

**De l'alienació a la utopia?:
l'evolució circular de la mirada feminista
en l'obra de Charlotte Perkins Gilman**

Autora: Marta Miquel Baldellou

Professor: Carles Lindín

Mòdul de Gènere i Identitat

Especialització en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Universitat Oberta de Catalunya

25 de febrer de 2008

Taula de continguts

Abstract.....	3
1. Introducció.....	4
2. La presència circular de la utopia i la distopia.....	4
3. La veu pública i privada, entre l'autoritat i la domesticitat.....	6
4. Imatges utòpiques, subterfugis de desig davant l'absència.....	9
5. Entre la col·lectivitat socialista i la necessitat individual.....	10
6. Entre els preceptes teòrics, les experiències personals i la narrativa de ficció...14	
7. Cerques d'identitat entre l'androcentrisme distòpic i el matriarcat utòpic.....17	
8. Entre la demència de la submissió i la bogeria rebel.....21	
9. Trets utòpics de societats matriarcals davant la distopia del context real.....26	
10. Conclusions.....	31
Bibliografia.....	33

Abstract

L'objectiu central d'aquest assaig és argumentar que la transformació de la posició feminista de C.P.Gilman de l'alienació a la utopia, exemplificada en l'evolució percebuda des de la narració breu "The Yellow Wall-Paper" a la novel·la utòpica *Herland*, no segueix una trajectòria lineal de l'opressió al triomf feminista, sinó que ressegueix una evolució circular en què l'autora troba espais de creativitat enmig de la bogeria, i espais de desigualtat en contextos utòpics i matriarcals tant a través de la seva obra de ficció com dels seus tractats ideològics, la seva vida personal i la seva tasca d'activista feminista. En totes dues obres trobem exemples d'opressió i exultació tot i que des d'òptiques diferents, propis de diferents moments en l'època de l'escriptora ja que vint-i-quatre anys separen les publicacions d'ambdues obres. Com a objectius secundaris, es troben per una part, delinear aquesta transformació circular de la seva obra en la vida personal de l'escriptora, fent referència a episodis que marcaren a l'escriptora com a dona i, per una altra, descriure com aquesta evolució en la seva obra s'emmarca en l'evolució de la seva posició i les seves creences com a creadora de ficció i teòrica feminista. Aquests objectius s'assoleixen mitjançant una anàlisi comparativa d'ambdues obres, en relació amb altres a l'obra de Gilman, emfatitzant aspectes biogràfics de l'autora, així com el reflex i/o la diferència de la mirada feminista de l'escriptora amb teòriques i escriptores feministes contemporànies, juntament amb les teories feministes posteriors dels anys seixanta que la van recuperar com a autora.

1. Introducció

El relat breu de Charlotte Perkins Gilman, "The Yellow Wall-Paper", publicat al 1892, ha estat interpretat com una al·legoria de la subjecció i isolació de la dona dins de l'espai domèstic, especialment en el context de la classe mitjana a l'època victoriana, que sovint comportava l'aparició de malalties tradicionalment denominades 'femenines', com la histèria o la bogeria. La mirada feminista de C.P.Gilman, anirà evolucionant amb el temps, transformant les visions tenebroses sorgides del paper groc, fruit de la malaltia, la depressió i l'alienació per una situació d'opressió i aïllament, per la visió d'una societat utòpica a *Herland* (1915), on les dones no només gaudeixen d'una plena llibertat sinó que s'erigeixen com a úniques dominadores en una comunitat pròpia basada en un règim de matriarcat.

Podria interpretar-se, en un primer moment, que la mirada feminista de l'escriptora va anar transformant-se des d'una visió més pessimista, tètrica i gòtica de la situació de la dona, fins a una creació optimista i somiadora del triomf de les dones en la societat. És cert que existeix una transformació d'una individualitat en el relat breu a una consciència col·lectiva a la novel·la utòpica posterior. No obstant, aquesta transformació de l'alienació pessimista a la utopia exultant és susceptible de ser qüestionada, ja que no es tracta d'una evolució lineal, sinó més aviat circular. Així, tot i la situació d'opressió de la narradora a "The Yellow Wall-Paper", és precisament en el producte d'aquesta submissió femenina, és a dir, en la bogeria, on C.P.Gilman troba espai per al desenvolupament de la seva imaginació i de la seva creativitat, i allà on la narradora es veu capaç de transformar la seva realitat. De fet, la narradora es troba en una habitació per ella mateixa, en clara analogia amb l'obra posterior de Virginia Woolf, on mencionava que per a escriure la dona necessitava solvència econòmica i una habitació per a ella mateixa. D'altra banda, la mirada feminista optimista que proclama una societat utòpica regida pel matriarcat a *Herland* no esdevé tan ideal en tant que una situació radical de matriarcat s'oposa als drets humans d'igualtat entre sexes o proclama un rebuig total de l'home en la procreació de l'espècie humana.

2. La presència circular de la utopia i la distopia

L'univers utòpic de Charlotte Perkins culmina en les seves novel·les *Herland* (1915) i *With Her in Ourland*, tot i que al llarg de la seva vida i la seva escriptura l'autora va anar acumulant trets que finalment desembocaran en la societat utòpica matriarcal que caracteritza *Herland*. A la seva obra *By Force of Fantasy* (1997), la psicòloga Ethel S. Person esmenta que en cada fantasia rau l'origen d'una frustració i, consegüentment, un desig de canvi. D'altra banda, l'antropòloga Marina Werner

en el seu estudi sobre contes que porta per títol *From the Beast to the Blonde* (1996), observa que les ambicions utòpiques bateguen fortament el cor de cada conte de fades. Com apunta Carol K. Kessler (2000), mentre Person es refereix al món de la fantasia en general i Warner s'inscriu dins del gènere dels contes de fades, les idees d'ambdues acadèmiques poden ser aplicades als contes que Charlotte Perkins Gilman va escriure al llarg de la seva infantesa, on Kessler ubica els orígens i les imatges de les ambicions utòpiques de l'autora. Des de que van anar emergint l'any 1870, quan Charlotte tenia deu anys fins a la seva novel·la utòpica *Herland* publicada l'any 1915, imatges d'universos i creacions en la utopia es van succeir al llarg de l'obra de ficció i no-ficció de l'escriptora nord-americana. Segons Kessler, el germen de *Herland* s'estén almenys durant quatre dècades abans que l'autora publicés la novel·la l'any 1915. Al llarg d'aquestes quatre dècades de la vida de Charlotte Perkins Gilman, existeixen moments que poden identificar-se com a punts germinals per a la creació de la seva obra utòpica feminista. Als deu anys, Charlotte va començar a escriure contes de fades, en què imaginava móns irreals en un univers de fantasia i que actualment ens han arribat com a manuscrits sota el títol de *The Literary and Artistic Works [sic] of the Princess Charlotte*. Al llarg de la seva adolescència, la afeció de Charlotte a l'esport i als exercicis de gimnàstica, que contrastaven amb el comportament passiu i delicat que corresponia a una noia de classe mitjana a l'època victoriana, tindran també el seu reflex en l'esperit actiu i físic de les dones a *Herland*. D'altra banda, el dotzè aniversari de la seva filla Kate, l'any 1897, quan mare i filla es trobaven separades, comportarà l'escriptura d'una carta per part de Charlotte a la seva filla, on l'autora rememora com era ella mateixa als dotze anys i on explica el seu univers imaginatiu en la seva adolescència primerenca i on rememora l'encontre amb el que seria el seu segon marit, el seu cosí George Houghton Gilman; relació que va aportar a Gilman l'oportunitat d'imaginar un món més equitatiu en quant al gènere.

En els estudis acadèmics actuals de literatures utòpiques, s'entén que el terme "eutopia" designa un "bon lloc", mentre que "distopia" es refereix a un "lloc dolent". Per la seva banda el terme "utopia", que va popularitzar-se amb la novel·la *Utopia* (1516) de Thomas Moore, solia significar originàriament "cap lloc" o "bon lloc". No obstant, en l'actualitat s'ha manllevat per a referir-se a totes les categories de lloc imaginaris alternatius. Tot i l'imaginari utòpic positiu i optimista que sovint es relaciona amb les societats utòpiques per tractar-se de móns visualitzats com alternatius al real, com apunta Person, Tillie Olsen (1962), citada alhora per Kessler, ja va apuntar que, per arribar a la culminació de *Herland*, Charlotte Perkins Gilman va haver de superar una llarga espera de silencis, passant per una llarga

malaltia, la depressió, l'abatiment de la responsabilitat i de circumstàncies que finalment la van encoratjar a seguir creant. En conseqüència, l'origen de *Herland*, tot i tractar-se de la seva primera novel·la utòpica en la vida literària de l'escriptora, parteix de tota una experiència de vida que, tot i semblar que té un reflex joiós en un univers alternatiu, en aquest món utòpic se segueixen inserint les angoixes i els delits que l'escriptora havia anat acumulant al llarg de la seva obra. Com apunta Kessler, per la seva banda, "The Yellow Wall-Paper" és una subversió de la utopia positiva que es mostra a *Herland*. No obstant, ambdues obres han de ser interpretades en un mateix continu, com a formulacions de l'evolució circular de Gilman, d'aquells continguts constants que reverberen al llarg de la seva obra. Kessler menciona que, en el context de les ficcions utòpiques de Gilman, "The Yellow Wall-Paper" articula les condicions opressives de les dones en contra de les quals va escriure els seus relats i les seves novel·les utòpiques, on aconsegueix unir els seus pensaments individuals respecte a les condicions de les dones creant móns de xarxes socials entre dones que exemplifiquen i il·lustren els preceptes dels seus tractats teòrics.

3. La veu pública i privada, entre l'autoritat i la domesticitat

L'autobiografia de Charlotte Perkins Gilman, titulada *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*, publicada pòstumament l'any 1935, recull mostres de la fantasia de l'autora en la seva infantesa que culminaran en l'univers utòpic a *Herland*. De nena, l'autora se servia de la seva imaginació per a escapar-se a móns imaginaris on podia escollir ser "la més bonica, la més sàvia, la millor persona del món, la que tenia més talent en la música, la pintura, la literatura, l'escultura – per què no, quan una estava somiant?" (23)¹. Aquest món imaginatiu presenta la contrapartida de la necessitat d'escapar-se de la limitació i mediocritat del món real, en què la fantasia no hi té lloc o bé que cal reprimir segons els canons de conducta de la societat. Tant en els seus contes de fades escrits en la seva infantesa, com també mostra en la seva autobiografia, Charlotte Perkins Gilman, imaginava com a protagonistes de les seves fantasies heroïnes amb qui s'identificava plenament. Segons Kessler, les heroïnes d'infància de l'autora eren un llegat familiar dels Beecher, la seva família materna. Les heroïnes dels seus contes es caracteritzen per les bones obres que duen a terme, demostrant així l'origen de les idees de treball social que s'inscriuen dins de la societat utòpica de *Herland*. Mentre que les heroïnes de la seva ficció en la infància són personatges bons però fal·libles, en la seva autobiografia, l'autora, retratant-se a sí mateixa, es perfila com

¹ La traducció és meva.

a model per a altres dones i lectores, exposant episodis de la seva vida i demostrant com va ser capaç de superar-los.

Com apunta Kessler, sota aquesta aparença d'infal·libilitat i seguretat de l'autora que escriu la seva autobiografia per a inspirar a altres dones, s'amaga la necessitat de valoració i aprovació que Charlotte necessitava constantment i que denota una manca de seguretat. Altre cop, sota un món de fantasia i joia, s'amaga certa tendència a l'angoixa que és contant al llarg de la vida de l'autora i que pot apreciar-se en les seves obres. No obstant, com apunta Ann J. Lane, el fet que Gilman es decidís a escriure una autobiografia denota una acció reivindicativa per sí mateixa, ja que subverteix allò que sovint l'hi ha estat vedat a la dona, com és el fet de mostrar una vida mereixedora de ser examinada en un document que és fet públic. A més a més de la seva autobiografia, les seves lluites personals constants es troben recollides en els seus extensos diaris, on Gilman hi inscrivia les seves activitats diàries, mostrant una necessitat constant d'escriure, alhora que d'avaluar totes les activitats que duia a terme. Com menciona Kessler, la personalitat de Gilman, forta i exemplificant, que mostra a la seva autobiografia contrasta amb la quotidianitat i inseguretat que caracteritzava la seva vida, sotjada per l'ombra de la depressió. Des de la seva infantesa fins a la seva decisió final d'acabar amb la seva pròpia vida als setanta-cinc anys quan va saber que patia un càncer de mama terminal, els seus pensaments ens mostren el rostre més humà i la infal·libilitat de la personalitat feminista més important del primer quart del segle vint als Estats Units. La personalitat pública decidida de Gilman així com la seva inseguretat personal entronquen, com apunta Mary A. Hill, amb Hélène Cixous i el seu assaig "The Laugh of the Medusa" (1975). Cixous defensa la necessitat de viatjar a l'ultramón per a veure d'aprop a la Medusa i descobrir que no és mortal, sinó bella i que riu. Hill defensa que com a dones hem estat socialitzades en la cultura de tenir por. En aquest sentit, Cixous defensa que totes les dones han estat algun cop avergonyides de la seva força, de la seva bellesa i de la seva vitalitat. Hill apunta certes similituds en el viatge de Persèfone cap a l'ultra món amb la depressió i les angoixes que van acompanyar a Gilman al llarg de la seva vida. La inseguretat a la qual es referirà moltes dècades després Cixous es demostra en les cartes i els diaris de Gilman, que contrasten amb la veu segura i pública de la seva autobiografia, dels seus tractats teòrics i de les seves comunicacions com a ponent. Hill simbolitza aquesta posició dual al llarg de la vida de Gilman amb la pulsíó entre dos arquetipus de deesses que van influir tant en la generació de Gilman com en les generacions de teòriques feministes posteriors. Segons Hill, existeix una pulsíó entre Ashtoreth, la deesa de la fertilitat, i la Medusa, la deesa que alhora dona i pren la vida. La pulsíó entre aquest dos arquetipus de dona, entre la vida i la

destrucció, esdevé l'origen per a combatre la destrucció d'imatges patriarcals i celebrar la creativitat, la bellesa i el poder de les dones. Gilman reconeixia la necessitat tant del mite com de la realitat; d'aquí que inserís la seva mirada feminista en treballs teòrics i en obres de ficció literària.

La relació que Gilman va mantenir amb escriptores i teòriques del seu temps ajuda a perfilar la personalitat i identitat pròpies de l'escriptora en el seu context cultural. En aquest sentit, Wegener compara la personalitat de Gilman amb una altra escriptora contemporània com és Edith Wharton. Tot i compartit societat i contextos culturals, a més a més del seu interès en el coneixement i la cultura, ambues personalitats representen formes diferents d'entendre la posició de les dones. L'esteticisme que caracteritza la prosa de Wharton contrasta amb el funcionalisme i la intenció de difondre el seu missatge per part de Gilman. La visió social de Gilman es troba en clar contrast amb la posició individualista i elitista de Wharton respecte a la qüestió de la dona. Aquestes divergències tot i ser dones que pertanyen al mateix context temporal i cultural porta a Wegener a descriure-les com a les dues escriptores més importants de la seva generació que han emergit com a figures oposades complementàries. La recepció de la crítica posterior a la reedició de "The Yellow-Wallpaper" per *The Feminist Press* l'any 1973, va portar a teòriques a establir connexions entre Gilman i altres escriptores contemporànies. Charlotte Margolis Goodman apunta al paral·lelisme entre la vida i l'obra de Gilman i Edith Summers Kelley, en especial pel que fa a la novel·la *Weeds* (1923) de Kelley, on es narra l'experiència matrimonial de Judith, l'esposa d'un cultivador de tabac a Kentucky i com aquesta es veu subjugada per la desigualtat financera amb el seu marit i pel seu sentiment de sotmetiment a la seva tasca domèstica. De forma més recent, l'estudi de l'obra de Gilman, com diu Ann J. Lane, segueix sent d'actualitat per les idees feministes que mostra pel que fa als orígens de la subjugació de la dona, la lluita per aconseguir l'autonomia i l'afectivitat en les relacions humanes, el rol central que adquireix el treball per a aconseguir identificar la pròpia identitat, així com diferents estratègies per educar les futures generacions en un medi humà i edificant. Aquests punts clau que van repetint-se en l'obra de Gilman i que s'exemplifiquen tan a "The Yellow Wall-Paper" com a *Herland* tenen una continuïtat i evolució circular que s'aprecien en els escrits de ficció i en els tractats teòrics de l'escriptora, al mateix temps que reverberen en les escriptores feministes contemporànies a Gilman així com aquelles que la van rebre i que van integrar els seus preceptes en els seus propis escrits posteriors.

4. Imatges utòpiques, subterfugis de desig davant l'absència

En un anàlisi dels seus primers contes d'infantesa, podem anar identificant trets que també s'inclouran en la seva novel·la *Herland*, com imatges pròpies de móns utòpic, així com la vena sarcàstica i de paròdia que caracteritza la seva utopia en la maduresa. En els seus manuscrits, trobem la peça "A Dream", d'unes vint pàgines, en què, com apunta Kessler, Gilman ja descriu una terra semblant a *Herland*. En la peça breu, la protagonista es troba en un bosc sola quan sent unes veus que provenen dels arbres. Aquesta escena es repeteix a l'inici de *Herland*, quan els tres exploradors arriben a la terra d'elles i senten les tres noies que s'amaguen als arbres. D'altra banda, en un altre conte, "A Fairy Story", l'autora descriu una societat en què noies i dones es mostren actives en l'espai públic. L'autora ubica l'acció d'aquesta peça breu en un altre planeta abans de la creació de la Terra. Aquest conte demostra clarament que els ideals feministes utòpics de l'autora no s'originen en la seva etapa adulta de creació, sinó que ja es mostren ben presents en els anys de la seva infantesa. No obstant, com apunta Kessler, amb un cert regust irònic, quan Charlotte Perkins Gilman va decidir-se a escriure *Herland*, havia adquirit suficient optimisme per a ubicar la trama de la història en una societat utòpica però dins del propi planeta Terra, sense haver d'imaginar una societat matriarcal vivint en un altre planeta com succeeix a "A Fairy Story". En aquest mateix conte, cal remarcar un punt clau en la vida de l'autora, que també tornar a ressorgir a *Herland*. A "A Fairy Story", com a contraposició al mite de la ventafocs en què la protagonista espera al príncep, la protagonista del conte en un altre planeta és rescatada pel seu propi pare. Cal recordar que l'escriptora va viure l'absència del seu propi pare, Frederick Beecher Perkins, quan aquest va decidir separar-se de la seva dona, la mare de la Charlotte. També cal tenir present que, quan l'escriptora tenia quinze anys, va decidir reescriure el conte "A Fairy Story", de manera que en lloc d'una sola protagonista, els personatges principals fossin dos germans, Gabriel i Araphenia. Segons Kessler, aquest canvi es correspon al desenvolupament de relacions heterosocials que l'autora, com a adolescent, ja havia adquirit. En definitiva, aquesta peça breu, "A Fairy Story", escrita en la infantesa i l'adolescència de l'autora, ja mostra trets ben marcats que tornaran a ressorgir a *Herland*, com és el cas de el ressorgiment de la família amb dos sexes, home i dona, amb que acaba la novel·la utòpica, que rememora el canvi d'una única protagonista a la inclusió d'un germà en la posterior revisió del conte. El fet que *Herland* acabi amb el naixement d'un nen, aquest cop per mitjà de la unió d'una parella, i no pas per partenogènesi com havia succeït fins llavors, inclouen la figura del pare absent, que també s'inclou al conte "A Fairy Story".

A més a més de móns de fantasia i la inclusió de la figura del pare absent, els contes que l'autora va escriure en la seva infantesa també inclouen visions primerenques respecte al sexe masculí que aniran reverberant al llarg de la seva obra i que també tindran presència a *Herland*. Tot i que en la seva etapa adulta, fruit de la seva ideologia igualitària i socialista, Charlotte Perkins Gilman proclamava la necessitat de l'equitat dels sexes en la família, val a dir que en els seus contes primerencs, s'identifica un retrat força negatiu dels personatges masculins, que contrasta amb les bones obres que caracteritzen a les seves heroïnes. Segons Kessler, aquesta tendència de denigrar els nois i elevar a les noies consistia en una subversió d'allò que va experimentar com a nena en la seva família, de forma que Gilman va començar a escriure narracions on revertia els rols de gènere per compensar els seus sentiments d'inferioritat respecte als nois, en la societat conservadora i patriarcal en què va créixer. Aquesta exclusió per raons de gènere es veu en la relació que l'escriptora tenia amb el seu germà gran Thomas qui, segons el parer de l'escriptora, gaudia del privilegi de tenir molta més llibertat que no pas ella. El retrat positiu de les dones i força negatiu i irònic dels homes també troba el seu reflex a *Herland*. En aquest sentit, la imaginació i l'escriptura de l'autora en la seva infantesa tenia beneficis terapèutics, alhora que satisfaccions personals, tot i això, la seva ànsia de creativitat era sovint reprimida per la seva pròpia mare, atesa la seva educació i el fet de trobar-se sumida en una depressió quan el seu matrimoni va fracassar en una societat en què la dona es devia i obtenia la seva identitat a través del casament i la maternitat. La pròpia Charlotte va anotar en la seva autobiografia en relació a la creació de contes quan era nena que "era tan plaent que devia estar mal fet". Posteriorment, en una carta dirigida a qui seria el seu segon marit també mencionava que "estava avesada a abandonar allò que li agradava fer". La repressió de les seves aptituds creatives i literàries per part de la seva mare primer i després per part del seu primer marit, Walter Stetson, com demostren la seva autobiografia i algunes de les seves cartes, van emmarcar a l'escriptora en un ambient de repressió i silenci que transcendeix significativament en la seva peça més coneguda "The Yellow-Wallpaper" (1892).

5. Entre la col·lectivitat socialista i la necessitat individual

A més dels móns de fantasia i la subversió dels rols de gènere dels seus contes que tornen a reparèixer a l'univers de *Herland*, poden destacar-se alguns episodis en la vida de l'escriptora que la van influir en la seva descripció de la societat matriarcal a *Herland*, especialment pel que fa a les comunitats de dones i a la maternitat com a institució clau de la novel·la. Durant la dècada de 1880, l'escriptora va viure un temps a Providence, on segons es llegeix en la seva autobiografia, va aficionar-se

a la pràctica de l'esport a l'aire lliure i a la gimnàstica. Les tres noies que apareixen en primer lloc a la novel·la *Herland* criden l'atenció als tres exploradors nous per la seva capacitat física i la seva agilitat, amb les quals no poden competir. L'afecció de Charlotte Perkins Gilman per l'exercici físic no només es corrobora en la seva autobiografia, sinó en les cartes que li enviava a la seva filla Kate, fruit del seu primer matrimoni amb en Walter Stetson, que va viure amb el seu pare i la seva nova parella mentre l'escriptora es recuperava d'una depressió.

A més a més de la seva estada a Providence, un altre viatge que va resultar fructífer per a la creació de l'univers utòpic de *Herland* fou l'estada de l'escriptora a Hull House, a Chicago, on va conviure amb altres dones en una casa fundada per Jane Addams. Com a ponent en nombrosos congressos, Gilman va anar relacionant-se amb teòriques feministes destacades de l'època com la feminista Anna Howard Shaw (1847-1919), la líder del moviment sufragista per a les dones Susan B. Anthony (1820-1906) i la fundadora de la casa comunitària de dones a Chicago Jane Addams (1860-1935). Va ser per mitjà de la coneixença i l'amistat amb Jane Addams que Gilman va entrar en contacte amb una comunitat de dones, influència que la va marcar de forma significativa i que va incorporar clarament en la societat matriarcal que descriu a *Herland*. A la Hull House de Chicago, Gilman va conèixer i establir amistat amb dones destacades de l'època i sensibles respecte a la situació de la dona com la metge i científica Alice Hamilton (1867-1963), l'advocada i inspectora de fàbriques Florence Kelley (1854-1932), la investigadora social i advocada dels nens Julia Clifford Lathrop (1858-1932) i l'organitzadora i activista per a les dones treballadores Ellen Gates Starr (1859-1940). La col·laboració conjunta d'aquestes personalitats va contribuir enormement a la millora de la situació dels veïnats pobres a la ciutat de Chicago a principis del segle XX, ja que el seu propòsit, no només era feminista, sinó que aspirava a la millora de la situació social en general. En aquesta comunitat de dones, tot i formar-ne una part important, Gilman també va patir certa alienació per la importància que les companyes donaven a la maternitat, que contrastava amb la visió que tenia Gilman, ja que sovint creia que no n'estava prou capacitada i que la privava de dedicar-se a la seva tasca social. D'altra banda, la convivència en comunitat limitava la necessitat de soledat que tenia Gilman, i seguint a Woolf, el desig de tenir una habitació per a ella sola.

Com apunta Kessler, l'experiència de conviure en una comunitat de dones, convivint en la mateixa casa en un ambient de suport mutu, va dotar l'escriptora de l'esperit social de col·lectivitat entre dones. De forma individual, Charlotte Perkins Gilman no havia tingut una experiència realment propera amb la seva mare, ja que aquesta, per l'educació que havia rebut, així com per l'experiència fallida del seu

matrimoni, no excel·lia en mostres d'afecte envers la seva filla Charlotte. D'altra banda, la relació que l'escriptora va mantenir amb la seva pròpia filla Kate sempre va ser distant i ambigua; en un principi, perquè fruit del seu part, va patir una depressió que la va acompanyar al llarg de la seva vida i, després, perquè en el període de creixement de la Kate, la Charlotte sentia que no es trobava capaç d'exercir de mare perquè no es considerava prou apta i perquè el seu projecte de transformació social a favor de les dones l'ocupava tot el seu temps. Fins i tot, la Kate va viure amb el seu pare i la nova parella d'aquest, la gran amiga de l'escriptora Grace Ellery Channing, durant un cert temps; fet que va girar part de la societat contemporània en contra de l'escriptora, sent àrduament criticada per no convida amb la seva pròpia filla. Tot i això, Gilman va creure que feia ben fet per evitar que la seva filla tingués les mancances que ella havia patit de jove. Finalment, el retrobament entre mare i filla va tenir lloc quan l'escriptora es va tornar a casar. La problemàtica i ambigua relació afectuosa amb les dones de la seva família es va veure d'alguna manera recompensada amb la convivència amb companyes de conviccions ideològiques a Hull House; experiències que germinen en la seva concepció d'una societat matriarcal a *Herland*. En la seva primera novel·la utòpica, Charlotte Perkins Gilman imagina una societat en què la posició social més alta és ocupada per la mare i on l'honor més gran és ser escollida com a 'Sobre Mare', distintiu que permet a les dones tenir més d'una filla. D'altra banda, tot i la excel·lència de la maternitat i la importància cabdal que adquireix a *Herland*, entorn de la qual gira tota la regulació de la societat, l'escriptora imprimeix part de la seva experiència com a mare, ja que la relació entre mares i filles a *Herland* no és pròxima. Un cop una mare dona a llum a la seva filla, són dones expertes escollides per la societat, i no pas la pròpia mare, aquelles que tenen cura de les filles acabades de néixer.

Segons Kessler, *Herland* com a entelèquia respon a un lloc creat per l'escriptora per a descobrir la seva pròpia identitat, com la narradora a "The Yellow Wallpaper" descobreix la dona atrapada a l'altra banda del paper de paret i vol alliberar-la a ella, i per extensió, a ella mateixa. Tanmateix, aquesta descoberta de la identitat és més aviat un redescobriment de les terres imaginàries que va anar creant al llarg de la seva infantesa en els seus contes. Kessler ubica el germen del món utòpic ultrafeminista a *Herland* en les fantasies infantils de l'escriptora, en el desig d'estar amb la seva filla i proveir-li un món millor que el que ella va tenir a la seva edat, en les relacions d'absència i distància afectuosa amb el seu pare i la seva mare, així com en la relació amb els seus marits Walter Stetson i Houghton Gilman, que apunten als diferents prototipus d'home exemplificats pels exploradors nousvinguts a *Herland*, i la relació de convivència comuna amb altres companyes

feministes com Jane Addams. *Herland*, com a culminació de l'imaginari utòpic de Gilman, incorpora elements de passat, present i futur imaginari que s'entremesclen, com en les cartes de l'escriptora a la seva filla Kate, ella li va deixant un llegat de records que encara li són presents amb l'esperança que perdurin en la seva filla.

Teòriques com Kessler han apuntat a *Herland* com la traducció fictícia dels preceptes que Gilman va exposar en el seu tractat *Women and Economics* (1898). Aquesta obra cabdal del pensament feminista de principis del segle XX, entronca amb obres clàssiques com *A Vindication of the Rights of Women* (1792) de l'anglesa Mary Wollstonecraft, on s'exposava la humanitat comuna de les dones, i *Woman in the Nineteenth-Century* (1845) de la nord-americana Margaret Fuller, on es defensava la diferència individual de les dones. A més a més d'aquest llegat cultural, l'herència els preceptes de domesticitat i de religiositat de la seva pròpia família, els Beecher, també la van fer adquirir consciència respecte a la situació de les dones. Entre la igualtat i la individualitat, *Women and Economics* exposa arguments sobre els trets comuns que uneixen a les dones i que les fan diferents dels homes. Gilman demostrava com la dependència econòmica feia de les dones esclaves dels homes i, per tant, aquesta situació impedia l'evolució social i el progrés humà en general. Com a cinc punts bàsics, Gilman argumentava que els homes havien sotmès a les dones al seu control sumint-les en un treball domèstic no remunerat a través del matrimoni; la mediocre i dèbil presència de les dones en l'àmbit públic es deriva com a conseqüència d'aquesta situació i l'única sortida del matrimoni abocava a les dones a exagerar els seus trets sexuals i maternal; la condició d'ignorància de la dona a la qual es veu avesada la incapacita per adquirir les suficients aptituds per exercir el seu paper fonamental de mare; l'excessiu èmfasi en la diferenciació d'esferes entre homes i dones ha fomentat que es perpetuïn dos formes diferenciades de percebre el món; i la construcció de la feminitat i les creences que l'anatomia determinava el gènere, tot i que admetia la diferència entre els sexes. Aquests punts essencials en el tractat de Gilman i que van repetint-se al llarg de la seva obra són subvertits a la seva novel·la utòpica, on no existeix el matrimoni, no existeix el treball remunerat diferenciat, ni la separació de rols perquè es viu en un regim de comunitat matriarcal. Els preceptes que Gilman va compilar l'any 1898 serien difosos en altres obres de teòriques feministes especialment en la segona onada de feminisme als Estats Units, a la dècada dels anys seixanta i setanta, com va ser el cas de Betty Friedan a *The Feminine Mystique* (1963), en especial pel que fa al rol de la domesticitat a temps complet que s'imposa a la dona, a l'aïllament i alienació que li provoca a la dona i a la crítica a les teories de Freud sobre la concepció de la dona basades en una manca. També els preceptes de Kate Millet a *Sexual Politics* (1970), guarden un cert paral·lelisme

amb Gilman, concretament pel que fa a l'aspecte social i polític que va conferir al sexe. Tot i això, el ressorgiment de Gilman com a figura capdavantera del moviment feminista als Estats Units es va originar en la reedició dels seus treballs per l'editorial *The Feminist Press* als anys setanta.

6. Entre els preceptes teòrics, les experiències personals i la narrativa de ficció

A més a més de *Women and Economics*, el seu ideari més destacat, altres tractats posteriors van influir en Gilman alhora de crear la societat utòpica de *Herland*. A *Concerning the Children* (1900), Gilman defensava una maternitat social implementada per mares i cuidadores expertes. A *The Home: Its Work and Influence* (1903), Gilman criticava el format de família isolada en una sola llar i defensava la necessitat de llocs comuns, com cuines compartides, que establissin xarxes entre famílies, amb cuines públiques i menjadors compartits. Finalment a *Human Work* (1900), Gilman delineava la seva ideologia socialista, defensant una teoria socialista basada en la comunitat i la mutualitat, de manera que l'individu, en la seva especialització i expertesa en diferents àrees, contribuiria al benestar comú de la societat. Els ideals de maternitat, de cuines compartides i públiques, de vida en comunitat i del coneixement de l'individu en benefici de la comunitat es troben plenament realitzats a *Herland*, ja que són els trets bàsics que caracteritza a la terra d'elles. Entre aquests tractats teòrics, Gilman també va crear ficcions literàries que van tenir una gran influència en la creació de la societat matriarcal de *Herland*. Des de la seva primera ficció considerada utòpica, com és "The Beauty of the Block" (1904) fins a *Herland* i *With Her in Ourland*, Gilman va produir narracions com *A Woman's Utopia* (1907), *What Diantha Did* (1910), *Her Memories* (1912), "Mr. Hines' Money" (1913), "Maidstone Comfort" (1913), "Forsythe and Forsythe" (1913), i *Moving the Mountain* (1913), publicades en la seva pròpia revista *Forerunner*. Algunes d'aquestes ficcions, com *A Woman's Utopia* i a *Moving the Mountain*, tenen en comú un home com a protagonista que arriba als Estats Units després d'haver-hi estat absent i es meravella del gran avenç i canvi social que s'ha produït, adonant-se que la causa d'aquest canvi es troba a l'expansió i el desenvolupament de la posició de la dona en la societat. Aquest fil argumental també esdevé l'inici de la trama a *Herland*.

En les experiències personals que marcaren a l'escriptora per a imaginar la terra d'elles, cal mencionar la importància cabdal que tingué la correspondència que va mantenir amb el que seria el seu segon marit, el seu cosí George Houghton Gilman, a qui ella anomenava Ho. Mentre que en el seu primer matrimoni amb Walter Stetson la vena creativa de Gilman va ser reprimida per les seves tasques

domèstiques, a les quals se sentia totalment subjugada, l'escriptora va trobar en el seu nou company el suport i encoratjament necessaris per a produir treballs literaris de forma significativament prolífica. Després del seu segon matrimoni, Gilman va produir i editar la seva pròpia revista, *Forerunner*, publicada de 1909 a 1916, on anualment incloïa una novel·la, un llibre de no ficció, un relat, articles breus, crítiques i editorials. Tot i semblar paradoxal, sembla que realment Gilman va convertir-se en una "nova dona", adquirint la seva faceta de teòrica feminista i figura capdavantera de principis del segle XX als Estats Units, després del seu segon matrimoni. Kessler apunta que l'encoratjament positiu i optimista que rebia de Houghton, així com la llibertat que li era permesa per a crear, es veuen reflectits en el món vitalista i innovador de *Herland*.

A més a més dels seus textos de ficció en la seva adolescència primerenca, de les seves experiències personals i de la correspondència amb la seva filla i el seu segon marit, el text teòric i de no ficció que proveeix d'ideologia a la novel·la utòpica de *Herland* és el manifest que Gilman va escriure sota el títol *Women and Economics*, una de les peces clau on presenta els seus ideals socials feministes, la seva subversió dels rols de gènere atribuïts a dones i homes en la societat patriarcal, i la necessitat que les dones rebutgin la dependència i la domesticitat per a poder arribar a una societat més igualitària. Tal i com apunta Ann J. Lane, segons Gilman, l'origen de la desigualtat de les dones es troba en la relació problemàtica entre la casa i la vida professional. Allò que destaca de Gilman és que, tot i no ser una acadèmica, va portar a l'esfera pública les seves angoixes personals com a dona, incorporant-les a la seva obra com a temes principals per a fer-los el propòsit de la seva existència. A més a més del seu primer matrimoni amb Walter Stetson, Gilman es va servir de la negativa experiència matrimonial de la seva mare, abandonada pel seu marit. La diferència entre mare i filla radica en què, Mary Perkins, la mare de Gilman, havia estat educada en un preceptes victorians patriarcals dels quals no podia defugir. En conseqüència, ella va entendre el fracàs del seu matrimoni com a prova del seu malencert com a dona, perquè no va aconseguir les expectatives que la societat esperava d'ella com a dona. Tot i que part d'aquest bagatge va ser heretat de la seva mare per l'escriptora, Gilman va poder identificar una alternativa a la demarcació taxativa en relació al gènere que prescrivia els comportaments de dones i homes. Tot i l'existència d'una alternativa a la vida en perpètua domesticitat de la seva mare, Gilman, segons Ann J. Lane, havia de triar entre l'opció més femenina de matrimoni i fills, o bé l'alternativa masculina, que incloïa la inversió de les seves aptituds intel·lectuals i creatives en el desenvolupament d'una carrera professional.

A *Women and Economics*, Gilman exposa les seves teories sobre el gènere que tindran una repercussió constant i s'exemplificaran en la seva obra de ficció. Com apunta Joanne B. Karpinski, les teories econòmiques i socialistes que Gilman exposa a *Women and Economics* es basa en què en l'espècie humana la relació entre els sexes ha anat derivant cap a una relació econòmica i, com a resultat, ha desembocat en un interès exacerbant en la competitivitat individual per part de dones i homes que impedeix un desenvolupament social igualitari. Gilman preveia l'evolució del progrés social sempre que dones i homes s'adonessin que havia de ser preocupació i interès d'ambdós sexes que les dones acomplissin el total del seu potencial. La seva posició optimista envers el progrés de la humanitat mitjançant un tracte més igualitari entre els sexes s'exposa en la seva autobiografia, on Gilman remarca que tot i que el seu primer matrimoni es va trencar, va ser capaç d'assolir la independència econòmica. Tanmateix, com anoten Ann J. Lane i Denise D. Knight, la veu pública que adopta Gilman a la seva autobiografia que va idear per a que servís de model per a altres dones contrasta amb la veu angoixada i la manca de seguretat que denoten els seus escrits privats, com són les cartes i els diaris. La decisió Gilman de separar-se de Walter Stetson va resoldre el dilema constant de, per una banda, viure en una dependència emocional i econòmica sota l'ampara del seu marit, que es resistia a què la seva dona col·laborés en l'aportació econòmica familiar, i per l'altra, dedicar la seva vida a la seva gran tasca a favor de la situació de les dones. Al llarg dels seus preceptes teòrics en relació a les dones i a l'economia, Karpinski anota algunes de les contradiccions de Gilman en la seva lluita per la igualtat d'homes i dones en el treball. Karpinski detecta que Gilman no iguala treball amb obtenció d'un sou, ja que quan l'autora es refereix a igualtat entre sexes en la feina es refereix a aquelles tasques que es troben igualment no remunerades en el cas dels homes. Per un altra banda, Karpinski també nota que l'elecció de Gilman de dedicar la seva vida de forma individual a la seva tasca de servei a la comunitat de les dones indica un contrast entre la seva labor individual i el cooperativisme que implica l'acompliment d'aquest propòsit. D'altra banda, Karpinski defensa que, enlloc d'intentar transformar la divisió de treball basada en una perspectiva totalment masculina com feia Gilman, podria haver sigut més avantatjós que Gilman animés a les dones a emular i ocupar la posició dels homes en el lloc de treball. De fet, tot i que Gilman defensava la igualtat de sexes i denunciava la subordinació de les dones en la domesticitat que desembocava en la seva subjugació econòmica respecte als homes, també pensava que tots dos sexes eren diferents. Karpinski defensa que Gilman, en el seu èmfasi de transmetre ideals socials que arribessin a generacions posteriors, no va preveure que el llegat de les tradicions culturals tenien un pes clau i que continuarien conformant les actituds

d'homes i dones en el lloc de treball i incidint en les expectatives que es tenien dels dos sexes.

Al final de la seva vida Gilman seguia lluitant per fer front als pensaments i sentiments negatius i a la tensió interna entre la seva vida personal i el seu servei comunitari. Com apunta Karpinski, com moltes de les teòriques feministes de la seva època i com a llegat de la seva família, Gilman mai va abandonar del tot la filosofia cristiana com a convicció personal tot i que va criticar àrduament l'androcentrisme que caracteritzava a les institucions cristianes. Gilman era neboda de l'escriptora Harriet Beecher Stowe, autora de l'obra homònima abolicionista *La cabana de l'oncle Tom* (1852), però impulsora de la domesticitat femenina pròpia de l'època, així com de l'ètica i la religiositat pròpies de la família Beecher. La seva tia com la seva mare representaven els ideals de domesticitat de l'època dels quals Gilman va defugir. No obstant, en el cas de la seva tia Harriet, ella també representava la pietositat religiosa de l'època que sovint es feia servir per a justificar la subjugació de les dones, com a personificacions dels ideals que calia preservar en la santedat de la llar. L'obra de Gilman, *His Religion and Hers: A Study of the Faith of Our Fathers and the Work of Our Mothers* (1923), sembla mantenir un diàleg amb el seu llegat familiar de ministres religiosos a través del temps, donant la seva particular visió sobre les característiques definitòries dels seus avantpassats, la seva confiança en la fe, l'obediència i la submissió de les dones, i com aquests trets han contribuït a la situació de desigualtat de les dones. En aquest tracta, Gilman acaba proclamant que la religió té un caràcter marcadament androcèntric perquè ha estat instaurada per homes i gira entorn de la mort. Segons el parer de Gilman, si el llegat religiós ens hagués pervingut a través de les dones, seria el naixement i no pas la mort la qüestió central del pensament religiós. En aquest sentit, com apunta Ann J. Lane, Gilman entén la maternitat i la comunitat de dones com els fonaments d'un sistema ètic que han de guiar la conducta social de les persones. A la que seria la seva novel·la utòpica, *Herland*, Gilman també hi insereix un discurs religiós. A la terra d'elles, les dones basen les seves creences religioses en el culte a la maternitat i els seus temples de devoció consisteixen en petites esglésies on les dones que necessiten parlar amb algú troben consol en expertes. Com el narrador Van apunta al llarg de la novel·la, els cultes a la terra d'elles es limiten a certes celebracions per honorar a una deessa de la maternitat.

7. Cerques d'identitat entre l'androcentrisme distòpic i el matriarcat utòpic

Abans de la publicació de *Herland*, poden detectar-se trets d'utopia positivista en els contes fantàstics i en l'encoratjament del seu marit Houghton en la vida de Gilman. No obstant, els moments de fantasia utòpica es troben molt sovint

contrarestats per moments d'angoixa distòpica. De fet, la utopia no pot conviure sense la distopia. Fins i tot, *Herland*, tot i ser un món ideat com una alternativa a la societat real d'opressió i iniquitat de les dones, no és un món perfecte; de fet, hi manca la meitat de la humanitat. En aquest sentit, Kessler apunta que la realitat distòpica sovint conviu amb la visió utòpica. Enlloc d'interpretar ambdós termes com a oposats, la utopia i la distopia haurien de ser concebudes com a existint dins d'un cercle o espiral continu, una implícita en l'altra (99). Conseqüentment, l'obra de Gilman ha estat interpretada com la compensació, en clau de ficció literària, per tal de compensar la manca d'una realitat depriment que consisteix en trencar el silenci per a fer sentir la seva veu, en imaginar un món alternatiu perquè, només en el fet de concebre'l, ja s'insereix la possibilitat de que es faci real. Kessler apunta a dues obres de Gilman com il·lustratives de la transformació de la ideologia feminista de l'escriptora de la distopia i a la utopia. Els moments de distopia en la vida de Gilman van quedar significativament reflectits en la seva obra "The Yellow Wall-Paper", en què la seva altra veu, la narradora de la història, tancada en una habitació per prescripció del seu propi metge i marit, experimenta les condicions opressives i supressives que caracteritzen l'androcentrisme més acusat. Per contra, a *Herland*, la distopia és vençuda per un exemplificant món d'utopia, en què percebem una societat matriarcal, basada en l'ajuda mútua i la coexistència pacífica, la tranquil·litat de la qual es veu trencada per l'arribada de tres homes. No obstant, sembla que aquesta clara diferenciació entre la distopia a "The Yellow Wallpaper" i la utopia de *Herland* no pot concebre's de forma taxativa, ja que existeixen trets i lectures utòpiques a "The Yellow Wall-Paper" - com la bogeria creativa de la narradora i l'intent d'alliberar la dona a l'altra banda del paper, metàfora de recuperació de la seva creativitat artística - així com trets distòpics a *Herland*, com la manca d'homes en una societat equitativa a què Gilman aspirava i, fins i tot, l'expulsió de la terra d'elles d'un dels exploradors homes, Terry, per mostrar la seva vena més sexista en el seu intent d'abusar de la seva dona Alima, una de les noies que els exploradors coneixen en la seva arribada a la terra d'elles.

En aquest sentit, com apunta la biògrafa de l'escriptora, Ann J. Lane (1980), Gilman, a mesura que prenia consciència del seu propòsit de lluita feminista, concebia el grau de dificultat que presentava destruir el patriarcat en la realitat i, com per mitjà de la ficció literària, podia destruir-lo fàcilment creant móns alternatius en universos textuais. L'actitud recriminatòria cap al sexe masculí que Gilman ja demostrava en els contes que va crear durant la seva infantesa, es va mantenint al llarg de la seva obra creativa, on crea personatges masculins amb trets que van des del sexisme més recalcitrant a personificacions de la nova concepció d'home. Mentre que a "The Yellow Wall-Paper", el personatge masculí,

John, és el marit i metge de la narradora, i responsable de tenir tancada a la seva esposa en una habitació, prohibint-li escriure, sota prescripcions mèdiques, a *Herland*, Gilman presenta tres exploradors, en clara minoria davant milers de dones, que exemplifiquen els rols de mascle androcèntric, en el cas de Terry, de romàntic i protector de les dones, en el cas de Jeff, i del nou home, en el cas de Van, qui troba més bona acollida en la nova societat matriarcal. De la concepció d'home a "The Yellow Wall-paper", llegat de la divisió de rols de gènere propi de la societat victoriana, fins arribar a la concepció del nou home, personificada en el fill que es troba a punt de néixer al final de la novel·la, Gilman va anar experimentant amb diferents prototipus de masculinitat al llarg de la seva obra.

Com a recurs més radical, algunes de les ficcions de Gilman optaven per a l'eliminació del personatge masculí; de fet, a *Herland*, només se'ns descriuen a tres homes i la seva convivència problemàtica fins que són reeducats, com si fossin infants, en la societat matriarcal. Com apunta Catherine Golden, la decisió força freqüent de Gilman d'eliminar els personatges masculins de les seves narracions l'apropa a altres escriptores de finals del segle XIX dins la tradició de literatura utòpica com és el cas de Caroline Mason i Alice Ingelfritz Jones. Aquestes escriptores de tradició feminista subvertien les convencions literàries que s'assumien en les novel·les romàntiques per a eliminar els personatges masculins, que sovint morien de causes naturals, per a permetre a les seves heroïnes escapar de la constricció del matrimoni i possibilitar-les per a optar per l'alternativa del treball remunerat fora de l'espai domèstic. Gilman, en la seva ficció utòpica, sovint imagina un lloc considerat millor sense homes, en el sentit tradicional, i concep la idea de una nova raça de homes que exemplifiquen una nova masculinitat, al mateix temps que defensa una nova forma d'entendre la maternitat, en què la democràcia i la cooperació regeixin les relacions entre mares i filles, que concep com relacions socials més que com a relacions individuals. No obstant, tot i aquesta tendència de retratar personatges masculins en clau negativa o d'eliminar-los en la seva ficció, en el seu tractat ideològic *The Man-Made World, or Our Androcentric Culture* (1911), Gilman proposava que, per a aspirar a un món més humà, no es tracta de castigar els homes sinó de canviar de mentalitat per mitjà de l'educació, ja que les pràctiques masculines es basen en la exclusió, mentre que les femenines responen a finalitats inclusives. D'altra banda, de forma contradictòria, en el seu assaig posterior "The New Mothers of a New World" (1913), Gilman defensava, en el marc de la seva ficció, que calia eliminar o castigar al representant patriarcal per a propiciar així l'atmosfera de treball pacífic i d'afectivitat cap als altres que són propis de la dona. Com apunta Golden, Gilman va anar creant retrats cada cop més corruptes de figures patriarcals a qui eliminava de les narracions com a metàfora en

l'intent d'eliminar el prevalent domini dels homes. En el cas de John, el marit i metge de la narradora a "The Yellow Wall-Paper", aquest es desmaia al final de la narració. En el cas de *Herland*, Terry, el representant del patriarcat a la novel·la, és expulsat de la societat de dones després del seu intent de violació. Tots dos personatges, tot i pertànyer a obres diferents, guarden molts punts en comú pel que fa a la seva visió patriarcal i androcèntrica de les dones i, com a tals, són castigats al final d'ambdues narracions; John perd la seva autoritat desmaiant-se enfront de la seva dona i pacient, mentre Terry és expulsat de la civilització femenina on tantes ganes tenia d'arribar per erigir-se com a rei.

Segons apunta Golden, John, marit i metge de la narradora a "The Yellow-Wallpaper", s'erigeix com un dels personatges masculins que millor representa la visió androcèntrica pròpia d'una societat patriarcal. Tot i la seva aparença afectuosa cap a la seva esposa que acaba de donar a llum i la seva intenció de fer el millor per assegurar la bona salut de la seva dona amb la justificació de tractar-se de prescripcions mèdiques, les seves mostres d'afecte sovint han estat interpretades com a formes de poder i autoritat encobertes, ja que la seva actitud demostra un intent d'infantilitzar a la seva dona. De fet, la mateixa narradora s'imagina que aquella mateixa habitació on reposa havia estat una habitació per als nens de la casa. Mostra d'aquest sotmetiment és la seva prohibició a la seva dona, encara que sigui de forma tàcita, d'escriure o pintar, és a dir, de fruit de les seves afeccions creatives que l'alliberarien del confinament, l'estatisme i la infertilitat productiva a que es veu avesada. A la narradora, convalescent d'una depressió després de donar a llum, se li prescriu, per part del seu propi marit, una cura de repòs en una habitació de l'àtic on la imaginació de la narradora, així com la seva ansietat, es desperten a través del resseguiment i lectura de les línies del paper de paret groga que observa dia rera dia. La lectura de les línies del paper de paper groga és l'únic text que se li permet de llegir o de crear i d'aquí ve la seva obsessió per a poder interpretar allò que s'amaga al seu darrere. La narradora pretén reescriure sobre la tradició de textos patriarcals per mitjà de la seva decisió radical de subvertir i arrencar el paper de paret. Heather Kirk Thomas ha aportat una triple interpretació respecte al paper de paret groga. El paper s'erigeix com l'abjecte i objecte d'angoixa per a dones, nens i invàlids o convalescents, alhora que simbolitza la necessitat d'inscriure el gènere en l'espai domèstic. Tanmateix, la interpretació de Thomas identifica el paper de paret groc com un símbol de l'androginitat i de decadència que caracteritzava al mercat de les arts decoratives del *fin-de-siècle*, ja que a finals del segle XIX, especialment, de la mà de l'artista William Morris, els dissenys dels papers de paret van anar transformant-se per a satisfer els gustos masculins. Thomas creu que aquesta tergiversació i apropiació dels papers de paret

per part dels homes respon a la necessitat dels homes d'exercir el seu control sobre l'únic espai amb un domini femení, com era el cas de l'espai domèstic. Aquesta interpretació esdevé més plausible si tenim en compte, com apunta a la seva autobiografia, que Gilman havia rebut instrucció en les arts decoratives i que tenia un gran coneixement dels patrons i les sanefes, i com aquestes havien de distribuir-se de forma simètrica per aconseguir una sensació i uns efectes d'harmonia.

8. Entre la demència de la submissió i la bogeria rebel

A la narració de "The Yellow Wall-Paper", la narradora se sent intimidada i alienada a estar exposada dia rere dia a un paper de paret que no correspon a la seva naturalesa, sinó més aviat a la del seu marit. Alhora el paper de paret també fa la funció de mirall, ja que així com ella es troba confinada en l'habitació de l'àtic, també percep com darrere del paper de paret, darrere del símbol patriarcal, hi ha atrapada un *alter ego*, una altra dona, que la narradora necessita alliberar. L'assumpció de l'autoria masculina del paper de paret groga i la consegüent obligació de la narradora d'observar-lo cada dia de forma passiva relaciona a "The Yellow Wall-Paper" de forma intertextual, ja que el paper no deixa de ser un palimpsest, amb altres novel·les de l'època, on es descriuen situacions similars entre dones atrapades en l'espai domèstic en habitacions dissenyades i decorades des de l'òptica masculina i patriarcal. De fet, segons Gordon, investigacions científiques durant el tombant de segle van establir una relació entre la decoració dels interiors d'una casa i les patologies mentals. Com a exemple de la influència que la decoració de la casa pot tenir en una dona, pel simple fet d'haver-s'hi d'exposar contínuament, tenim la novel·la de Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), en què la protagonista, Isabel Archer, viu a un palau romà on hi ha una habitació groga dissenyada pel seu marit Osmond i on s'esmenta que tot i la senyoria dels dissenys interiors de l'habitació, la Isabel evitava d'apropar-s'hi. De forma similar, com apunten Sandra Gilbert i Susan Gubar, el tancament de la narradora a "The Yellow Wall-Paper" a una habitació de l'àtic recorda de forma significativa a altres figures femenines de novel·les victorianes en què damisel·les amb l'aparença de puresa i submissió són víctimes d'estats d'exaltació. En especial, la narradora sembla un llegat del personatge de la Bertha Mason a la novel·la *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, en què Edward Rochester, el protagonista del relat, empresona a la seva primera esposa Bertha al percebre la seva bogeria. Al mateix temps, la Jane Eyre, institutriu a casa d'en Rochester, és perseguida i espantada pels crits de la Bertha atrapada a l'habitació de l'àtic. La relació intertextual entre la novel·la de Brontë i la narració de Gilman es fa explícita quan la narradora a "The Yellow Wall-Paper" s'adona de la presència d'una altra dona

darrere de la 'presó' del paper de paret groga. A més a més de la metàfora de la cel·la que esdevé l'habitació com a símbol de contenció i confinament, teòriques feministes com Susan Gubar i Sandra Gilbert, així com Ann J. Lane, biògrafa de Gilman, han apuntat a un paral·lelisme, per una banda, entre l'habitació i la matriu, com a origen de vida, per tractar-se d'un dormitori i pel fet que la narradora ha estat mare recentment i entre l'habitació, i per una altra, entre l'habitació i la tomba, per tractar-se d'un lloc de reclusió en què la protagonista viu una mort en vida, sense que se li permeti de dur a terme cap activitat i sumida en una passivitat total. De fet, abans que crítiques feministes recuperessin la narració de Gilman a la dècada dels anys seixanta i setanta del segle XX per a convertir-la en una narració representativa de l'opressió de la dona en la societat victoriana, una primera recepció de l'obra la va incloure dins el gènere gòtic i la va assimilar als contes d'Edgar Allan Poe. De fet, un dels primers editors a qui Gilman va enviar la història, mitjançant l'escriptor de l'època William Dean Howells, per a ser publicada, la va rebutjat sota el pretext que no podia fer tan miserables a altres lectors com hi havia estat ell en llegir aquella peça.

El seu capteniment exacerbant envers el resseguiment de les línies, així com la descoberta d'una dona que s'amaga al darrere de la presó que formen les línies del paper, la duen a la bogeria. Segons Golden, es tracta d'una bogeria a la qual la narradora s'adscriu de forma voluntària, escollint la demència davant del concepte de salut mental que defensa i prescriu el seu marit. En aquest sentit, podria interpretar-se la bogeria de la protagonista com a fruit de la seva creativitat incapaç de ser retinuda en el confinament a què el seu marit l'ha condemnat. En aquest sentit, l'aïllament de què la narradora és víctima, així com la seva bogeria, poden ser interpretats en clau feminista. Virginia Woolf apuntava que una habitació per a sí sola sovint donava com a resultat la revelació, l'epifania. Per la seva banda, la pròpia Gilman, en el seu tractat *Women and Economics*, s'anticipava a Woolf defensant que la individualització progressiva de cada persona requereix una habitació almenys per a cada persona. Si com apunta Golden la bogeria de la narradora és fruit d'una decisió voluntària com a mostra de rebel·lió envers el seu marit, el confinament de la narradora també és fruit de la seva volició ja que, com descobrim al final de la narració, és ella mateixa qui té la clau de l'habitació, com també és ella qui impedeix que el seu marit penetri en la seva habitació quan es troba apunt d'arrencar els últims fragments de paper de la paret. El fet que l'escena final de la narració representi el moviment actiu de la narradora sobre el cos immòbil del seu marit desmaiada a terra indica la interpretació subversiva i feminista que sovint se li ha donat a la història. De fet, part de la crítica interpreta la història com un exemple de sotmetiment de la dona a la societat patriarcal fruit de la seva

època, mentre que altres lectures inscriuen la història en un context feminista, on la bogeria no s'entén de forma negativa, com a llegat de l'histerisme com a malaltia femenina decimonònica, sinó que s'interpreta com una al·legoria de la rebel·lió i l'alliberament de les dones. Golden es decanta per una lectura ambigua basant-se en el final de la narració, ja que apunta que el patriarcat rep una estrebada, però no és destruït completament, ja que Gilman opta per un final obert a "The Yellow Wall-Paper" en què no podem preveure quina serà l'actitud que prendrà John després que es desperti del seu esvaniment. La narradora conclou que com ha aconseguit treure el paper de paret groc que oprimia la dona empresonada en ell, el seu *alter ego*, ja no pot tornar a ser confinada en aquell espai i per això exclama a en John "no em pots tornar a posar a lloc!".² La seva exclamació, l'única ocasió en què la narradora s'exclama davant del seu marit, no és ni tan sols percebuda per ell pel fet de trobar-se en un estat inconscient. En aquest sentit, Ann J. Lane, citant a Brodzki i Schenk, fa referència a l'obsessió amb l'altre que sovint trobem en textos autobiogràfics escrits per dones. Segons Lane, el descobriment de la identitat femenina es troba estretament relacionat amb la identificació d'una figura alternativa, d'un altre, com succeeix amb la narradora a "The Yellow Wall-Paper" quan descobreix una dona empresonada darrera el paper de paret. Lane defensa que el reconeixement d'un *alter ego* permet a les dones escriure obertament sobre elles mateixes. En aquest sentit, la figura de l'altre de Gilman, aquella que s'amaga darrera el paper de paret, és una projecció de la seva consciència privada que és rescatada del seu amagatall per a ser exhibida públicament. Gilman no admet una possibilitat de trobar la seva pròpia identitat com a dona si no és amb estreta col·laboració amb un abstracte, amb una comunitat històrica i real de dones, mostrant així la seva ideologia feminista en clau socialista.

La relació dual que s'estableix entre la narradora a "The Yellow Wall-Paper" i la dona que allibera, el seu propi altre, obté una doble interpretació en el fet que la narradora obté la unitat que abans havia estat fragmentada en dos, és a dir, troba la seva identitat, però al mateix temps, aquest descobriment la duu a la bogeria, entesa com a rebel·lia per haver estat privada de la seva veritable personalitat durant tant de temps. La comunitat entre ambdues dones adquireix reminiscències maternals, ja que la narradora es troba separada del seu infant pel propi fet d'haver-lo donat a llum; fet que és alhora causant de la seva depressió i del seu posterior confinament. A "The Yellow Wall-Paper" es formula una relació estreta entre la creativitat literària i artística i la maternitat. En John li prohibeix escriure un cop ha estat mare perquè entén que la seva creativitat com a dona ja ha donat el seu fruit. No obstant, la narradora, com a mare, cau en la bogeria per no poder

² La traducció és meua.

canalitzar la seva vena creativa que la fa aferrar-se a l'única pàgina que té al davant, el paper de paret groc, i a les úniques línies que se li permeten llegir, les sanefes que es mostren en el paper de paret. En aquest sentit, Gilman entén que la separació tradicional entre espai privat i públic, entre domesticitat i vida professional, conforma l'origen de la desigualtat de les dones, com proclama en el seu manifest *Women and Economics*. Aquesta divisió entesa i assumida com a natural en una societat patriarcal, com a fins i tot saludable per a la dona, com John defensa a "The Yellow Wall-Paper", és la que realment porta a la follia, en clau negativa, a la narradora del conte.

Tot i el caràcter rebel que adopta la protagonista al final de "The Yellow-Wallpaper", fruit de la seva bogeria alliberada, Golden apunta a que, un cop en John es desperti, la narradora no només podria ser retornada al seu estat d'aïllament, sinó que, la descoberta de la seva bogeria per part del seu marit, la podria portar al seu tancament en una institució mental, com succeïa amb l'heroïna de la novel·la victoriana de l'època *Lady Audley's Secret* (1862) de Mary Elizabeth Braddon. L'actitud de John resulta pragmàtica, com ho serà després d'alguns anys la del marit d'Edna Pontellier a la novel·la *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, des de la mirada androcèntrica. No obstant, el fet de no donar importància a l'estat de la seva dona i aguditzar la seva depressió tancant-la en una habitació a l'àtic, el transformen en la personificació d'una figura patriarcal. Val a dir, però, que a diferència d'altres personatges masculins als quals Gilman no dubta en eliminar en les seves ficcions, John simplement es desmaia al final de la història. El càstig que Gilman l'imposa és la descoberta que la seva dona, submisa i gentil, ha entrat en un procés de bogeria, amb el consegüent ostracisme que implicaria en el context d'una societat benestant victoriana. El fet que John sigui víctima del desmai al final de "The Yellow Wall-Paper", a més de demostrar el seu esglai en veure la seva dona en aquell estat, també pot interpretar-se com una mostra de feminització del marit de la narradora; fins i tot, el fet que la narradora hagi aconseguit d'alliberar la dona que s'amagava presumptament darrera del paper de paret groc, pot interpretar-se com l'alliberament dels trets femenins que John, com a representant del patriarcat, retenia com a reprimits. En aquest sentit, la narració podria interpretar-se des d'un punt de vista més positiu d'aquell que sovint se li ha donat com a mostra de l'opressió de les dones en l'espai privat i la domesticitat que caracteritzaven la societat victoriana decimonònica. L'androginitat que aporta el paper de paret en la sexualitat de John, també podria aplicar-se de la mateixa manera a la narradora, com alter-ego de Gilman. Tot i els seus dos matrimonis amb Walter Stetson i George Houghton, Gilman va tenir relacions estretes amb altres dones, especialment amb Adeline E. Knapp i amb Martha Luther, com prova la seva

correspondència, amb qui l'unia l'amor. La presumpta perspectiva lèsbica de Gilman mai ha estat totalment desvetllada. De fet, com apunta Mary Hill a *Charlotte Perkins Gilman: The Making of a Radical Feminist*, Gilman tenia un sentit de transgressió, ja que apuntava en els seus escrits personals que s'havia sentit estranya i poc femenina, fins al punt de la morbositat, especialment al llarg de la seva amistat amb Martha Luther. No obstant, el seu llegat cultural i la societat reaccionària que l'envoltaven només la van permetre acceptar, de forma parcial, com diu Hill, les actituds derogatòries socialment imposades pel que a les relacions entre un mateix sexe. En relació a la sexualitat de Gilman, s'ha debatut sobre la presència de l'androginitat per part de John i de la pròpia narradora del relat, i en el seu moment, teòriques feministes tan destacades com Elaine Showalter van percebre un component sexual en la figura de la doble que apareix en la narració.

D'altra banda, el procés d'acceptació inicial que mostra la narradora respecte a les 'prescripcions' del seu marit fins arribar a la bogeria, sovint ha estat interpretat per la crítica com a un procés de rebel·lió. En aquest sentit, "The Yellow Wall-Paper", segons Elaine R. Hedges, pot ser definit com una crítica a la institució patriarcal del matrimoni propi de la societat victoriana nord-americana de l'època. Tot i això, l'actitud que adopta Gilman respecte a John i el fet que el castiga simplement amb el desmai tot i la seva actitud envers la seva dona, també pot explicar-se pel component autobiogràfic que s'insereix a la narració, que demostra ser, un gran palimpsest, com succeeix amb el propi paper de paret groga. La pròpia escriptora va patir una depressió després de donar a llum a la seva filla Kate, fet pel qual va posar-se sota el tractament del conegut metge de l'època S. Weir Mitchell, rebent la mateixa prescripció mèdica que rep la narradora a "The Yellow Wall-Paper", que de forma significativa no té nom. La mateixa autora, Gilman, va admetre que aquest fou l'origen de la narració, al respondre als lectors de "The Yellow Wall-Paper" la pregunta incessant de per què s'havia decidit a escriure aquella història. Respecte als mètodes que utilitzava Mitchell respecte el tractament dels trastorns de conducta i de les depressions destaca, com apunta Jennifer S. Tuttle, el fet que considerava que la depressió en homes i dones tenia un origen diferent (els trastorns dels homes venien causats per un treball incessant i un alt sentit de la responsabilitat, mentre que els de les dones tenien un origen en la naturalesa del seu sistema nerviós altament excitable) i, consegüentment, requeria un tractament diferenciat. Aquesta distinció per raons de gènere s'il·lustra amb el tractament mèdic que Mitchell va donar a l'escriptor Owen Wister per a curar el seu malestar, aconsellant-lo a que viatgés a l'oest i es mantingués actiu en l'espai lliure, mentre que a Gilman li va aconsellar que reposés al seu dormitori i refusés cap tipus d'activitat física o mental. En aquest sentit, Tuttle apunta a la *west-cure* de

Wister i a la *rest-cure* de Gilman, com a mostres de la diferenciació i la perpetuació de rols de gènere fins i tot en el tractament de malalties. Atès que el metge que la va tractar és la persona real en què es basa el personatge de John, s'entén que Gilman decidís no extralimitar-se en el càstig que rep el personatge de ficció. D'altra banda, el contrast entre la *rest-cure* i la *west-cure* té ressonància al llarg de l'obra i la vida de Gilman. L'escriptora va compondre "The Yellow Wall-Paper" després de la cura de repòs que va patir a Nova Anglaterra, mentre es trobava en terres californianes i reflexionava sobre el tractament que havia rebut i com havia decidit abandonar-lo per voluntat pròpia. L'ambient restrictiu de "The Yellow-Wall-paper", un ambient propi del context de la Nova Anglaterra en què Gilman va créixer, contrasta amb la riquesa i extensió de les terres californianes que més aviat recorden a l'exotisme i els terrenys que Gilman descriu a la seva utopia de *Herland*. D'altra banda, com a contrapunt al tracte força afable que rep el marit de la narradora a "The Yellow Wall-Paper", anys més tard, a l'any 1929, Gilman va escriure una única novel·la de gènere detectivesc titulada *Unpunished*, que no va ser publicada fins l'any 1997. Segons Golden, aquesta novel·la il·lustra millor que cap altra el càstig que Gilman infringia als personatges masculins representants i defensors del patriarcat. El seu personatge masculí principal, Wade Vaughn, llegat del faldiller Terry a *Herland*, és un advocat corrupte i misogin que, tot i la seva professió, obté la mort d'un criminal.

9. Trets utòpics de societats matriarcals davant la distopia del context real

La reducció flagrant de personatges masculins a *Herland*, una minoria de tres homes en una societat de dones, és motivada pel funcionament biològic pel qual es regeixen les habitants de terra d'elles, en què la reproducció humana té lloc sense necessitat d'inseminació per part de cap home. Al seu tractat, *The Man-Made World*, Gilman ja apunta la influència que va tenir en ella la lectura de *La teoria gynaecocèntrica* de la vida de Lester Ward, anys abans de la publicació de *Herland*. Segons Ward, les dones van originar-se primer en el procés d'evolució, de forma que cal pensar en la femella com el prototipus de raça. De forma gradual, la unitat familiar ve esdevenir patriarcal i el període prehistòric de la superioritat femenina es va perdre. El sotmetiment de la dona va desembocar en la cultura androcèntrica, en què la supremacia i dominació masculines han desfigurat el desenvolupament humà. Gilman afirma que creu en què homes i dones són diferents, però que s'ha atribuït massa importància als trets considerats exclusivament femenins o masculins i, per contra, creu que cal defensar les qualitats humanes que tots dos sexes comparteixen, en clara al·lusió al seu ideal de feminisme socialista. No obstant, en el mateix tractat, també argumenta que si a les dones se'ls permetés

d'influir en el nostre món, s'assoliria el progrés humà, ja que, segons creu, la democràcia econòmica ha de sostenir-se en una feminitat lliure.

Tot i els seus tractats amb trets marcadament feministes i la seva tasca incessant per la lluita per la igualtat de les dones en el terreny de la domesticitat, Gilman defugia del terme 'feminista' per a designar-se a sí mateixa i la seva obra, preferint l'epítet 'd'humanista'. Tot i creure en la lluita necessària per a les dones en una situació de desigualtat i la eloqüent eliminació dels personatges masculins en la seva ficció com a destrucció del patriarcat, Gilman creia que el progrés era impossible sense la cooperació de dones i homes, encara privilegia, de forma significativa, les qualitats innates de les dones, com els seus impulsos maternals, per al progrés humà. Aquest desig de progrés humà, que de vegades ha estat àrduament criticat per apuntar a un concepte de grup elitista de raça blanca i classe mitjana, es veu reflectit en *Herland*, on dones altament civilitzades es reproduïen per partenogènesi i exemplifiquen una cultura científicament avançada que s'ha anat gestant a través del temps per mitjà de trets tradicionalment considerats femenins com l'amor i la no-violència. Per mitjà d'una escena força irònica, a l'inici de *Herland*, els tres exploradors, el ric i faldiller Terry, el poeta i botànic Jeff i el sociòleg i narrador de la història Vandyck, es meravellen de l'alt grau d'avang tecnològic de la civilització que descobreixen i, immediatament, de forma inconscient, pensen que, en aquella societat, hi ha d'haver homes. Mentre es disposen a explorar la terra per trobar els homes a la terra d'elles, contràriament tres noies, l'Ellador, la Celis i l'Alima, els sorprenen a ells. Més endavant, com a lectors descobrim que, tot i que els exploradors arriben a la terra d'elles amb el propòsit colonial de descobrir i exercir el seu domini en una altra civilització, realment són les habitants de terra d'elles les que descobreixen i conquereixen als nous visitants, tot reeducant-los en els trets que caracteritzen la seva civilització. La novel·la conclou amb l'expulsió d'un personatge masculí, com Gilman havia anat fent al llarg de la seva obra.

Com apunta Golden, de la mateixa manera en què les habitants de terra d'elles personifiquen una nova concepció de la maternitat, com a institució en la qual es basa la seva civilització i la convivència entre elles, en Terry, un dels exploradors visitants, representa els últims vestigis de la cultura androcèntrica que ha de ser expulsada de la nova societat matriarcal. D'altra banda, en clar contrast amb Terry, el personatge més androcèntric a *Herland*, els altres dos exploradors que arriben a la terra d'elles, Jeff i, especialment Van, sota el punt de vista del qual se'ns narra la història, presenten models d'home diferents i capaços d'adaptar-se a la nova societat de matriarcat que es defensa a *Herland*. Terry i Jeff presenten postures oposades que divergeixen significativament del concepte de nou home que

s'inscriu i es projecta al llarg de la novel·la. Terry representa els vestigis de la societat patriarcal i androcèntrica que no té cabuda a la terra d'elles i, consegüentment, acaba sent-ne expulsat. Per la seva banda, en Jeff manté una visió romàntica i idealitzada de la dona com l'àngel de la casa, que no troba la mateixa aprovació a la terra d'elles que a la societat patriarcal d'on prové. Les dones de *Herland* no entenen que se les idealitzi pel sexe al qual pertanyen. Vandyck, sociòleg de professió i narrador de la història, ja que és a través de la seva mirada que ens endinsem en el món d'elles, presenta una posició intermediària entre l'androcentrisme d'en Terry i l'excessiva idealització d'en Jeff. Segons Golden, la situació intermitja d'en Van entre aquests dos extrems el converteix en protagonista òptim a través del qual pot produir-se un procés de conversió, d'una societat patriarcal, a una societat matriarcal, fins arribar a una societat igualitària pel que fa al gènere. Quan els tres exploradors arriben a la terra d'elles, aquests són empresonats i reeducats en la cultura de les dones. Aprenen la seva història, els seus costums, es meravellen de què una societat tan avançada hagi pogut prosperar únicament amb dones i, sobretot, de forma significativa, els tres exploradors aprenen la llengua de la terra d'elles per poder comunicar-se; una llengua ideada per dones que contrasta amb el bagatge androcèntric i la clara demarcació de sexes que construeix i reflecteix el llenguatge dels tres exploradors.

Fruit de la seva reeducació en una altra cultura i convertits en els deixebles de tres tutores altament qualificades, finalment es permet als tres exploradors parlar a la resta de les dones sobre la seva pròpia terra en una sèrie de conferències públiques que s'organitzen. Tanmateix, la veu sarcàstica de l'autora implícita, de Gilman, es fa sentir, quan el narrador de la història confessa que, de vegades, preferien romandre en silenci i no explicar la totalitat de detalls de la seva societat i cultura, perquè s'averkonyien de no disposar de l'excel·lència de qualitat de vida i progrés que caracteritza a la terra d'elles. Tot i provenir de la mateixa societat patriarcal, els tres exploradors demostren diferències quasi irreconciliables entre ells que també es manifesten en la vida matrimonial que duen al final de la novel·la. Els tres exploradors contrauen matrimoni amb les tres noies que troben per primer cop al bosc quan arriben a la terra d'elles. Terry es casa amb l'Alima, una noia rebel que no sucumbeix als desitjos i els encants d'en Terry, sinó que s'hi revela constantment. La relació que mantenen és tensa i finalitza amb l'expulsió d'en Terry de la terra d'elles quan aquest intenta abusar d'Alima en la seva impotència per no poder sotmetre-la als seus principis patriarcals. Per la seva banda, en Jeff contrau matrimoni amb la Celis, i la seva unió és la primera que comporta el naixement d'un fill, el primer nascut d'una dona i un home a la terra d'elles. El matrimoni d'en Jeff i la Celis és presentat com estable i exitós pel fet que

tots dos mostren actituds que no són considerades tradicionalment representatives del seu sexe i, per tant, es complementen de forma remarcable. A en Jeff, tot i provenir d'una societat patriarcal, la seva vena artística i poètica el doten d'una sensibilitat que, indefectiblement, l'apropen a l'univers femení. Per la seva part, la Celis, com a habitant del matriarcat de la terra d'elles, mostra una actitud que no pot considerar-se com a femenina des d'una mirada androcèntrica. De fet, totes les habitants a la terra d'elles no presenten trets marcadament femenins, ja que duen el cabell curt i es vesteixen amb unes còmodes túniques que denoten el pragmatisme i el caràcter progressiu de la societat on conviuen. El fet que tots dos personatges presentin trets propis de l'altre sexe els converteix en un matrimoni modèlic per a la nova societat que s'erigeix, fruit de l'encontre amb els homes, a la terra d'elles. Finalment, el narrador sociòleg, en Van, es casa amb l'Ellador. En Van, entre l'androcentrisme d'en Terry i l'idealisme d'en Jeff, és el que millor reflecteix la idea del nou home, aquell que s'adapta millor a la ideologia de la terra d'elles i aquell que ha de fer menys esforç per adaptar-se a la nova situació, especialment amb el seu bagatge antropològic que el fa entendre altres tipus de realitats provinents d'altres cultures. Tanmateix, en Van, també transforma el seu caràcter objectiu i científic propi del sociòleg a un caràcter més humà i proper quan s'enamora d'Ellador. Ja que la història ens es desvetllada per la mitjà de la seva mirada, en Van confessa que creu que ell i l'Ellador eren l'única parella que realment estava enamorada, ja que en Terry es movia pel seu desig sexual i en Jeff per la seva idealització de les dones en general, mentre que en Van considera l'Ellador com a persona, independentment del seu sexe.

Tot i que les dones a la terra d'elles mai havien sentit a parlar de matrimoni, les explicacions dels tres homes sobre la necessitat de casar-se per a engendrar fills entre dones i homes, fa que finalment claudiquin en casar-se amb els tres nous. Així, com els tres homes entenen el matrimoni com a culminació dels seus amor per les seves respectives parelles, les dones, que basen tota la seva existència i l'organització social del matriarcat, en la maternitat, accepten casar-se amb ells per tal de dur a terme una nova forma de reproducció entre dona i home, amb la voluntat de seguir millorant la seva societat i assegurar-ne el seu procés. En un clar comentari a com solen entendre l'amor dones i homes segons la tradició patriarcal, els tres exploradors perceben la unió física d'una parella com a celebració del seu amor, per tant, no identifiquen la sexualitat amb la maternitat. Per la seva banda, les dones a terra d'elles, fruit de la seva educació centrada en el propòsit central de ser mares per a contribuir així al benestar de la societat matriarcal, igualen sexualitat a maternitat. Aquesta actitud diferencial segons el sexe a terra d'elles es percep en el fet que tres exploradors entenen la sexualitat

com a fruïció i plaer, mentre que les dones a terra d'elles només la conceben com un mitjà per a un final transcendental. En el cas d'Alima i de Terry, la interpretació oposada que mostren de la sexualitat acaba amb l'expulsió de Terry de la terra d'elles quan, fruit de la rebel·lia d'Alima i del sexisme exacerbant que caracteritza a Terry, aquest prova de sotmetre-la tot i el seu rebuig. La concepció de la sexualitat femenina íntimament unida a la maternitat que descriu Gilman a terra d'elles és fruit tan de la seva educació en una societat de classe mitjana a l'època victoriana, com de la influència de les companyes amb qui va conviure en comunitat a Chicago, on es donava una gran importància a la maternitat. Tanmateix, el fet que una societat utòpica de matriarcat modelada com a alternativa a la societat patriarcal presenti com a fi el matrimoni i la maternitat, encara que sigui amb el propòsit de millorar la societat i de fer un món millor, com sovint apunta Gilman en els seus tractats i idearis feministes, demostra una certa evolució circular de la seva mirada feminista, en què ficcions com "The Yellow Wall-Paper", tot i presentar la submissió de la protagonista manté un final obert mitjançant la imaginació i la capacitat creativa de la protagonista, mentre ficcions utòpiques, com *Herland*, tot i mostrar una societat basada en un regim de matriarcat, desemboca en els ideals assignats a les dones propis d'una societat patriarcal. En aquest sentit, tot i que *Herland* respon a una creació alternativa d'una utopia, d'un món millor, la comunitat que se'ns presenta no es troba exempta de defectes. La terra d'elles basa tot el seu esforç per a una única fita com és la maternitat; les mares són separades de les filles per a què aquestes puguin ser educades per 'mares' expertes; existeix una limitació en la reproducció que dicta que les dones només poden tenir una única filla a no ser que demostrin una aptitud innata a la maternitat; el fet que convisquin només dones els imposa una única visió del món; la seva visió de la reproducció les priva d'una sexualitat de mode que només conceben el sexe com a un mitjà exclusivament dirigit a la reproducció i la maternitat, i el final de la història, tot i que apunta a el naixement d'un home nou, més conscient en la igualtat de dones i homes, acaba amb la culminació del matrimoni i la posterior maternitat. Aquest contrast demostra que tot i que, gran part de la crítica han descrit a "The Yellow Wall-Paper" com una distopia, i a *Herland* com una utopia, existeixen motius i exemples d'utopia en la primera de les narracions, i aspectes il·lustratius de distopia presents a la novel·la que descriu la terra d'elles.

10. Conclusions

L'evolució de la mirada feminista de Gilman pot apreciar-se en la majoria de facetes de la seva vida i de la seva obra, representades en la transició entre "The Yellow

Wall-Paper" (1892), on la tendència era denunciar l'opressió de les dones en la societat i reclamar un canvi, i *Herland* (1915), on l'èmfasi radicava en idear una comunitat il·lustrativa de convivència social en què els homes només hi tenien cabuda després que a les dones els hi hagués estat concedit un cert domini per així trobar-se en igualtat de condicions amb els homes. La mirada feminista de Gilman es va anar formant a través del llegat de domesticitat propi del context cultural i social de classe mitjana a l'època victoriana de finals del segle XIX a Nova Anglaterra. A més a més d'aquest llegat cultural, Gilman fou influenciada pel llegat familiar dels Beecher, en especial, pel que fa als ideals de domesticitat, de perfeccionament i de rigor religiós. D'altra banda, les relacions familiars amb la seva mare i el seu pare, així com el fet d'haver de ser testimoni de la seva separació la van marcar profundament. En la seva vida personal, també influïren en la seva obra els seus dos matrimonis, tots dos representatius de la transició entre la submissió domèstica, en el cas el seu primer matrimoni amb Walter Stetson, i l'alliberament creatiu, en el cas del seu segon matrimoni amb Houghton Gilman. Pel que fa a la seva personalitat, la seva tendència depressiva anava amagant-se sota la veu d'autoritat que imprimia en els seus tractats teòrics i en les seves participacions a congressos i xerrades. La seva amistat, en ocasions, força íntima, amb líders feministes del moment, així com la convivència en comunitat a Hull House amb Jane Addams i altres companyes contrastava clarament amb la seva necessitat constant de trobar-se amb si mateixa per a poder crear. Aquesta evolució circular també pot apreciar-se en la seva actitud envers la maternitat, que concebia com l'origen i el futur del progrés humà, com succeeix a *Herland*, però d'altra banda també la interpreta com a font d'impotència, com demostra amb la depressió que ella mateixa i la narradora a "The Yellow Wall-Paper" pateixen al donar a llum. La seva relació ambigua, afectuosa però distant, amb la seva filla Kate al llarg de la seva vida també constaten aquesta circularitat envers la maternitat. La sexualitat de la pròpia autora, tot i que no fou explícitament declarada a l'època, també mostra certa circularitat, pel que les seves relacions amb altres dones i la fruïció del seu matrimoni amb Houghton Gilman. La seva pròpia obra, formada per obres de ficció i tractats teòrics, delinea aquesta circularitat i continuïtat ja que els preceptes teòrics de l'autora sovint són exemplificats i reinvidicats en la seva ficció. Fins i tot, la recepció de la seva obra respon a aquesta evolució circular ja que, si en vida va ser considerada una gran figura del feminisme, després de la seva mort, la seva obra no va ser recuperada per teòriques feministes fins a la dècada dels seixanta i setanta del segle vint. Aquesta continuïtat i circularitat en a nivells d'influències de l'autora i en la recepció que va tenir en la posteritat, es troba també en l'anàlisi comparatiu entre les seves dues peces clau, "The Yellow Wall-Paper" (1892) i

Herland (1915). Si a "The Yellow Wall-Paper" mostra la distopia de la dona sotmesa a la domesticitat de la llar, *Herland* s'erigeix com la utopia creativa i imaginativa d'una coexistència en igualtat de condicions al final de la novel·la entre home i dona, després que les dones han fruit d'un període de dominació. Tanmateix, com s'ha anat veient aquesta circularitat diacrònica entre ambdues obres, que proclama l'evolució en l'obra de Gilman, també es percep a a cada una d'aquestes dues obres de forma sincrònica. Tot i el context de confinament de la narradora a "The Yellow Wall-Paper", moltes interpretacions per part de la crítica conceben el descobriment de la dona atrapada darrera el paper i la bogeria de la narradora com a signes claus de rebel·lió en contra de la seva situació. De forma similar, tot i que *Herland* respon a una creació alternativa d'una utopia, d'un món millor, la comunitat que se'ns presenta no es troba exempta de defectes. L'evolució de la mirada feminista de Gilman com a dona, escriptora i teòrica feminista reverbera al llarg de la seva obra de ficció, els seus tractats teòrics i els seus escrits personals per a ser redescoberts, rellegits i reinterpretats per la crítica, mantenint un diàleg incessant amb els textos de Gilman i la seva mirada feminista, distòpica i utòpica a la vegada.

Bibliografia

Davis, Cynthia J. and Denise D. Knight, eds. *Charlotte Perkins Gilman and Her Contemporaries*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.

- Fisher Fishkin, Shelley. "Reading Gilman in the 21st Century." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 209-220.
- Friedan, Betty. *The Feminist Mystique*. New York: W.W.Norton, 2001.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Perkins Gilman, Charlotte. *Concerning Children*. Boston: Small, Maynard, 1900.
- . *Human Work*. New York: McClure, Phillips, 1903.
- . *What Diantha Did*. *Forerunner*. 1909.
- . *Moving the mountain*. *Forerunner*. 1911.
- . *The Man-Made World, or Our Androcentric Culture*. *Forerunner* 1 (1909-10). New York: Charlton, 1911.
- . *The New Mothers of a New World*. *Forerunner* 4. 1913.
- . *Why I Wrote "The Yellow Wall-Paper."* *Forerunner*. 1913.
- . *With Her in Ourland*. *Forerunner* 5. 1916.
- . *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. New York: Harper & Row, 1966.
- . *The Home: Its Work and Influence*. New York: Source Book Press, 1970.
- . *His Religion and Hers: A Study of the Faith of Our Fathers and the Work of Our Mothers*. Westport: Hyperion Press, 1976.
- . *Herland*. Serialised in *Forerunner* 6 (1915). Reprinted with an introduction by Ann J. Lane. New York: Pantheon, 1979.
- . *The Living Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- . *The Diaries of Charlotte Perkins Gilman*. 2 vols. Ed. by Denise D. Knight. Charlottesville: UP of Virginia, 1994.
- Golden, Catherine J., ed. *The Captive Imagination: A Casebook on "The Yellow-Wallpaper."* New York: The Feminist Press, 1992.
- . "Caging the Beast: the Radical Treatment for 'Excessive Maleness' in Gilman's Fiction." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 122-134.
- Golden, Catherine J. and Joanna Schneider Zangrando, eds. *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. London: Associate University Press, 2000.
- Gordon, Rae Beth. "Interior Decoration in Poe and Gilman." *LIT: Literature, Interpretation, Theory* 3 (1991). 93.
- Hill, Mary. *Charlotte Perkins Gilman: the Making of a Radical Feminist, 1860-1896*. Philadelphia: Temple UP, 1980.
- . "'Letters Are Like Morning Prayers': the Private Work of Charlotte Perkins Gilman." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 47-52.
- Karpinski, Joanne B. "The Economic Conundrum in the Life-Writing of Charlotte Perkins Gilman." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 35-45.
- Kessler, Carol Farley. *Charlotte Perkins Gilman: Her Progress Toward Utopia, with Selected Writings*. Syracuse: University of Syracuse Press, 1995.
- . "'Dreaming Always of Lovely Things Beyond': Living Toward Herland, Experiential Foregrounding." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 89-102.
- Knight, Denise D. "On Editing Gilman's Diaries." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 53-64.

- Kirk Thomas, Heather. *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 189-206.
- Lane, Anne J. *To Herland and Beyond: The Life and Work of Charlotte Perkins Gilman*. New York: Pantheon, 1990.
- . "What my Therapist, My Daughter, and Charlotte Taught Me While I Was Writing the Biography of Charlotte Perkins Gilman." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 27-34.
- Margolis Goodman, Charlotte. "Paper Mates: The Sisterhood of Charlotte Perkins Gilman and Edith Summers Kelley." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 160-171.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Tuttle, Jennifer S. "Rewriting the West Cure: Charlotte Perkins Gilman, Owen Wister, and the Sexual Politics of Neurasthenia." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 103-121.
- Wegener, Frederick. "Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, and the Divided Heritage of American Literary Feminism." *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*. Ed. Catherine J. Golden and Joanna Schneider Zangrando. London: Associate University Press, 2000. 135-159.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harvest Books, 1989.