

EL RELATO EN LA NARRATIVA FEMENINA
ANGLOSAJONA FINISECULAR (1880-1895):
GEORGE EGERTON, KATE CHOPIN Y
CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Carmen Bretones Martínez
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, el relato fue uno de los géneros literarios más populares de la literatura inglesa. Las características propias del género, como son la brevedad, la intensidad, la fragmentación, la flexibilidad, la introspección y la subjetividad hicieron que los escritores vieran en el relato un medio idóneo para la experimentación y la innovación técnica. Las escritoras contribuyeron en gran medida al apogeo de este género literario, pues escribieron muchos relatos y de gran calidad. Este artículo analiza las posibles causas de este fenómeno literario, profundizando en la relación existente entre la propia naturaleza del relato y la creatividad femenina, tomando como ejemplos algunas de las obras de la británica George Egerton (1859-1945) y las norteamericanas Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) y Kate Chopin (1850-1904).

PALABRAS CLAVE: relato, género literario, creatividad femenina, George Egerton, Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin.

ABSTRACT

During the last two decades of the nineteenth century the short story became one of the most popular literary genres in English Literature. The characteristics of the short story, such as the brevity, the intensity, the fragmentation, the flexibility and the introspection encouraged many writers to consider the short story as a proper instrument for experimentation and technical innovation. Women writers contributed deeply to the popularity of this literary genre, as they wrote many short stories of high quality. This article analyses the possible causes of this literary phenomenon deepening on the relationship between the nature of the short story and feminine creativity showing as examples some of the works by the British writer George Egerton (1859-1945) and the American writers Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) and Kate Chopin (1850-1904).

KEYWORDS: short story, literary genre, feminine creativity, George Egerton, Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin.

For much of the nineteenth century the novel was the dominant prose medium, but in the 1880s and 1890s the short story became increasingly popular. Women writers were at the heart of its development and found it a congenial and liberating form¹.

Stephanie Forward, en la introducción a su colección de relatos escritos por mujeres durante las décadas de 1880 y 1890, titulado *Dreams, Visions and Realities*,



realiza un breve análisis de la importancia que el relato adquirió durante estos años, así como de la decisiva aportación de las escritoras de la época a su desarrollo. El número de historias cortas que se publicaron durante estos años y la calidad de muchas de ellas confirman que, efectivamente, esta forma literaria se convirtió en el gran descubrimiento de muchos de los escritores del final de siglo y que las mujeres fueron las que lo utilizaron con mayor profusión y especial maestría.

El objetivo del presente artículo va a consistir en desentrañar cuáles fueron las causas de este interés por parte de escritoras finiseculares en lengua inglesa, como fueron el caso de la británica George Egerton (1859-1945) o las norteamericanas Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) y Kate Chopin (1850-1904). Para ello, me dispongo a realizar un análisis que compare los rasgos distintivos del relato con los intereses sociales, culturales y literarios de estas artistas, que pertenecieron a los movimientos de vanguardia del momento, profundizando en la posible relación existente entre la propia naturaleza del relato y la creatividad femenina.

Para abordar este estudio es necesario enfrentarse previamente a un problema de compleja solución como es la propia definición del término «relato». Numerosos han sido los teóricos que han intentado concretar y consensuar las características propias y distintivas del género sin llegar a una conclusión definitiva, pues como afirma Walter Allen en su trabajo *The Short Story in English*: «We are in a región where strict definition is scarcely possible»². La dificultad del problema radica no sólo en la definición de su naturaleza sino en el estudio de su propia génesis y evolución.

El nacimiento del relato moderno se produjo durante la segunda mitad del siglo XIX de la mano de grandes maestros de la Literatura Universal, sobre todo de origen francés, ruso y norteamericano, como fueron Zola, Flaubert, Dostoievski, Hawthorne o Edgar Allan Poe, y algunos escritores de la generación posterior, como Chejov y, sobre todo, Guy de Maupassant. Los investigadores contemporáneos coinciden en señalar que esta nueva forma presenta una realidad literaria distinta, a pesar de sus convergencias, muchas de ellas heredadas, con otros géneros literarios. Sin embargo, la mayoría de esos investigadores no se ponen de acuerdo a la hora de precisar cuáles son los orígenes del relato y cuál ha sido su proceso de evolución. Para algunos, como John Bayley, la génesis del relato se encuentra en la poesía y en las leyendas de la época romántica; otros, como Walter Allen, la sitúan en los romances de Walter Scott, otros defienden que el origen del relato se encuentra en los cuentos medievales del *Decameron* de Boccaccio; e incluso hay quien lo remonta a las parábolas del Antiguo Testamento y hasta a las historias contadas por la tradición oral³. Sea como fuere, lo cierto es que este nuevo género combina rasgos propios de la literatura moderna con otros más tradicionales heredados de géneros tan dispares como la poesía, el cuento, la parábola, la fábula o la novela.

¹ S. FORWARD, *Dreams, Visions and Realities*. Birmingham: University of Birmingham, 2003, p. xi.

² W. ALLEN, *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 21.

³ J. BAYLEY, *The Short Story. Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvester Press, 1988 y W. ALLEN, *op. cit.*

Si el estudio acerca de la génesis y evolución del relato es una tarea compleja no lo es menos la labor de precisar las constantes semánticas y retóricas que lo definen y distinguen como un género literario propio e independiente. De hecho, diferentes opiniones y posiciones han enfrentado a numerosos intelectuales y escritores en las últimas décadas los cuales, sin embargo, no han cesado en su empeño hasta alcanzar ciertas conclusiones que puedan resultar más o menos prescriptivas.

En primer lugar y, por obvio que pueda parecer, nos encontramos ante una forma literaria breve y en este punto no existe controversia alguna. Es más, para algunos teóricos, ésta es la única característica estrictamente definitoria del género. Este es el caso de Valerie Shaw, Norman Friedman y Allan H. Pasco que definen el relato, simplemente, como una pieza narrativa artística y de extensión reducida⁴. La brevedad de esta forma literaria en su versión moderna resultó ser, precisamente, una de las principales causas de su nacimiento durante la segunda mitad del XIX y, sobre todo, de la popularidad que alcanzó unas décadas después. La velocidad del mundo urbano finisecular favoreció su lectura por parte de un público cada vez más numeroso, gracias a unos mayores índices de educación, pero también muy ocupado. De hecho, estas historias cortas se podían leer en el tren o en el tranvía mientras la gente accedía a sus trabajos o durante el escaso tiempo libre del que disfrutaban. Su distribución y comercialización también resultaba más fácil gracias a las mejoras de los transportes y de la red de carreteras en los principales países occidentales. En Gran Bretaña, la *short story* comenzó a publicarse en la prensa lo que favoreció su accesibilidad al lector y, consecuentemente, el número de producciones incrementó⁵. Así lo veía la escritora e intelectual de la época Mrs. H.R. Haweis:

It seems to me, since the tendency of modern literary form is in the direction of condensation, brevity (...) long books are giving way to short books, short books getting shorter and smaller in every way but (...) like the dear little old fashion standard Works, the prospects of journalism, the daily and monthly press, are very bright. Because readers depend more on the journals, therefore journals are forming public taste and pushing public progress (...) it is a question of time⁶.

Observamos así, como escritores británicos de muy diversa índole reconocieron rápidamente las grandes ventajas literarias y económicas que el nuevo género les ofrecía y, por ello, comenzaron a imitar a sus homólogos franceses, americanos y rusos.

⁴ V. SHAW, *The Short Story. A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Longman, 1983, N. FRIEDMAN, «Recent short story theories: Problems in definition», en S. LOHAFFER (ed.), *Short Story Theory in Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, pp. 13-31, y A. PASCO, «On defining short stories». *New Literary History*, vol. 22, núm. 2 (1991), pp. 409-424.

⁵ El término *short story* fue utilizado por primera vez por el escritor norteamericano Brander Matthews (1852-1929) en un artículo publicado en *The Saturday Review* en 1884. A partir de entonces su uso se extendió para las historias cortas publicadas por autores anglosajones.

⁶ H.R. HAWEIS, «Women as writers», en *Words to Women: Addresses and Essays*. Londres: Burnet & Isbister, 1900, p. 69.



Junto con la brevedad, los investigadores señalan otras características que, sin ser obligatorias, sí que resultan comunes en la mayoría de relatos y que, por tanto, pueden considerarse como definitorias del género literario. Para algunos teóricos dos de estas características distintivas son su intensidad y capacidad evocadora. Así lo sugieren Francine Prose y Suzanne Ferguson que destacan que la limitación espacial obliga al escritor de relatos a ser preciso y a evitar elementos superfluos confiriendo a cada palabra un valor único e indispensable⁷. Por estas razones, la narración no se centra en la acción, como en la novela, sino en un momento que produce un efecto único, como declara Walter Allen en *The Short Story in English*: «We recognize a short story as such because we feel that we are reading something that is the fruit of a single moment of time, of a single incident, a single perception»⁸.

Este momento o incidente no sólo se narra con una intensidad especial sino que debe escogerse cuidadosamente para crear otra de las características prototípicas del relato, que es su capacidad evocadora. De esta forma, a través de este particular instante, el autor transporta al lector a un mundo que va más allá de la propia narración y lo introduce en el reino de la fascinación. El escritor Hanif Kureishi incide en este punto, al recordar en la introducción que hace a sus obras dramáticas, sus primeras aproximaciones al género:

I soon learned that if I wanted literary happiness, to escape into guaranteed bliss, I could read a story (...). I'd been made to look at something difficult but true about life, something elusive, that perhaps I'd felt but not tangibly recognized until that moment. So I saw that good writing could evoke the unsaid, indicating the mysterious and enigmatic. Language could point to where language could not go⁹.

Para muchos de estos investigadores, las características de evocación e intensidad confieren al relato un marcado carácter artístico; de ahí que lo entronquen con otras formas literarias como la poesía, como también afirma Allen: «I seem trembling on the verge of saying that the modern short-story writer is a lyric poet in prose; and indeed, the effect on the reader of many modern short stories, is nearer to that of lyric poetry than to that of the novel or of older stories»¹⁰.

Otros van más allá, afirmando que el relato no sólo posee características propias de la poesía sino de otros géneros literarios y producciones artísticas. Por ejemplo, el escritor Victor S. Prichett destaca su naturaleza ecléctica mientras que Valerie Shaw lo asocia con manifestaciones artísticas contemporáneas, como la fotografía o la pintura impresionista:

Because the short story has to be succinct and has to suggest things that have been «left out», (...) the art calls for a mingling of the skills of the rapid reporter traveller

⁷ F. PROSE, «What makes a short story short?», en T. BAILEY (ed.), *On Writing Short Stories*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2000, y S. FERGUSON, «Defining the short story. Impressionism and form». *The New Short Story Theories* (1994), p. 218-230.

⁸ W. ALLEN, *op. cit.*, p. 7.

⁹ H. KUREISHI, *Plays I*. Londres: Faber and Faber, 1992, p. ix.

¹⁰ W. ALLEN, *op. cit.*, p. 8.

with an eye for incident and an ear for real speech, the instincts of the poet and ballad-maker, and the sonnet writer's concealed discipline of form¹¹. The impact of many modern short stories resembles the effect of looking at an impressionist canvas because it leaves a sense of something complete yet unfinished, a sensation which vibrates in the reader's or spectator's mind and demands that he participates in the artistic interchange between the artist and his subject¹².

Shaw y Pritchett conectan, de este modo, el relato con otras artes visuales lo que le confiere al género un nuevo rasgo distintivo, el de la flexibilidad.

Este carácter flexible permitió a los escritores de la época liberarse de muchas de las limitaciones que les imponía la novela la cual solía depender de una trama por resolver. Así, mientras ésta última presenta un esquema más o menos rígido, el nuevo género da paso con mayor facilidad a la fragmentación, a la imaginación y a la experimentación. El desarrollo temporal se quiebra, la acción se pierde frente al encuentro o a la impresión y los finales quedan, en muchas ocasiones, abiertos. Como afirma Tom Bailey en *On Writing Short Stories*: «The short story always tries either to avoid an ending, or to suggest there is none»¹³. La narración, pues, deja paso a una serie de elipsis que sólo la imaginación del lector puede completar.

Si la novela se había convertido en el género literario por antonomasia durante la mayor parte del siglo XIX, la naturaleza fragmentada del relato comulgó a la perfección con el nuevo espíritu finisecular. En unos años en los que muchos conceptos y valores que parecían inquebrantables, como el origen divino del hombre, el positivismo científico, el capitalismo o el patriarcado, comenzaban a ponerse en tela de juicio, la pluralidad y la flexibilidad de este género ofreció al lector y al autor un nuevo medio de expresión más acorde con los tiempos. Por ello, los escritores más conservadores manifestaron sus reticencias a esta nueva forma literaria que huía de la convención, tal fue el caso de la escritora antifeminista Eliza Lynn Linton, que la definió como «poisonous honey stolen from France»¹⁴. Los más vanguardistas, sin embargo, adoptaron el nuevo género con gran profusión, pues éste aceptaba como ningún otro la experimentación retórica que muchos de ellos ansiaban poner en práctica. Así, innovaciones técnicas como la fragmentación episódica y temporal, el impresionismo, la multiplicidad de voces, el mito, el sueño o la epifanía, recursos considerados como iconos de la literatura moderna, se introdujeron en estos años principalmente a través del relato.

Esta fragmentación y pluralidad hizo del relato un género muy versátil, lo que se convirtió en otro de sus rasgos distintivos. La versatilidad permitió dar cabida a un amplio espectro de tendencias y temáticas, lo que fue otra de las causas de su gran auge durante esta época. No en vano, los considerados como grandes maestros del relato moderno pertenecían a países, culturas y mo-

¹¹ V.S. PRICHETT. *The Oxford Book of Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1981, p. xiv.

¹² V. SHAW, *op. cit.*, p. 13.

¹³ T. BAYLEY (ed.), *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ E.L. LINTON, «The Year in Review». *Athenaeum* (1894), p. 17.



vimientos literarios diferentes. Por ello, encontramos historias de corte realista, como las de Flaubert, Maupassant, Dovstoevski y Turgenev, naturalistas, como las de Zola, Ibsen y Hamsum, o simbolistas, tal es el caso de las de Huysmans, Rimbaud y Verlaine. Del mismo modo, los escritores británicos abordaron el género también desde diferentes perspectivas literarias, por lo que durante las dos últimas décadas del siglo se sucedieron este tipo de publicaciones en su versión gótica, decadente, de aventuras, realista, naturalista y pre-modernista, las cuales trataron temas y motivos muy diversos.

Vistas las características distintivas más generales del relato así como las causas de su gran éxito durante las décadas de 1880 y 1890, retomo la cita con la que se iniciaba este artículo en la que Stephanie Forward señalaba el entusiasmo con el que las escritoras finiseculares acogieron al nuevo género. En este punto deberíamos preguntarnos acerca de las causas de este interés: ¿cuáles son las ventajas que estas artistas vieron en el relato? ¿Existe alguna relación entre la naturaleza de esta forma literaria y la creatividad femenina? ¿Utilizaron estas escritoras las características propias del género en beneficio propio? Y si fue así ¿en qué sentido?

Para contestar a estas preguntas, es necesario realizar un exhaustivo análisis que compare los rasgos distintivos del relato, anteriormente expuestos, con las circunstancias y los intereses particulares de las algunas de las escritoras finiseculares en lengua inglesa más vanguardistas.

La primera y más aceptada de las características apuntadas como definitorias del relato es la de la brevedad. A pesar de que las autoras de finales del siglo XIX publicaron bastantes novelas, algunas de ellas muy largas, lo cierto es que la concisión de muchas de las historias que escribieron les permitió tener gran prolijidad, lo que les reportó pingües beneficios económicos. Hay que tener en cuenta que muchas de ellas eran mujeres solteras, viudas o divorciadas que no contaban con la protección económica de ningún hombre y que, por tanto, se ganaban la vida gracias exclusivamente a su trabajo. En algunos casos, incluso, tuvieron que hacerse cargo de familias extensas. Este es el caso de la norteamericana Kate Chopin, que tras enviudar a la temprana edad de treinta y cuatro años, tuvo que sacar adelante a sus seis hijos ella sola, y de la cosmopolita y liberal George Egerton, que se vio obligada a mantener durante toda su vida a su padre, a sus dos hermanos, a su hijo y a diferentes parejas sentimentales. A ambas, el gran número de historias que publicaron les garantizó la solvencia que necesitaban y, en el caso de Chopin, le permitió poder compaginar la labor literaria con su atareada vida como ama de casa¹⁵.

La posibilidad de poder publicar sus relatos en la prensa fue otra de las ventajas que estas artistas vieron en el género ya que, a pesar de que en ocasiones tuvieron que hacer frente a duras críticas por parte de ciertos sectores periodísticos, también es cierto que durante la década de 1880 y 1890 nacieron muchas revistas que aceptaban con entusiasmo sus artículos y relatos. Además, este medio garantizaba a escritores y editores

¹⁵ Chopin publicó en vida más de ochenta historias cortas. Algunas de ellas las escribió, según sus biógrafos, en pocas horas.

beneficios económicos inmediatos que, en muchos casos, duplicaban posteriormente al contar con las mismas historias para diferentes colecciones de libros. Asimismo, la prensa facilitó a las escritoras de la época su acceso al gran público frente a un mundo editorial que no siempre les era favorable. Por ejemplo, Charlotte Perkins Gilman, cansada de las restricciones que los editores imponían a sus escritos, decidió fundar su propia revista, *The Forerunner*, donde durante siete años publicó con total libertad la mayor parte de su obra periodística y literaria, incluidos sus relatos. Otras, como las británicas Ella Hepworth Dixon (1855-1932) o Ella D'Arcy (1851-1939), llegaron a tener puestos de responsabilidad en revistas de la época, lo que favoreció que muchos escritos de autoría femenina vieran la luz¹⁶.

Si la brevedad y su accesibilidad ofrecieron a estas artistas ventajas desde el punto de vista pragmático y económico, la versatilidad del género les brindó una oportunidad única para poder tratar un gran número de temas. Así, estas historias pudieron abordar cuestiones de carácter personal o social que preocupaban especialmente a estas autoras, como eran el matrimonio, la maternidad, la educación, la política o el voto femenino y lo hicieron mediante la denuncia, la crítica o la reivindicación. Además, la versatilidad del género también les permitió presentar todos estos temas a través de distintas perspectivas y estilos. El relato, pues, dio cabida a aproximaciones estéticas muy diversas, por lo que escritoras como Egerton, Chopin y Gilman, que combinaron en sus obras elementos y recursos propios del realismo, simbolismo, esteticismo y hasta pre-modernismo, encontraron en este género el espacio que necesitaban para desarrollar su creatividad narrativa y formal.

Pero si hubo algo que a estas escritoras les fascinó del relato fue su capacidad para explorar el mundo femenino desde su interior. Como afirma la crítica Adrienne Gavin los relatos escritos por mujeres revelan «the 'unsaid' and 'unseen' of female experience»¹⁷. Esta introspección en la psicología femenina fue una de las señas de identidad de las historias publicadas por muchas autoras finiseculares en lengua inglesa las cuales, al afrontar temas tan comprometidos y complejos como la sexualidad, la creatividad o la imaginación femenina, dotaron a sus obras de gran exuberancia y poder de evocación.

Abordar este viaje hacia el interior supuso un reto literario no sólo desde el punto de vista temático sino estético. Para ello, estas escritoras se valieron de recursos estilísticos, como el sueño y la epifanía, y de técnicas retóricas, como el monólogo interior, el soliloquio o la interrupción, para conseguir desnudar el inconsciente de la heroína. La incursión de estas estrategias literarias requería de una estructura poco rígida que dotara de libertad al artista para transmitir esta realidad subjetiva y personal. En este sentido el relato resultaba idóneo, pues su particular estructura admitía tanto la fragmentación del texto como la organización irregular.

¹⁶ Dixon fue editora de *The English Woman* y D'Arcy ejerció de co-editora de *The Yellow Book*.

¹⁷ A. GAVIN, «Living in a world of make-believe: Fantasy, female identity, and modern short stories by women in the British tradition», en F. IFTEKHARRUDIN (ed.), *Postmodern Approaches to the Short Story*, Westport & Londres: Paeger, 2003, pp.121-132.



Uno de los ejemplos más representativos de este modelo lo encontramos en «The Yellow Wallpaper» de Charlotte Perkins Gilman. El marco estructural de la obra es un diario que la protagonista escribe cada vez que tiene oportunidad de estar sola en la habitación donde la tiene encerrada el marido, por lo que el discurso aparece interrumpido, repleto de frases cortas y párrafos breves y a veces inconclusos: «No wonder the children hated it! I should hate it myself if I had to live in this room long. There comes John, and I must put this away —he hates to have me write a word. I can see a strange, provoking, formless sort of figure that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design. There's sister on the stairs!»¹⁸. El resultado es una forma literaria irregular formada por episodios de extensión desigual. Junto con «The Yellow Wallpaper», los relatos de Egerton cuentan también con este tipo de estructura. «A Cross Line», «Under Northern Sky», «A Psychological Moment at Three Periods» y «Wedlock» están organizados en una serie de secuencias cuyo nexos común es la historia de sus protagonistas¹⁹. Algunos críticos contemporáneos, como Sally Ledger, Lyn Pykett y Gerd Bjørhovde, se basan en esta peculiar forma organizativa para catalogar la obra de esta escritora como impresionista y pre-modernista, pues las distintas secuencias van apareciendo de forma inconexa sin seguir, aparentemente, un orden lógico²⁰.

Muchos de estos relatos tienen como protagonistas a mujeres con graves problemas psicológicos, lo que fomenta la anarquía estructural del relato. No hay que olvidar la importancia que los estudios del psicoanálisis ejercieron durante estos años no sólo en el campo estrictamente científico sino en la vida social y en las manifestaciones artísticas. Efectivamente, la teoría y los métodos de Freud aparecieron en las producciones literarias de la época donde se incluyeron técnicas como las del flujo del pensamiento, la expresión del subconsciente, la imaginación o el sueño. La propia Egerton reconoció la relación entre ambos fenómenos en «Keynotes to Keynotes»: «if I did not know the technical jargon current today of Freud and psychoanalysts, I did know something of complexes and inhibitions, repressions and the subconscious impulses that determine actions and reactions. I used them in my stories»²¹.

Egerton fue, sin duda, una de las escritoras finiseculares que más empleó en sus historias técnicas asociadas al psicoanálisis. Ya «A Cross Line», el primer relato de *Keynotes*, nos desvela que esta técnica va a ser una de las más empleadas en las

¹⁸ C.P. GILMAN, *The Yellow Wallpaper*. Athens: Ohio University, 2006, p. 36.

¹⁹ Todos los relatos de George Egerton mencionados en el presente artículo (con excepción de «A Nocturne») pertenecen a sus colecciones *Keynotes* y *Discords*. La edición sobre la que baso las citas es la de G. EGERTON, *Keynotes and Discords*. S. LEDGER (ed.), Birmingham: University of Birmingham Press, 2002.

²⁰ S. LEDG, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press, 1997; L. PYKETT, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Saint Martin's Press, 1995; y G.B. ORHOVDE, *Rebellious Structures. Women Writers and the Crisis of the Novel*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.

²¹ «Keynote to Keynotes» es la introducción que la propia Egerton hizo a su colección de relatos. La podemos encontrar en J. GAWSWORTH (ed.), *Ten Contemporaries: Notes towards Their Definite Bibliography*. Londres: E. Benn Limited, 1932, pp. 57-60.

historias de la colección. «A Cross Line» se inicia con una descripción de la mente de su protagonista, a la que se define como *picturesque*: «Her mind is nothing but picturesque, her busy brain, with all its capabilities choked by a thousand vagrant fancies, is always producing pictures and finding associations between the most unlikely objects» y continúa con una exposición anárquica de sueños, pensamientos y hechos según se suceden en la mente de su protagonista, pues, como la voz narradora afirma: «the ghosts dance in the cells of her memory» (*Keynotes*, 21).

En la siguiente historia, «Now Spring Has Come» es la propia protagonista la que reconoce el carácter caprichoso que tiene el funcionamiento de la mente: «Strange how some trivial thing will jog a link in a chain of association and set it vibrating until it brings one face to face with scenes and people long forgotten in some prison cell in one's brain» (*Keynotes*, 38). El elemento psicológico introducido a través del flujo de la conciencia se convierte, así, en uno de los motivos principales de todas las historias de *Keynotes*, especialmente de la última, «Under Northern Sky».

En «Under Northern Sky» se relata la agonía, muerte y posterior funeral del protagonista masculino a través, casi exclusivamente, de la corriente del pensamiento de la viuda y de cada uno de los personajes que aparecen. Así, la sirvienta prepara la ropa del entierro aunque su mente está más preocupada por saber cómo combinar su vestido con otros complementos, el cura predica en latín mientras se pregunta a cuánto ascenderá su donativo, y durante la celebración del sepelio la imaginación de la protagonista viaja, inconexamente, por momentos vividos en su niñez con su madre, en su juventud con su primer amor, hasta los últimos y más dramáticos, al lado de su marido. Todo ello mezclado con comentarios en los que la mujer se dirige a sí misma y que hacen referencias a sensaciones físicas como el dolor de pies, su fastidio por las moscas, su cansancio o apetito: «She can see the green road; they have followed it according to custom with branches of fir and pine, a green river, a grass-green river winding to the left (...) How tired her feet are; it's quite half a mile yet; she has no ankles; how funny! Just stilts made of her will. She trips. The cow-girl pushes past the housekeeper, and watches her steps» (*Keynotes*, 178).

En *Discords*, el lector accede de nuevo al inconsciente de las heroínas y, con ello, profundiza en el hastío de la mujer de la primera historia, que se titula sintomáticamente «A Psychological Moment at Three Periods» en el sufrimiento de los personajes femeninos que aparecen en «Wedlock» y «Gone under» en la desesperación de la protagonista de «Virgin Soil» y en la esperanza de la de «The Regeneration of Two».

Chopin fue otra de las escritoras que incluyó la introspección psicológica en sus relatos. Algunos ejemplos de estos relatos los podemos encontrar en «The Story of an Hour», «An Egyptian Cigarette» y «A Pair of Silk Stockings»²². En las dos primeras historias el mundo interior de las heroínas se introduce a través de la ensoñación,

²² Todos los relatos cortos publicados por Kate Chopin fueron recopilados por su biógrafo, Per Seyersted en 1969. Las citas que aparecen en el artículo pertenecen a su edición: P. SEYERSTED (ed.), *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.



mientras que en la tercera se realiza a través de la descripción de las sensaciones y sentimientos que la protagonista experimenta al tacto de sus nuevas medias de seda:

(...) Here, in the retired corner, she exchanged her cotton stockings for the new silk ones which she had just bought. She was not going through any acute mental process or reasoning with herself, nor was she striving to explain to her satisfaction the motive of her action. She was not thinking at all. She seemed for the time to be taking a rest from that laborious and fatiguing function and to have abandoned herself to some mechanical impulse that directed her actions and freed her of responsibility. How good was the touch of the raw silk to her flesh! She felt like lying back in the cushioned chair and reveling for a while in the luxury of it. She did for a little while. (562)

En este fragmento vemos cómo se presenta la emoción de la protagonista a través de la alternancia de la narración en tercera persona del primer párrafo y el monólogo interior indirecto del segundo.

Junto a la introspección, también se utilizaron otros recursos para aportar subjetividad a las historias, como fueron la elección del tiempo psicológico frente al real y la incorporación de la elipsis. Con ellos estas escritoras se alejaron de la narración cronológica para aprehender un estilo menos objetivo y ordenado. Egerton, por ejemplo, combinó en la mayoría de sus relatos los momentos del presente y del pasado, como podemos comprobar en estos dos fragmentos de «Now Spring Has Come» o «Her Share»:

So muses the child twenty years after, as, past her first youth, with only the eyes and the smile unchanged, she lies on a bear-skin before the fire on a chilly evening in late spring, and goes over a recent experience. A half-humorous smile with a tinge of mockery in it plays round her lips as she says- «Twenty years ago. Queer how it should fit in after all that time!» (*Keynotes*, 38) The clover brings it back, brings back one face out of the blankness of the past. Strange I don't think until to-day that I have ever quite realised what it meant. It stands out now vividly in my memory as the recollection of an unheeded signpost on a lonely road flashes across the mind's eye of a wayfarer, showing him how he has missed the path. (*Discords*, 73)

La narración de estas historias no sigue, pues, una línea cronológica que cuente los hechos según suceden empíricamente, sino que tiene continuos saltos prospectivos y retrospectivos, lo que le aporta dinamismo. En algunas ocasiones, incluso, Egerton incluyó estas analepsis y prolepsis de un modo abrupto desestabilizando el desarrollo del relato. Así ocurre en «An Ebb Tide» cuando durante la celebración del sepelio se introducen en estilo directo las palabras agónicas del marido moribundo: «And the boyish priest purses his cheque, and takes it with him, and leaves his blessing instead, and follows in the wake of the town doctor. 'Send Johann to me, dearums, let me get dressed, I'll have a try to die in the sunshine'» (*Keynotes*, 159). Esta manipulación del tiempo exige una actitud activa por parte del lector que debe estar atento y ordenar los hechos si quiere encontrar sentido a los pensamientos y acciones de los personajes.

Asimismo, el uso de la elipsis también requiere este comportamiento por parte del lector, pues en algunas ocasiones las autoras no nos dan datos suficientes



para comprender muchas de las cosas que ocurren y, por tanto, debemos inferirlas. Por ejemplo, sabemos que la protagonista de «A Psychological Moment at Three Periods» es víctima durante toda la historia de un chantaje pero no llegamos a comprender cuál es la naturaleza de dicho chantaje, tampoco sabemos por qué es rico y alcohólico el personaje masculino de «Under Northern Sky», ni cuál es el motivo de que la pareja protagonista de este relato viva en Noruega. Todas estas omisiones dan un carácter marcadamente impresionista a los relatos de Egerton.

Pero la elipsis no sólo forma parte del análisis narrativo sino que aparece como técnica que interrumpe el discurso, tal es el caso en «The Yellow Wallpaper», donde esta figura se combina con otras de carácter sintáctico, como la repetición, el asíndeton, el polisíndeton y el hipérbaton para presentar un texto extremadamente desordenado:

Even when I go to ride, if I turn my head suddenly and surprise it —there is that smell! Such a peculiar odour, too! (...)
There is a very funny mark on this wall, low down, near the mopboard. A streak that runs round the room. It goes behind every piece of furniture, except the bed, a long, straight, even *smooch*, as if it had been rubbed over and over. I wonder how it was done and who did it, and what they did it for. Round and round and round —round and round and round— it makes me dizzy! (43)

Observamos cómo la autora, con la elección de todas estas figuras, hizo del relato un texto anárquico, lo que le sirvió para hacer explícito el deteriorado estado mental de su protagonista-narradora.

Pero si las técnicas utilizadas para el desarrollo de todas estas historias tienen un carácter innovador y desestabilizador, también lo son las empleadas en los finales. Por ejemplo, la mujer de «The Yellow Wallpaper», en último término inicia un proceso de desdoblamiento entre el personaje-protagonista y el personaje-narrador. Esta disociación supone la aprehensión de una personalidad múltiple, que se consigue representar en el texto con la alternancia del soliloquio y el estilo directo:

Why there's John at the door!
It is no use, young man, you can't open it!
How he does call and pound!
Now he's crying for an axe.
It would be a shame to break down that beautiful door!
«John dear!» said I in the gentlest voice, «the key is down by the front steps, under a plantain leaf!»
Then he said —very quietly indeed, «Open the door, my darling!»
«I can't» said I. «The key is down by the front door under a plantain leaf!»
And then I said it again, several times, very gently and slowly, and said it so often that he had to go and see, and he got it of course, and came in. He stopped short by the door.
«What is the matter?» he cried. «For God's sake, what are you doing!» (47)

Con la combinación de estas dos técnicas el final de la historia alcanza la esquizofrenia narrativa y queda abierto desde todos los puntos de vista, ya que no sabemos qué sucede con ninguno de los personajes después de la sublevación de la protagonista.



Este tipo de finales son, de hecho, muy comunes en los relatos publicados por estas escritoras finiseculares, pues ¿a dónde va la protagonista de «The Virgin Soil» de Egerton cuando, después de echar en cara a su madre que años atrás la hubiera obligado a casarse con un hombre autoritario y hacer así de ella una mujer infeliz, coge un tren en dirección contraria a su hogar conyugal? o ¿qué hace la protagonista de «A Pair of Silk Stockings» cuando dilapida el poco dinero que tiene en pequeños lujos banales? En muchos casos, incluso, las heroínas acaban abandonando el mundo de lo real para trasladarnos al de los sueños, como ocurre en las historias de Egerton «Wedlock» o «An Empty Frame», con lo que el grado de subjetividad de los finales es aún mayor.

En otras ocasiones las historias acaban de un modo totalmente impredecible. Este es el caso de «Turned» de Gilman, cuya última imagen presenta el tándem formado por la esposa y la amante de un hombre, las cuales, lejos de competir entre ellas, deciden iniciar una vida juntas para defenderse y protegerse mutuamente:

He looked from one to the other dumbly.
And the woman who had been his wife asked quietly:
«What have you to say to us?»²³

En estos párrafos finales contemplamos el estupor del personaje masculino que, en vez de ser el verdugo de la historia, se convierte en la víctima de las dos mujeres de su vida.

Igualmente, Chopin acabó «The Story of an Hour» y «A Respectable Woman» de la forma menos probable, con ironía incluida. Además, estos finales inesperados se presentan a través de los pensamientos y deseos de las protagonistas y, por tanto, permanecen ocultos para el resto de los personajes. De este modo el lector se convierte en confidente del narrador (o narradora) y, por tanto, en el único capaz de entender la ironía de las últimas frases.

Este tipo de finales es una característica prototípica de la literatura moderna cuyas obras ofrecían a los lectores preguntas más que respuestas, creando, así, discursos contradictorios y complejos. De hecho, algunos de los relatos publicados por escritores modernistas, como «The Secret Agent» (1907) de Joseph Conrad, «The Advanced Lady» (1911) de Katherine Mansfield, o «The Dead» (1914) de James Joyce, comparten los finales ambiguos, irónicos y abiertos de muchas de las historias creadas por las New Women.

Igualmente los inicios de muchos de estos relatos son diferentes a los de las historias convencionales y, en ocasiones, resultan incluso impactantes. Algunos ejemplos los encontramos en «A Nocturne» y «A Little Grey Glove» de Egerton, que comienzan de una forma disruptiva y eludiendo la presentación de la situación que posteriormente cuenta la historia. Así, el primero parte de una reflexión personal del narrador sobre las sensaciones que el monumento situado a orillas del Támesis le inspira para, posteriormente,

²³ «Turned», en A. RICHARDSON (ed.), *Women who Did Stories by Men and Women 1890-1914*, Londres: Penguin Classics, 2005, pp. 349-358.

relatar su encuentro con una mujer que había intentado arrojarse al río y «A Little Grey Glove» abre con una cita de Oscar Wilde, contestada por la voz de la propia escritora:

I have rather nice diggings. I got them last year, just after you went on that Egyptian racket. They are on the embankment, with sight of Cleopatra's Needle. I like that anachronism of a monument; it has a certain fascination for me. I can see it at night, if I lean out of my window (...) I was leaning out of my window one night in November, in a lull in the rainfall (...) when I noticed a woman rise from a seat below.²⁴ («A Nocturne», 187)

«The book of life begins with a man and a woman in a garden and ends —with Revelations». Oscar Wilde.

Yes, most fellows' book of life may be said to begin at the chapter where woman comes in; mine did. («A Little Grey Glove», *Keynotes*, 91)

En estas citas podemos comprobar cómo las historias se introducen de una forma poco ortodoxa, pues lo hacen con reflexiones de sus protagonistas o narradores las cuales, aparentemente, no tienen nada que ver con el desarrollo de los hechos que luego se relatan. Algunos de estos relatos comienzan *in medias res*, como es el caso de «Turned», que se inicia con la imagen de dos mujeres llorando simultáneamente en sus respectivos dormitorios para contar, posteriormente, el origen de las lágrimas de las dos protagonistas. Existen también ejemplos en los que los propios personajes hacen referencia a historias acaecidas en el pasado, bien porque las han vivido personalmente o porque se las han contado. George Egerton empleó esta técnica en «Her Share», «The Spell of the White Elf», Gilman en «An Unnatural Mother» y Chopin en «A Doctor Chevalier's Lie», por mencionar sólo unos pocos casos. Este recurso, utilizado desde la Antigüedad en cuentos y parábolas, permitió a las autoras tomar distancia de sus personajes y dar a su discurso un carácter más subjetivo, al prescindir del narrador omnisciente.

La combinación de distintos tipos de narrador es otra de las características que aportó modernidad y relativismo a estas obras. Así, junto con el relato en primera persona también se utiliza la tercera persona del singular sin carácter omnisciente. Este es el caso de «An Empty Frame», cuyo narrador es un personaje que está incluido en la historia pero que no participa en ella, ya que es un observador externo que contempla la escena relatada desde la ventana de su casa. Este ejemplo de *voyeurismo* sirve para presentar un punto de vista personal y limitado. En «Wedlock», Egerton también empleó esta técnica, pues uno de los personajes que cuenta la historia es un albañil que trabaja en la casa contigua a donde suceden los hechos.

Vemos, así, que, a pesar de que en la mayoría de los casos estas escritoras se valieron de narradoras, ya fuera a través de sus protagonistas o de voces que realizan una función de *alter-ego*, a veces también contaron con narradores. Con este recurso no sólo lograron presentar un punto de vista alternativo al de la nueva mujer sino retratar los distintos prototipos masculinos de la época y las diferentes posturas que éstos podían (o solían) adoptar en los asuntos más relevantes del momento. De este modo, hay casos

²⁴ G. EGERTON, «A Nocturne», en A. RICHARDSON (ed.), *op. cit.*, pp. 187-196.

en los que los narradores representan la ansiedad y el temor de algunos hombres ante los nuevos tiempos, como en «A Lost Masterpiece» de Egerton, el paternalismo, como en «Doctor Chevalier's Lie» y «Madame Célestin's Divorce» de Chopin, o las virtudes del nuevo hombre como en «A Nocturne» de Egerton. En algunas ocasiones, incluso, las voces narradoras femeninas y masculinas se conjugan en el mismo relato. Este es el caso de «Wedlock», donde junto con el albañil encontramos a otros dos narradores, una nueva mujer que vive en el vecindario y la propia protagonista que describe su situación en primera persona. Con este recurso se avanza un poco más en la percepción relativista que marcó el final de siglo, pues la realidad puede ser muy diferente según el enfoque que se adopte, con lo que el lector comprende que, en la mayoría de los casos, no existe sólo una versión sino multitud de ellas, de ahí la dificultad de emitir un juicio único. Por ejemplo, en el caso de «Wedlock» la historia del crimen de la protagonista resulta muy distinta si la cuenta un personaje anónimo o si lo hace ella misma.

En esta multiplicidad narrativa Egerton fue también la escritora más vanguardista de todas las mencionadas, pues no sólo introdujo las voces de distintos narradores sino que llegó incluso a combinarlas con las de los personajes, sin indicar quién es el que habla en cada momento, como se corrobora en el siguiente pasaje de «Under Northern Sky»:

«My feet have gone astray in the paths of vanity and sin, now let me walk in the way of Thy commandments (...) Forgive me, O Lord all the sins which I have committed by my disordered steps (...)» «Steps!» That means feet, «eyes seen vanities», that means sight (...) «Tongue hath in many ways offended», speech; why he is going through all the seven senses, or is it seven? or five? She must give him the envelope with the cheque in it before he leaves (...) She hasn't a black frock, not one (...) (*Keynotes*, 158)

En este fragmento observamos que no se establece diferencia entre los distintos interlocutores, que se mezclan a través de la yuxtaposición y de la puntuación irregular. Así, en lugar del estilo directo se utiliza la alternancia en los tiempos verbales y en el registro para señalar el cambio de hablante, con lo que las voces y los pensamientos de distintos personajes se combinan a través de un discurso bastante complejo y anárquico.

En otras ocasiones, los relatos se presentan con un punto de vista contrario al que sus autoras quieren defender. Este es el caso de «An Unnatural Mother», que comienza con la frase: «No mother that was a mother would desert her only child for anything on earth!» (59), para después contar la historia de una mujer que sacrificó a su propio hijo para salvar a todo un pueblo. Gilman usó, de este modo, la ironía para desacreditar a los vecinos que, a pesar de la heroicidad de la protagonista, la condenan por ser una madre desnaturalizada²⁵.

La elección de todas estas técnicas y recursos formales hicieron de los relatos de escritoras como Egerton, Chopin y Gilman piezas literarias atrevidas e innovadoras, pues con ellos consiguieron experimentar desde el punto de vista formal mucho más que con sus novelas, como afirma Ledger en la introducción a su edición de *Keynotes* y

²⁵ C.P. GILMAN, «The Unnatural Mother», en A. LANE (ed.), *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, pp. 57-69.

Discords: «Whilst female novels generally remained committed to the aesthetic codes of literary realism or naturalism, it was in the short story that feminist writers began to push against the boundaries of the dominant generic codes of the nineteenth century and to forge what would become in the early twentieth century a fully-fledged modernist fictional aesthetic»²⁶.

De este modo, vemos como escritoras como Egerton, Chopin y Gilman introdujeron en sus relatos elementos innovadores para explorar con mayor libertad recursos y técnicas alternativas al canon convencional. Además, su prolifidad a la hora de publicar este tipo de historias contribuyó a convertirlas en las formas literarias por excelencia durante las décadas de 1880 y 1890.

El auge del relato pareció desvanecerse en los últimos años del siglo, al igual que ocurrió con la popularidad de muchas de estas escritoras, pero volvió a resurgir con la consolidación de los escritores modernistas. Así, unas décadas después, el género vivió un nuevo florecer y, de hecho, algunos de los publicados por escritores como James Joyce o Katherine Mansfield se encuentran entre los más reconocidos por la Literatura Universal. Hoy en día, a pesar de haber sufrido ciertas modificaciones en su proceso de evolución, sigue siendo una de las formas literarias más trabajadas y demandadas.

La relación entre el relato y algunas escritoras finiseculares fue, en definitiva, muy fructífera. Por un lado, éste les ofreció un espacio idóneo para abordar sus preocupaciones sociales y psicológicas, por otro, estas autoras llevaron al género a alcanzar cotas altas de calidad y popularidad. Asimismo, la innovación retórica conseguida ayudó a situar a estas escritoras en la vanguardia artística de su época y las convirtió en precursoras de una nueva sensibilidad estética.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Walter, *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- ARDIS, Ann, *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- BAILEY, Tom, *On Writing Short Stories*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BAYLEY, John, *The Short Story. Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvester Press, 1988.
- BEER, Janet, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman. Studies in Short Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.
- (ed.), *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004.
- BJØRHOVDE, Gerd. *Rebellious Structures: Women Writers and the Crisis of the Novel 1880-1900*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.

²⁶ G. EGERTON, *Keynotes and Discords*, p. xv.

- CAMASTRA, Nicole, «Venerable sonority in Kate Chopin's 'The Awakening'». *American Literary Realism*, vol. 40, núm. 2 (2008), pp. 154-166.
- CHOPIN, Kate. *The Awakening and Other Stories*. Ed. Nina Bayn. Nueva York: Modern Library New York, 1981.
- , *The Awakening and Selected Stories*. Ed. Sandra Gilbert. Nueva York: Penguin Books, 1984.
- DALY, Nicolas, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle Popular Fiction and British Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DOWLING, Linda, «The decadent and the New Woman in the 1890's». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, núm. 4 (1979), pp. 434-53.
- EGERTON, George. *Keynotes and Discords*. Ed. Martha Vicinus. Londres: Virago Modern Classics, 1983.
- , *Keynotes and Discords*. Ed. Sally Ledger. Birmingham: University of Birmingham Press, 2002.
- ELDESTSTEIN, Sari, «Charlotte Perkins Gilman and 'The Yellow Newspaper'». *A Journal of American Woman Writers*, vol. 24, núm. 1 (2007), pp. 72-92.
- FERGUSON, Suzanne, «Defining the short story. Impressionism and form». *The New Short Story Theories* (1994), pp. 218-230.
- FORWARD, Stephanie (ed.), *Dreams, Visions and Realities*. Birmingham: University of Birmingham, 2003.
- GAWSWORTH, John (ed.), *Ten Contemporaries: Notes towards Their Definite Bibliography*. Londres: E. Benn Limited, 1932.
- GILBERT, Sandra & Susan GUBAR, *The Mad Woman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1984.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*. Nueva York y Londres: D. Appleton-Century Co., 1935.
- GOLDEN, Catherine (ed.), *The Captive Imagination. A Casebook on «The Yellow Wallpaper»*. Nueva York: The Feminist Press at the City University of New York, 1992.
- HAWEIS, H.R., «Women as Writers» *Words to Women: Addresses and Essays*. Londres: Burnet & Isbister, 1900.
- HEDGES, Elaine, *Afterword. «The Yellow Wallpaper». By Charlotte Perkins Gilman*. Nueva York: The Feminist Press, 1973.
- IFTEKHARRUDIN, F. (ed.), *Postmodern Approaches to the Short Story*. Westport & Londres: Paeger, 2003.
- JUMP, Harriet, *Short Stories by Women of Nineteenth Century*. Nueva York & Londres: Routledge, 1998.
- KNIGHT, Denise, *Charlotte Perkins Gilman and Her Contemporaries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.
- KUREISHI, H., *Plays I*. Londres: Faber and Faber, 1992.
- LANE, Ann J. (ed.), *The Charlotte Perkins Gilman Reader*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- LEDGER, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- , *Introduction. Keynotes and Discords. By George Egerton*. Birmingham: Birmingham University Press, 2003.
- LINTON, H.L., «The Year in review». *Athenaeum* (1894), pp. 17-18.
- LEE MANOS, Nikki, & Meri-Jane ROCHELSON, *Transforming Genres. New Approaches to British Fiction of the 1890s*. Nueva York: St. Martin's, 1994.

- LOHAFER, Susan (ed.), *Short Story Theory in Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- O'CONNOR, Frank, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. Cork: Cork City Council, 2003.
- O'TOOLE, Tina, «Keynotes from Millstreet, Co. Cork: Egerton's Transgressive Fictions». *Colby Library Quarterly*, vol. 36, núm. 2 (2000), pp. 145-156.
- OUIDA, «The New Woman». *North American Review*, vol. 158 (1894), pp. 610-19.
- PASCO, Alan H., «On defining short stories. The new short story theories». *New Literary History*, vol. 22, núm. 2 (1991), pp. 409-424.
- PETRY Hall, Alice (ed.), *Critical Essays on Kate Chopin*. Nueva York: G. K. Hall, 1996.
- PRICHETT, Victor Soudon, *The Oxford Book of Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- PYKETT, Lyn, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*, Nueva York: Saint Martin's Press, 1995.
- RANKIN, Daniel, *Kate Chopin and Her Creole Stories*. Filadelfia: Philadelphia University Press, 1932.
- RICHARDSON, Angélique (ed.), *Women Who Did. Stories by Men and Women 1890-1914*. 2002. Londres: Penguin Classics, 2005.
- ROTH, Mary, «Gilman's arabesque wallpaper». *Mosaic*, vol. 34, núm. 4 (2001), pp. 145-62.
- SHAW, Valerie, *The Short Story. A Critical Introduction*. Londres & Nueva York: Longman, 1983.
- SEYERSTED, Per, *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1977.
- (ed.), *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*. Londres: Virago Press, 1993.
- (ed.), *Scribbling Women. Short Stories by Nineteenth Century American Women*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- SMITH, Joan, *Femmes de Siècle. Stories from the '90s: Women Writing at the End of Two Centuries*. Londres: Chatto & Windus, 1992.
- STETZ, Margaret Diane, «George Egerton: Woman and Writer in the Eighteen Nineties». Diss. Harvard University, 1982. Ann Arbor: University Microfilms International, 1982.
- TOTH, Emily, *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- TUTTLE, Jennifer S. & Carol F. KESSLER (eds.), *Charlotte Perkins Gilman: New Texts, New Contexts*. Ohio State University Press, 2011.
- VENEGAS, M^a Luisa, Juan Ignacio GUIJARRO & M.^a Isabel PORCEL, *Fin de Siècle: Relatos de Mujeres en Lengua Inglesa*. Madrid: Cátedra, 2009.
- VICINUS, Martha, *Introduction. Keynotes & Discords. By George Egerton*. Londres: Virago Modern Classics, 1983.

