “do

only your best work—even if you starve doing it . . . .” (Charles Belmont Davis, 57).

Esta carta representa la única referencia existente de Davis sobre su profesión, que duró mas de treinta años. Ni en sus cartas ni en su autobiografía encontramos el nombre de *Peterson's*.

No obstante, dos décadas antes de esta referencia a su obra popular, Davis esclareció su consciencia de la doble profesión de forma pública, a través de uno de sus relatos, “In the Market” (*Peterson's*, 1868). Esta importante exposición sobre la objetivación de la mujer, cuyo único propósito es el de encontrar un marido que la mantenga, la dirige a un público específico, las mujeres que leían *Peterson's*, hablando directamente con ellas. “In the Market” representa un relato de alta calidad que cualquier revista habría publicado. Pero por muy mercenaria que parezca Davis en su “contrato con el diablo,” escribiendo una literatura que sólo podía dañar su reputación como artista, siempre se guiaba por unos principios. Y el principio esencial fue el de conocer y respetar lo que ella consideraba las necesidades de su lector/a. Sí, Davis era consciente de que producía una literatura inferior, pero tanto la accesibilidad y el deseo sincero de hacer una diferencia en las vidas de *las personas*, no de la impersonal “humanidad,” como también la mera remuneración formaban parte de su motivación. Ella mantuvo un diálogo íntimo con sus lectoras durante mucho tiempo, dando valor y sentido a sus vidas. Joanne Dobson (1997) expresa bien la importancia de esta clase de literatura:

Nineteenth-century sentimentalism is a crucial link between an older philosophical vision in which human relations are by and large infused with religious imperatives, certainties, and consolations, and a modern literary worldview in which human bonds are seriously problematized—tenuous,

fleeting, misconstrued. Although sentimental values are certainly not universal—and are not currently intellectually fashionable—I would nonetheless venture to say that they are values by which a considerable number of people continue to live their daily lives (280).

Dobson continúa apuntando la negación que persiste en relación con la literatura sentimental dentro de la crítica literaria: “To reclaim American literary sentimentalism is to restore a particular subject position to literary history and to redress a persistent imbalance in the story we’ve told ourselves about the American literary past” (280).

#### **4.1. Cómo se diferencian los textos**

En *Reading the Popular* (1989) John Fiske señala que la cultura popular se manifiesta de dos formas, “Popular culture is made in relationship to structures of dominance. This relationship can take two main forms—that of resistance or evasion” (2). El caso de Davis ilustra estos dos modelos de forma clara. Mientras que sus primeras obras de élite optan por un discurso de resistencia, atacando al lector complaciente, sus obras “menores” buscan complacer a ese otro lector, mejor dicho lectora, proporcionándole el estímulo para anestesiarle ante la cruda realidad. Pero Fiske, continuando la línea de Radway (1984), y por lo tanto de Barthes y Piaget, argumenta que la evasión es la base de la resistencia: “Evasion is the foundation of resistance; avoiding capture, either ideological or physical, is the first duty of the guerrilla” (9). La resistencia directa, lo que Davis pretendía en “Life in the Iron-Mills,” supone un radicalismo que la hegemonía de un estado capitalista nunca toleraría, al igual que el sistema patriarcal no tolera el feminismo. Charlotte Perkins Gilman es un ejemplo de ello. De hecho, Lillian Robinson (1991) cuenta cómo la frustrada feminista Gilman intentó aprovecharse del mercado de literatura popular con una novela de



misterio, *Unpunished* (c1929), abiertamente feminista. Nadie quiso publicarla. Llegando a la misma conclusión feminista de Moers, y Gilbert y Gubar, Fiske entiende que en una cultura como la norteamericana el cambio para ser efectivo debe ser gradual y subliminal (o semiótico) (8-11). A lo largo del tiempo Davis también se dio cuenta de que la estrategia de llamar a las cosas por su nombre no conducía al éxito, y menos en boca de una mujer. Davis fue uniendo los rasgos de cada clase de literatura hasta abandonar por completo cualquier ambición que tuviera por crear una obra original y provocadora. También podemos observar que Davis abandonó enseguida ciertos elementos de radicalismo abierto en los primeros relatos de *Peterson's*, como el tratamiento del esclavo Pine como héroe. Davis fue amoldando su obra al gusto del cliente de la época.

Radway nos ha demostrado cómo la lectura de literatura sentimental ha otorgado poder a la mujer, fortaleciendo su autoestima y facultándola para subir a un estrado al lado del hombre: “. . . their reading was a way of temporarily refusing the demands associated with their social role as wives and mothers . . . . it functioned as a ‘declaration of independence’ . . .” (11). El simple hecho de emplear tiempo en la lectura de historietas representa un acto de rebeldía; si estas historietas contienen además mensajes ocultos de subversión, la independencia puede convertirse en manipulación. La ficción popular de Davis, por muy irónico que sea, sin duda contribuyó más a la igualdad de la mujer que si hubiera desfilado con una pancarta junto a Susan B. Anthony y Elizabeth Cady Stanton, sentimiento que expresó su hijo en una carta en la que le felicitaba por su setenta cumpleaños:

In those wonderful years of yours you never thought of the blessing you were to us, only of what good you could find in us. All that time, you were helping us and others, and making us better, happier, even nobler people.

From the day you struck the first blow for labor in *The Iron Mills* on to the editorials in *The Tribune*, *The Youth's Companion* and the *Independent*, with all the good the novels, the stories brought to people, you were always year after year making the ways straighter, lifting up people, making them happier and better. No woman ever did better for her time than you and no shrieking suffragette will ever understand the influence you wielded, greater than hundreds of thousands of women's votes (Charles Belmont Davis, 293-94).

Con la creación del abogado Page, Davis desarrolló un género que Poe había iniciado con el detective Dupin, y Conan Doyle había nutrido con Sherlock Holmes, el Colombo del siglo XX. Sin embargo, el personaje de Davis se parece más a un Perry Mason que a un Colombo, debido al enfoque judicial que impregna toda su obra. Davis creó una tradición para el siglo XX que seguirá renovándose en el siglo XXI en series de televisión tan populares, aunque revestidas del fragmentado e inestable posmodernismo, como *Ally McBeal*. La figura del viejo abogado solterón de Davis aparece un siglo más tarde como el moderno y competente Perry Mason, metamorfoseándose, poco a poco, en una joven y vulnerable soltera. El enfoque superficial se ha modificado de acuerdo con los tiempos, pero el patrón sigue siendo el mismo. Igual que la clasificación de "gótica" de las historias de Davis oculta la trama doméstica de un matrimonio obstaculizado (el primer deseado marido se llama "Hope"<sup>2</sup>), el retrato desinhibido de la *New Woman* en "Ally" enmascara a una mujer cuyo único móvil es el del matrimonio, la nueva edición de *Cenicienta*, esperamos que la nueva edición *subvertida* de *Cenicienta*. De lo contrario, tendríamos que preguntarnos si avanzamos o retrocedemos en la lucha por los derechos de la mujer.

Page representa el enlace entre la lectora y la escritora, enlace que Davis utilizó para establecer confianza con su público. Las lectoras confiaron en Page porque poseía los valores de la vieja escuela, los mismos que ellas poseían. Hemos visto como Davis incluía pequeños detalles reformistas y comenzó a subvertir el argumento en estas primeras historias. Pero una vez que Davis captó bien la atención de las lectoras de *Peterson's*, empezó a alterar el argumento que había repetido en los relatos de Page.

El aspecto de confianza se afirma con la creación de un escenario común para todos los primeros relatos. Bajo este contrato de familiaridad entre la escritora y la lectora, Davis subvirtió temas tan polémicos como el racismo, el sexo y la ética puritana del trabajo, envolviéndolas en descripciones topográficas/eróticas y enmarcándolas en una ventana a través de la que se mira desde fuera hacia el interior de un hogar burgués (como la de los "vecinos" en *Wuthering Heights*), resaltando la exclusión de la lectora de esta prosperidad norteamericana. Davis había encontrado un foro receptivo para propagar el fracaso del sueño americano, tema principal de los relatos de *Peterson's* entre 1864 y 1867, su período abiertamente didáctico.

En las últimas obras de *Peterson's*, Davis recurre a la sátira y la parodia, dando prioridad al entretenimiento del lector en el aspecto formal, a la vez que critica la sociedad. Al mismo tiempo desarrolla en su narrativa de élite la novela realista de costumbres, género de crítica social también más aplacado y fácil de aceptar que las agresivas primeras obras.

En principio las novelas populares, frente a las novelas de élite, le proporcionaron a Davis una salida emocional. Según Gilbert y Gubar, "The heroines of fiction by women obsessively and self-consciously enact precisely the melodramatic romances and gothic plots that their reclusive authors deny themselves (or are denied) in their own lives" (585). La escritora anónima de narrativa sentimental pudo incorporar sus

sentimientos más íntimos, tanto sus deseos y celos como sus experiencias de mujer, de forma camuflada en un argumento convencional de *Cenicienta*. Por el contrario, la famosa defensora del desamparado y la pionera del realismo social se movía en la esfera pública, aferrada a un discurso más racional. Además de las tensiones matrimoniales que traslucen en las primeras novelas publicadas en *Peterson's*, Davis retrató a la perfección la utopía rural y el contraste con la corrompida ciudad industrial, una visión típica de los tiempos y una que figura también en sus novelas de calidad. Sin embargo, la percepción de este fenómeno desde el romanticismo de Davis incluye no sólo un tratado social de las secuelas de la revolución industrial sino también una confesión personal de lo que una soltera de treinta y tres años siente al dejar su único hogar en los montes y encontrarse casada con una familia desconocida en medio de una de las ciudades más importantes del país<sup>3</sup>. La imposibilidad de conocer al vecino, hecho que Davis repite, revela tanto su soledad como el miedo general al cambio social que se estaba produciendo. Sin embargo, los investigadores de Davis hasta ahora tan sólo han elegido para una interpretación biográfica las obras de élite, precisamente las obras menos personales.

El componente de desahogo emocional de la literatura popular de Davis se comprueba aún más con el tiempo. El desarrollo de la parodia y la sátira manifiestan la madurez natural del género, igual que de la escritora misma. Descubrir humor en la discípula de Hawthorne debe elevar su apreciación, no contribuir a minusvalorarla.

En las primeras novelas populares, Davis creó una pequeña sociedad de cuatro personajes, dos parejas de hermanos y amantes que contrastaban la *New Woman* con la *True Woman*, el afeminado libertino con el viril rural. Fue un modelo tan fértil para desplegar el discurso filosófico que, con el tiempo, lo fue introduciendo en su narrativa

de élite, como “Earthen Pitchers” (1873) y *John Andross* (1874). La influencia de una clase de literatura sobre la otra no iba a ser siempre en la misma dirección.

En las novelas cortas populares posteriores Davis mantuvo la estructura de la doble pareja, pero eliminó el diálogo estético que para muchas lectoras entorpecería la pronta resolución romántica. Este hueco lo fue llenando con la sátira, introduciendo un elemento de humor que cumplía, al final, con el mismo objetivo que la filosofía: revelar la hipocresía. De este modo sustituyó unas palabras por unas imágenes, llevando su mensaje a un nivel más primitivo e intuitivo. Esto ocurrió simultáneamente con la aparición de sus relatos juveniles (no queda claro si estos fueron productos de este desarrollo o influencias sobre las historias de *Peterson's*). En este último período (los últimos veinte años con *Peterson's*), Davis vuelve a localizar los argumentos en las plantaciones de Virginia, caricaturizando toda una sociedad en decadencia después de la guerra. La carrera de reformadora se había transformado en la de retratista.

#### **4.2. Nueva valoración**

Radway diferencia la literatura de calidad de la literatura popular por su carácter experimental, su originalidad y la estructura del final abierto. Barthes expresó lo mismo cuando dijo que literatura es la pregunta sin respuesta<sup>4</sup>. En cambio, según Radway y Dobson, una obra popular debe ser empírica y convencional, un patrón que le resulte familiar y repetitivo al lector. Con “Life in the Iron-Mills” Rebecca Harding Davis creó una obra de arte de alta calidad, reuniendo el criterio que propone Radway. Fue un relato que introdujo un tema nuevo, el papel del obrero (y la obrera) en el nuevo mundo industrial, presentándolo con una nueva forma, el realismo, crudo y torpe, según los primeros críticos. El eje de esta historia tan original fue dar voz a los mudos, a todos los estamentos de la sociedad que carecen de representación, algo verdaderamente

revolucionario, lo que Virginia Woolf más tarde denominó la sociedad de los ajenos (*society of outsiders*)<sup>5</sup>; Según Dobson, “These tropes often serve as vehicles for depictions of all-too-common social tragedies and political outrages stemming from the failure of society to care for the disconnected” (272). Este comienzo sirvió de patrón. Todo lo que hizo Davis a partir de “Iron-Mills,” tanto para *Peterson’s* como para *Atlantic Monthly* o *Scribner’s* fue, en este sentido, repetitivo. Repitió el fundamento variando los símbolos, a saber, hizo convencional lo que originó y conmovió al país, grabando el mensaje en la memoria de una generación.

La mayor contribución innovadora de Davis a través de sus publicaciones populares fue la introducción de la fórmula del proceso jurídico. Por un lado, este paradigma judicial refleja la inquietud general del pueblo de un país nuevo, cuya estabilidad se basaba en un documento (la constitución), en un gobierno representativo y en unos tribunales con jurado. El documento clave en cada argumento, sea partida de nacimiento, acta matrimonial o el testamento figura como metáfora por la vía exclusiva, los tribunales, del cambio social que Davis predicaba. Davis mostraba como a menudo “la ley,” el fundamento que garantizaba la democracia para todos, no siempre protegía al individuo, que siempre habría víctimas de ella. Por otro lado, ese documento casi siempre amenazaba a la mujer, privándola de su derecho de nacimiento o de su propiedad heredada, y encerrándola en la casa de un hombre: padre, hermano o esposo. Incluso en las historias que no contienen un juicio, encontramos a menudo a un juez como figura paternal. Al reiterar esta imagen, Davis resaltó lo que ella creía la única solución para la cuestión de la mujer: la independencia económica. Heroína tras heroína se hace eco del sentido de inutilidad de sus vidas, todas a merced de un embaucador. Fiske resume el significado simple de la cultura popular: “Popular culture is the culture of the subordinate who resent their subordination.” Davis planteó la

cuestión y, como maestra de la literatura popular, dio también la respuesta en el símbolo de la trabajadora, la figura de la *korlwoman* que creó en “Iron-Mills,” quien señala con el dedo el nuevo amanecer. El campo legal que concierne a la herencia de la mujer durante el siglo XIX se sugiere como campo fértil para futuras investigaciones.

Davis también reconoció la utilidad de los ríos Ohio y Mississippi, años antes que Mark Twain los convirtiera en símbolos clásicos de los Estados Unidos. Davis utilizó este símbolo desde el principio en “Iron-Mills” como metáfora de la esclavitud, dividiendo el país: “When I was a child, I used to fancy a look of weary, dumb appeal upon the face of the negro-like river slavishly bearing its burden day after day” (12). En su literatura popular, Davis utilizó el río como alegoría: las tentaciones del picaresco Nueva Orleans y las contaminadas ciudades industriales por donde los personajes (los románticos inventores) emprenden sus búsquedas, y el camino por donde vuelven al círculo familiar. También significaba la unión entre dos naciones distintas, Norte-Sur e industrial-rural.

Davis satirizó a la *New Woman*, igual que a la falsa esteta. Criticó a la iglesia establecida y toda clase de reforma institucionalizada. Se burló de los nuevos ricos del norte y de los viejos terratenientes del sur. Reveló el mundo vulgar del periodismo. Todos representaban poses hipócritas y embrollos fraudulentos, fruto de la civilización avanzada y de la filosofía trascendentalista, pero más que nada, se trataba de una civilización motivada exclusivamente por el *dirty dollar*. En resumen, la doctrina que Davis avaló, fue la paradoja del éxito del fracaso: sólo a través del desmoronamiento se puede disfrutar de la vida. Censuró rotundamente la ética puritana del trabajo.

El argumento de la *Cenicienta*, la búsqueda del matrimonio de las primeras obras se transformó—en gran parte—en el de consejos para la mujer casada. El mundo de romance de la joven inocente se acompañó de asesoramiento para la joven esposa,

siendo—de este modo—la narrativa en sí de utilidad, la unión perfecta de forma y contenido. Pero por encima de las lecciones para sobrevivir al matrimonio, Davis retrató las situaciones de desesperación de la mujer que asumía el papel de madre y ama de casa, pero que no se atrevía a requerir el puesto de compañera, la mujer que necesitaba una ocupación que la sacara de casa para conocer el mundo en que su esposo se movía. Su crítica se dirigía al sistema patriarcal, pero el trayecto hacia el cambio dependía de la consciencia del sujeto oprimido.

Cuando Davis enfocó su mirada sobre la mujer romántica en la narrativa más tardía, el símbolo de la habitación cerrada o el joyero, el velo o la pintura que Gilbert y Gubar interpretan como símbolos de enclaustramiento (85), igual que el argumento de *Cenicienta*, se transformó. Davis abrió ese joyero de encarcelamiento, descubriendo lo que yacía dentro, la joya. El enfoque sobre lo que contenía a la mujer atrapada se desplazó sobre el contenido, el símbolo de esa castidad que es, en definitiva, lo que más ataba (y ata) a la mujer a la casa patriarcal. Si una mujer salía de casa en secreto para trabajar, en busca de independencia económica, se le acusaba de adulterio, como vimos en “A November Afternoon” (*Galaxy*, 1869). Woolf, incluso, argumenta que “un residuo del sentido de castidad es lo que dictó la anonimidad a las mujeres hasta fecha muy tardía del siglo diecinueve” (71). Davis creyó en la joya, la representación física perfecta del meollo de la cuestión, grabándola—de nuevo—en la mente de todas las lectoras. Lo innombrable se transmitió a través de una metáfora original, difuminada en el argumento de una serie de relatos trillados e insignificantes, según los jueces (¿o dictadores?) del canon.

En una obra tan extensa como la de Davis, y en la que con frecuencia se repite el mismo argumento, es natural que el interés se deposite en el personaje. Ese mudo que Davis quería representar llegó a ser el foco, la variedad y la originalidad de cada relato,



ese antihéroe norteamericano. Su narrativa popular no se basaba en acontecimientos sino en personas. Y sus personajes eran los “don nadies” del mundo, los que los escritores del siglo XX adoptarían para estudiar la tradición de lo grotesco. Los personajes de Davis a menudo trascendían tanto el género (hombres afeminados y mujeres fuertes), como la nacionalidad y la raza (inmigrantes y mulatos), dando a todos voz. La rica heredera y joven inocente, caracterizada por el silencio y la adoración del hombre en los primeros relatos, se fue transformando en una mujer trabajadora eficaz y en la esposa frustrada que sueña con matar a su marido, mujer que se despreocupa del estándar de belleza y se niega a desfilarse para el mercado del matrimonio. Los personajes fantasiosos del corpus de Davis son los maridos, ineptos e inmaduros soñadores en busca de madres. Davis pobló el nuevo país, contribuyendo a la creación de una tradición folclórica. Pero contó las historias del pueblo desde todas las perspectivas, incluso desde la del bebé.

Del mismo modo, el punto de vista masculino, que ocultaría cualquier vestigio autobiográfico, pasó a ser una voz femenina. Davis gradualmente empezó a sentirse más cómoda narrando a través de una mujer. Empleó la técnica de los diarios y monólogos de esposas y amas de casa, herencia de la novela epistolar, que llevaría al monólogo interior (*stream of consciousness*) del siglo XX. Unió el tema de la esclavitud con el de la opresión de la mujer, pero no con un argumento sencillo de un ama de casa blanca frente a un/una esclavo/a, como encontramos en obras tan recientes como la película *Crazy in Alabama*, o de una escritora blanca escribiendo sobre los esclavos, como Stowe. Davis ofreció un cuadro vivo de mulatas, símbolo tanto de la violación como de la posesión de la mujer por el patrono blanco, posesión de su alma y también de su cuerpo.

Rebecca Harding Davis comenzó su carrera como heredera del pesimismo de Hawthorne y de la simbología de Radcliffe, para derivar en el humor de Twain y el análisis de costumbres de James. En toda su obra subyace la rabia femenina. El breve ensayo (primero y único) que *Peterson's* publicó en enero de 1893 se titula “A Grumble.” La escritora se queja por la pérdida del individuo:

The change in the world which vexes me most is that there are no longer any individual men or women in it. They are all combining into masses. They march, drill, and manœuvre in step. . . . I am sick of the majority. I hope I love my brother, but I do not want to rise up and eat and lie down with all humanity (103-104).

A través de centenares de historias trilladas, Rebecca Harding Davis fue una de las escritoras más leídas, porque intentó ofrecer al individuo, no a la humanidad, dos cosas: entretenimiento e instrucción; la primera de forma consciente, la segunda de manera subliminal. Cada mes las lectoras de *Peterson's* contaban con un rato de placer *personal*, un rato en que se podían olvidar de la vulgar realidad de sus vidas y conectar con una escritora que comprendía sus necesidades más íntimas. Pero su mensaje quedó grabado, provocando un cambio hacia el compañerismo en el matrimonio y proporcionando una tradición para la siguiente generación de escritoras. No obstante, a través de estos relatos la humanidad tiene la oportunidad de enriquecerse con medio siglo de cultura popular de los Estados Unidos, desde la mirada de una modesta mujer de los montes Apalaches.

## Notas

---

<sup>1</sup> La primera línea del último relato con que Davis contribuyó a *Peterson's* en septiembre de 1893, "What Did Not Happen" (887).

<sup>2</sup> Irónicamente, la única descendiente de Rebecca Harding Davis, la hija de su hijo Richard, también se llama Hope.

<sup>3</sup> Según Siegel, en 1870 Filadelfia era la segunda ciudad en población y la tercera en escenario literario para las novelas populares (3-7).

<sup>4</sup> Roland Barthes, *New York Times*, 1978, citado en *Literature and Language Teaching* (1993) de Gillian Lazar.

<sup>5</sup> Citada en Gilbert y Gubar (205).

## 5. Apéndice: cronología bibliográfica de Rebecca Harding Davis

Para apreciar mejor la línea editorial de Rebecca Harding Davis y el papel que desempeñó su colaboración con la revista *Peterson's*, a continuación se presentan unas tablas que recogen las obras publicadas en orden cronológico. Esta bibliografía se basa en “A Bibliography of Fiction and Non-Fiction by Rebecca Harding Davis” de Jane Atteridge Rose (1990), la compilación más completa hasta el momento<sup>1</sup>. Se incluyen todas las obras atribuidas a Davis, pues existe otro corpus de ensayos no firmados por ella que publicó en el *New York Tribune* entre 1869 y 1889, al igual que otras obras anteriores a 1861 que ella misma no quiso reconocer. Con probabilidad también existen otras obras desconocidas de carácter anónimo, dejando para próximas investigaciones sobre Davis un estudio paralelo al trabajo realizado por Madeleine B. Stern sobre Louisa May Alcott desde 1975.

Las referencias aquí incluidas reflejan tan sólo la primera publicación en revistas de todas sus obras y la primera edición de las novelas en formato de libro, excluyendo los relatos en posteriores colecciones y/o revistas. Además de los relatos y las novelas que conforman la base de esta tesis, Davis publicó historias juveniles y ensayos periodísticos que se encuentran indicados con (J) y (NF) respectivamente<sup>2</sup>. Hemos incluido también la firma de cada obra, lo que permite observar la evolución en la identidad de la escritora partiendo desde el anonimato<sup>3</sup>, fenómeno común en el siglo XIX que refleja a la vez las costumbres de las revistas.

Otro objetivo de esta cronología es facilitar el estudio sobre Davis, propósito perseguido a lo largo de esta tesis.

## Notas

---

<sup>1</sup> Hemos comprobado todas las referencias de Rose (1990), corrigiendo algunas erratas.

<sup>2</sup> Hay que tener en cuenta que muchas de las obras de Davis se basan en documentos históricos, por lo que la división entre ficción y ensayo no es siempre evidente.

<sup>3</sup> A lo largo de esta cronología hemos incluido la firma de Davis en inglés ya que la traducción a castellano delata el sexo, tema que se trata en el apartado 1.2.2.

**Apéndice. Cronología bibliográfica de Rebecca Harding Davis.**

<b>1861</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>
Enero		
Febrero		
Marzo		
Abril		"Life in the Iron Mills" (anónimo)
Mayo		
Junio		
Julio		
Agosto		
Septiembre		
Octubre		"A Story of Today" - I (anónimo)
Noviembre	"The Murder of the Glen Ross" - I (por "a new contributor")	"A Story of Today" - II
Diciembre	"The Murder of the Glen Ross" - II	"A Story of Today" - III

<b>1862</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>
Enero	"The Locked Chamber" (por "the author of 'The Murder of the Glen Ross'")	"A Story of Today" - IV
Febrero		"A Story of Today" - V
Marzo	"The Asbestos Box" (por "the author of 'Glen Ross'")	"A Story of Today" - VI <b>Margret Howth</b> ("A Story..." en libro)
Abril		"John Lamar" (anónimo)
Mayo		
Junio	"A Story of Life Insurance" (por "the author of 'Glen Ross'")	
Julio		
Agosto	"My First Case" (por "the author of 'Glen Ross'")	
Septiembre		"David Gaunt" - I (por "the author of 'Margret Howth'")
Octubre		"David Gaunt" - II
Noviembre	"The Egyptian Beetle" (por "the author of 'Glen Ross'")	"Blind Tom" (por "the author of 'Margret Howth'")
Diciembre		

<b>1863</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>
Enero	"The Second Life" - I (por "the author of 'Glen Ross'")	"The Promise of the Dawn" (por "the author of 'Life in the Iron-Mills'")
Febrero	"The Second Life" - II	
Marzo	"The Second Life" - III	
Abril	"The Second Life" - V	
Mayo	"The Second Life" - V	"Paul Blecker" - I (por "the author of 'Iron-Mills'")
Junio	"The Second Life" - VI	"Paul Blecker" - II
Julio	"Ellen" (por "the author of 'The Second Life'")	"Paul Blecker" - III
Agosto		
Septiembre		
Octubre	"Success" (por "the author of 'Second Life'")	
Noviembre		
Diciembre	"The Second Sight" (por "the author of 'Second Life'")	"The Great Air-Engine" (por "the author of 'Margret Howth'")

<b>1864</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>
Enero	"The Lost Estate" - I (por "the author of 'Second Life'")	"Stephen Yarrow: A Christmas Story" (por "the author of 'Iron-Mills'")
Febrero	"The Lost Estate" - II	
Marzo	"The Lost Estate" - III	
Abril	"The Lost Estate" - IV	
Mayo	"The Lost Estate" - V	
Junio	"The Lost Estate" - VI	
Julio	"The Story of a Song" (por "the author of 'Second Life'")	"The Wife's Story" (por "the author of 'Iron-Mills'")
Agosto		
Septiembre		
Octubre	"The Alsatian Hound" (por "the author of 'Second Life'")	
Noviembre		
Diciembre	"The Solmes' Ghost" (por "the author of 'Second Life'")	

<b>1865</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>
Enero	"A New Year's Story" (por "the author of 'Second Life'")	
Febrero	"The Clergyman's Wife" (por "the author of 'Second Life'")	
Marzo		
Abril	"The Haunted Manor-House" (por "the author of 'Margret Howth'")	
Mayo	"The Missing Diamond" - I (por "the author of 'Second Life'")	"Out of the Sea" (por "the author of 'Iron-Mills'")
Junio	"The Missing Diamond" - II	
Julio	"The Missing Diamond" - III	"Ellen" (por "the author of 'Iron-Mills'")
Agosto	"The Missing Diamond" - IV	
Septiembre	"The Missing Diamond" - V	"The Luck of Abel Steadman" (por "the author of 'Iron-Mills'")
Octubre	"The Little Street-Sweeper" (por "the author of 'Second Life'")	
Noviembre	"Unto This Last" (por "the author of 'Second Life'")	
Diciembre	"Eliza Neeson" (por "the author of 'Second Life'")	

<b>1866</b>	<b><i>Peterson's</i></b>	<b><i>Atlantic Monthly</i></b>	<b><i>Galaxy</i></b>
Enero	"The Stolen Bond" - I (por "the author of 'Second Life'")	"The High Tide of December" (por "the author of 'Iron-Mills'")	
Febrero	"The Stolen Bond" - II		
Marzo	"The Stolen Bond" - III		
Abril	"The Stolen Bond" - IV		
Mayo	"The Stolen Bond" - V	"The Harmonists" (por "the author of 'Iron-Mills'")	
Junio			
Julio	"God Does Not Forget" (por "the author of 'Second Life'")		
Agosto			
Septiembre	"The Story of Christine" (por "the author of 'Second Life'")		
Octubre			
Noviembre	"In the Dark" (por "the author of 'Margret Howth'")		
Diciembre	"The Etruscan Chain" (por "the author of 'Second Life'")		"The Captain's Story" (por "Mrs. R. H. Davis, author of 'Margret Howth'")



1867	<i>Peterson's</i>	<i>Atlantic Monthly</i>	<i>Galaxy</i>
Ene.	"A Long Journey" - I (por "the author of 'Margret Howth,' etc.")		
Feb.	"A Long Journey" - II	"George Bedillion's Knight" - I (por "Mrs. R. B. Davis")	"Waiting for the Verdict" - I (por "Rebecca Harding Davis")
Mar.	"A Long Journey" - III	"George Bedillion's Knight" - II	"Waiting for the Verdict" - II/III
Abr.	"A Long Journey" - IV "The Devitt Will Case" (por "the author of 'Second Life'")		"Waiting for the Verdict" - IV/V
Mayo	"A Long Journey" - V		"Waiting for the Verdict" - VI
Jun.	"A Long Journey" - VI		"Waiting for the Verdict" - VII
Jul.			"Waiting for the Verdict" - VIII
Agto.			"Waiting for the Verdict" - IX
Sept.			"Waiting for the Verdict" - X
Oct.	"At Bay" (por "the author of 'Second Life'")		"Waiting for the Verdict" - XI
Nov.			"Waiting for the Verdict" - XII
Dic.	"A Story of Christmas Eve" (por "the author of 'Margret Howth'")		"Waiting for the Verdict" - XIII

*Waiting for the Verdict* (en libro, Sheldon)

1868	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's Magazine</i>
Ene.	"In the Market" (por "the author of 'Margret Howth'")	"Dallas Galbraith" - I (por "Rebecca Harding Davis")
Feb.	"The Daughter-in-Law" (por "the author of 'Second Life'")	"Dallas Galbraith" - II
Mar.		"Dallas Galbraith" - III
Abr.	"The Tragedy of Fauquier" - I (por "the author of 'Second Life'")	"Dallas Galbraith" - IV
Mayo	"The Tragedy of Fauquier" - II	"Dallas Galbraith" - V
Jun.	"The Tragedy of Fauquier" - III	"Dallas Galbraith" - VI
Jul.	"The Tragedy of Fauquier" - IV	"Dallas Galbraith" - VII
Agto.	"The Tragedy of Fauquier" - V	"Dallas Galbraith" - VIII
Sept.		"Dallas Galbraith" - IX
Oct.	"One of Life's Martyrs" (por "the author of 'Margret Howth'")	"Dallas Galbraith" - X
Nov.	"The Inlaid Harp" (por "the author of 'Second Life'")	
Dic.		"The Pearl of Great Price" - I (por "Rebecca Harding Davis")

*Dallas Galbraith* (en libro, Lippincott)

1869	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Galaxy</i>	<i>Hearth and Home</i>	<i>Putnam's</i>
Ene.	"The Divining Rod"***	"The Pearl of Great Price" - II		"The Tembroke Legacy" (por "Mrs. R. H Davis" ; later, "Rebecca Harding Davis") (12 entregas semanales)	
Feb.				"Tembroke"	"Men's Rights" (por "Mrs. R. H. Davis")
Mar.				"Tembroke"	
Abr.				"Tembroke"	
Mayo	"Lois Platner"***				
Jun.					
Jul.					
Agto.					
Sept.	"Charity's Secret" †				
Oct.					
Nov.	"Captain Jean" (por "the author of 'Margret Howth'")			"Open Doors"* (NF) - I	
Dic.			"A November Afternoon"*	"Open Doors" - II	

1870	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Galaxy</i>	<i>Hearth &amp; Home</i>	<i>Putnam's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Riverside</i> (J)
Ene.	"Clement Moore's Vocation" †			"Open Doors"* - III			
Feb.					"Ben" *		"The Shan Van Voght"
Mar.		"Leonard Heath's Fortune" *	"Hand to Hand" *				
Abr.			"Two Women" *				
Mayo	"Put Out of the Way" -I						
Jun.	"Put Out of the Way" -II						"A Hundred Years Ago"* -I
Jul.	"Put Out of the Way" -III						"A Hundred Years Ago" - II
Agto.	"Put Out of the Way"-IV						
Sept.							
Oct.							
Nov.	"A Heroine" **					"Natasqua" *-I	
Dic.						"Natasqua" -II	

\*por "Rebecca Harding Davis"

† por "the author of 'Second Life'"

\*\* por "Mrs. R. Harding Davis, author of 'Margret Howth'"

1871	<i>Peterson's</i>	<i>Hearth &amp; Home</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Youth's Companion</i> (J)
Ene.	"Polly" **		"Natasqua"- III	"Hard-Tack" *
Feb.	"Nelly Derry" †			
Mar.				"The Nutting Party" *
Abr.	"Compensation" **			
Mayo				"How Jack Went Tiger-Hunting" *
Jun.				
Jul.				"Sam Granger's Lucky Stone" *
Agto.	"How We Spent the Summer" †			"The Deacon's Surprise" *
Sept.				
Oct.				"Señor" *
Nov.		"The Conductor's Story" *		
Dic.	"The Barred Acres: The Doctor's Story" **	"The Mountain Shanty" *		"The Paw-Paw Hunt" *

1872	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Hearth &amp; Home</i>	<i>Galaxy</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"The Other Side" †				"The Pot of Gold" *
Feb.					
Mar.					
Abr.				"A Story of a Shadow" *	"Jack Graham" * "Jenny's Hero" *
Mayo	"In the Chronicle Office" **				
Jun.					
Jul.	"A Wife, Yet Not a Wife" †	"Balacci Brothers" *			
Agto.					
Sept.				"Pontefract's Woods" * (4 entregas)	"The Messenger" *
Oct.				"Pontefract's Woods"	"Annie's Mother" *
Nov.	"Elise" †			"Pontefract's Woods"	"A Thanksgiving" *
Dic.				"Through Rough Ways: A Christmas Story"*	

\*por "Rebecca Harding Davis"

† por "the author of 'Second Life'"

\*\*por "Mrs. R. Harding Davis, author of 'Margret Howth'"

1873	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Atlantic</i>	<i>Galaxy</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Hearth &amp;</i>	<i>Youth's</i>	<i>St.</i>
			<i>Monthly</i>			<i>Home</i>	<i>Companion</i>	<i>Nicholas</i> (J)
Ene.	"Tom Gillett's Fortune" †							
				"A Faded Leaf of History"				
Feb.	"Sun or Shade?"**							
Mar.								
Abr.		"Berrytown"-I						
Mayo		"Berrytown"-II						
Jun.		"Berrytown"-III						
Jul.		"Berrytown"-IV						
Agto.							"The Young Musician" "A Brave Engineer" "Swift's Comet"	
Sept.							"The Doctor's Story"	
Oct.								
Nov.	"Madam Bourne" †			"One Week an Editor"	"Earthen Pitchers" -I		"John"	"The Enchanted Prince"
Dic.					"Earthen Pitchers"-II	"John Andross"-I	"Hetty's Experience" "Our Brothers, A Story of the War"	"Naylor o' the Bowl"

***"Kitty's Choice, or Berrytown," and Other Stories*** (en libro, Lippincott)

\* En adelante todas las firmas no indicadas corresponden a "Rebecca Harding Davis."

† por "the author of 'Second Life'"

\*\* por "Mrs. R. Harding Davis, author of 'Margret Howth'"

1874	<i>Peterson's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Hearth &amp; Home</i>	<i>Youth's Companion</i> (J)	<i>St. Nicholas</i> (J)
Ene.		"Earthen Pitchers" -III	"John Andross"		
Feb.		"Earthen Pitchers" -IV	"John Andross"		
Mar.	"Between Man and Wife" **	"Earthen Pitchers" - V	"John Andross"		
Abr.	"The Saar Secret" <sup>†</sup> - I	"Earthen Pitchers" - VI	"John Andross"		
Mayo	"The Saar Secret" <sup>†</sup> - II	"The Doctor's Wife"*	"John Andross"	"The Other Side of the Story" "Faithful unto Death"	
Jun.	"The Saar Secret" <sup>†</sup> -III	"The Best Fellow in the World"*		"The History of Bob"	"How the 'Gull' Went Down"
Jul.					
Agto.					
Sept.		"The Pepper-Pot Woman"*		"Hetty Fanning"	
Oct.	"George Frost's Madness" <sup>†</sup>	"The Rose of Carolina"*			"Chip"
Nov.		"Dolly" *		"Phonz" "At the Races"	
Dic.	"The Ledoux Crevasse" <sup>††</sup>				

*John Andross* (en libro, Orange)

1875	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>St. Nicholas</i>
Ene.						
Feb.						"A Fox and a Raven"
Mar.			"The Poetess of Clap City"*		"Taneo"	
Abr.					"The Story of Ann"	
Mayo			"Both Sides of the Shield"*			"The Knight and the Castle"
Jun.					"The Negro's Ring"	
Jul.	"The Last of the Trolls" <sup>†</sup>	"The Yares of the Black Mountains"	"The Middle-aged Woman"*			
Agto.				"Gossip on the Jersey Beach"		
Sept.				"Mother and Baby" (NF)	"The Break in the Sand"	
Oct.						
Nov.		"Qualla"		"Bessy's Two Thanksgivings"(J)	"About the Painter of Little Penelope"	
Dic.				"American Convents" (NF)	"Sarah Kent's Christmas"	

\*por "R. H. D."

<sup>†</sup> por "the author of 'Second Life'"

\*\* por "Mrs. R. Harding Davis"

<sup>††</sup> por "Mrs. Rebecca Harding Davis"

1876	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>St. Nicholas</i>
Ene.	"Effie"***	"The House on the Beach" (NF)					
Feb.						"The Shipwreck"	
Mar.		"Life Saving Stations" (NF)			"The Good-for-Nothing"		"Herod"
Abr.				"Old Philadelphia"-I (NF)			"The Strawberry Girl" "Gilbert Stuart"
Mayo				"Old Philadelphia"-II			
Jun.			"Old Landmarks in Philadelphia" (NF)				
Jul.		"A Glimpse of Philadelphia"(NF)					
Agto.							
Sept.							"Ferruci and His Foes" "The Races at Shark Bay"
Oct.					"Joe Poullet's Folly"		
Nov.	"Josey's Dower" <sup>†</sup>				"The Light on the Mountains"		
Dic.		"How the Widow Crossed the Line"					"The True Story of a Doll"

1877	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Appleton's</i>	<i>Independent</i>	<i>Harper's</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>Golden Rule (J)</i>
Ene.				"The School Boy's Story"		"The Pot of Mignonette"	
Feb.						"Did His Best"	
Mar.							"The True Story of Wolfendon"
Abr.					"Married People"		
Mayo							
Jun.			"Doctor Pajot"				
Jul.	"The Case of Jane Boyer" <sup>†</sup>	"A Law unto Herself" -I					
Agto.		"A Law unto Herself" -II				"My Confession"	
Sept.		"A Law unto Herself" -III					
Oct.		"A Law unto Herself" -IV					
Nov.	"The Express Train" <sup>†</sup>	"A Law unto Herself" -V				"Our Club"	
Dic.		"A Law unto Herself" -VI	"A Night in the Mountains"		"The Man in the Cage"	"What Doc Saw on His Sleeve"	

<sup>†</sup> por "the author of 'Second Life'"

\*\* por "Mrs. R. Harding Davis"

1878	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>Sunday Afternoon</i> (J)
Ene.	"The November Night" † - I						
Feb.	"The November Night" - II			"A Sunday in Limeburgh"		"The Good-for-Nothing"	"Nicholas Harbour's Work"
Mar.	"The November Night" - III					"Seventy-Seven"	
Abr.						"Brave"	"St. Matthew's and St. Mark's"
Mayo							
Jun.							"The Charities of St. Matthew's"
Jul.	"An Everyday Temptation" †					"Huckster Jim"	
Agto.							
Sept.		"His Great Deed"		"A Day with Doctor Sarah"			
Oct.							
Nov.	"David Pogue's Revenge" †					"Down the Short Road"	"Two Lives"
Dic.	"The Story of Philomena"				"The Conards"	"The Major's Story"	

*A Law unto Herself* (en libro, Lippincott)

1879	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>Sunday Afternoon</i>
Ene.	"Landry's Strange Story" †				"In Re Silas Rhawn"
Feb.			"The Colonel's Venture"	"A Story of the Plague"	"Old Poger"
Mar.					
Abr.					
Mayo					
Jun.					
Jul.	"A Summer's Amusement"				
Agto.					
Sept					
Oct.	"Miss Renshaw's Dinner-Party" †				
Nov.					
Dic.	"Josiah Knox's Secret" †				"What John found"

† por "the author of 'Second Life'"

1880	<i>Peterson's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"The South Branch Farm"				
Feb.					
Mar.	"His Ideal" †				
Abr.					
Mayo					
Jun.	"Walhalla"				
Jul.	"By-Paths in the Mountains" (NF)				
Agto.	"By-Paths in the Mountains"				
Sept.	"By-Paths in the Mountains"				
Oct.					
Nov.	"The Fire Opal"				
Dic.	"La Baronne" †				"Only Father!"

1881	<i>Peterson's</i>	<i>Lippincott's</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"A Comedy in a Garden"		
Feb.			
Mar.			
Abr.			
Mayo			
Jun.	"Marty's Cabbage Crop"		
Jul.	"Mesmerism vs Common Sense"†	"Across the Gulf"	
Agto.			
Sept.			
Oct.	"The Great Kean Estate" †		
Nov.			
Dic.	"Christina"		

1882	<i>Peterson's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>Our Continent</i>
Ene.	"A Rainy Day" (J)	"Next Door" (J)		
Feb.				"A Day in Tadousac"
Mar.				
Abr.				
Mayo				
Jun.	"Vacation Sketches among the Alleghenies"			
Jul.				
Agto.	"Homely Hints on Homely Occupations" (NF)			
Sept.				
Oct.	"Nan's Masquerade"†			
Nov.	"Home Industries for Women" (NF)			
Dic.		"Aglæ" (J)	"Teddy"	"Story of a Newspaper"

† por "the author of 'Second Life'"



<b>1883</b>	<i>Peterson's</i>	<i>Independent</i>	<i>Lippincott's Harper's</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"The Poem that Never Was Written"			
Feb.			"A Wayside Episode"	"Nancy"
Mar.				
Abr.	"At Kittery" †			"Philip Wharton's Choice"
Mayo				
Jun.		"John Sorby" (J)		
Jul.				
Agto.				
Sept.				
Oct.			"A Silhouette"	
Nov.	"At an Inn" †			
Dic.				

<b>1884</b>	<i>Peterson's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"The Elk Heights Tragedy"-I	"Paul"	
		"A Street Flower"	
Feb.	"The Elk Heights Tragedy"-II		
Mar.	"The Elk Heights Tragedy"-III		
Abr.			
Mayo			
Jun.			
Jul.			"The Dunces of the Family"
Agto.			
Sept.			
Oct.			"Kane Isett's Neighbors"
Nov.	"Lucy Laficher" †		
Dic.			

<b>1885</b>	<i>Peterson's</i>	<i>Atlantic Monthly</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"In St. Paul's Place"		
Feb.			
Mar.			
Abr.			
Mayo			"Mademoiselle Dupont"
Jun.			
Jul.			
Agto.			
Sept.			
Oct.	"My Uncle's Story" †		
Nov.		"Some Testimony in the Case" (NF)	
Dic.			"Dominique"

† por "the author of 'Second Life'"

1886	<i>Peterson's</i>	<i>Atlantic Monthly</i>	<i>Independent</i>	<i>Encyclopedia Britannica</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.			"One Day's Work"	"Life Saving Service"	
Feb.					
Mar.					
Abr.					
Mayo					"The White Peddler"
Jun.					
Jul.					
Agto.					
Sept.		"Mademoiselle Joan"			"The Pawned Watch"
Oct.					
Nov.					"Cured"
Dic.	"The Story of Hetty" <sup>1</sup>				

*Natasqua* (en libro, Cassell-Rainbow)

1887	<i>Peterson's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.					
Feb.					"The Cooking Club"
Mar.					
Abr.					"Stories of the Revolution"
Mayo					
Jun.					"The Elder Sister"
Jul.			"Here and There in the South" (NF) - I		
Agto.			"Here and There in the South" - II	"Leebsmall" (NF)	"They Ran Away"
Sept.			"Here and There in the South"- III		"With the Enemy"
Oct.			"Here and There in the South"- IV		
Nov.	"Defeated"	"Tirar y Sout"	"Here and There in the South"- V		"Two Hunted Men"
Dic.					

1888	<i>Peterson's</i>	<i>Scribner's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.	"The Kennairds" <sup>1</sup> -I			
Feb.	"The Kennairds" -II			
Mar.	"The Kennairds" -III			
Abr.				"Tom"
Mayo				"Cain and Abel"
Jun.				
Jul.				
Agto.				
Sept.				"Tom, the Tinker's Man"
Oct.				
Nov.			"Low Wages for Women" (NF) "Thanksgiving at Vogel's" (NF)	
Dic.		"At the Station"		"Quarreled"

<sup>1</sup> por "the author of 'Second Life'"

1889	<i>Peterson's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>North American Review</i>	<i>Youth's Companion</i>	
Ene.	"Nicholas Cleever's Money" † - I		"Our Creditors" (NF)			
Feb.			"Nicholas Cleever's Money" - II			"What about the Negro?"(NF)
Mar.			"Nicholas Cleever's Money" - III			"The New Religious [Way] What Is It? (NF)
Abr.		"Anne"	"At our Gates" "Ned Moxen's Grievances"(J)			
Mayo			"The Parrots" (NF) "Some Significant Facts"(NF) "A World Old Story" (NF)	"Are Women to Blame?" (NF)		
Jun.						
Jul.			"Anna" "The Plague Spot of America" (NF)			
Agto.			"Shop and Country Girls"(NF)			
Sept.	"The Foran Sisters" †		"A Word to Colored People" (NF)		"The Foster Brothers"	
Oct.			"A New National Trait" (NF)		"Jean's Portmanteau"	
Nov.			"Our National Vanities" (NF)			
Dic.			"Little Mr. Hibben" (J)			

1890	<i>Peterson's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>	<i>St. Nicholas</i>
Ene.	"Mr. Mifflin's Theories"		"A Reporter's Work" (NF)		
Feb.					
Mar.		"An Ignoble Martyr"			
Abr.			"An Old Legend"		
Mayo			"In the Ore" (J)		
Jun.				"The Twins"	
Jul.			"The Modest Naturalized Citizen" (NF)		
Agto.					
Sept.				"Pooch" "Enos Lex"	"Great Tri-Club Tennis Tournament"
Oct.					
Nov.	"That Akers Girl"		"Jane Prudden's Thanksgiving"		
Dic.					

† por "the author of 'Second Life'"

1891	<i>Independent</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.		"Kent Hampden" (7 entregas semanales)
Feb.		"Kent Hampden"
Mar.		
Abr.		
Mayo	"Women in Literature" (NF)	
Jun.		
Jul.		
Agto.		
Sept.		
Oct.		
Nov.	"In a Way that She Knew Not"	
Dic.	"The Leroy Goldmine" (J)	

1892	<i>Independent</i>	<i>Congregationalist</i>
Ene.	"Old Lamps for New" (NF)	
Feb.		
Mar.		
Abr.	"Mistress and Maid" (NF)	
Mayo		
Jun.	"Out of Sight" (NF)	
Jul.	"Alien Brothers" (NF)	
Agto.		
Sept.		"Not Wings but a Chain"
Oct.		
Nov.	"On Trial" (NF)	
Dic.		

*Kent Hampden* (en libro, Scribner's)  
*Silhouettes of American Life* (en libro, Scribner's)

1893	<i>Peterson's</i>	<i>Harper's</i>	<i>Independent</i>	<i>Congregationalist</i>	<i>Good Housekeeping</i>
Ene.	"A Grumble" (NF)				
Feb.					
Mar.			"Two Methods" (NF)		
Abr.		"University Extension in Canterbury"			
Mayo					
Jun.					
Jul.					
Agto.					
Sept.	"What Did Not Happen"			"Without Foundations"	
Oct.					
Nov.			"The Newly Discovered Woman" (NF)		"Elizabeth's Thanksgiving"
Dic.					

1894	<i>Independent</i>	<i>Congregationalist</i>	<i>Ladies' Home Journal</i>
Ene.			
Feb.			
Mar.			
Abr.			
Mayo	"The Outlook for Boys" (NF)		
Jun.			
Jul.		"Unto the Least of These"	
Agto.	"Achill" (NF)		
Sept.			
Oct.			
Nov.			"When Is a Woman at Her Best?" (NF) (ensayo compuesto con Mary Wilkins, Gail Hamilton y otras)
Dic.			

1895	<i>Harper's Bazaar</i>	<i>Century</i>
Ene.		
Feb.		"In the Gray Cabins of New England" (NF)
Mar.		
Abr.		
Mayo		
Jun.		
Jul.	"Doctor Warrick's Daughters" (20 entregas semanales)	
Agto.	"Doctor Warrick's Daughters"	
Sept.	"Doctor Warrick's Daughters"	
Oct.	"Doctor Warrick's Daughters"	
Nov.	"Doctor Warrick's Daughters"	
Dic.		

1896	<i>Harper's Bazaar</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.		
Feb.		
Mar.		
Abr.		"At the Foot of the Class"
Mayo		
Jun.		
Jul.		
Agto.		
Sept.		
Oct.	"Frances Waldeaux" (10 entregas semanales)	
Nov.	"Frances Waldeaux"	
Dic.	"Frances Waldeaux"	

*Dr. Warrick's Daughters* (en libro, Harper)

1897	<i>Independent</i>	<i>Harper's</i>	<i>The Book Buyer</i>	<i>Youth's Companion</i>
Ene.				
Feb.				
Mar.				
Abr.			"Some Hobgoblins in Literature" (NF)	"President Making in Old Times"
Mayo		"The Education of Bob"		
Jun.				
Jul.				
Agto.				
Sept.		"Two Points of View" (NF)		
Oct.				
Nov.		"The Passing of Niagara" (NF)		
Dic.				

*Frances Waldeaux* (en libro, Harper)

1898	<i>Independent</i>	<i>Harper's Bazaar</i>	<i>Ladies' Home Journal</i>	<i>St. Nicholas</i>
Ene.				
Feb.				
Mar.	"Two Methods with the Negro" (NF)			
Abr.				
Mayo		"Women and Patriotism" (NF)		"In Old Florence"
Jun.			"One Word More" (NF)	
Jul.	"The Death of John Payne"			
Agto.	"The Surprises of War" (NF)			
Sept.				
Oct.				
Nov.				
Dic.				

<b>1899</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>North American Review</i></b>
Ene.	"The Work Before Us" (NF)	
Feb.		
Mar.		
Abr.	"Two Servants of the Republic" (NF)	
Mayo		"The Curse of Education" (NF)
Jun.		
Jul.	"The Mean Face of War" (NF)	
Agto.	"American Hospitality" (NF)	
Sept	"A Royal Procession" (NF)	
Oct.		
Nov.		
Dic.		

<b>1900</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>Harper's</i></b>	<b><i>Scribner's</i></b>
Ene.			
Feb.		"Under the Old Code" (NF)	
Mar.			
Abr.			
Mayo			
Jun.			
Jul.			
Agto.			
Sept.			
Oct.	"The Temple of Fame" (NF) "Two American Boys" (NF)		
Nov.	"On the Jersey Coast" (NF)		"A Little Gossip" (NF)
Dic.	"An Unwritten History" (NF)		

<b>1901</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>Century</i></b>
Ene.		
Feb.	"Lord Kitchener's Methods" (NF)	"An English Passion Play" (NF)
Mar.		
Abr.		
Mayo	"A Quiet Half-Hour" (NF)	
Jun.		
Jul.		
Agto.	"An Unlighted Lamp" (NF)	
Sept.		
Oct.	"Is It All for Nothing?" (NF)	
Nov.		
Dic.		

1902	<i>Independent Congregationalist</i>	<i>The Outlook</i>	<i>Success</i>	<i>Saturday Evening Post</i>
Ene.				
Feb.	"The Black North" (NF)			
Mar.				
Abr.	"Old Black Teapot" (NF)			
Mayo			"The Return to the Soil" (NF)	"Some Modern Buccaneers" (NF)
Jun.	"The Disease of Money Getting"	"On the Uplands"	"A Boy's Fight"	
Jul.	"Country Girls in Town" (NF)		"New Traits of the New American" (NF)	
Agto.	"What does it Mean?" (NF)			
Sept.				"As I Remember" (NF) "The Best of Good Company"* (NF) "How the X's Educate"*(NF)
Oct.				"The Religion of Things"* (NF) "Coal, Fifteen Dollars a Ton"* (NF) "The Human Dippers"* (NF)
Nov.				"Two Kinds of Charity"* (NF) "Prescriptions for Trouble"* (NF) "In the Old House" (NF) "The School for Hustlers"* (NF) "After Thanksgiving"* (NF)
Dic.				"The New Mother" (NF) "Does It Pay?""* (NF) "American Hospitality"* (NF) "Wanted: A Course in Courtesy"* (NF)

\*sin firma



1903	<i>Independent</i>	<i>Ladies' Home Journal</i>	<i>Metropolitan</i>	<i>Saturday Evening Post</i>
Ene.	"In Remembrance" <sup>(NF)</sup>			"The Lorenzes of the World" <sup>*(NF)</sup> "A Peculiar People" <sup>(NF)</sup> (2 entregas) "The Man, Not the Money" <sup>*(NF)</sup> "A Great Lady—Jessie B. Fremont" <sup>*(NF)</sup> "Big Sellers" <sup>*(NF)</sup> "Two Generations of Churchgoers" <sup>*(NF)</sup>
Feb.				"Cheating the Children" <sup>*(NF)</sup> "Blot of Great Man's Name" <sup>*(NF)</sup>
Mar.				"Old Books and New" <sup>*(NF)</sup> "A Rope of Sand?" <sup>*(NF)</sup> "Your Brother, the Murderer" <sup>*(NF)</sup> "Hard Times for the Old Man" <sup>*(NF)</sup>
Abr.				"Why We Keep Lent" <sup>*(NF)</sup> "Man in the Iron Mask" <sup>*(NF)</sup> "The Rage for Writing" <sup>*(NF)</sup>
Mayo				"Some Moral Antitoxins" <sup>*(NF)</sup> "The Fatal Plunge" <sup>*(NF)</sup> "The Bogey Man Banished" <sup>*(NF)</sup> "The Lesson of Decoration Day" <sup>*(NF)</sup>
Jun.	"Lost" <sup>(NF)</sup>			"Friend Paul du Chailier" <sup>*(NF)</sup> "Red Names for Red Men" <sup>*(NF)</sup>
Jul.	"A Great Object Lesson" <sup>(NF)</sup>			"Literary Folk—Their Ways and Their Work" <sup>*(NF)</sup> (NF) (4 entregas de julio a septiembre) "A Triumphal Progress" <sup>*(NF)</sup> "The Important Question" <sup>*(NF)</sup>
Agto.				"The Porch Climbers" <sup>*(NF)</sup> "A Lesson From France" <sup>*(NF)</sup> "Old-Fashion Gardens" <sup>*(NF)</sup> "The Cave-Man" <sup>*(NF)</sup>
Sept.	"Elizabeth's Husband"	"If They Had a Million Dollars" <sup>1(NF)</sup>		"Penny Dreadfuls for All" <sup>*(NF)</sup> "Ability Misapplied" <sup>*(NF)</sup>
Oct.				"House-Cleaning Day" <sup>*(NF)</sup> "To Marry or Not to Marry" <sup>*(NF)</sup>
Nov.			"The Man Who Came Back"	"A Shelf of Idols" <sup>*(NF)</sup>
Dic.	"The Woman's Word About It" <sup>(NF)</sup> "An Old-Time Christmas" <sup>(NF)</sup>			

\*sin firma

<sup>1</sup> Un ensayo compuesto con Phelps Ward, Wilkins Freeman y otros.

1904	<i>Independent</i>	<i>Smart Set</i>	<i>Saturday Evening Post</i>
Ene.			“New Year’s Resolutions”* (NF) “Uncle Sam’s Gray Hairs”* (NF) “Mercy and Mawkishness”* (NF) “How to Write Books”* (NF)
Feb.			“Literary Folk—Their Ways and Their Work”* (NF)
Mar.			
Abr.			
Mayo			“In the Debatable Lands” (NF)
Jun.			“War as the Woman Sees It” (NF)
Jul.			“Has the Free Negro Failed?” (NF) “Literary Folk—Their Ways and Their Work”* (NF)
Agto.			
Sept.	“A Middle-Aged Woman” (NF)	“The Inside Story of It” (NF)	“Literary Folk—Their Ways and Their Work”* (NF) “Presidential Campaigns of To-Day and Yesterday” (NF)
Oct.			
Nov.	“Thanksgiving” (NF)		
Dic.			“Some Old Time Christmases” (NF) “Literary Folk—Their Ways and Their Work”* (NF) “Old Time Hospitality” (NF)

*Bits of Gossip* (en libro, Houghton)

1905	<i>Independent</i>	<i>Ladies Home Journal</i>	<i>St. Nicholas</i>	<i>Saturday Evening Post</i>
Ene.				“Literary Folk—Their Ways and Their Work”*(NF) (7 entregas entre enero y julio)
Feb.				
Mar.				“The Gospellers” (NF)
Abr.				
Mayo		“Story of a Few Plain Women” (NF)		“With the Old-Time Players” (NF)
Jun.				
Jul.				“Nights With the Old-Time Players” (NF)
Agto.				“Half a Dozen Silhouettes” (NF)
Sept.	“The Recovery of Family Life” (NF)			“With the Old-Time Players” (NF) “Sermons in Stone” (NF)
Oct.				“Book Leaves”*(NF) “His Father’s Son”
Nov.	“Jane Murray’s Thanksgiving”			“The Old-Time Traveler” (NF)
Dic.			“On the Rigi”	

\*sin firma

<b>1906</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>St. Nicholas</i></b>	<b><i>Saturday Evening Post</i></b>
Ene.			“The Love Story of Charlotte Brontë (NF)
Feb.			
Mar.	“An American Family” (NF)		“Religion in the Days of Our Father” (NF)
Abr.	“Undistinguished Americans”(NF)		“The Ways of Our Fathers” (NF)
Mayo			“The Voice in the Wilderness” (NF)
Jun.			
Jul.			
Agto.			
Sept.			
Oct.			
Nov.			
Dic.		“The Every-day Franklin”	

<b>1907</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>St. Nicholas</i></b>
Ene.		
Feb.		
Mar.		
Abr.		
Mayo		
Jun.		
Jul.	“One Woman’s Question” (NF)	
Agto.		
Sept.		
Oct.	“The Trained Nurse” (NF)	
Nov.		
Dic.		“The Christmas Year”

<b>1908</b>	<b><i>Independent</i></b>	<b><i>Century</i></b>	<b><i>St. Nicholas</i></b>
Ene.			
Feb.			
Mar.			
Abr.			
Mayo			
Jun.			
Jul.			
Agto.			
Sept.			
Oct.	“One or Two Plain Questions” (NF)		
Nov.	“In the Old Days” (NF)		“Why Limit Our Thanksgiving to Food?”
Dic.		“An Old Time Love Story”(NF)	

<b>1909</b>	<b><i>Scribner's</i></b>	<b><i>St. Nicholas</i></b>
Ene.	"The Coming of Night"	"What We Can"
Feb.		
Mar.		
Abr.		
Mayo		"Three Little Stories"
Jun.		
Jul.		
Agto.		"Stones of Power"
Sept.		"Homely Hints for Every Day"
Oct.		
Nov.		
Dic.		

<b>1910</b>	<b><i>St. Nicholas</i></b>	
Ene.		
Feb.		
Mar.		
Abr.		
Mayo		
Jun.		
Jul.		"Two Brave Boys"
Agto.		
Sept.		
Oct.		
Nov.		
Dic.		

## 6. Bibliografía

### 6.1. Rebecca Harding Davis: obras primarias estudiadas

- Davis, Rebecca Harding. "Across the Gulf." 1881. *Silhouettes of American Life* (1968), 111-144.
- \_\_\_\_\_. "Anne." 1889. "Life in the Iron-Mills" and Other Stories, 225-242.
- \_\_\_\_\_. "The Asbestos Box." *Peterson's Magazine* 41(marzo 1862): 210-18.
- \_\_\_\_\_. "The Alsatian Hound." *Peterson's Magazine* 46 (octubre 1864): 269-76.
- \_\_\_\_\_. "American Convents." *Independent* 27 (23 diciembre 1875): 3-4, (30 diciembre 1875): 6.
- \_\_\_\_\_. "The Balacchi Brothers." *Lippincott's Magazine* 10 (julio 1872): 66-75.
- \_\_\_\_\_. "At Bay." *Peterson's Magazine* 52 (octubre 1867): 277-83.
- \_\_\_\_\_. "At Kittery." *Peterson's Magazine* 83 (abril 1883): 312-17.
- \_\_\_\_\_. "At the Station." 1888. *Silhouettes of American Life* (1968), 1-20.
- \_\_\_\_\_. "The Barred Acres: The Doctor's Story." *Peterson's Magazine* 60 (diciembre 1871): 414-21.
- \_\_\_\_\_. "Ben." Putnam's Magazine ns5 (febrero 1870): 163-74.
- \_\_\_\_\_. *Berrytown*. *Lippincott's Magazine* 11 (abril a junio 1873): 400-11, 579-87, 697-707; 12 (julio 1873): 35-48.
- \_\_\_\_\_. "The Best Fellow in the World." *Scribner's Monthly* 8 (junio 1874): 235-37.
- \_\_\_\_\_. "Between Man and Woman." *Peterson's Magazine* 65 (marzo 1874): 190-98.
- \_\_\_\_\_. *Bits of Gossip*. Boston: Houghton Mifflin, 1904.
- \_\_\_\_\_. "Blind Tom." Pfaelzer (1995), 104-111.
- \_\_\_\_\_. "Both Sides of the Shield." *Scribner's Monthly* 10 (mayo 1875): 88-89.
- \_\_\_\_\_. "By-Paths in the Mountains." *Harper's New Monthly* 61 (julio a septiembre 1880): 167-85, 353-69, 532-47.
- \_\_\_\_\_. "Captain Jean." *Peterson's Magazine* 56 (noviembre 1869): 351-59.
- \_\_\_\_\_. "The Case of Jane Boyer." *Peterson's Magazine* 72 (julio 1877): 33-37.
- \_\_\_\_\_. "The Captain's Story." *Galaxy* 2 (diciembre 1866): 725-34.
- \_\_\_\_\_. "Charity's Secret." *Peterson's Magazine* 56 (septiembre 1869): 199-208.
- \_\_\_\_\_. "Clement Moore's Vocation." *Peterson's Magazine* 57 (enero 1870): 54-59.
- \_\_\_\_\_. "The Clergyman's Wife." *Peterson's Magazine* 47 (febrero 1865): 139-47.

- \_\_\_\_\_. "The Colonel's Venture." *Lippincott's Magazine* 23 (febrero 1879): 186-97.
- \_\_\_\_\_. "A Comedy in a Garden." *Peterson's Magazine* 79 (enero 1881): 60-66.
- \_\_\_\_\_. "Compensation." *Peterson's Magazine* 59 (abril 1871): 286-95.
- \_\_\_\_\_. "The Conductor's Story." *Hearth and Home* 3 (diciembre 1871): 946-47.
- \_\_\_\_\_. Dallas Galbraith. *Lippincott's Magazine* 1 (enero a junio 1868): 9-27, 121-43, 233-53, 345-73.
- \_\_\_\_\_. "The Daughter-in-Law." *Peterson's Magazine* 53 (febrero 1868): 121-32.
- \_\_\_\_\_. "David Gaunt." *Atlantic Monthly* 10 (septiembre a octubre 1862): 259-71, 403-21.
- \_\_\_\_\_. "David Pogue's Revenge." *Peterson's Magazine* 74 (noviembre 1878): 321-25.
- \_\_\_\_\_. "A Day with Doctor Sarah." 1878. Pfaelzer (1995), 317-328.
- \_\_\_\_\_. "Defeated." *Peterson's Magazine* 92 (noviembre 1887): 445-51.
- \_\_\_\_\_. "The Devitt Will Case." *Peterson's Magazine* 51 (abril 1867): 258-62.
- \_\_\_\_\_. "The Disease of Money Getting." *Independent* 54 (19 junio 1902): 1457-60.
- \_\_\_\_\_. "The Divining Rod." *Peterson's Magazine* 55f (enero 1869): 61-68.
- \_\_\_\_\_. "Doctor Pajot." *Appleton's Journal* ns2 /Jun 1877): 551-56.
- \_\_\_\_\_. *Doctor Warrick's Daughters*. Nueva York: Harper, 1896.
- \_\_\_\_\_. "The Doctor's Wife." En *Silhouettes in American Life*, 1892.
- \_\_\_\_\_. "Dolly." 1874. Pfaelzer (1995), 287-291.
- \_\_\_\_\_. "Earthen Pitchers." 1873-74. Pfaelzer (1995), 215-286.
- \_\_\_\_\_. "Effie." *Peterson's Magazine* 69 (enero 1876): 61-66.
- \_\_\_\_\_. "The Egyptian Beetle." *Peterson's Magazine* 42 (noviembre 1862): 355-61.
- \_\_\_\_\_. "Elise." *Peterson's Magazine* 62 (noviembre 1872): 333-39.
- \_\_\_\_\_. "Eliza Neeson." *Peterson's Magazine* 48 (diciembre 1865): 432-40.
- \_\_\_\_\_. "The Elk Heights Tragedy." *Peterson's Magazine* 85 (enero a marzo 1884): 44-53, 139-47, 234-39.
- \_\_\_\_\_. "Ellen." *Peterson's Magazine* 44 (julio 1863): 38-48.
- \_\_\_\_\_. "Ellen." *Atlantic Monthly* 16 (julio 1865): 22-34.
- \_\_\_\_\_. "The End of the Vendetta." 1883. *Silhouettes of American Life*, 193-217.
- \_\_\_\_\_. "The Etruscan Chain." *Peterson's Magazine* 50 (diciembre 1866): 397-404.
- \_\_\_\_\_. "An Everyday Temptation." *Peterson's Magazine* 74 (julio 1878): 34-38.
- \_\_\_\_\_. "The Express Train." *Peterson's Magazine* 72 (noviembre 1877): 318-22.
- \_\_\_\_\_. "A Faded Leaf of History." 1873. Pfaelzer (1995), 362-273.

- \_\_\_\_\_. "The Foran Sisters." *Peterson's Magazine* 96 (septiembre 1889): 242-47.
- \_\_\_\_\_. *Frances Waldeaux*. NuevaYork: Harper, 1897.
- \_\_\_\_\_. "George Bedillion's Knight." *Atlantic Monthly* 19 (febrero a marzo 1867): 155-67, 289-99.
- \_\_\_\_\_. "George Frost's Madness." *Peterson's Magazine* 66 (octubre 1874): 263-69.
- \_\_\_\_\_. "A Glimpse of Philadelphia." *Lippincott's Magazine* 18 (julio 1876): 27-38.
- \_\_\_\_\_. "God Does Not Forget." *Peterson's Magazine* 50 (julio 1866): 27-35.
- \_\_\_\_\_. "The Good-for-Nothing." *Independent* 28 (marzo 1876): 224.
- \_\_\_\_\_. "The Great Air Engine." *Atlantic Monthly* 12 (diciembre 1863): 701-26.
- \_\_\_\_\_. "The Great Kean Estate." *Peterson's Magazine* 80 (octubre 1881): 273-78.
- \_\_\_\_\_. "A Grumble." *Peterson's Magazine* 103[ns1] (enero 1893): 103-14.
- \_\_\_\_\_. "Hand to Hand." *Galaxy* 9 (marzo 1870): 382-96.
- \_\_\_\_\_. "The Harmonists." 1866. Pfaelzer (1995), 166-180.
- \_\_\_\_\_. "The Haunted Manor House." *Peterson's Magazine* 47 (abril 1865): 268-75.
- \_\_\_\_\_. "Here and There in the South." *Harper's New Monthly* 75 (julio a noviembre 1887): 235-46, 431-43, 593-606, 747-60, 914-25.
- \_\_\_\_\_. "The High Tide of December." *Atlantic Monthly* 17 (enero 1866): 47-64.
- \_\_\_\_\_. "His Great Deed." *Lippincott's Magazine* 22 (septiembre 1878): 343-54.
- \_\_\_\_\_. *His Little List*. *Life* 7 (4 de marzo de 1886): 133. (poema)
- \_\_\_\_\_. "How the Widow Crossed the Lines." *Lippincott's Magazine* 18 (diciembre 1876): 717-26.
- \_\_\_\_\_. "How We Spent the Summer." *Peterson's Magazine* 60 (agosto 1871): 118-28.
- \_\_\_\_\_. "An Ignoble Martyr." 1890. *Silhouettes of American Life*, 92-110.
- \_\_\_\_\_. "In the Chronicle Office." *Peterson's Magazine* 61 (mayo 1872): 344-54.
- \_\_\_\_\_. "In the Dark." *Peterson's Magazine* 50 (noviembre 1866): 309-18.
- \_\_\_\_\_. "In an Inn." *Peterson's Magazine* 84 (noviembre 1883): 407-11.
- \_\_\_\_\_. "In the Market." 1868. Pfaelzer (1995), 198-214.
- \_\_\_\_\_. "In St. Paul's Place." *Peterson's Magazine* 87 (enero 1885): 37-42.
- \_\_\_\_\_. "The Inlaid Harp." *Peterson's Magazine* 54 (diciembre 1868): 447-55.
- \_\_\_\_\_. "Jane Murray's Thanksgiving." *Independent* 59 (30 noviembre 1905): 1267-71.
- \_\_\_\_\_. *John Andross*. NuevaYork: Orange Judd Co., 1874.
- \_\_\_\_\_. "John Lamar." *Atlantic Monthly* 9 (abril 1862): 411-23.

- \_\_\_\_\_. "Josey's Dower." *Peterson's Magazine* 72 (noviembre 1876): 324-28.
- \_\_\_\_\_. "Josiah Knox's Secret." *Peterson's Magazine* 76 (diciembre 1879): 447-51.
- \_\_\_\_\_. "The Kennairds." *Peterson's Magazine* 93 (enero a marzo 1888): 74-82, 177-83, 272-79.
- \_\_\_\_\_. *Kent Hampden*. Nueva York: Scribner's, 1892.
- \_\_\_\_\_. "La Baronne." *Peterson's Magazine* 78 (diciembre 1880): 443-47.
- \_\_\_\_\_. "Landry's Strange Story." *Peterson's Magazine* 75 (enero 1879): 59-63.
- \_\_\_\_\_. "The Last of the Trolls." *Peterson's Magazine* 68 (julio 1875): 47-53.
- \_\_\_\_\_. *A Law Unto Herself*. *Lippincott's Magazine* 2 (julio a diciembre 1877): 39-49, 167-82, 292-308, 464-78, 614-28, 719-31.
- \_\_\_\_\_. "The Ledoux Crevasse." *Peterson's Magazine* 66 (diciembre 1874): 413-18.
- \_\_\_\_\_. "Leonard Heath's Fortune." *Lippincott's Magazine* 5 (abril 1870): 397-413.
- \_\_\_\_\_. *Life in the Iron Mills and Other Stories*. Old Westbury, N. Y.: Feminist Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Life in the Iron Mills*. Ed. Cecilia Tichi. Boston y Nueva York: Bedford, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Life Saving Service, U. S." *Encyclopedia Britannica*. 9<sup>th</sup> ed. Supplement. 3: 602-08.
- \_\_\_\_\_. "The Little Street-Sweeper." *Peterson's Magazine* 48 (octubre 1865): 237-44.
- \_\_\_\_\_. "The Locked Chamber." *Peterson's 41 Magazine* (enero 1862): 42-54.
- \_\_\_\_\_. "Lois Platner." *Peterson's Magazine* 55 (mayo 1869): 371-79.
- \_\_\_\_\_. *The Long Journey*. *Peterson's Magazine* 51 (enero a junio 1867): 31-42, 109-20, 187-200, 269-83, 342-52, 417-24.
- \_\_\_\_\_. *The Lost Estate*. *Peterson's Magazine* 45 (enero a junio 1864): 43-50, 107-15, 186-93, 265-71, 433-37.
- \_\_\_\_\_. "The Luck of Abel Steadman." *Atlantic Monthly* 16 (septiembre 1865): 331-41.
- \_\_\_\_\_. "Lucy Laficher." *Peterson's Magazine* 86 (noviembre 1884): 399-403.
- \_\_\_\_\_. "Madam Bourne." *Peterson's Magazine* 64 (noviembre 1873): 335-40.
- \_\_\_\_\_. "Mademoiselle Joan." 1886. *Silhouettes of American Life*, 172-192.
- \_\_\_\_\_. "The Man in the Cage." *Harper's New Monthly* 56 (diciembre 1877): 79-84.
- \_\_\_\_\_. "Marcia." 1876. Pfaelzer (1995), 310-316.
- \_\_\_\_\_. *Margret Howth*. 1862. Upper Saddle, N. J.: Gregg Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Married People." *Harper's New Monthly* 54 (abril 1877): 730-35.



- \_\_\_\_\_. "Men's Rights." 1869. Pfaelzer (1995), 343-361.
- \_\_\_\_\_. "Mesmerism vs Common Sense." *Peterson's Magazine* 80 (julio 1881): 52-57.
- \_\_\_\_\_. "A Middle-Aged Woman." *Independent* 57 (1 Sept 1904): 489-94.
- \_\_\_\_\_. "The Middle-Aged Woman." 1875. Pfaelzer (1995), 374-379.
- \_\_\_\_\_. "Miss Renshaw's Dinner-Party." *Peterson's Magazine* 76 (octubre 1879): 272-76.
- \_\_\_\_\_. *The Missing Diamond*. *Peterson's Magazine* 47 (mayo a junio 1865): 337-47, 408-15; 48 (julio a septiembre 1865): 25-32, 111-18, 169-77.
- \_\_\_\_\_. "Mother and Baby." *Independent* 27 (16 septiembre 1875): 1-2.
- \_\_\_\_\_. "The Mountain Shanty." *Hearth and Home* 3 (diciembre 1871): 1025-27.
- \_\_\_\_\_. "Mr. Mifflin's Theories." *Peterson's Magazine* 97 (enero 1890): 52-58.
- \_\_\_\_\_. "The Murder of the Glen Ross." *Peterson's Magazine* 40 (noviembre a diciembre 1861): 347-55, 438-48.
- \_\_\_\_\_. "My First Case." *Peterson's Magazine* 42 (agosto 1862): 120-26.
- \_\_\_\_\_. "My Uncle's Story." *Peterson's Magazine* 88 (octubre 1885): 318-22.
- \_\_\_\_\_. "Nan's Masquerade." *Peterson's Magazine* 82 (octubre 1882): 283-88.
- \_\_\_\_\_. *Natasqua*. *Scribner's Monthly* 1 (noviembre 1870 a enero 1871): 58-69, 159-69, 283-90.
- \_\_\_\_\_. "Nelly Derry." *Peterson's Magazine* 59 (febrero 1871): 141-48.
- \_\_\_\_\_. "New Traits of the New American." *The Outlook* 71 (12 julio 1902): 694-98.
- \_\_\_\_\_. "A New Year's Story." *Peterson's Magazine* 47 (enero 1865): 29-38.
- \_\_\_\_\_. "Nicholas Cleever's Money." *Peterson's Magazine* 95 (enero a marzo 1889): 76-81, 177-84, 264-70.
- \_\_\_\_\_. "A Night in the Mountains." *Appleton's Journal* ns3 (diciembre 1877): 505-10.
- \_\_\_\_\_. "A November Afternoon." *Galaxy* 8 (diciembre 1869): 802-10.
- \_\_\_\_\_. "The November Night." *Peterson's Magazine* 73 (enero a marzo 1878): 60-68, 119-27, 186-93.
- \_\_\_\_\_. "Old Landmarks in Philadelphia." *Scribner's Monthly* 12 (junio 1876): 145-66.
- \_\_\_\_\_. "Old Philadelphia." *Harper's New Monthly* 52 (abril a mayo 1876): 705-21, 868-82.

- \_\_\_\_\_. "An Old-Time Love Story." *Century Magazine* 77 (diciembre 1908): 219-221.
- \_\_\_\_\_. "One of Life's Martyrs." *Peterson's Magazine* 54 (octubre 1868): 282-90.
- \_\_\_\_\_. "One Week an Editor." *Galaxy* 16 (Nov 1873):652-61.
- \_\_\_\_\_. "Open Doors." *Hearth and Home* 1 (27 noviembre a 11 diciembre 1869): 776-77, 792-93, 808-09; 2 (1 enero a 8 enero 1870)): 27-28, 42-43.
- \_\_\_\_\_. "The Other Side." *Peterson's Magazine* 61 (enero 1872): 60-65.
- \_\_\_\_\_. "Out of the Sea." Pfaelzer (1995), 139-165.
- \_\_\_\_\_. "Paul Blecker." *Atlantic Monthly* 11 (mayo a junio 1863): 580-98, 677-91; 12 (julio 1863): 10-25.
- \_\_\_\_\_. "The Pearl of Great Price." *Lippincott's Magazine* 2 (diciembre 1868): 606-17; 3 (enero 1869): 74-88.
- \_\_\_\_\_. "The Pepper-Pot Woman." *Scribner's Monthly* 8 (septiembre 1874): 541-43.
- \_\_\_\_\_. "The Poem that Never Was Written." *Peterson's Magazine* 83 (enero 1883): 55-59.
- \_\_\_\_\_. "The Poetess of Clap City." *Scribner's Monthly* 9 (Marzo 1875): 612-15.
- \_\_\_\_\_. "Polly." *Peterson's Magazine* 59 (enero 1871): 46-54.
- \_\_\_\_\_. "Pontefract's Woods." *Hearth and Home* 5 (21 septiembre a 9 noviembre 1872): 730-31, 746-47, 791-92, 838-39.
- \_\_\_\_\_. "The Promise of the Dawn." *Atlantic Monthly* 11 (enero 1863): 10-25.
- \_\_\_\_\_. *Put Out of the Way*. *Peterson's Magazine* 57 (mayo a junio 1870): 355-67, 431-43; 58 (julio a agosto 1870); 30-41, 109-18.
- \_\_\_\_\_. "Qualla." *Lippincott's Magazine* 16 (noviembre 1875): 576-86.
- \_\_\_\_\_. "A Rainy Day." *Peterson's Magazine* 81 (enero 1882): 49-54.
- \_\_\_\_\_. "The Rose of Carolina." *Scribner's Monthly* 8 (octubre 1874): 723-24.
- \_\_\_\_\_. "The Saar Secret." *Peterson's Magazine* 65 ( abril a junio 1874): 252-59, 330-36, 405-12.
- \_\_\_\_\_. *The Second Life*. *Peterson's Magazine* 43 (enero a junio 1863): 33-39, 121-30, 204-11, 293-300, 348-53, 420-30.
- \_\_\_\_\_. "The Second Sight." *Peterson's Magazine* 44 (diciembre 1863): 447-53.
- \_\_\_\_\_. *Silhouettes of American Life*. 1892. Nueva York: Garrett Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. "The Solmes' Ghost." *Peterson's Magazine* 46 (diciembre 1864): 417-25.
- \_\_\_\_\_. "Some Testimony in the Case." 1885. Pfaelzer (1995), 393-401.

- \_\_\_\_\_. "The South Branch Farm." *Peterson's Magazine* 77 (enero 1880): 45-49.
- \_\_\_\_\_. "Stephen Yarrow: A Christmas Story." *Atlantic Monthly* 13 (enero 1864): 67-88.
- \_\_\_\_\_. *The Stolen Bond*. *Peterson's Magazine* 49 (enero a junio 1866): 37-46, 113-22, 194-200, 261-68, 352-32.
- \_\_\_\_\_. "The Story of Christine." Pfaelzer (1995), 181-197.
- \_\_\_\_\_. "The Story of Christmas Eve." *Peterson's Magazine* 52 (diciembre 1867): 418-23.
- \_\_\_\_\_. "The Story of Hetty." *Peterson's Magazine* 90 (diciembre 1886): 516-20.
- \_\_\_\_\_. "A Story of Life Insurance." *Peterson's Magazine* 41 (junio 1862): 447-54.
- \_\_\_\_\_. "The Story of Philomena." *Peterson's Magazine* 74 (diciembre 1878): 420-25.
- \_\_\_\_\_. "A Story of the Plague." *Harper's New Monthly* 58 (febrero 1879): 443-49.
- \_\_\_\_\_. "A Story of a Shadow." *Galaxy* 13 (abril 1872): 541-52.
- \_\_\_\_\_. "The Story of a Song." *Peterson's Magazine* 46 (julio 1864): 26-31.
- \_\_\_\_\_. "A Strange Story from the Coast." *Lippincott's Magazine* 23 (junio 1879): 677-85.
- \_\_\_\_\_. "Success." *Peterson's Magazine* 44 (octubre 1863): 277-83.
- \_\_\_\_\_. "A Summer's Amusement." *Peterson's Magazine* 76 (julio 1879): 32-36.
- \_\_\_\_\_. "Sun or Shade?" *Peterson's Magazine* 63 (febrero 1873): 132-38.
- \_\_\_\_\_. "A Sunday in Limeburgh." *Scribner's Monthly* 15 (febrero 1878): 523-29.
- \_\_\_\_\_. *The Tembroke Legacy*. *Hearth and Home* 1 (23 enero a 16 abril 1869): 73-75, 89-90, 105-06, 121-22, 137-39, 153-54, 169-70, 185-86, 201-02, 217-18, 233-34, 251-52.
- \_\_\_\_\_. "That Akers Girl." *Peterson's Magazine* 98 (noviembre 1890): 444-49.
- \_\_\_\_\_. "Through Rough Ways." *Hearth and Home* 4 (28 diciembre 1872): 943-46.
- \_\_\_\_\_. "Tirar y Sout." 1887. *Silhouettes of American Life*, 21-45.
- \_\_\_\_\_. "Tom Gillett's Fortune." *Peterson's Magazine* 63 (enero 1873): 34-40.
- \_\_\_\_\_. *The Tragedy of Fauquier*. *Peterson's Magazine* 53 (abril a junio 1868): 271-81, 353-62, 420-26; (julio a agosto 1868): 27-37, 107-11.
- \_\_\_\_\_. "Two Women." *Galaxy* 9 (junio 1870): 799-815.
- \_\_\_\_\_. "Unto This Last." *Peterson's Magazine* 48 (noviembre 1865): 338-46.
- \_\_\_\_\_. *Waiting for the Verdict*. 1867. Upper Saddle River, N. J.: The Gregg Press, 1968.

- \_\_\_\_\_. "Walhalla." 1880. *Silhouettes of American Life*, 46-66.
- \_\_\_\_\_. "A Wayside Episode." 1883. *Silhouettes of American Life*, 145-171.
- \_\_\_\_\_. "What Did Not Happen." *Peterson's Magazine* ns2 (septiembre 1893): 887-92.
- \_\_\_\_\_. "A Wife, Yet Not a Wife." *Peterson's Magazine* 62 (julio a septiembre 1872): 38-49, 103-12, 178-86.
- \_\_\_\_\_. "The Wife's Story." 1864. *"Life in the Iron-Mills" and Other Stories*, 177-221.
- \_\_\_\_\_. "The Yares of the Black Mountains." Pfaelzer (1995), 292-310.
- The Richard Harding Davis Collection, Clifton Waller Barrett Library of American Literature, Alderman Library, University of Virginia. 6109.

## 6.2. Otras fuentes primarias

- Alcott, Louisa May. *Behind a Mask: The Unknown Thrillers of Louisa May Alcott*. Ed. Madeleine Stern. Nueva York: William Morrow, 1975.
- \_\_\_\_\_. *From Jo March's Attic: Stories of Intrigue and Suspense*. Ed. Madeleine B. Stern y Daniel Shealy. Boston: Northeastern UP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Unmasked: Collected Thrillers*. Ed. Madeleine Stern. Boston: Northeastern UP, 1995.
- Andersen, Hans Christian. *The Complete Hans Christian Andersen Fairy Tales*. Ed. Lily Owens. Nueva York: Gramercy Books, 1996.
- Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. 1919. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- The Bible.
- Bradstreet, Anne. "The Prologue." *The Works of Anne Bradstreet*. Ed. Jeannine Hensley. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1967. 15-17.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Nueva York: Scholastic Book Services, 1962.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Ed. Hilda Marsden and Ian Jack. Oxford: OUP, 1976.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. 1678, 1684. Nueva York: Signet, 1964.
- Chopin, Kate. *The Awakening*. 1899. Ed. Nancy A. Walker. Boston y Nueva York: St. Martin's Press, 1993.
- Crane, Stephen. *Maggie, A Girl of the Streets*. 1893. En *The Portable Stephen Crane*. Ed. Joseph Katz. New York: Penguin Books, 1969. 3-74.

- Davis, Rebecca H. *Pro Aris et Focis: A Plea for Our Alters and Hearths*. Nueva York: Virtue and Yorston, 1870. (Incorrectamente atribuido a Rebecca Harding Davis)
- Dickens, Charles. *Bleak House*. 1854. Ed. Norman Page. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Dickinson, Emily. *Wild Nights!—Wild Nights!* En *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas Johnson. Boston: Little, Brown, 1960.
- Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. Harmondsworth, England: Penguin, 1981.
- Eliot, George. *The Mill on the Floss*. Harmondsworth, England: Penguin, 1979.
- Faulkner, William. *Sanctuary*. Harmondsworth, England: Penguin, 1977.
- Freeman, Mary Wilkins. *A New England Nun and Other Stories*. Nueva York: Harper and Brothers, 1891. 1-17, 448-68.
- Fuller, Margaret. "The Great Lawsuit." 1843. *The Norton Anthology of American Literature*. Shorter Fifth Edition. Nueva York y Londres: Norton, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Woman in the Nineteenth Century*. 1854. Ed. Madeleine B. Stern. Columbia, SC: U of South Carolina P, 1980.
- Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper." 1892. En *The Charlotte Perkins Gilman Reader*. Ed. Ann J. Lane. Nueva York: Pantheon, 1980.
- Grimm, Jakob y Wilhelm Grimm. *The Complete Grimm's Fairy Tales*. Nueva York: Pantheon, 1972.
- Hardy, Thomas. *The Return of the Native*. Londres: Macmillan, 1974.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter and Selected Tales*. Harmondsworth, England: Penguin, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Twice-Told Tales*. Nueva York: Airmont, 1965.
- Jewett, Sarah Orne. *The Country of the Pointed Firs*. Oxford: OUP, 1996.
- \_\_\_\_\_. "The White Heron." *The Heath Anthology of American Literature*, Vol 2. Ed. Paul Lauter. Lexington, Mass: D. C. Heath & Co., 1998. 132-138.
- Lawrence, D. H. *Women in Love*. Nueva York: Viking, 1973.
- McCullers, Carson. *The Ballad of the Sad Café*. Londres: Penguin, 1963.
- \_\_\_\_\_. *The Heart is a Lonely Hunter*. Harmondsworth, England: Penguin, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Member of the Wedding*. Harmondsworth, England: Penguin, 1974.
- Melville, Herman. "The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids." *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1. Ed. Paul Lauter. Lexington Massachusetts: D. C. Heath & Co., 1998. 2437-2454.
- Olsen, Tillie. *Silences*. Londres: Virago Press, 1978.

- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. Londres: Faber, 1966.
- Poe, Edgar Allan. *Complete Poems and Tales*. Nueva York: Viking, 1945.
- Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. 1794. Oxford: OUP, 1980.
- Showalter, Elaine, ed. *Alternative Alcott*. 1988. New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers UP, 1997.
- Sinclair, Upton. *The Jungle*. 1905. Nueva York: Signet, 1990.
- Stowe, Harriet Beecher. "The Pearl of Orr's Island." Fetterley, 374-420.  
\_\_\_\_\_. *Uncle Tom's Cabin or Life Among the Lowly*. Ed. Ann Douglas.  
Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Thackeray, W. M. *Vanity Fair*. Londres: Pan Books, 1976.
- Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. Ed. Sculley Bradley, Richmond C. Beatty, E. Hudson Long y Thomas Cooley. Nueva York y Londres: Norton, 1977.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto: Three Gothic Novels*. Nueva York: Dover, 1966.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth, England: Penguin, 1976.
- Wharton, Edith. *The House of Mirth*. Harmondsworth, England: Penguin, 1994.

### **6.3. Fuentes secundarias: reseñas contemporáneas de las obras de Rebecca**

#### **Harding Davis**

##### *Dallas Galbraith*

*Nation* 7 (22 de octubre de 1868): 330-31. (de Henry James)

##### *Doctor Warrick's Daughters*

*Book News Monthly* 14 (abril de 1896): 383-84.

*The Bookman* (1896): 166-67.

*Harper's Weekly* 40 (11 de abril de 1896): 342. (de Laurence Hutton)

"Literary Notes." *Harper's Lost Reviews: The Literary Notes by Laurence Hutton, John kendirck Bays, and others*. Comp. Clayton L. Eidelberger.  
New York: KTO P, 1976. 510.

*Literary World* 77 (16 de mayo de 1896): 154.

*Nation* 62 (11 de junio de 1896): 458-59. (de Emma N. Ireland)

*Publisher's Weekly*, 22 de febrero de 1896. 349.

*Frances Waldeaux*

- Book News Monthly* 15 (febrero de 1897): 315-16.  
*The Bookman* (1897): 167-68  
*The Dial* (16 de mayo de 1897): 312. (Payne)  
*Independent* 49 (4 de febrero de 1897): 155.  
\_\_\_\_\_. 49 (septiembre de 1897): 1161-62.  
\_\_\_\_\_. 49 (noviembre de 1897): 1527-28.  
*Publisher's Weekly*, 19 de diciembre de 1896. 1191.

*John Andross*

- Atlantic Monthly* 34 (julio de 1874): 115.  
*Harper's Monthly* 49 (julio de 1874): 290.  
*Nation* 37 (21 de mayo de 1874): 336-37.  
*Peterson's* 66 (julio de 1874): 77.  
*Saturday Review* 37 (30 de mayo de 1874): 698.

*Kent Hampden*

- Picayune* (16 de octubre de 1892): 15.

*Kitty's Choice*

- Godey's* 88 (febrero de 1874): 184.  
*Picayune* (23 de noviembre de 1873): 8.

*A Law Unto Herself*

- Godey's* 96 (mayo de 1878): 435.  
*Nation* 26 (18 de abril de 1878): 264. (de Sedgwick)

*Margret Howth*

- Knickerbocker* LIX (abril de 1862): 320-25. (de Charles G. Leland)

*Natasqua*

- Life* 7 (22 de abril de 1886): 234.  
*Nation* 43 (1 de julio de 1886): 14. 234.  
*Picayune* (25 de abril de 1886): 8.

“Old Landmarks in Philadelphia”

*New York Daily Tribune* 23 de mayo de 1876: 6

*Silhouettes of American Life*

*Literary News* 13 n.s. (octubre de 1892): 304.

*Nation* 55 (6 de octubre de 1892): 262. (de Park y Logan)

*Waiting for the Verdict*

*Godey's* 76 (enero 1868): 96.

*Nation* 5 (21 de noviembre de 1867): 410-11. (de Henry James)

*Nation* 17 (9 de enero de 1868): 28. (de John De Forest)

#### **6.4. Fuentes secundarias: estudios críticos sobre Rebecca Harding Davis**

Aaron, Daniel. *The Unwritten War: American Writers and the Civil War*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1973. 41-42.

Andrews, William L. *The Literary Career of Charles W. Chestnutt*. Baton Rouge, Louisiana State UP, 1980. 153-154, 167.

\_\_\_\_\_. “Miscegenation in the Late Nineteenth-Century American Novel.” *Southern Humanities Review* 13 (1979): 13-24.

Amireh, Amal M. “The Factory Girl and the Seamstress: Imagining Gender and Class in Nineteenth-Century American Fiction. Diss. Boston University, 1997.

Austin, James C. “Success and Failure of Rebecca Harding Davis.” *Midcontinent American Studies Journal* 3.1 (septiembre 1962): 44-49.

Ballou, Ellen B. *The Building of the House: Houghton Mifflin's Formative Years*. Boston: Houghton Mifflin, 1970. 120, 124.

Bauermeister, Erica R. “In a Different Context: Rereading Works by Elizabeth Stuart Phelps, María Cummins, and Rebecca Harding Davis.” Diss. University of Washington, 1989.

Beer, Thomas. *The Mauve Decade: American Life at the End of the Nineteenth Century*. Nueva York: Knopf, 1926.

Berzon, Judith R. *Neither White Nor Black: The Mulatto Character in American Fiction*. Nueva York: New York UP, 1978. 146-48, 195-95.



- Blake, Fay M. *The Strike in the American Novel*. Metuchen, N. J.: Scarecrow P, 1972. 7-9, 72-73, 209-10.
- Boudreau, Kristin. "The Woman's Flesh of Me: Rebecca Harding Davis's Response to Self-Reliance." *American Transcendental Quarterly* 6.2 (1992): 131-140.
- Buckley, J. F. "Living in the Iron Mills: A Tempering of Nineteenth-Century America's Orphic Poet." *Journal of American Culture* 16.1(1993): 67-72.
- Cary, Richard. *Mary N. Murfree*. TUSAS 121. Nueva York: Twayne, 1967. 22.
- Cohn, Jan. "The Negro Character in Northern Magazine Fiction of the 1860's." *New England Quarterly* 43 (1979): 572-592.
- Conron, John. "Assailant Landscapes and the Man of Feeling: Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron-Mills.'" *Journal of American Culture* 3.3 (1980): 487-500.
- Contemporary Authors*. Ed. Frances C. Locke. 117 vols. Detroit: Gale Research, 1982, 104:110.
- Cornillon, Susan K., ed. *Images of Women in Fiction*. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, 1972. 101-02, 276.
- Culley, Margaret. "Vain Dreams: The Dream Convention in Some Nineteenth-Century American Women's Fiction." *Frontiers* 1.3 (1976): 94-102.
- Cunliffe, Marcus. *The Literature of the United States*. 4<sup>th</sup> ed. Nueva York: Penguin Books, 1986. 302.
- Curnutt, Kirk. "Direct Addresses, Narrative Authority, and Gender in Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron-Mills.'" *Style* 28.2 (1994): 146-68.
- Davis, Charles Belmont, ed. *The Adventures and Letters of Richard Harding Davis*. Nueva York: Scribner's, 1917.
- De Santis, Christopher C. "Southern Reconstruction and the Rhetoric of Enlightened Paternalism in Rebecca Harding Davis's *Waiting for the Verdict*." *College Language Association Journal* 41:3 (Mar 1998): 249-68.
- Dimock, Wai Chee. "Class, Gender, and a History of Metonymy." En *Rethinking Class: Literary Studies and Social Formations*. Ed. Dimock y Michael T. Gilmore. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- Donovan, Josephine. 1941. *New England and Local Color Literature: A Woman's Tradition*. Nueva York: Frederick Ungar, 1983. 33-34, 39, 41, 85.
- Doriani, Beth M. "New England Calvinism and the Problem of the Poor in Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron-Mills.'" *Literary Calvinism and Nineteenth-Century American Women Authors*. Ed. Michael Schuldiner. Lewiston, NY:

- Mellen, 1997. (179-224).
- Downey, Fairfax. "Portrait of a Pioneer." *Colophon* 12 (1932): n.p.
- Dunlap, George Arthur. *The City in the American Novel, 1789-1900: A Study of American Novels Portraying Contemporary Conditions in New York, Philadelphia, and Boston*. Nueva York: Russell & Russell, 1962. 8, 69, 80n, 130-133, 155-59, 165, 171.
- Duus, Louise, "Neither Saint Nor Sinner: Women in Late Nineteenth Century Fiction." *American Literary Realism* 7 (1974): 276-278.
- Elliott, Emory, ed. *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia UP, 1988. 472, 510, 534.
- Elliott, Fannie Mae y Lucy Clark. *Richard Harding Davis: A Checklist of Printed and Manuscript Works of Richard Harding Davis in the Library of the University of Virginia*. Charlottesville: U of Virginia P, 1963. 15, 16, 24.
- Eppard, Philip B. "Rebecca Harding Davis: A Misattribution." *Papers of the Bibliographical Society of America* 69 (1975): 265-67.
- Fagin, N. Bryllion, ed. *America Through the Short Story*. Nueva York: Little, Brown, 1933. Rpt. "Life in the Iron-Mills."
- Fetterley, Judith. *Provisions: A Reader from Nineteenth Century American Women*. Bloomington: Indiana UP, 1985. 306-342.
- \_\_\_\_\_ y Joan Schulz. "A MELUS Dialogue: The Status of Women Authors in American Literature Anthologies." *MELUS* 9 (1982): 3-17.
- Foulke, Virginia. "Women Authors of West Virginia." *West Virginia History* 25.3 (abril 1964): 206-210.
- Giantvalley, Scott. *Walt Whitman, 1838-1939: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall, 1981. 153.
- Gilbert, Sandra M. "From out Mothers' Libraries—Women Who Created the Novel." *NYTBR* 4 Mayo 1986: 30, 32.
- \_\_\_\_\_ y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale UP, 1979. 102.
- \_\_\_\_\_, eds. *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. Nueva York: Norton, 1985. 903-935.
- Goodman, Charlotte. "Portraits of the *Artiste Manqué* by Three Women Novelists." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 5.3 (1981): 57-59.

- Grayburn, William. "The Major Fiction of Rebecca Harding Davis." Diss. Pennsylvania State University, 1965.
- Habegger, Alfred. *Gender, Fantasy, and Realism in American Literature*. Nueva York: Columbia UP, 1982. 6, 105, 124, 140, 237, 263, 311n, 332n.
- Harris, Sharon M. "Rebecca Harding Davis (1831-1910): A Bibliography of Secondary Criticism, 1958-1986." *Bulletin of Bibliography* 45.4 (1988): 233-46.
- \_\_\_\_\_. "Rebecca Harding Davis: A Continuing Misattribution." *Legacy* 5.1 (1988): 33-34.
- \_\_\_\_\_. *Rebecca Harding Davis and American Realism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Rebecca Harding Davis: From Romanticism to Realism." *American Literary Realism* 21.2 (1989): 4-20.
- \_\_\_\_\_. "Rebecca Harding Davis in the Context of American Literary Realism/Naturalism." Diss. University of Washington, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Redefining the Feminine: Women and Work in Rebecca Harding Davis's 'In the Market'." *Legacy* 8 (1991): 118-21.
- Hart, James D. *The Oxford Companion to American Literature*. 6<sup>th</sup> ed. Nueva York: OUP, 1983. 161-62.
- Herzog, Kristin. *Women, Ethnics, and Exotics: Images of Power in Mid-Nineteenth-Century American Fiction*. Knoxville: U of Tennessee P, 1983. 100.
- Hesford, Walter. "Literary Contexts of 'Life in the Iron-Mills'." *American Literature* 49.1 (1977): 70-85.
- Hood, Richard A. "Framing a 'Life in the Iron Mills'." *Studies in American Fiction* 23 (1995): 73-84.
- Howard, Leon. *Literature and the American Tradition*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1960. 204.
- Howells, William Dean. *Editor's Study*. Ed. James W. Simpson. Troy, N.Y.: Whitston, 1983. 66.
- Hughes, Sheila Hassell. "Between Bodies of Knowledge There is a Great Gulf Fixed: A Liberationist Reading of Class and Gender in *Life in the Iron Mills*." *American Quarterly* 49 (Mar 1997): 113-37.
- James, Edward T., et al. *Notable American Women 1607-1950: A Biographical Dictionary*. 3 vols. Cambridge, Belknap P of Harvard UP, 1971. 1:445-447.
- Jones, Anne Goodwyn. *Tomorrow Is Another Day: The Woman Writer in the South*,

- 1859-1936. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981. 222-23.
- Kahn, Coppelia. "Lost and Found." *Ms.* 2.10 (abril 1974): 36, 117-18.
- Kampf, Louis y Paul Lauter. *The Politics of Literature: Dissenting Essays in the Teaching of English*. Nueva York: Vintage Books, 1972. 10, 41.
- Karcher, Carolyn. *The First Woman in the Republic: A Cultural Biography of Lydia Maria Child*. Durham, N. C.: Duke UP, 1994.
- Kazin, Alfred. *An American Procession: The Major American Writers from 1830-1930—The Crucial Century*. Nueva York: Random House, 1984. 170.
- Kessler, Carol Farley, comp. y ed. *Daring to Dream: Utopian Stories by United States Women, 1836-1919*. Boston: Pandora P, 1984, 237.
- Kinney, James. *Amalgamation: Race, Sex and Rhetoric in the Nineteenth-Century Novel*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985. 106-110.
- Lang, Amy Schrager. "Class and the Strategies of Sympathy." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Ed. Shirley Samuels. Nueva York: OUP, 1992. 128-49.
- Langford, Gerald. *The Richard Harding Davis Years: A Biography of a Mother and Son*. Nueva York: Holt, Rinehart y Winston, 1961.
- Lasseter, Janice Milner. "'Boston in the Sixties': Rebecca Harding Davis's View of Boston and Concord during the Civil War." *The Concord Saunterer* 3 (1995): 64-86.
- \_\_\_\_\_. "Hawthorne's Stories and Rebecca Harding Davis: A Note." *Nathaniel Hawthorne Review* 25:1 (Spring 1999): 31-34.
- Lauter, Paul. "Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon: A Case Study from the Twenties." En Newton y Rosenfelt, 22.
- Leland, Charles G. "Sunshine in Thought." *Knickerbocker* LIX (Apr 1862): 320-25.
- Long, Lisa A. "Imprisoned in/at Home: Criminal Culture in Rebecca Harding Davis's *Margret Howth: A Story of To-day*." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 54:2 (1998): 65-98.
- \_\_\_\_\_. "Rebecca Harding Davis." *Nineteenth-Century American Women Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Ed. Denise D. Knight y Emmanuel S. Nelson. Westport, CT: Greenwood, 1997. 88-98.
- Lubow, Arthur. *The Reporter Who Would Be King: A Biography of Richard Harding Davis*. Nueva York: Scribner's, 1992.
- Mainiero, Lina, ed. *American Women Writers: A Critical Reference Guide from*

- Colonial Times to the Present*. Nueva York: Frederick Ungar, 1982. 476-78.
- Malpezzi, Frances E. "Sisters in Protest: Rebecca Harding Davis and Tillie Olsen." *RE: Artes Liberales* 12 (1986): 1-9.
- Marler, Robert F. "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's." *American Literature* 46 (1974): 143-169.
- Marsella, Joy A. *The Promise of Destiny: Children and Women in the Short Stories of Louisa May Alcott*. Westport, CT.: Greenwood P, 1983. 147.
- Martin, Jay. *Harvest of Change: American Literature 1865-1914*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1967. 2, 6, 53, 54, 135-136.
- Milne, Gordon. *The American Political Novel*. Norman: U of Oklahoma P, 1966. 29-31.
- Mock, Michele L. "'Led by a Woman's Hand': Rebecca Harding Davis's Gendered Economies as a Countervoice to Philosophies of Culture and Art." *DAI* 57:10 (1997): 4371. Indiana University.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Nueva York: Doubleday, 1976. 61, 285.
- Molyneaux, Maribel W. "Sculpture in the Iron Mills: Rebecca Harding Davis's Korl Woman." *Women's Studies* 17.3-4 (1990): 157-177.
- \_\_\_\_\_. "Women and Work: On the Margins of the Marketplace." Diss. University of Pennsylvania, 1988.
- New York Times*. Nota necrológica de Rebecca Harding Davis. 30 de septiembre de 1910.
- Morrison, Lucy. "The Search for the Artist in Man and Fulfillment in Life: Rebecca Harding Davis's *Life in the Iron-Mills*." *Studies in Short Fiction* 33:2 (Spring 1996): 245-53.
- Olsen, Tillie. "A Biographical Interpretation." *Life in the Iron Mills*. Por Rebecca Harding Davis. Nueva York: Feminist Press, 1972.
- Osborn, Scott C. y Robert L. Phillips, Jr. *Richard Harding Davis*. Boston: Twayne, 1978. 20-22, 24, 52, 67.
- Parrington, Vernon L. "Beginnings of Critical Realism in America." En *Main Currents in American Thought*. 4 vols. Nueva York: Harcourt Brace, 1930. 3:60-61.
- Pattee, Fred Lewis. *Development of the American Short Story: An Historical Overview*. Nueva York: Biblio, 1966. 169-73.
- \_\_\_\_\_. *The Feminine Fifties*. Nueva York: D. Appleton-Century, 1940. 328.
- Pearson, Carol y Katherine Pope. *The Female Hero in American and British Literature*.

- Nueva York: R. R. Bowker, 1981. 43.
- Perry, John. *Jack London: An American Myth.* Chicago: Nelson-Hall, 1981. 104.
- Pfaelzer, Jean. "Domesticity and the Discourse of Slavery: 'John Lamar' and 'Blind Tom' by Rebecca Harding Davis." *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 38.1 (1992): 31-56.
- \_\_\_\_\_. "Engendered Nature/Denatured History: 'The Yares of Black Mountain' by Rebecca Harding Davis." *En Reesman*, 229-45.
- \_\_\_\_\_. "Introduction to Marcia." *Legacy: A Journal of American Women Writers* 4.1 (1987): 3-5.
- \_\_\_\_\_. "Legacy Profile: Rebecca Harding Davis (1831-1910)." *Legacy: A Journal of American Women Writers* 7.2 (1990): 39-45.
- \_\_\_\_\_. *Parlor Radical: Rebecca Harding Davis and the Origins of American Social Realism.* Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1996.
- \_\_\_\_\_, ed. *A Rebecca Harding Davis Reader: "Life in the Iron-Mills," Selected Fiction, and Essays.* Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Rebecca Harding Davis: Domesticity, Social Order, and the Industrial Novel." *International Journal of Women's Studies* 4(1981) 234-244.
- \_\_\_\_\_. "The Sentimental Promise and the Utopian Myth: Rebecca Harding Davis's 'The Harmonists' and Louisa May Alcott's 'Transcendental Wild Oats'." *American Transcendental Quarterly*, n.s., 3 (1989): 85-99.
- \_\_\_\_\_. "Subjectivity as Feminist Utopia." *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference.* Eds. Jane L Donawerth and Carol A. Kolmerten. Syracuse: Syracuse UP, 1994. 93-106.
- Phelps, Elizabeth Stuart. "Stories that Stay." *Century Magazine* 59 (noviembre 1910): 119-20.
- Philadelphia Inquirer.* Nota necrológica de Rebecca Harding Davis. 30 de septiembre de 1910. 8b.
- Pratofiorito, Ellen C. "Selling the Vision: Marketability and Audience in Antebellum American Literature." Diss. Rutgers U, New Brunswick, 1999.
- Quinn, Arthur Hobson, ed. *American Fiction.* Nueva York: Appleton-Century, Crofts, 1936. 180-92.
- Rose, Jane Atteridge. "The Artist Manqué in the Fiction of Rebecca Harding Davis". *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture.* Ed. Suzanne W. Jones. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1991:155-74.

- \_\_\_\_\_. "A Bibliography of Fiction and Non-Fiction by Rebecca Harding Davis." *American Literary Realism* 22.3 (1990): 67-86.
- \_\_\_\_\_. "The Fiction of Rebecca Harding Davis: A Palimpsest of Domestic Ideology Beneath a Surface of Realism. Diss. University of Georgia, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Images of Self: The Example of Rebecca Harding Davis and Charlotte Perkins Gilman." *English Language Notes* 29.4(1992): 70-78.
- \_\_\_\_\_. "Reading 'Life in the Iron-Mills' Contextually: A Key to Rebecca Harding Davis's Fiction." *Conversations: Contemporary Critical Theory and the Teaching of Literature*. Eds. Charles Moran y Elizabeth F. Penfield. Urbana: National Council of Teachers of English, 1990. 187-199.
- \_\_\_\_\_. *Rebecca Harding Davis*. Nueva York: Twayne Publishers, 1993.
- Rosen, Norma. "The Ordeal of Rebecca Harding." *NYTBR* 15 abril 1973: 39.
- Rosenfelt, Deborah. "From the Thirties: Tillie Olsen and the Radical Tradition." En Newton y Rosenfelt, 220-221.
- \_\_\_\_\_. "The Politics of Bibliography: Women's Studies and the Literary Canon." En *Women in Print I: Opportunities for Women's Studies Research in Language and Literature*. Eds. Joan Hartman y Ellen Messer-Davidow. Nueva York: MLA, 1982. 11-35.
- Santraud, Jeanne-Marie. *La Mer et Le Roman Americain: Dans La Premiere Moitie du Dix-Neuvieme Siecle*. Paris: Didier, 1972. 311.
- Scheiber, Andrew J. "An Unknown Infrastructure: Gender, Production, and Aesthetic Exchange in Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron-Mills'." *Legacy: A Journal of American Writers* 11 (1994): 101-117.
- Schocket, Eric. "Discovering Some New Race: Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron-Mills' and the Literary Emergence of Working-Class Whiteness." *PMLA* 115:1(enero 2000). 46-59.
- See, Fred G. "Metaphoric and Metonymic Imagery in Nineteenth Century American Fiction: Harriet Beecher Stowe, Rebecca Harding Davis, and Harold Frederick [sic]." Diss. U of California, Berkeley, 1967.
- Seltzer, Mark. "The Still Life." *American Literary History* 3(1991): 455-486.
- Sheaffer, Helen Woodward. "Rebecca Harding Davis: Pioneer Realist." Diss. U of Pennsylvania, 1947.
- Shurr, William H. "Life in the Iron Mills: A Nineteenth-Century Conversion Narrative." *American Transcendental Quarterly* 5(1991): 245-258.

- Siegel, Adrienne. *The Image of the American City in Popular Literature 1820-1870*. Port Washington, N. Y.: Kennikat P, 1981. 90.
- Smith, Henry Nash. *Democracy and the Novel: Popular Resistance to Classic American Writers*. Nueva York: OUP, 1978. 92.
- Spiller, Robert E, Willard Thorp, et al. *Literary History of the United States*. 3ª edición. Londres: Macmillan, 1969. 573, 880-81.
- Stoner, Ruth. "An American Shrew: Rebecca Harding Davis and Shakespeare." *Actas: The First International Conference on English Studies: Past, Present and Future*. Almería, 1997.
- \_\_\_\_\_. "El debate sobre género en la narración de 'Life in the Iron-Mills' de Rebecca Harding Davis: implicaciones para la traducción." *El sexismo en el lenguaje*. Eds. María D. Fernández, Antonia M. Medina y Lidia Taillefer. Málaga: CEDMA, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Who's Afraid of Deborah Wolfe?: Rebecca Harding Davis and Her Ironic 'Life'." *Actas del XXII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Lleida, 1998.
- Stovall, Floyd. "The Decline of Romantic Idealism." 1953. *En Transitions in American Literary History*. Ed. Harry Hayden Clark. Nueva York: Octagon, 1975. 365-66.
- Strahl, Ronald J. "A Finessing of Form: The Interplay of the Sentimental and the Realistic in the Fiction of Rebecca Harding Davis, John De Forest, and William Dean Howells." *DA* 42 (1981): 1154<sup>a</sup>. Indiana U.
- Thomson, Rosemarie. "Benevolent Maternalism and Physically Disabled Figures: Dilemmas of Female Embodiment in Stowe, Davis and Phelps." *American Literature* 68 (Sept 1996): 555-86.
- Vallas, Stacy Ann. "Embodying the Unspeakable in Melville, Hawthorne, and Davis." Diss. Stanford University, 1991.
- Vinson, James, ed. *Great Writers of the English Language*. 3 vols. Nueva York: St. Martin's P, 1979. 2: 301-03.
- Voss, Arthur. *The American Short Story: A Critical Survey*. Norman: U of Oklahoma P, 1973. 262
- Wagenknecht, Edward. *Cavalcade of the American Novel*. Nueva York: Holt, 1959. 473.
- Willard, Frances E. Y Mary A. Livermore, eds. *A Woman of the Century: Fourteen Hundred-Seventy Biographical Sketches Accompanied by Portraits of Leading*



*American Women in All Walks of Life*. 1893. Detroit: Gale Research, 1967. 233.

*Women and Literature: An Annotated Bibliography of Women Writers*. 2ª edición.  
Cambridge, MA.: Sense and Sensibility Collective, 1973. 49.

Yellin, Jean Fagan. "Afterword." (*Margret Howth*). 1990.

\_\_\_\_\_. "The 'Feminization' of Rebecca Harding Davis." *American Literary History* 2 (1990): 203-19.

Ziff, Larzer. *The American 1890's: Life and Times of a Lost Generation*. Nueva York: Viking P, 1966. 174.

### 6.5. Otras fuentes secundarias

Albertine, Susan. "Breaking the Silent Partnership: Businesswomen in Popular Fiction." *American Literature* 62:2 (1990): 238-261.

Anthony, David. "The Helen Jewitt Panic: Tabloids, Men, and the Sensational Public Sphere in Antebellum Nueva York." *American Literature* 69 (Sept 1997): 485-514.

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York y Londres: OUP, 1987.

Arner, Robert D. "Landscape Symbolism in Kate Chopin's 'At Fault'." *Louisiana Studies* 9 (1970): 142-53.

Auerbach, Jonathan. "Poe's Other Double: The Reader in the Fiction." *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 24:4 (otoño 1982): 341-61.

\_\_\_\_\_. *The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*. Nueva York y Oxford: OUP, 1989.

Austin, James C. *Fields of the Atlantic Monthly*. San Merino: Huntington Library, 1953.

Barrier, Robert Gene. "A Critical History of *Scribner's Magazine*, 1887-1914. *DA* 41:672A, 1980.

Baym, Nina. *Feminism and American Literary History*. New Brunswick: Rutgers UP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America*". Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1993.

Beetham, Margaret. *A Magazine of Her Own: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

Bentley, Nancy. "White Slaves: The Mulatto Hero in Antebellum Fiction." *American*

- Literature* 65 (Sept 1993): 501-522.
- Bloom, Harold, ed. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Nueva York: Norton, 1970.
- Boose, Lynda E. Y Betty S. Flowers, eds. *Daughters and Fathers*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins UP, 1989.
- Bowers, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton: Princeton U P, 1971.
- Boyeson, Hjalmar Hjorth. *Literary and Social Silhouettes*. Nueva York: Harper and Brothers, 1894.
- Butler, Marilyn. "The Woman at the Window: Ann Radcliffe in the Novels of Mary Wollstonecraft and Jane Austen." *Women and Literature* 1 (1980): 128-48.
- Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. Nueva York: Gordian Press, 1978.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Trans. John Buchanan-Brown. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Cobley, Paul, ed. *The Communication Theory Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1978.
- Conrad, Susan Phinney. *Perish the Thought: Intellectual Women in Romantic America, 1830-1860*. Nueva York: OUP, 1976.
- Cott, Nancy. "Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850." *Signs* 4 (1978): 219-30.
- Coultrap-McQuin, Susan. *Doing Literary Business: American Women Writers in the Nineteenth Century*. Chapel Hill: U of North Carolina, 1990.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature*. Londres y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Davidson, Cathy N. Y Linda Wagner-Martin, eds. *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Nueva York: OUP, 1995.
- Degler, Carl N. *At Odds: Women and the Family in America from the Revolution to the Present*. Nueva York: OUP, 1980.
- \_\_\_\_\_. Introduction. *Women and Economics. A Study of the Economic Revolution between Women and Men*. Por Charlotte Perkins Gilman. 1899. Nueva York:

- Harper Torchbooks, 1966.
- Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working Class Culture in America*. Londres y Nueva York: Verso, 1987.
- Dobson, Joanne. "The Hidden hand: Subversion of Cultural Ideology in Three Mid-Nineteenth Century American Women's Novels." *American Quarterly* 38.2 (1986): 223-42.
- \_\_\_\_\_. "Reclaiming Sentimental Literature." *American Literature* 69:2 (1997): 263-88.
- Doody, Margaret A. "Deserts, Ruins, Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel." *Genre* 10 (1977): 529-72.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. Nueva York: Knopf, 1977.
- Dyer, Joyce Coyne. "Night Images in the Work of Kate Chopin." *American Literary Realism* 14:2 (1981): 216-30.
- Edwards, Lee R. *Psyche as Hero: Female Heroism and Fictional Form*. Middletown, Conn.: Wesleyan UP, 1984.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Filler, Louis. "The *Independent*: Indispensable Conservative in the Antislavery Crusade. *Toward a New View of America: Essays in Honor of Arthur C. Cole*. Ed. Hans L. Trefousse. Nueva York: Franklin, 1977.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Popular Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- Fleenor, Juliann, E. *The Female Gothic*. Montreal y Londres: Eden P, 1983.
- Garner, Shirley N., Claire Kahane y Madelon Sprengnether. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Gillman, Susan K. Y Robert L. Patter. "Dickens: Doubles: Twain:Twins." *Nineteenth-Century Literature* 39:4 (1985): 441-458.
- Habegger, Alfred. *Gender, Fantasy, and Realism in American Literature*. Nueva York: Columbia UP, 1982.
- Halttunen, Karen. *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-class Culture in America, 1830-1870*. New Haven y Londres: Yale UP, 1982.
- Harris, Susan. *Nineteenth-Century American Women's Novels: Interpretive Strategies*. Cambridge: CUP, 1992.
- Hart, James D. *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*. Berkeley: U of California P, 1963.

- Hayne, Barrie. "Standing on Neutral Ground: Charles Jacobs Peterson of *Peterson's*." *Pennsylvania Magazine of History and Biography* 93(1969): 510-26.
- Hidalgo, Pilar. *Tiempo de Mujeres*. Madrid: Horas y Horas, 1995.
- Hirsch, Marianne. *The Mother-Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Hume, Beverly A. "Gilman's 'Interminable Grotesque': The Narrator of 'The Yellow Wallpaper'." *Studies in Short Fiction* 28:4 (1991): 477-84.
- Hume, Robert D. "Gothic versus Romantic: A Re-evaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84 (1969): 282-90.
- James, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Nueva York: Scribner's, 1934.
- Jenkins, Jennifer Lei. "Failed Mothers and Fallen Houses: Gothic Domesticity in Nineteenth-Century American Fiction." *DA* 54:4 (1993): 1365A.
- Johanningsmeier, Charles. *Fiction and the American Literary Marketplace: The Role of Newspaper Syndicates, 1860-1900*. Cambridge: CUP, 1997.
- Jones, Dale Wayne. "Aesthetics of Apocalypse: A Study of the Grotesque Novel in America." *DAI* 46:2 (1985): 424A.
- Jordan, Cynthia S. *Second Stories: The Politics of Language, form, and Gender in Early American Fictions*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina P, 1989.
- Katrakis, María. "Gothic Patterns in American Short Fiction of the Nineteenth-Century." *DAI* 50:9 (1990): 2896<sup>a</sup>.
- Kelley, Mary. *Private Woman, Public Stage: Literary Domesticity in Nineteenth-Century America*. Nueva York: OUP, 1984.
- Keyser, Elizabeth Lennox. *Whispers in the Dark: The Fiction of Louisa May Alcott*. Knoxville: University of Tennessee P, 1993.
- Kiely, Robert. *Reverse Tradition: Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Cambridge, MA. Y Londres: Harvard UP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Romantic Novel in England*. Cambridge: Harvard UP, 1972.
- Kilcup, Karen L. "Essays of Invention": Transformations of Advice in Nineteenth-Century American Women's Writing." *Women Nineteenth-Century American Writers: A Critical Reader*. Ed. Karen L. Kilcup. Oxford: Blackwell, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nineteenth-Century American Women Writers: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Lauter, Paul. "Working-Class Women's Literature: an Introduction to Study." 1979.

- En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane P. Herndle. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1991. 837-56.
- Lazar, Gillian. *Literature and Language Teaching: A Guide for Teachers and Trainers*. Cambridge: CUP, 1993.
- Levine, Lawrence W. *Highbrow Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1988.
- Linkon, Sherry Lee, ed. *In Her Own Voice: Nineteenth-Century American Women Essayists*. Nueva York: Garland, 1997.
- Looby, Christopher. "George Thompson's 'Romance of the Real': Transgression and Taboo in American Fiction." *American Literature* 65 (Dec 1993): 651-672.
- Lund, Michael. *America's Continuing Story: An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*. Detroit: Wayne State University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Novels, Writers and Readers in 1850." *Victorian Periodicals Review* 17. 1-2 (1984): 15-28.
- MacDonald, D. L. "Bathos and Repetition: The Uncanny in Radcliffe." *Journal of Narrative Technique* 19 (1989): 197-204.
- Magowan, Robin. "Pastoral and the Art of Landscape in *The Country of the Pointed Firs*." *New England Quarterly* 36 (1963): 229-40.
- Martin, Richard. "Moral Insight and Popularity: Fiction in the *Century Magazine* 1881-1901." *Revue Francaise d'Etudes Americaines* 17 (1983): 311-318.
- Mayo, Robert D. "Gothic Romance in the Magazines." *PMLA* 65 (1950): 762-89.
- \_\_\_\_\_. "The Gothic Short Story in the Magazines." *Modern Language Review* 37 (1942): 448-54.
- McKay, Janet Holmgren. *Narration and Discourse in American Realistic Fiction*. Filadelfia: U of Pennsylvania P, 1982.
- McSherry, Frank, Jr., Charles G. Waugh, y Martin Greenberg, eds. *Civil War Women: The Civil War Seen through Women's Eyes in Stories by Louisa May Alcott, Kate Chopin, Eudora Welty, and Other Great Women Writers*. Nueva York: Touchstone, 1990.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism or The Reproduction of Mothering*. Berkeley, U of California P, 1978.
- Mogen, David, Scott B. Sanders y Joanne B. Karpinski. *Frontier Gothic: Terror and Wonder*. Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson UP, 1993.
- Mortimer, Anthony, ed. *Contemporary Approaches to Narrative*. Tubingen: Narr,

- 1984.
- Mossberg, Barbara. "Double Exposures: Emily Dickinson's and Gertrude Stein's Anti-Autobiographies." *Women's Studies: an Interdisciplinary Journal* 16:1-2 (1989): 239-50.
- Newton, Judith y Deborah Rosenfelt, eds. *Feminist Criticism and Social Change*. Nueva York: Methuen, 1985.
- Novak, Maximilian E. "Gothic Fiction and the Grotesque." *Novel* 13 (1979): 50-67.
- Novy, Marianne, ed. *Women's Re-Visions of Shakespeare. On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others*. Urbana y Chicago: U of Illinois Press, 1990.
- Papashvily, Helen Waite. *All the Happy Endings*. Nueva York: Harper, 1956.
- Piaget, Jean. *Play, Dreams and Imitation in Childhood*. Nueva York: Norton, 1962.
- Pizer, Donald, ed. *American Realism and Naturalism: Howells to London*. Cambridge: CUP, 1995.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1981.
- Price, Kenneth M. y Susan Belasco, eds. *Periodical Literature in Nineteenth-Century America*. Charlottesville: UP of Virginia, 1995.
- Radway, Janice A. "A Phenomenological Theory of Popular and Elite Literature." diss. Michigan State University, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Londres y Nueva York: Verso, 1987.
- Reesman, Jeanne Campbell, ed. *Speaking the Other Self: American Women Writers*. GA: U of Georgia P, 1997.
- Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson-Melville*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988.
- Ringe, Donald A. *American Gothic: Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*. Lexington: UP of Kentucky, 1982.
- Robinson, Lillian S. "Killing Patriarchy: Charlotte Perkins Gilman, the Murder Mystery, and Post-Feminist Propaganda." *Tulsa Studies in Women's Literature* 10:2 (1991): 273-85.
- Romines, Ann. *The Home Plot: Women, Writing and Domestic Ritual*. Amherst: U of Massachusetts P, 1992.
- Rose, Lisle A. "A Bibliographic Survey of Economic and Political Writings, 1865-

- 1900.” *American Literature* 15 (1944) 381-410.
- Ryan, Mary P. *The Empire of the Mother: American Writing About Domesticity, 1830-1860*. Nueva York: Harrington Park P, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Womanhood in America from Colonial Times to the Present*. Nueva York: Franklin Watts, 1983.
- Samuels, Shirley, ed. *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Nueva York: OUP, 1992.
- Schmidt, Barbara Q. “Novelists, Publishers, and Fiction in Middle-Class Magazines: 1860-1880.” *Victorian Periodicals Review* 17: 4 (1984): 142-153.
- Scholnick, Robert J. “The Galaxy and American Democratic Culture, 1866-1878.” *Journal of American Studies* 16:1 (1982): 69-80.
- Scott, Anne Firor. *The Southern Lady: From Pedestal to Politics, 1830-1930*. Charlottesville y Londres: University Press of Virginia, 1995.
- Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Showalter, Elaine, ed. *Alternative Alcott*. 1988. New Brunswick, N.J. y Londres: Rutgers UP, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Londres: Virago Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Siefert, Susan. *The Dilemma of the Talented Heroine: A Study of Nineteenth-Century Fiction*. Londres: Eden, 1977.
- Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. Nueva York y Oxford, OUP, 1985.
- Stern, Madeleine B. “An Early Alcott Sensation Story: ‘Marion Earle; or, Only an Actress!’” *Nineteenth Century Literature* 47:1 (1992): 91-98.
- Sundquist, Eric J., ed. *American Realism: New Essays*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins UP, 1982.
- Taylor, Walter F. *The Economic Novel in America*. 1942. Nueva York: Octagon Books, 1964.
- Tebbel, John y Mary Ellen Zuckerman. *The Magazine in America: 1741-1990*. New York y Oxford: OUP, 1991.
- Tintner, Adeline R. “Henry James and Miss Braddon: ‘Georgina’s Reasons’ and the Victorian Sensation Novel.” *Essays in Literature* 10:1 (1983): 119-124.

- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. Nueva York: OUP, 1985.
- \_\_\_\_\_, ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- Unrue, Darlene. "Henry James and the Grotesque." *Arizona Quarterly* 32 (1976): 293-300.
- Voloshin, Beverly R. "The Limits of Domesticity: The Female Bildungsroman in America, 1820-1870." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 10:3 (1984): 283-302.
- Weiss, Richard. *The American Myth of Success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Welter, Barbara. "The Cult of True Womanhood: 1820-60." *American Quarterly* 18 (1966): 151-74.
- Wolff, Cynthia Griffin, ed. *Four Stories by American Women*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Wood, James Playsted. *Magazines in the United States*. 1956. Nueva York, Ronald Press, 1971.
- Woolf, Virginia. *Una Habitación Propia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Yellin, Jean Fagan. *Women and Sisters: The Antislavery Feminists in American Culture*. New Haven: Yale UP, 1989.