



Estructura e ideología en la obra de
Angela Carter y Rikki Ducornet:
escribir desde la posmodernidad

**Tesis doctoral presentada por Leonor Acosta Bustamante
bajo la dirección del Dr. D. Rafael Galán Moya**

**Departamento de Filología Francesa e Inglesa
Universidad de Cádiz**

2002

Índice

Introducción ■ 1

Representaciones literarias/representaciones ideológicas

Estado de la cuestión ■ 32

Capítulo 1 ■ 56

Bildungsroman femenino

Melanie en la prisión del patriarcado 72

Marianne frente al primitivismo salvaje 93

Charlotte y la irracionalidad de la religión 113

Capítulo 2 ■ 137

Viajes alegóricos

El viaje hacia el inconsciente masculino 148

El desplazamiento del sujeto por la mitología femenina 174

El circo ambulante: la alteridad como fuente de poder 195

De vuelta a la naturaleza: un mecanismo para la regeneración 238

Capítulo 3 ■ 266

Metaficción historiográfica

Angela Carter, Sade y la pornografía 279

Las reescrituras de las narrativas del pasado 290

Una nueva visión de Shakespeare 307

La naturaleza como utopía liberatoria 320

Ducornet, Sade y la crítica de la Ilustración 347

Conclusión ■ 361

Anexo ■ 373

Argumento de las novelas de Rikki Ducornet

Bibliografía ■ 388

Representaciones literarias / representaciones ideológicas

El estudio que propone esta tesis se concentra en las relaciones que se establecen entre las representaciones literarias y las representaciones ideológicas, conexiones entre la forma y el contenido que se presentan como preocupaciones relevantes en gran parte de la literatura de finales del siglo XX. Este modo de acercamiento a la obra literaria necesita la utilización de conceptos provenientes del marxismo primigenio y su concentración en la ideología, conceptos que sin embargo deberán ser ampliados, tal como se demostrará más adelante, para un análisis como el que sigue. Desde la perspectiva del marxismo, la ideología se define como el agente fundamental en la adquisición y la formación de la conciencia humana en su relación con la realidad. En este sentido el concepto de alienación en el seno de esta teoría implica la pérdida de una parte de la identidad individual, la anulación del ser como ente global, que tiene como consecuencia dentro de los parámetros de la crítica marxista la visión del hombre como mercancía dentro de la cadena de producción.

La consideración de la ideología como un sistema de representaciones —imágenes, mitos, ideas, o conceptos— dotadas de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad determinada produce el cuestionamiento de las verdades absolutas, que se colocan dentro del devenir histórico, enraizadas

fuertemente dentro del mismo. Conceptualizar así la ideología (conjunto de ideas) le confiere una carga material que la coloca en el campo terrenal de lo construido por los intereses de un grupo social. De esta manera se apunta desde esta perspectiva a la necesidad de ver cómo la verdad de la existencia humana es irrepresentable sin un análisis de la ideología que sustenta tal verdad, un análisis que desenmascare la ficcionalidad de la misma, y que desvele el funcionamiento de las representaciones ideológicas en el desarrollo de la vida del ser humano.

Así entendida, la ideología es una realidad material que precede y condiciona la identidad del individuo y sus interacciones con el mundo, lo cual incita a una revisión por parte de la política del feminismo, que la utiliza como punto de partida para explicar la opresión femenina como otra forma de alienación humana. Mientras que el marxismo coloca el trabajo, el modo de producción, los mecanismos de producción, etc. como centro de la teoría —los cambios en estos modos y mecanismos de producción conllevan el cambio del mundo—, el feminismo desplaza su objeto de estudio hacia el concepto de género como mecanismo de definición y de alienación de las mujeres, con la creencia de que una modificación en la manera de concebir la sexualidad con respecto a las mujeres debe producir un cambio en su realidad. Las feministas, de este modo, han intentado reforzar sus análisis de la situación de las mujeres desarrollando una teoría más compleja sobre las funciones de la ideología, en un intento de explorar sus interrelaciones con las realidades sociales.

Sin embargo, la tarea no ha sido fácil. Desde la década de los 70 las feministas han tenido que afrontar multitud de problemas metodológicos al intentar identificar los mecanismos por los cuales se han perpetuado y naturalizado las imágenes de la feminidad en la cultura, sobre todo, por la inadecuación de dichos mecanismos

dentro de la teoría marxista de la lucha de clases. En este sentido una de las labores del feminismo de la 'segunda ola' ha consistido en enriquecer los planteamientos marxistas, definiendo la cuestión de la diferenciación cultural de los géneros como algo que excede al concepto de clase social. Uno de los objetivos de las feministas de este periodo es el rechazo de la noción de la ideología como distorsión de la realidad creada por la clase dominante, y el nuevo enfoque del estudio de las conexiones materiales entre las representaciones imaginarias creadas por la ideología y la experiencia real de cada individuo en su enfrentamiento con las prácticas sociales.

Es aquí donde aparece uno de los desencuentros fundamentales entre el marxismo y el feminismo: al buscar las raíces más profundas de la opresión femenina, la procreación y la maternidad sobresalen enseguida como prácticas sociales que han sido institucionalizadas para conseguir la marginación de las mujeres, una cuestión ésta a la que la crítica marxista no ha sabido dar una respuesta satisfactoria. Según el marxismo tradicional la diferencia sexual proviene del orden natural, de manera que el estatus de las mujeres en la esfera doméstica y la configuración de las formas familiares burguesas no se cuestionan ni se consideran lugares de alienación, porque el concepto de alienación conlleva una marca de género masculino.

En oposición a esta perspectiva que naturaliza el determinismo biológico, el feminismo establece la necesidad de contextualizar históricamente la subordinación femenina partiendo del desmantelamiento de tales ideas sobre la diferenciación sexual, explorando las causas de la alienación de las mujeres en relación con la definición de las prácticas sociales naturalizadas con la esfera femenina. Al considerar los mecanismos que producen la opresión de las mujeres, las feministas comienzan

a extender su análisis hacia un entramado ideológico más amplio y, sobre todo, más diversificado que el concepto de clase dominante, para el que se utiliza el término 'patriarcado'.¹

Desde el principio de la 'segunda ola' del feminismo, esta crítica ideológica se ha concentrado en gran manera en el campo de la literatura, al considerarse los productos literarios como lugares en donde funciona y se refuerza la ideología del patriarcado. El desarrollo de la teoría literaria feminista se produce a través de tres tendencias fundamentales: el análisis del canon literario masculino en donde se estudia la representación negativa de la feminidad; el proceso de reconstitución de una tradición literaria femenina por medio de la reevaluación de los textos escritos por mujeres a lo largo de la historia; y, por último, la construcción de nuevas formas de representación de la experiencia femenina. Considerando el importante papel que han jugado en el establecimiento de una nueva forma de entender la representación literaria, Elaine Showalter señala:

Since the late 1960s, when feminist criticism developed as part of the international women's movement, the assumptions of literary study have been profoundly altered. Whereas it had always been taken for granted that the representative reader, writer, and critic of Western literature is male, feminist criticism has shown that women readers and critics bring different perceptions and expectations to their literary experience, and has insisted that women have also told the important stories of our culture... Whether concerned with the literary representations of sexual difference, with the ways that literary genres have been shaped by masculine or feminine values, or with the exclusion of the female voice from the institutions of literature, criticism, and theory, feminist criticism has established gender as a fundamental category of literary analysis. (Showalter 1986, 3)

1 La adopción del término se debe a Kate Millet en su *Sexual Politics*, publicado en 1970, donde señala la idea del patriarcado como una categoría que incluye las categorías de clase social y raza. El patriarcado es para Millet una fuerza monolítica que origina toda forma de opresión (Millet, 1970).

Del interés en demostrar la existencia de una tradición literaria producida por mujeres que se ha considerado convencionalmente como una producción al margen del canon masculino surge la consideración de las formas y estructuras literarias como sistemas de representación de la ideología patriarcal, como mecanismos de marginación para las mujeres escritoras. Es en este punto donde convergen la teoría de los géneros literarios y la de la diferenciación sexual entendidas como construcciones fabricadas para demarcar claramente los caracteres que hacen diferentes a esos géneros. En ambas teorizaciones se intenta definir los componentes esenciales de cada género (literario o sexual) dentro de esquemas paradigmáticos que sólo pueden establecerse por medio de oposiciones internas a cada uno.

El cuestionamiento del concepto de género, pues, parte de esta consideración del mismo como producto de una ideología concreta cuyo objetivo es la naturalización dentro de ciertas prácticas sociales en el caso del género sexual, y de ciertas prácticas literarias en el caso de los géneros de ficción. El primer caso proviene de la problemática identificación de la identidad sexual y los comportamientos sociales, tal como explica William Simon en su análisis sobre la desnaturalización de la realidad psico-sexual:

Currently, the enlarged problematizing of the sexual is amplified by the enlarged problematizing of the larger issue of gender. In their reciprocal entanglement, they have been used to reinforce the naturalization of each other. Lessening the apparent biological imperatives associated with each calls into question the naturalization of the other. A major source of the problematizing of gender has been the inconsistent transformation of the application of gender rules to virtually all social roles. (Simon 1996, 32)

La identidad de género resulta ser la experiencia privada de los códigos sexuales de dicho género y la manifestación pública de los mismos. Esta identidad se deriva de la persistencia de caracteres y de conductas que establecen una unidad a la que

el individuo forzosamente debe adherirse. El género se convierte desde esta perspectiva en la aceptación de un guión formado por una serie de reglas a las que la subjetividad de cada individuo tiende a constreñirse.

En este sentido las marcas de género sexual no distan mucho de las categorías por las que se teoriza sobre los géneros literarios, estableciendo cada uno de ellos en compartimentos perfectamente delimitados cuyo significado sólo puede extraerse por medio de relaciones de oposición y de diferencia. Más aún, dada la consideración de la literatura como uno de los sistemas ideológicos de representación, no es difícil ver en el deseo de categorización y clasificación de los géneros literarios un mecanismo más en el proceso de diferenciación sexual naturalizada por el patriarcado, tal como se mostrará más adelante. De ahí que los estudios de los géneros literarios hayan tomado un papel importante dentro del escenario del feminismo, no como análisis descriptivos y clasificatorios sino como mecanismos en donde interactúa la ideología patriarcal. Como apunta Janet Todd:

The critic emphasizing genre cannot use history simply as a kind of background, as a given from another discipline which will illuminate our own. She is forced to probe ideology in its specific deployment in literary form. Such a method works to deconstruct the powerful ideology of established literary periods or movements, like the Augustan, the Romantic, or the Modern, in such a way that the critic can begin to avoid being dominated by the self-representations of their exponent. (Todd 1988, 99)

La crítica de la diferenciación sexual, pues, deviene en el campo de la crítica literaria en disolución de las categorías justificativas de los géneros. Si en las prácticas sociales el feminismo opta por dinamitar la misma definición de género y su adaptación a unos códigos estrictos, en la práctica literaria se decide por la desestabilización de las convenciones que tradicionalmente han diferenciado un

género literario de otro, abundando en la tendencia, suficientemente demostrada a lo largo de la historia literaria, a la transformación de las mismas estructuras que parecen delimitarlos.² En este sentido, los dos tipos de género se definen dentro del *continuum* histórico como procesos de convencionalización y de institucionalización de experiencias aparentemente difíciles de institucionalizar.

La técnica de combinación, mezcla y cruce de las convenciones de género ha sido recurrente en la evolución de los géneros literarios, generalmente provocada por los cambios sociales e históricos, que a su vez deja entrever la carga política e ideológica inherente a los mismos. Esta adecuación de las convenciones de los géneros al cambio social e histórico es el punto de partida para la consideración del género literario como terreno para transgredir y subvertir la ideología dominante.

Esta práctica transgresora tomada por las escritoras feministas se ha concentrado en la desestabilización de los géneros narrativos, en primer lugar, porque la novela desde sus orígenes vino a ser definida por marcas de género sexual —en oposición a los géneros masculinos más ‘serios’—,³ y, en segundo lugar, porque lo que se ha denominado ‘novela’ nunca ha podido ser delimitado como una forma totalmente coherente, orgánica, y siempre se ha caracterizado como un compuesto de elementos heterogéneos y discontinuos. De esta manera, la práctica feminista se

2 “Genres work by convention and those conventions are social constructs; they operate by social assent, not individual choice ... these conventions are themselves subject to social pressures and social mediation. As society changes, formerly accepted conventions become unacceptable or are revised” (Cranny-Francis 1990, 17).

3 Como apunta Ann K. Mellor en la Introducción a su *Romanticism and Gender*: “[The] feminization of discourse in the novel could be construed as locating the genre of the novel, in some meaningful sense, within the private or domestic sphere assigned to the feminine gender. In contrast, ... the derivation of poetic and dramatic forms from classical models might locate the genres of poetry and drama within the public sphere of the masculine gender” (Mellor 1993, 6).

basa precisamente en explorar dichas discontinuidades interpretándolas como espacios de confrontación ideológica, apropiándose de las convenciones literarias para subvertir el dominio del discurso patriarcal sobre las estructuras semióticas de los géneros.

Con respecto a este interés por la disolución y el cuestionamiento de las fronteras y de la demarcación de las estructuras del significado, la crítica y la práctica literaria feminista han influido, y se han dejado influir por el movimiento cultural del posmodernismo⁴ ya que la crítica de la representación como método fundamental a seguir en el marco del cuestionamiento del patriarcado como ideología opresora para las mujeres es también una de las bases metodológicas del movimiento posmodernista. Las bases en común que presentan el feminismo y el posmodernismo han sido debatidas extensamente, surgiendo de estos debates posiciones enfrentadas según la tendencia ideológica tomada en dichas discusiones. Aun considerando suficientemente probada la postura que ve en el posmodernismo una nueva construcción masculina que aísla y silencia las voces femeninas, resulta indiscutible la potencialidad del mismo para la crítica feminista. Como demuestra Linda J. Nicholson en la Introducción a *Feminism/Postmodernism* (1990), el feminismo puede aprovechar muchas de sus premisas para ampliar su campo de trabajo, así como para despojarse de ciertas constricciones en su metodología:

4 Sobre qué es el posmodernismo y cómo se define teóricamente se ha escrito mucho. Hay algunos, como Brian McHale que deciden optar por la definición del posmodernismo como una poética que continúa y subvierte las premisas del Modernismo (McHale 1991); hay otros que deciden tomar una tendencia más filosófica sobre la disolución del sujeto humanista y sobre el funcionamiento del lenguaje. En cambio existe la posibilidad de aunar las dos tendencias en lo que Brenda Marshall llama 'momento posmoderno' (Marshall 1992), que se puede ver como un modo particular de ver el mundo relacionado con los cambios sociales y culturales provocados en la década de los 60 y promovidos por la entrada en escena de las voces minoritarias desde los márgenes del entramado social.

[F]or some feminists, postmodernism is not only a natural ally but also provides a basis for avoiding the tendency to construct theory that generalizes from the experiences of Western, white, middle-class women ... [P]ostmodernism offers feminism some useful ideas about method, particularly a wariness toward generalizations which transcend the boundaries of culture and region. (Nicholson 1990, 5)

En esta misma línea se encuadra Craig Owens en su artículo “The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, en el cual apunta a la intersección de los dos en el cuestionamiento de la posición del sujeto de la representación que viene marcado con las categorías universalizadoras de masculino, de raza blanca, de clase media y occidental (en Foster 1983, 53). La crítica posmodernista de la representación y la crítica feminista del patriarcado, pues, se presentan como fenómenos convergentes que se cruzan en un punto fundamental: el cuestionamiento del concepto de lenguaje como instrumento transparente de representación de la experiencia y del mundo.

El interés despertado por el funcionamiento del lenguaje en la construcción de la realidad se deja notar ya en la década de los 60, en el momento en que se superan las teorías que habían dominado la intelectualidad en los años anteriores —el marxismo, la fenomenología, el existencialismo— por medio de una orientación hacia discusiones sobre el lenguaje en relación con todas las disciplinas del conocimiento. El estructuralismo lingüístico comienza a ser aplicado a la antropología, al psicoanálisis, etc.:

The structuralist critique wished to eliminate the concept of the subject which had dominated the philosophical tradition stemming from Descartes through Sartre. The subject was dismissed, or radically decentred, as merely an effect of language, culture, or the unconscious, and denied causal or creative efficacy ... On this model, meaning was not the creation of the transparent intentions of an autonomous subject; the subject itself was constituted by its relations within language, so that subjectivity was seen as a social and linguistic construct. (Best & Kellner 1991, 19)

Éste parece ser un fenómeno clave en la aparición del posmodernismo como movimiento cultural que se sustenta en algunas de las propuestas de las teorías posestructuralistas de las últimas décadas del siglo XX, un movimiento que plantea la cuestión de que todos los fenómenos culturales y sociales se organizan a través de códigos y reglas que funcionan como mecanismos de significación. La idea de que todo se reduce a prácticas discursivas apunta a la posibilidad de analizar dichos fenómenos como escenarios de lucha por el dominio del significado.

Desde esta perspectiva las teorías de los géneros (literarios y sexuales) se deconstruyen con el fin de considerar principalmente las interconexiones entre la construcción de los mismos y los contextos históricos e ideológicos de los que depende dicha construcción. De esta idea parte principalmente la sospecha de que las categorizaciones de los géneros participan de una jerarquía fuertemente condicionada por la oposición binaria que contrapone lo masculino y lo femenino.⁵

En la diferenciación sexual de los géneros literarios implícitamente naturalizada por la crítica tradicional la oposición binaria masculino/femenino se corresponde intrínsecamente con otras oposiciones relevantes como la que distingue lo culto de lo popular, o como la que resalta en el objeto literario al sujeto de la creación en detrimento del productor de obras formulaicas. En una oposición análoga parece encontrarse la distinción entre la obra modernista y el artefacto posmodernista que

5 La carga sexista en la categorización de los géneros narrativos naturalizó ya en el origen histórico de la novela la idea de una jerarquía entre los géneros 'serios' y los sub-géneros populares, categorizaciones estas que se relacionan fundamentalmente con características masculinas o femeninas. Como apunta Lidia Curti: "There might be an identification of the female with story-telling, the 'story with a moral', the memory and re-memory of collective history, in line with ... myths and folklore, while the individual psychological narrative is left to the male" (Curti 1998. 37).

descentraliza y problematiza todos los conceptos primordiales en tales oposiciones jerárquicas.

En el terreno de la teoría y la práctica feministas, la introducción de conceptos tales como la sexualidad, la subjetividad y la identidad en el estudio de las obras literarias permite consecuentemente la disolución de barreras convencionales (masculino/femenino, público/privado) que seguidamente lleva a la problematización de las fronteras existentes entre los productos de la cultura de élite y la popular. De esta manera las escritoras feministas comienzan a experimentar con los géneros narrativos principalmente en un proceso de hibridación que establece como técnicas fundamentales en la creación literaria las estrategias de la intertextualidad y la metaficción, fundamentales en la poética posmodernista.

Uno de los objetivos dentro de la política literaria del feminismo es, por tanto, revisar la ideología que sostiene y es sostenida por las convenciones de los géneros narrativos, desenmascarando así el proceso por el cual se falsea y falsifica en ellos la identidad y la subjetividad femenina. Fundamental en este proceso resulta la revisión de las teorías psicoanalíticas a las que las feministas dedican una atención especial por su especial interés en la construcción de la masculinidad y la feminidad en relación directa con la cuestión de la sexualidad.

El interés del feminismo por la revisión del psicoanálisis proviene de la insatisfactoria definición de la sexualidad y la subjetividad femenina en dichos sistemas. En cuanto a la construcción de la feminidad dentro del sistema propuesto por Freud, la mujer se caracteriza como ser castrado siempre guiado por la envidia del pene, siempre en un plano secundario dentro del modelo central del complejo

de Edipo. Estas consideraciones hacen pensar en el psicoanálisis freudiano como un discurso masculino más dentro de la ideología patriarcal tendente a la represión de la identidad femenina.

Pero no sólo son Freud y sus teorías de la feminidad el centro de interés del feminismo sino que también se revisan las teorías del francés Jacques Lacan en cuanto al papel del lenguaje en la construcción del sujeto, y su orientación del estudio de los conceptos psicoanalíticos del inconsciente, del complejo de Edipo y del complejo de castración dentro de los esquemas teóricos de la lingüística.⁶ La atención prestada al lenguaje encuadra a Lacan dentro del posestructuralismo y su desestabilización de las propuestas del humanismo: según Lacan, el ser humano se origina dentro del lenguaje, de manera que éste no surge desde dentro del individuo, sino que le precede como entidad fuera de él. De esta manera, la identidad que parece ser propiedad del sujeto es de hecho un proceso de adaptación del mismo dentro del orden simbólico del lenguaje donde debe encontrar un sitio ya prefijado. Sin embargo, al tratar el tema de la feminidad, de nuevo se encuentra en las teorías lacanianas una apología de la masculinidad que no convence a las feministas. En su consideración del lenguaje como productor de los significados de la identidad y como fabricante de la sexualidad del individuo la definición de la mujer como sometida al orden simbólico del lenguaje que es primordialmente masculino produce una reconstitución de la misma recluida en los esquemas patriarcales en donde sólo tiene la opción de ser un objeto:

6 La carrera de Lacan y su revisión de las teorías freudianas puede dividirse principalmente en dos fases fundamentales que vienen marcadas por sus intereses en cada una de ellas. En la primera fase (1936-53) se centra en el concepto lacaniano de 'la fase del espejo' cuyo foco de atención es la construcción de la identidad del sujeto por medio de las imágenes que los otros tienen de él. La segunda fase (1948-60) corresponde a un desplazamiento de su interés hacia el lenguaje y el orden simbólico que constituye al sujeto (Sarup 1992, 59-79).

In his early work Lacan's use of the term symbolic relies heavily on Levi-Strauss's notion of kinship in which women are defined as objects of exchange. In the later work Lacan shifted the emphasis away from the process of exchange (women as objects) to the construction of woman as a category within language (woman as *the* object). (Sarup 1992, 124)

Aun reconociendo las ineficiencias de los postulados del psicoanálisis, el feminismo se aprovechó de los mismos en su investigación acerca de las cuestiones más importantes del movimiento, sobre todo, el hecho de interpretar la sexualidad, la identidad y la subjetividad femeninas como una red de representaciones construidas por la ideología masculina y por el lenguaje como producto patriarcal, y que, por su naturaleza de artefactos fabricados, podían desmantelarse por medio de la incursión de la perspectiva femenina dentro del discurso.

Es así como las escritoras desde los 70 buscan e interrogan las convenciones establecidas dentro de los géneros narrativos para insertar en ellos estos temas fundamentales en la política feminista. En la mayoría de las escritoras feministas que empezaron a escribir durante los 70 se observa la intersección de las críticas de la ideología patriarcal y de la fuerte inclinación por utilizar algunos de los postulados y de los elementos de la poética del posmodernismo, así como de la preocupación por los debates más teóricos sobre la identidad y la subjetividad.

Entre las autoras que comienzan su carrera literaria en conexión directa con los avatares de las teorizaciones sobre el feminismo y el posmodernismo se encuentra la escritora británica Angela Carter (1940-1992) cuyo lugar dentro de estos debates y dentro de la literatura inglesa es indiscutible. Su obra ensayística y de ficción se

presenta como una imagen especular de su compromiso político con respecto al socialismo y al feminismo,⁷ tal como apunta Lorna Sage en el prólogo a su libro sobre la carrera de Carter:

In fact you cannot, in the end, separate the woman and the writer. One of Angela Carter's most impressive and humorous achievements was that she evolved this part to play. *How to be the Woman Writer*. (Sage 1994, 1)

Dentro del espectro de la literatura escrita por mujeres a finales de los 60, la ficción de Angela Carter sobresale por su inscripción dentro del culto de la alteridad, que, utilizando las formas y los contenidos literarios más al margen del canon se plantea una misión que le conduce durante toda su carrera: analizar y desnaturalizar los mitos y las imágenes por los que la cultura occidental ha manipulado y limitado la vida de las mujeres, y, por supuesto, la suya propia.

La premisa básica en su punto de partida es la materialidad de los sistemas de representación por los cuales la sociedad y la cultura manipula y conforma la identidad del individuo, una materialidad que incide en la posibilidad de crítica ideológica y de cambio social:

This is ... the product of an absolute *committed materialism* —i.e., that *this* world is all that there is and in order to question the nature of reality one must move from a strongly grounded base in what constitutes material reality ... I'm interested in myths—though I'm much more interested in folklore— just because they are extraordinary lies designed to make people unfree. (Carter 1998, 38)

7 Carter lo expresa así en su artículo "Notes from the Front Line" (1983): "The women movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer. I'm a feminist in everything else and one can't compartmentalise these things in one's life. My work has changed a good deal in the last ten or fifteen years, it would have been rather shocking if it hadn't, since during that time I've progressed from youth to middle age and, for me, growing into feminism was part of the process of maturing. But when I look at the novels I wrote in my twenties, when I was a girl, I don't see a difference in the emotional content, or even in the basic themes; I recognise myself, asking questions, sometimes finding different answers that I would do now" (Carter 1998, 37).

La consigna de 'la muerte del Autor', proclamada por Roland Barthes en el año 1968, le ayuda a encontrar una vía de actuación para la demolición de los mitos y las imágenes que son la causa del sufrimiento de las mujeres en occidente. Al renunciar al poder del autor sobre el texto, más aún, al abandonar la posibilidad de autoridad sobre el texto, la obra literaria se empieza a considerar un entramado de otros textos y de otros discursos cuya artificialidad apunta de nuevo a la materialidad de dicha obra. Partiendo de esta reconsideración del texto literario, Carter se apropia de algunas de las obras literarias y de los géneros del pasado para deconstruir la ideología patriarcal subyacente a los mismos,⁸ haciendo de su obra desde el principio un lugar en el que se entremezclan, se yuxtaponen y se superponen multitud de discursos. El efecto que consigue con tales estrategias es provocar el cuestionamiento de la obra como un ente orgánico y coherente con un significado total, que además se corresponde con una desestabilización del contenido ideológico de los discursos de los que se apropia.

Otro de los efectos conseguidos con esta técnica es la disolución problemática de las barreras tradicionales entre los discursos literarios y no literarios, y entre las convenciones de la cultura popular y los textos de la literatura de élite. El resultado es la composición de una obra cuya complejidad se va acentuando con el paso del tiempo, en la que la forma desestabiliza el contenido y éste deconstruye los conceptos que se discuten a lo largo de las líneas argumentales.

Desde un principio en el que recurre tímidamente al modo intimista y confesional, su narrativa pasa por un periodo dedicado enteramente al modo

■
⁸ La misma idea de la existencia del Autor viene marcada genéricamente y trabajar en contra de la idea significa básicamente enfrentarse a todas las figuras paternas de la literatura.

fantástico-especulativo, hasta llegar a una escritura autoconsciente que rompe las barreras que separan lo realista y lo fantástico. Es ésta una carrera que evoluciona por medio de la trasgresión de las convenciones que le ofrecen los géneros establecidos en el pasado y que crea formas literarias nuevas que exceden cualquier definición genérica. Esta complejidad de construcción narrativa ejerce una función ideológica fundamental de crítica del patriarcado y de la construcción de la feminidad dentro del mismo dentro de una jerarquía de poder que la priva de autonomía, de actividad y de autoconsciencia.

El modo fantástico que Angela Carter toma normalmente como punto de partida para llevar a cabo la desconstrucción feminista, permite explorar aquellas áreas de la experiencia que la literatura realista deniega o reprime, y conceptos e ideas que caen fuera de las estructuras ideológicas que conforman el mundo real. Desde esta perspectiva, la literatura fantástica no debe encuadrarse (marginarse) como literatura escapista por la ausencia de referentes reales en su modo de representación; más bien, este tipo de literatura sirve como instrumento clave para la trasgresión de los límites de lo que es real, proponiendo las contradicciones inherentes a la categorización de la realidad:

The contradictions concealed by realist conventions are highlighted in fantasy literature, held in impossible juxtaposition. Fantasy thereby shows the fragmentation of the real, revealing the real as a negotiation of conflicting discourses engendered by specific socio-economic conditions and denying the definition of the real commonly proposed in realist texts as an essentially unchanging product of an essentially unchanging 'human nature'. (Cranny-Francis 1990, 76)

La elección del modo fantástico, pues, representa de por sí una postura combativa y subversiva desde la que Angela Carter construye novelas y cuentos poblados de monstruos, científicos/as locos/as, personajes travestidos o deformes,

animales que se convierten en seres humanos, o seres humanos con caracteres animales. Sin embargo la deformidad funciona dentro de estas narrativas como instrumento de la crítica de la construcción de la identidad, sobre todo, por el gusto de esta autora por la construcción alegórica que conecta cada uno de los elementos formantes del mundo de la fantasía con ideas y teorías tomadas de la realidad que la rodea. No es el suyo un mundo fantástico creado como oposición al mundo real que le resulta ineficaz o inadecuado, su técnica principal es la de colocar el mundo de la fantasía en conexión crítica con el mundo real:

[She] was never inclined to think of fantasy (the grotesque, the fabulous) as simply oppositional —a return of the repressed, a kind of annexe to the solid novel. The world of outsiders is not, for her, either so securely marginal, or so confined as that. Her writing, in short, unravels the romance of exclusion. And this means it's in an oblique and sometimes mocking relation to the kind of model of female fantasy deployed by Gilbert and Gubar in *The Madwoman in the Attic* —where fantasy is a matter of writing against the patriarchal grain. (Sage 1992, 168)

Guiada por su profundo materialismo Carter investiga en su producción cada uno de los discursos y de los sistemas de representación que tradicionalmente han teorizado sobre la identidad femenina: al analizar su obra se observa un interés fundamental en la deconstrucción de las teorías románticas, de las ideas básicas del Decadentismo, de los conceptos del psicoanálisis, así como de las premisas de algunos de los teóricos del posmodernismo. Su visión del acervo literario, cultural y teórico como un conjunto de discursos que tienden siempre a la fabricación de mitos con poca conexión con la realidad le lleva incluso a enfrentarse en ciertos momentos con el feminismo más esencialista por su confrontación con una percepción de la feminidad en términos míticos basada en conceptos tales como la maternidad o la superioridad moral de las mujeres, que para ella no son más que

consuelos míticos que justifican el sufrimiento femenino.⁹

En este sentido su narrativa se aleja de una representación simplista de las estructuras del poder patriarcal y opta siempre por la articulación de dichas estructuras dentro de coordenadas complejas que funcionan de manera también compleja en la que tanto hombres como mujeres son partícipes activos.¹⁰ En toda la obra de Carter se observa una organización de los personajes dentro de coordenadas de poder en las que las víctimas de dicho poder pueden ser hombres o mujeres. La consecuencia directa es la de cuestionar el patriarcado como agente dominador y productor de identidades falsas tanto en cuanto a la feminidad como a la masculinidad.

La segunda escritora objeto de este estudio es la norteamericana Rikki Ducornet (1943-) que comparte con Carter la idea de utilizar los mecanismos que le ofrece el texto literario para la deconstrucción de las ideologías que naturalizan la dominación política, social y cultural de sectores de la población a los que dichas ideologías silencian. Al igual que Angela Carter, este interés por la deconstrucción ideológica se debe interpretar como el resultado de un profundo cuestionamiento producto del sentimiento de alienación personal que conoce desde muy pronto a

9 El materialismo que guía a Carter la enfrenta con algunas feministas: las francesas, por ejemplo, que emprenden la búsqueda de una escritura femenina en conexión con el inconsciente y con el cuerpo materno, lo cual derivan de los conceptos psicoanalíticos. Para Carter este objetivo es una nueva reinscripción de lo femenino en un sistema binario que la separa diametralmente del orden masculino, y puede ser peligroso para la verdadera liberación de las mujeres.

10 Para Carter la creencia en una condición femenina esencialmente diferente, por ser superior, a la condición masculina es sólo una trampa para silenciar la identidad femenina. En su apropiación de la violencia y de la pornografía, por ejemplo, se ve la materialización de esta idea, dejando ver que dichos mitos sobre la feminidad únicamente refuerzan la colocación de lo femenino en un sistema binario peligroso para la verdadera consecución de la identidad individual. (Ver sobre todo *The Sadeian Woman*)

partir de su propia experiencia.

La vida de Rikki Ducornet se caracteriza por un fuerte compromiso político y cultural: Erika DeGre nace el 19 de abril de 1943 en Canton, Nueva York y su infancia resulta marcada en gran manera por los viajes junto a su padre que la llevan desde Egipto hasta Cuba. Más tarde, ya en la edad adulta, junto a su marido Guy Ducornet, un profesor francés que realizaba una beca Fullbright en Nueva York, Rikki Ducornet ha vivido en el norte de África, Sudamérica, Canadá y Francia. Todo esto produce en ella una visión pluralista del mundo.

El bagaje cultural de su familia también es una fuente importante en esta particular posición ante la realidad: su padre, profesor de sociología en el Bard College de Nueva York, le insufló un deseo creciente por la investigación de los agentes que producen y justifican la realidad social, su madre le inspiró un compromiso con la comunidad materializada en programas de ayuda en la radio y en la televisión, mientras que su abuela paterna, cubana de nacimiento, le proporcionó una percepción mágica y fabulosa del mundo, relacionada con su afición por la tradición oral de los cuenta-cuentos:

I had a very *Marquezian* grandmother –fantastical, greedy and narcissistic. She was a perverse storyteller, and she was an anti-Semite. She never forgave my father for marrying my mother –who was Jewish. Once, when she thought she was dying, she confessed to a black African and a Jewish ancestor. Like the fresh chocolate in one of her favorite stories that was spoiled by a naughty schoolboy's sliced-off finger, the family blood had been soiled... Emelina Carmen Dionysia is the bad wind behind much of my work. (Gregory & McCaffery 1998: 126)

La carrera literaria de Ducornet comienza en la década de los 70 como una respuesta a algunos de los sucesos que marcan la historia política de occidente en esos años, que le hacen pensar en la literatura como una manera de enfrentarse a su

propia problemática como mujer de izquierdas en esos momentos cruciales:

Just after the coup d'état in Greece, I read a piece by a leftist agitator who had been arrested and tortured. During the interrogation she miscarried. I felt such outrage I wrote all night and when I finished I had a strange little book called *From the Star Chamber*. Its dark energy is rooted in the torture of Algerian students in Paris, the night of Crystal, My Lai, Hiroshima... and in my personal life also. Guy's brother had died in a car crash; my mother was battling cancer. The first *Butcher's Tales* are here. (Gregory & McCaffery 1998: 127)

Sin embargo, Ducornet había ya entrado en el mundo de la creación por el camino de la pintura y de la ilustración, fuertemente influenciada por la estética surrealista y por las implicaciones políticas y filosóficas que se encuentran en el seno de la misma. Dentro de este dominio del arte pictórico sus obras más famosas son las ilustraciones creadas para las ediciones de *Spanking the Maid* de Robert Coover y de *Tlön, Uqbar and Orbis Tertius* de Borges (1983), así como colecciones de dibujos y pinturas que ha expuesto en los Estados Unidos y en Europa.

A pesar de la diversificación con que Ducornet se acerca al mundo del arte, es posible observar unas líneas temáticas recurrentes: la naturaleza engañosa del lenguaje, la exploración de las consecuencias destructivas de sistemas dogmáticos de pensamiento, la importancia de la sexualidad en la consecución de la identidad, la manera en que el miedo a lo desconocido se transforma en formas de fanatismo religioso o cultural. Esta temática se construye a menudo en narrativas que toman las convenciones del modo fantástico, lo que, al igual que en Carter, se torna en instrumento para la crítica por medio de las técnicas de la intertextualidad y la metaficción. Y, como en Carter, se ve en su producción un interés especial por el cuestionamiento del psicoanálisis y de las teorías que han producido la cultura occidental y su carácter colonizador e imperialista.

La literatura fantástica es la elegida por Ducornet principalmente por su potencialidad a la hora de desestabilizar las posibilidades racionalistas, referenciales y científicas de comprender el ser del individuo en relación con el mundo que le rodea, y de representarlo. Los mitos ancestrales, el lenguaje onírico, los cuentos de hadas son los discursos que se ponen en contacto para crear unos intertextos fuertemente informados por una creciente búsqueda formal similar a la emprendida por Angela Carter en tierras británicas.

Precisamente esta perspectiva común en cuanto a las formas y los contenidos de sus obras fue la razón de su primer contacto propiciado por un amigo común, Robert Coover, que sugirió el encuentro de ambas escritoras a principios de los 80:¹¹

Bob Coover suggested we meet because he knew we shared a similar private landscape. And there was a remarkable affinity between us. An early interest in the surrealists, Sade and Freud had a lot to do with that connection, and our love of Rabelais and Jarry. Despite her terror of bicycles, Angela was a fearless, an acutely subversive creature. (Gregory & McCaffery 1998: 139-140)

La adhesión a las propuestas surrealistas, mucho más evidente en Ducornet que en Carter,¹² justifica la preocupación de Ducornet por la articulación de la

11 En una carta inédita Rikki escribe sobre los primeros encuentros de ambas: "I met Angela in 1983, I think, that summer. I was doing a little anthology called *Shoes and Shit* (the idea being that good fiction can be about any thing). Bob Coover, who I'd known for years, suggested I contact Angela (for her 'Puss in Boots'); I hadn't read her yet. Bob was sure I'd love her work and that I'd love her. (Both came out true). She came to visit me that summer and I had just finished *The Stain*. She asked if she could read it and she liked it so much she told me to send it to Chatto in London. "The British love eccentric novels" is what she said, "and yours is a very eccentric novel". Chatto published it. Angela and I discovered that we shared a common ground aesthetically and intellectually—we had both been influenced by Dada and Surrealism as young women, Sade and Rabelais, the great French novels of the 19th century, the great magic realist novels of the 20th, ..., Cervantes, Freud, Cocteau, Jarry".

12 El surrealismo es, en parte, la fuente de inspiración de *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, uno de los textos en los que Angela Carter explora sus propias experiencias vividas durante su estancia en Japón. Tal como Susan Rubin Suleiman comenta en su 'The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle': "It turned out that Carter wrote *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, a novel whose title points insistently to

problemática del lenguaje como agente que permite la conexión del individuo con una verdad trascendente e inmutable. En este sentido toda su narrativa se puede interpretar como un viaje literario en busca del lenguaje edénico perdido, ese lenguaje que inherentemente lleva la conexión directa entre el logos y la revelación. Es aquí donde más claramente se ve la base surrealista en la obra y el pensamiento de esta escritora, que cree en la posibilidad de liberar al lenguaje de los obstáculos impuestos por una sociedad y una cultura que lo han convertido en un agente de engaño y de manipulación:

I like to imagine that Adam's tongue, his palate and his lips were always on fire, that the air he breathed was kindled to incandescence each time he cried out in sorrow or delight. If fiction can be said to have a function, it is to release that primary fury of which language, even now, is miraculously capable—from the dry mud of daily use. So that furred, spotted and striped, it may—as it did in Eden—scrawl under every tree as revelation. (Ducornet 1999, 3)

La fuente principal de sus primeras novelas se halla en las teorías del psicoanalista francés Gaston Bachelard (1884-1962), cuya aportación principal se sitúa en el nivel de una metodología de la lectura y de una filosofía del lenguaje y de la creación literaria. Partiendo de la idea de que el método científico resulta ineficaz para estudiar y comprender la fenomenología de la conciencia y de la percepción, Bachelard desplaza su atención al análisis de la imaginación poética como instrumento en la búsqueda del significado por medio de la investigación sobre la repetición de los mitos ancestrales. Bachelard entiende los mitos como variantes de una fenomenología antigua —los cuatro principios, los cuatro humores, los cuatro

European art and literature (from the *Tales* of E.T.A. Hoffman to the 'bachelor machines' of Duchamp and the Surrealists), in Japan. It was in Tokyo, moreover, around 1970, that she first came upon two books about Surrealism and cinema that had a tremendous effect on her" (Suleiman 1994, 99).

elementos—, que pueden ser recuperados en el mundo moderno para entender las estructuras simbólicas en el seno de la experiencia creativa. El lenguaje para Bachelard es el único productor de la realidad y la expresión literaria es el instrumento esencial para el funcionamiento de la imaginación, que se erige como el único método de conocimiento. (Ver especialmente Bachelard 1987)

La influencia de estas ideas en las que interactúa una visión poco ortodoxa del psicoanálisis y ciertas premisas del surrealismo se deja notar desde el principio en la obra de Ducornet, que, al introducirse de lleno en la actividad literaria, escribe una ambiciosa tetralogía dedicada a los cuatro elementos como metáforas estructuradoras del contenido, de los personajes y de la línea narrativa: *The Stain* (1984), dedicada a la tierra, *Entering Fire* (1986), con el fuego como elemento organizador de la narrativa, *The Fountains of Neptune* (1992), relacionada con los elementos simbólicos del agua, and *The Jade Cabinet* (1993), dedicada al aire.¹³

Junto a esta base mítica, estos textos reflejan una compleja construcción intertextual por la cual se exploran en ellos conceptos como la sexualidad y sus conexiones con la dominación y la violencia, la difícil consecución de la identidad a través de imágenes prefijadas, que significativamente marcan ciertas similitudes con la obra de Angela Carter no sólo en cuanto a la forma escogida sino también con respecto a la temática que abordan. En todas las novelas de Ducornet se construye una confrontación centrada en la perversión del poder a manos de la colonización masculina, poder impuesto sobre las mujeres, y se articulan las posibilidades de sobrevivir a tal manipulación de la identidad.

Aunque existen numerosos aspectos y elementos que aúnan a Ducornet y a

¹³ Los argumentos de cada una de las novelas de Ducornet se encuentran en el Anexo.

Carter —fundamentalmente la crítica ideológica en el seno de sus creaciones unida a una particular experimentación con las formas narrativas y los géneros que las colocan dentro de la poética del posmodernismo— existen también grandes áreas de distanciamiento entre ambas sobre todo esta primera etapa en la que se nota en Ducornet una especie de trascendentalismo concentrado en el mundo natural y en conexión directa (y mítica) con lo femenino.

Esta línea de pensamiento tiene su base teórica en las propuestas del ecofeminismo originado en la década de los 70, cuando una parte de las feministas comenzaron a ver en el feminismo del momento una falta de preocupación por el entorno natural y por la ecología. En un sentido amplio, el ecofeminismo surgió como una nueva forma de pensar en la naturaleza en relación con la política y la espiritualidad. Desde esta perspectiva, las ecofeministas creen que la dominación de las mujeres se puede entender como unas formas de dominación más amplias que además producen la destrucción del planeta. A partir de esta idea el ecofeminismo se plantea un ideario cuyo objetivo no es sólo luchar contra el patriarcado, sino contra cualquier forma de opresión incluyendo cualquier sistema político totalitario, cualquier teoría que naturalice la superioridad de una especie o de una raza, o cualquier forma de colonización.

Por otra parte, el ecofeminismo se construye principalmente con una profunda afinidad por el dominio de las emociones opuesto al racionalismo, que se ve como el productor de todos los males de Occidente. Esta particular espiritualidad se basa en una conexión imprescindible con la naturaleza para encontrar la unidad del ser

y de la identidad.¹⁴

Ducornet comparte esta visión del mundo natural como el lugar de búsqueda de la identidad humana, un espacio donde las asociaciones metafóricas entre fenómenos y procesos de la conciencia parecen abrir las puertas del conocimiento y de la liberación de la subjetividad. Esta estructura temática se encuentra en la tetralogía que componen sus primeras cuatro novelas, que Ducornet denomina 'Books of Nature'. Sin embargo, este trascendentalismo que se presenta como el motor principal de estas narrativas interactúa con una perspectiva materialista de deconstrucción de imágenes e iconos míticos que hacen posible la desmitificación de las mismas. De esta manera la conexión de los protagonistas con el mundo natural como única vía de liberación y de construcción de la verdadera identidad resulta en la aceptación de la materialidad de cada uno de los conceptos que rigen la naturaleza humana.

Consideradas desde este punto de vista, estas novelas rechazan las barreras entre la naturaleza y la cultura haciendo de ellas unos textos que participan en la política del posmodernismo y del feminismo, en cuanto que en su exploración del mundo natural como vehículo para la deconstrucción de las ideologías de occidente Ducornet articula el cuestionamiento del pensamiento binario, y con ello propone importantes interrogaciones al concepto de género:

As magic books of nature, these novels foreground both the ornamental discourse of temporality and the explicative discourse of origin: they inhabit the borderland between

14 La bibliografía sobre ecofeminismo es extensa. Para una introducción al movimiento son fundamentales los ensayos agrupados en el libro editado por Irene Diamond, *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, (Diamond 1990), el libro de Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, (Plumwood 1993) y las colecciones de artículos publicados por Karen J. Warren, *Ecological Feminism and Ecological Feminist Philosophies* (Warren 1994 y 1996).

nominalism (or constructivism) and essentialism, between rhetorical and foundational interpretive theories; in other words, they occupy the space in which the deconstruction of the traditional nature/culture dichotomy finds its articulation. In this way Ducornet, along with other feminist artists and theorists engaged in refiguring the contemporary epistemic horizon, gives us the words to say our condition of errant, temporal being-in-the-world as sexed subjects liberated from the normative binarism of the masculine-feminine dichotomy. (Covi 1998, 205)

Esta postura encuadrada en las teorías sobre el ensueño de Bachelard y sobre el ecofeminismo va dejando paso a una deconstrucción mucho más concentrada en los fenómenos históricos de la Inquisición, el imperialismo occidental y la Ilustración en sus novelas posteriores, donde Ducornet abandona en parte esta idea de conexión trascendental con la naturaleza, que en estas nuevas narrativas cede terreno a un materialismo mucho más evidente. Así, en *Phosphor in Dreamland* (1995) las premisas de la poesía como vehículo de conocimiento se colocan en el centro de la deconstrucción metaficcional, engarzada con la crítica al colonialismo español y con la preocupación por la fabricación de la historia, para construir un viaje desde el idealismo poético como forma de liberación hasta un materialismo por el que el protagonista debe aceptar su propia sustancia material como ser humano que vive en la tierra. Y ya en su última novela hasta la fecha, *The Fanmaker's Inquisition. A Novel of the Marquis de Sade* (1999), Ducornet opta por abandonar su perspectiva trascendentalista y alegórica para componer una apología de la sexualidad y la sensualidad en una narrativa que desmitifica las premisas racionalistas de la Ilustración.

La selección que ambas autoras hacen de los géneros literarios que utilizan a lo largo de su carrera provoca otro de los términos de comparación relevante ya que

es evidente en sus obras una evolución que se corresponde simultáneamente con su evolución como escritoras comprometidas con los tiempos en los que viven. Esta evolución se articula por medio de la apropiación de géneros narrativos procedentes del canon masculino que sufren una transformación profunda relacionada con las técnicas posmodernistas de la intertextualidad y la metaficción, que a su vez cuestiona la identidad de dichos géneros.

Tomando como punto de partida la noción introducida por el semiótico francés Roland Barthes de la obra literaria como un entramado de textos preexistentes,¹⁵ estas autoras utilizan los elementos narrativos tradicionalmente considerados como 'esenciales' de los géneros empleados para entremezclarlos con elementos tomados de otros géneros y otros discursos extraliterarios, para sus propios intereses.

De esta manera es el género del *Bildungsroman* el esquema utilizado en sus primeras obras como forma narrativa donde insertar a personajes femeninos en plena construcción desde su edad infantil hasta un estadio de madurez que recurrentemente se identifica con el encuentro y la confrontación con su propia sexualidad. La selección del *Bildungsroman* tiene como objetivo principal cuestionar fundamentalmente las premisas del género romántico que en su origen se estableció como lugar donde articular el nacimiento de un sujeto individualista que crecía orgánicamente a través de su contacto con el mundo externo al que su conciencia le da sentido. En las revisiones que hacen estas autoras del género estos elementos arquetípicos de confrontación del personaje principal con un mundo adverso, al que

15 En palabras de Roland Barthes: "We know that a text is not a line of words, releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" (citado en Marshall 1992, 122).

progresivamente tienen que adaptarse para conseguir la realización de su identidad, sirven para explorar las dificultades de sus heroínas al enfrentarse con una identidad que aparece fijada de antemano. En este sentido el *Bildungsroman* sirve para articular la crítica de la representación femenina naturalizada por el patriarcado (en *The Magic Toyshop* de Carter), el primitivismo celebrado por la revolución de los 60 (en *Heroes and Villains* de Carter), y el fanatismo religioso (en *The Stain* de Ducornet).

A lo largo de la narrativa en estas tres novelas, las protagonistas son capaces de una actitud crítica que las hace rebelarse contra los esquemas de pensamiento que delimitan sus identidades, consiguiendo así desprenderse de su encarcelamiento dentro de los códigos sociales y culturales que las silencian. De esta forma las novelas se presentan no como narrativas de formación como es arquetípico en el *Bildungsroman* tradicional, sino como narrativas de introspección en las que estos personajes se afianzan en su identidad acallada hasta lograr acabar con las premisas sobre la feminidad que se imponían sobre ellas al principio.

El primer capítulo de este trabajo de investigación se propone como un análisis profundo de cada una de las tres obras citadas anteriormente en el cual se atiende a la forma en que la identidad femenina se problematiza, desenmascarando de paso las estructuras ideológicas por las que se ha naturalizado el concepto de feminidad. En el análisis se hace hincapié en los textos extraliterarios y literarios de los que cada una de las autoras se apropia para deconstruirlos al interactuar con la línea narrativa principal. En esta primera fase de la carrera literaria de ambas autoras todavía las técnicas de la intertextualidad y la metaficción ocupan un lugar secundario en la construcción de las narrativas, y es por medio de la alusión,

fundamentalmente, como se entiende el juego intertextual propuesto por ellas.

El segundo género narrativo seleccionado justamente en la fase intermedia de las producciones literarias de Angela Carter y Rikki Ducornet es la forma literaria del viaje alegórico, un tipo de narrativa fuertemente enraizada en el periodo transicional desde la Edad Media y el Renacimiento que sirvió precisamente para teorizar y filosofar sobre las preocupaciones más relevantes de la época. Estos viajes alegóricos sirven así como espacios donde poder explorar las inestabilidades de una sociedad y una cultura que estaba cambiando drásticamente y persiguen normalmente un objetivo moralizante y didáctico.

La apropiación feminista de este tipo de narrativa claramente masculina transforma el género en un espacio donde explorar la identidad dentro de la línea narrativa del viaje en el que los personajes principales tienen que desplazarse de un lugar alegórico a otro con la finalidad de deconstruir cada uno de esos espacios donde se articulan las teorías sobre la identidad, la subjetividad y la sexualidad.

Por la misma naturaleza del modo alegórico y la relación que establece entre el mundo creado por la ficción y el significado que debe encontrarse más allá de ese mundo, es aquí donde se encuentra un uso más complejo y recurrente de las técnicas posmodernistas de la intertextualidad y la metaficción en ambas autoras. En estas novelas la alusión deja paso a una inserción dentro de la ficción de discursos extraliterarios que enriquecen la lectura alegórica: el psicoanálisis es una de las teorías que informan tres de las novelas estudiadas en el capítulo 2 (*The Desire Machines of Dr Hoffman* y *The Passion of New Eve* de Angela Carter, y *Phosphor in Dreamland* de Ducornet), intertextualmente conectado con aspectos de la teoría surrealista, la fenomenología y el feminismo.

La otra novela que se analiza en este capítulo dedicado a los viajes alegóricos, *Nights at The Circus* de Angela Carter, participa fundamentalmente de esta apropiación de la alegoría, pero a la vez ofrece ya una postura diferente a la hora de revisar el género, sobre todo si se observan las conexiones significativas que establece con el quehacer de la metaficción historiográfica, objeto del tercer capítulo de este trabajo. La diferencia fundamental que separa *Nights at the Circus* y los otros dos viajes alegóricos anteriores se encuentra en la forma de utilizar la alegoría: si las dos novelas anteriores de Carter se construyen partiendo de la forma de la ciencia-ficción en ambientes y situaciones que claramente se alejan de la realidad, en *Nights at the Circus* Angela Carter opta por la forma del realismo mágico en el que lo fabuloso, lo maravilloso y lo fantástico se introduce dentro de la narrativa basada en la representación realista de una época específica de la historia de Occidente, el último año del siglo XIX.

La metaficción historiográfica aparece como la estrategia fundamental de estas dos autoras en la fase final de sus carreras literarias. Esta tendencia por la que se utiliza el acervo de la historia para deconstruir sus bases ideológicas como disciplina del conocimiento que ha servido a la naturalización de una perspectiva masculinista y eurocentrista para enunciar las verdades universales produce textos en los que la técnica de la metaficción se coloca como motor de la línea narrativa.

En la producción de Angela Carter esta tendencia se observa claramente desde la novela *Nights at the Circus* y se extiende también a sus colecciones de cuentos, donde la autora experimenta con la posibilidad de revisar y re-escribir las historias del pasado. Con respecto a la obra de Ducornet, la preocupación por la historia, por cómo ha sido contada, y por quién, se puede rastrear desde la novela *The Stain*,

encontrando su culminación en su última novela *The Fan-Maker's Inquisition*, donde la autora abandona parcialmente el modo del realismo mágico utilizado en sus novelas anteriores.

El objetivo principal de este estudio es rastrear, en primer lugar, la manera en que estas autoras revisan los géneros narrativos fuertemente enraizados en el canon literario y en la historia de la literatura occidental para darles una forma nueva; en segundo lugar, es la intención de este trabajo, analizar cómo la evolución en la selección de los géneros narrativos a revisar se puede establecer en paralelo como un proceso para la búsqueda de formas eficaces a la hora de articular las principales cuestiones que preocupan a sus autoras a lo largo de su evolución como escritoras y como mujeres en un periodo tan crítico como las décadas finales del siglo XX.

Estado de la cuestión

Los estudios críticos sobre la obra de Angela Carter empezaron a tener una consistencia importante al final de la década de los 80, ya que antes de este periodo hay que buscar en reseñas de revistas y periódicos para encontrar algún apunte referido a ella. Es, pues, a finales de los 80 cuando la discusión aumenta considerablemente y Angela Carter pasa a ser centro de muchos de los debates más relevantes con respecto a dos fenómenos (contra)culturales fundamentales del periodo: el feminismo y el posmodernismo.

De cualquier manera, la bibliografía crítica sobre esta autora británica, aunque se ha visto incrementada en los últimos años del siglo XX, aparece siempre en forma de ensayo, capítulo de libro o artículo de revista, en los que la atención se fija más bien en ciertos aspectos concretos de alguna de sus obras, mientras que otras quedan siempre separadas del interés crítico, y hay que esperar hasta finales de los 90 para observar una tendencia más clara hacia la discusión de la obra de Carter dentro de un *continuum*, observando la evolución progresiva en consonancia con su desarrollo personal como mujer escritora, lectora y académica. Estas visiones globales han comenzado a publicarse a finales de la década de los 90, entre los que figuran los monográficos publicados por Sarah Gamble (1997), Lynden Peach (1998) y Aidan Day (1998), cuyo precedente está en el libro dedicado a Angela

Carter dentro de la colección *Writers and Their Work* (Northcote House en colaboración con The British Council) escrito por Lorna Sage (1994_a), el primero en analizar todas y cada una de sus obras en conexión directa con la biografía de la autora.

También fue Lorna Sage la que inauguró con la edición y publicación de la colección de ensayos *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (1994_b) otra de las tendencias actuales que apunta a la recolección de artículos en libros también monográficos, pero sin líneas de conexión entre unos y otros. Estas colecciones provienen algunas veces de la selección de ponencias pronunciadas en congresos —es el caso del libro editado por Joseph Bristow y Trev Lynn Broughton en 1997, cuyo origen está en la serie de conferencias celebradas en York en 1994—, o del intento de agrupar ensayos (publicados anteriormente o no) en secciones relacionadas con la división por novelas o historias cortas —es el caso de la colección editada por Lindsay Tucker (1998)— o del interés por seleccionar los artículos en conexión con la evolución de la crítica literaria al contemplar la obra de Carter (Easton 2000).

Lorna Sage puede, pues, considerarse como una de las pioneras con respecto a la reciente bibliografía sobre Angela Carter y con respecto al interés que esta autora ha ido cobrando en los últimos años dentro del mundo académico. En la introducción escrita por Lorna Sage para la colección de artículos mencionada anteriormente esta autora señala la relevancia que la obra de Angela Carter comienza a tener en los estudios literarios ingleses desde su muerte en 1992:

Angela Carter has become almost alarmingly 'central' for all sorts of readers and researchers. (We're told by the President of the British Academy, sir Keith Thomas, that last year alone —1992-3— there were more than forty applicants wanting to do

doctorates on Carter, making her by far the most fashionable twentieth-century topic.)
(Sage 1994, 3)

Este éxito de público lector y crítico se justifica principalmente por la densidad tanto de forma como de contenido que se puede rastrear en toda la obra de Carter, que se deriva de forma sustancial de un compromiso político como mujer, escritora, feminista y socialista a la vez. Su claro interés en desentrañar los obstáculos que propone la sociedad occidental a la independencia y autonomía de las mujeres le hace fijar su atención en las cuestiones sobre la identidad, la subjetividad y la sexualidad femeninas, que desde un principio considera como construcciones artificiales del patriarcado. De ahí que toda la literatura crítica sobre Carter emerja en el seno de la crítica feminista como análisis de los conceptos que para el feminismo son clave a la hora de comprender la construcción de la feminidad en Occidente, que se van enriqueciendo simultáneamente con el desarrollo de las distintas tendencias dentro del feminismo de las últimas décadas. Las cuestiones sobre el género, la sexualidad, la subjetividad, presentes en toda la producción de Carter, se analizan al principio desde una perspectiva política para dar luego paso a una crítica mucho más relacionada con las formas que esta autora escoge en su labor de deconstrucción de los mitos patriarcales.

Al comenzar esta labor crítica sobre la obra de Carter en la década de los 80, cuando el feminismo se encuentra en un momento difícil por las fisuras abiertas en su seno —los debates sobre la pornografía, el enfrentamiento entre el esencialismo y el antiesencialismo feministas, etc—, las obras de Carter contemporáneas a esos debates —*The Sadeian Woman* (1979) y *The Bloody Chamber* (1979)— se convierten en centro de dichas discusiones por su exploración transgresora de los

temas de la violencia y la sexualidad femeninas y sus conexiones con el discurso pornográfico. Como apunta Alison Easton en la introducción a la colección de ensayos publicados en 2000:

[C]riticism of Carter's writing makes its highly contentious start with feminist questions of a more obviously political nature. Given that issues of sexuality, violence and the representation of women dominated 1970s and 80s feminist debates generally ... it is not surprising that *The Bloody Chamber* and *The Sadeian Woman* were the early focus for discussions of Carter's work... Both works are revisions/rereadings of culturally significant texts —fairy tales and the writings of the Marquis of Sade. (Easton 2000, 7)

En esos primeros momentos de apreciación de estas obras hubo algunos autores que argumentaron la idea de que, a pesar del interés de Carter en la transformación de los esquemas patriarcales, sus obras tendían a la reproducción de la opresión y las perversidades de las relaciones sexuales naturalizadas por el orden masculino, como es el caso de Robert Clark en su artículo "Angela Carter's Desire Machines" de 1987.¹

La idea de que la reescritura de patrones narrativos naturalizados por el sistema patriarcal funciona en una dirección contraria a la deseada es el punto de partida del artículo de Patricia Duncker sobre la utilización que hace Carter de los cuentos de hadas (Duncker 1984). En su análisis Duncker apunta la tesis esencialista de que las formas ideológicamente reaccionarias no pueden ser revisadas porque su carga ideológica sirve como barrera que obstaculiza la transformación y el cambio de

1 Clark concentra su análisis en las novelas que Carter escribe a partir de los 70 viendo en ellas una sospechosa repetición de violaciones y sufrimientos femeninos, por una parte, y, por otra, una falta de profundidad ideológica-moral que caracteriza a estas novelas y una superficialidad que las convierten en poco más que artificios formales. "[H]er work seems like that of Robbe-Grillet and other postmodernists to move from an understanding of the world as only knowable through modern myths to a writing whose only resort is play and parody" (Clark 1987, 155).

perspectiva. Duncker concluye que la reinscripción del deseo femenino en escenarios de violencia sexual se debe a las dificultades que tienen que enfrentar las feministas heterosexuales a la hora de explorar la sexualidad femenina sin poder desligarse de las relaciones de poder esenciales en la heterosexualidad:

Carter's tales are, supposedly, celebrations of erotic desire. But male sexuality has too long, too tenaciously been linked with power and possession, the capture, breaking and ownership of women. The explicitly erotic currents in her tales mirror these realities ... Heterosexual feminists envisage women's sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women's sexuality as autonomous desire. (Duncker 1984, 7)

La problemática articulación de la sexualidad femenina dentro de ambientes de violaciones, de agresión sobre el cuerpo femenino sigue siendo un punto de debate en la crítica de la obra de Carter, dada la ambigüedad que presentan estas obras en cuanto a la utilización de estos temas y de determinados géneros narrativos fuertemente cargados de la ideología masculina de opresión. Es ésta la preocupación de autoras como Paulina Palmer:

An important question raised by Carter's treatment of the interrelation between sex and violence in her fiction is: how does one distinguish between a text which constitutes a serious consideration of the topic and one that is an exercise in pornography?. (Palmer 1987, 189)

Las respuestas a estas críticas negativas de la obra de Carter empezaron a publicarse a principio de la década de los 90, cuestionando las bases de las mismas como carentes de la profundidad que la obra de Carter necesita o como demasiado concentradas en la perspectiva moral que se le impone en el proceso de lectura. Las dos tendencias confrontadas —negativa y positiva— a la hora de valorar las obras de Carter se corresponden directamente con las dos tendencias más claramente

enfrentadas en el feminismo desde los 70: la primera se relaciona con la necesidad de abrazar el concepto de feminidad como un instrumento de poder en manos de las mujeres, viendo así la diferencia de género como un punto de partida conveniente, y la segunda con la idea de que el mismo concepto de género (masculino o femenino) es una pura construcción que debe ser desmantelada como primer paso para la abolición de la opresión femenina. Consecuentemente, la primera postura considera los géneros literarios como universalmente creados con una ideología inmanente e inmóvil, negando así la posibilidad de desnaturalizar esa carga ideológica, mientras que la segunda postura apunta a la necesidad de considerar los géneros, como cualquier otro discurso, como construcciones de las que pueden y deben apropiarse las feministas para desmantelar dicha carga ideológica. De ahí que la mayor parte de la crítica favorable a la labor de Carter en la reescritura de los cuentos de hadas se fije en gran medida en las técnicas de la intertextualidad y la metaficción como instrumentos de deconstrucción.

Estas últimas autoras se refuerzan en sus tesis al estudiar la idea de Angela Carter sobre la escritura, que claramente se alinea con esta última forma del feminismo. La selección de sus materiales de trabajo —géneros literarios, textos del pasado, discursos no literarios, etc.— demuestra su idea de que cualquier concepto, cualquier forma literaria, cualquier discurso puede ser deconstruido con el objetivo de desvelar la ideología subyacente a ellos. Por ello Carter utiliza siempre géneros y discursos fuertemente enraizados y difíciles de desmarcar de la cultura orientada hacia el poder masculino y la dominación femenina, como los cuentos de hadas o la pornografía.

Elaine Jordan es la primera autora que responde a las críticas de Robert Clark vehementemente como se percibe en el siguiente extracto de una conferencia pronunciada en 1988 y luego publicada en 1992 bajo el título “The Dangers of Angela Carter”:

If I read Robert Clark right, he believes that sexuality is *only* made significant by prohibition, so that Carter's experiment with 'moral pornography' as a critique of current sexual relations is doomed to be part of what it criticizes ... What then shall we do with our illicit desires? Flagellate ourselves?. (Jordan 1992, 124)

Merja Makinen se ocupa de contestar a los ataques vertidos por Patricia Duncker al analizar los relatos incluidos en *The Bloody Chamber* como revisiones de los cuentos de hadas en los que Carter utiliza los esquemas narrativos de los cuentos para construir unos relatos pluridimensionales y autoconscientes que previenen la interpretación patriarcal. Según esta autora, la redefinición de la animalidad en estos textos como aspectos de la libido femenina evita la fácil oposición binaria entre hombres y mujeres dentro de los mismos. (Makinen 1992). Esta postura de la crítica que considera la aportación feminista de Carter a los cuentos tradicionales la comparten autoras como Robin Ann Sheets que se concentra en el uso de la pornografía como instrumento para una crítica de las relaciones de poder entre los sexos (Sheets 1991), Isabel Carrera Suárez que analiza las estrategias por las cuales Carter logra su objetivo de descolonizar la mente a través de la mezcla de géneros, la difuminación de los arquetipos y la yuxtaposición de las estructuras míticas y elementos históricos de dependencia económica en la caracterización del matrimonio (Carrera Suárez 1988), Mary Kaiser que estudia la técnica de la intertextualidad como instrumento para la exploración de la sexualidad y el deseo femeninos como determinados cultural e históricamente (Kaiser 1994), y Ángeles

de la Concha cuyo análisis se centra también en la intertextualidad evidente en los cuentos como una técnica novelística liberatoria en la línea de Bajtín (de la Concha 1995).

Lo que resulta evidente es que la colección de cuentos *The Bloody Chamber* es una de las obras de Carter más comentadas y a la que sigue volviendo la crítica desde posturas a veces enfrentadas, focalizando el análisis sobre el tema de la sexualidad, su relación con la pornografía, sus conexiones intertextuales con *The Sadeian Woman*, o sus estrategias para transformar los cuentos de hadas. Tal como dice Lucie Armitt:

[O]ne characteristic *The Bloody Chamber* undoubtedly shares with the fairy-tale form is the compulsive fascination it holds for Carter's critics. We return to it again and again, revising and refining our readings of it, trying to get it to do what we desperately want it to do. If nothing else, such an obsession must convince us that consolations are alien to the pleasures of the text. Indeed, we appear driven by what Leo Bersani calls the masochistic pleasure of *unpleasure*. (Armitt 1997, 90)

En este artículo Armitt aporta una nueva dimensión a la crítica de los cuentos de *The Bloody Chamber* considerando la posibilidad de analizar los géneros que utiliza Carter al reelaborar los cuentos como puntos de partida desde los que las diferentes narrativas se desplazan, fundamentalmente en un movimiento que los relaciona intertextualmente con las convenciones de la ficción gótica y que los lleva a sobrepasar dichas convenciones, reforzando la trasgresión de las estructuras genéricas por medio de la intertextualidad que se establece entre todos los cuentos de la colección. Es decir, para Armitt la estructura de los cuentos de hadas y de las historias góticas se sobrepasan por medio del mismo acto narrativo cuya utilización de marcos, motivos, símbolos, personajes, etc. que se revisan y se enriquecen de

unos cuentos a otros debe ser el punto de partida para entender la forma en que esta colección excede la categorización.

Si la recepción de la colección de 1979 en el campo de la crítica feminista ha sido muchas veces problemática, aún más lo ha sido la lectura de su ensayo sobre el Marqués de Sade publicado en el mismo año. La postura de Carter al recuperar al pornógrafo como figura relevante para el feminismo no fue bien acogida por parte de la crítica esencialista que no era capaz de entender las ventajas de apropiarse de un discurso fundamentado en la agresión y la violencia sexual. Una de las primeras críticas que se posiciona a favor de la postura de Carter se encuentra en el artículo “Pornography, Fairy Tales, and Feminism” de Robin Ann Sheets mencionado anteriormente:

In her protests against the repression of women's sexual desire, her determination to break the ideological link between sex and romance, and her apparent willingness to accept sadomasochism as an eroticized exchange of power negotiated between partners, Carter anticipates many of the arguments made in support of pornography during the 1980s. (Sheets 1991, 641)

La conveniencia de recuperar la figura del Marqués de Sade y de la pornografía tiene un objetivo político: es el pornógrafo dieciochesco un escritor que en el siglo de las luces pudo despojar la sexualidad femenina de sus connotaciones de función reproductora, y de ofrecerla como instrumento de poder para las mujeres (Altevers 1994), de utilizar las estructuras de un género profundamente anclado en las oposiciones binarias patriarcales, para desvelar su construcción mítica.

Los últimos análisis de este ensayo sobre la pornografía se concentran en las conexiones de las ideas exploradas en el libro con los debates más importantes que

se dan en el seno del feminismo desde finales de la década de los 70. En este sentido es muy valioso el artículo de Sally Keenan “Angela Carter’s *The Sadeian Woman*: Feminism as Treason” en donde esta autora examina las razones por las que esta obra estuvo en el centro de dichos debates en los primeros momentos de su recepción. La radicalidad de Carter la coloca en una postura casi herética con respecto a las tendencias del feminismo cuando aparece *The Sadeian Woman*, en primer lugar, por su convicción en la complicidad de las mujeres en el hecho de su opresión, presentada en la figura de Justine; en segundo lugar, por sus ataques frontales contra la idealización de la maternidad, en su reevaluación de las figuras maternas como otro tipo de mito consolatorio para las mujeres; y en tercer lugar, por sus desafíos a la apropiación del psicoanálisis propuesta por las feministas francesas, cuyas ideas de la escritura femenina como regresión hacia lo imaginario resulta para Carter otra mitificación de lo femenino:

Carter does not deny that women are frequently victims of male violence and exploitation, but she is arguing forcefully against the danger of turning that victimization into a virtue, of becoming enthralled by it. (Keenan 1997, 139)

A partir de este interés por las dos obras de Carter que vieron la luz en 1979, la crítica comienza a centralizar sus análisis en las novelas anteriores a este año, siendo *The Passion of New Eve* (1977) la que tomó el relevo en los estudios sobre la autora británica, seguramente por las similitudes de esta novela con *The Sadeian Woman* y *The Bloody Chamber* en relación con los temas de la sexualidad, la identidad y la subjetividad femeninas, y la forma en que estos temas se hallaban articulados en la narrativa. Al ser ésta la novela en la que Carter más explícitamente se dedica a la desmitificación de la femineidad utilizando la construcción del género como motivo

principal de la línea narrativa, la crítica se ha centrado fundamentalmente en cómo la representación femenina se problematiza a través de la caracterización ambivalente de los dos personajes principales: Evelyn/Eve y Tristessa (Johnson 1994).

La mayor parte de la crítica coincide en interpretar el viaje de Evelyn como un viaje traumático y violento hacia la adquisición de la subjetividad, un viaje que episódicamente va desentrañando las falsas ideas sobre la condición femenina (Schmidt 1989, Rubenstein 1993). Dada la focalización de la narrativa en el movimiento del protagonista desde el punto de partida de la novela hasta un estadio pre-edípico fuertemente relacionado con el seno materno, no es sorprendente que muchos de los estudios de esta obra hayan tomado el psicoanálisis como un discurso que se deconstruye a lo largo de la novela. En este sentido es importante el interés del tema de la maternidad que se presenta y se problematiza en *The Passion of New Eve* y que es el principal objeto de estudio del artículo de Ángeles de la Concha. Esta autora parte de la idea de que toda la novela construye una "narración lacaniana, al estilo de lo que Lacan hace en su construcción psicoanalítica de la subjetividad y de la sexualidad femeninas" (de la Concha 1993, 95).

Pero no toda la crítica psicoanalítica es positiva al considerar esta novela (y otras) de Carter: tomando también el tema de la madre y su relación con el psicoanálisis, Nicole Ward Jouve construye una crítica en la que confronta la novela de Carter con las propuestas de las feministas francesas Cixous, Irigaray y Kristeva, y al hacerlo nota en esta narrativa la gran ausencia de la madre (en términos sociales y psicoanalíticos al mismo tiempo). El discurso mítico que implementa Jouve en su

estudio claramente se coloca en contra de las ideas desmitificadoras de Carter, y éste es el principal motivo de su incompreensión:

I think that myths are great stories. Inexhaustible sources. If they are lies, it is only in so far as they are stories, or as we freeze them into gendered meanings... The father is consciousness, and what structures the need. The mother is our tussle with reality, the reason why we endlessly attempt to make sense of the world. Desire for the mother fuels us. The father compels us, and enables us, to let go. The mother is earth, water. Materiality, feeling. The father is air, fire. Thought, inspiration, light. (Jouve 1994, 166-167)

Otras cuestiones que han sido debatidas por la crítica en torno a esta novela se relacionan con la forma narrativa que selecciona la escritora y que resulta fundamental para sus intereses de deconstrucción: en concreto el análisis de los elementos de la ciencia ficción que esta autora utiliza es el punto de arranque del artículo de Roz Kaveney incluido en la colección de ensayos editado por Lorna Sage en 1994 con el título "New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction", o la distopía apocalíptica para la exploración de la feminidad estudiada por Nicoletta Vallorani cuyo ensayo se centra en el estudio de la representación de la ciudad de Nueva York (Vallorani 1994).

Con respecto a la novela de la década de los 80, *Nights at the Circus* (1984), los estudios críticos giran más en torno a la idea del género como interpretación y representación, en consonancia con la evolución del feminismo en los años 90. Desde este punto de partida también se encuentran críticas negativas en las limitaciones que esta idea supone para la caracterización de los personajes femeninos dentro de narrativas circunscritas al mundo del espectáculo. Éste es el caso del artículo de Paulina Palmer "Gender as Performance in the Fiction of Angela Carter and Margaret Atwood", donde esta autora señala:

Carter's treatment of gender and performativity ... is multifaceted, involving a range of different contexts and points of view. The representation of woman entrapped in male-scripted forms of masquerade in her early writings is replaced in her later works by images of woman subversively 'playing with mimesis'. However, diverse though her treatment is, it reveals limitations, since she makes little attempt in either set of texts to interrogate the concept of 'gender as performance' or to explore its problematic aspects. (Palmer 1997, 32)

La misma crítica se halla en el ensayo de Christina Britzolakis "Angela Carter's Fetishism" en el que esta autora analiza la carrera de Angela Carter con respecto a su recurrente uso de la teatralidad como metáfora de la identidad femenina, que provoca una ambigüedad más que aparente en su concepción de la liberación femenina:

It seems to me far from clear whether these characters, in exploiting the creative possibilities of illusion, do indeed escape objectification or whether they end up colluding in their own objectification. Is the spectacle of femininity a form of freedom or necessity? (Britzolakis 1997, 45)

Una respuesta a estas críticas tan negativas puede estar en los estudios que analizan la novela prestando atención a la forma en que está narrada, a las desestabilizaciones propuestas por la metaficción y la intertextualidad. En esta línea se encuentra el artículo de Beth A. Boehm cuyo objetivo es celebrar la manera en que la narrativa construye un nuevo tipo de masculinidad que a la vez resulta en un nuevo tipo de lector/espectador de la representación femenina:

... when he [Walser] is reunited with Fevers at the end of the novel, Walser is a reconstructed reader, one who demands not "are you fact or are you fiction", but rather, "What is your name? Have you a soul? Can you love?" (Boehm 1995, 45-46)

Otra perspectiva que salva la novela de las conclusiones peyorativas comentadas anteriormente es la que toma Ann Fernihough en su "Is She Fact or Is She

Fiction?': Angela Carter and the Enigma of Woman", que parte de la necesidad de analizar *Nights at the Circus* fundamentalmente como una novela sobre otras obras literarias, sobre teoría literaria y sobre aspectos históricos. Desde este punto de vista es conveniente no perder de vista que la novela está construida como una metaficción historiográfica que explora la época de finales de siglo XIX con respecto al 'enigma de la mujer', que curiosamente parece ser objeto de debate y discusión un siglo después. Como señala esta autora, el problema de la identidad de Fevvers es una cuestión que tiene que resolver la audiencia o el público lector:

Performance implies an audience, and to some extent that audience is beyond the performer's control. Identity can never be created *ex nihilo* and will always be understood in relation of prevailing norms. Fevvers has several distinct but overlapping audiences, the circus crowds who flock to see her, the initially sceptical Walsler, and the readership of *Nights at the Circus*. The fetishistic responses of the Grand Dukes and other eccentric admirers of dubious intent show how vulnerable the transgressive sign is, and how crucial the notion of 'right' and 'wrong' reading is to the semiotics of the body. In the final analysis our mistake as readers has been to try to locate the 'problem' of Fevvers' identity in her anatomy instead of her audience. (Fernihough 1997, 99)

Con este comentario Ann Fernihough da en la clave para entender las disparidades de la crítica al leer e interpretar a Carter. El bagaje teórico, cultural, social e ideológico de cada lector/a produce una u otra perspectiva sobre textos que sistemáticamente se abren a la interpretación por su rechazo de lo dogmático y por su naturaleza pluridimensional. En este sentido es aclaratorio el estudio de Mary Russo (1994), en el que apunta a la habilidad de Carter en construir las relaciones existentes entre las mujeres como espectáculo y las mujeres como productoras del espectáculo, una relación que se enriquece ideológicamente porque está enmarcada dentro de una ficción que se alimenta de un discurso histórico, económico y social muy concreto.

Aunque parte de la crítica sobre la última novela publicada por Carter toma esta misma perspectiva de analizar el género como espectáculo, ha existido un interés por explorar otras líneas argumentativas acerca de la construcción de *Wise Children* (1991). En 1994 aparecen cuatro de los artículos más importantes sobre esta obra de Carter, y los cuatro apuntan a direcciones comunes pero que a la vez abren otros espacios de discusión importantes: en “Seriously Funny: *Wise Children*” (1994), por ejemplo, Kate Webb analiza las conexiones entre clase social y cultura en consonancia con la dominación imperialista del capitalismo y el patriarcado en Gran Bretaña que son desafiados en la novela; por otra parte, en “The Other Other: Self-Definition Outside Patriarchal Institutions in Angela Carter’s *Wise Children*” Michael Hardin se centra en la desestabilización posmoderna de la identidad a través de la caracterización de la narradora que tiene que crear una nueva definición de la feminidad al margen de la construcción hegemónica patriarcal, haciendo evidente la naturaleza artificial de los conceptos relacionados con la identidad femenina:

In *Wise Children* Angela Carter challenges the very ideas of definition, identity, and origin. By creating a novel in which otherness is the standard, she provides a new perspective from which one can see that *original* and *other* are merely signifiers that have no essential meaning. Identity changing and masking both serve to expose patriarchal identity as an institution that bases its authority on the belief that there is an origin and that the origin is the phallus. Once it is realized that, in the postmodern world, there cannot be an origin or a privileged perspective and thus a basis for external identity, then the individual is forced to find a new space in which to exist. (Hardin 1994, 82)

La misma tesis sigue Celestino Deleyto en su “‘We Are No Angels’: Woman Versus History in Angela Carter’s *Wise Children*” (1995), que explica la novela en función de su propósito de crear un espacio femenino fuera de la historia y las definiciones patriarcales de la feminidad. En cambio, para Beth A. Boehm estas

discusiones acerca de la feminidad, que no son nuevas en la obra de Carter, no son la parte más relevante de la novela, ya que quedan relegadas por el evidente interés de Carter en encuadrar estas cuestiones dentro de la estructura masculina del género picaresco que se combina con el marco de la comedia en cinco actos al estilo de Shakespeare (Boehm 1994). La exploración de la intertextualidad entre el dramaturgo inglés y la novela es el propósito de Kate Chedgzoy en “The (Pregnant) Prince and the Showgirl: Cultural Legitimacy and the Reproduction of Hamlet”, cuyo análisis se centra además en el rastreo del discurso freudiano sobre Edipo en ambas obras. La idea que Chedgzoy articula en su ensayo es la deconstrucción que realiza Carter en esta novela sobre la figura de Shakespeare como padre de las letras inglesas:

Wise Children is full of idealizations and misrecognitions of the relationship between father and child: misconceptions of authenticity and legitimacy which can offer a metaphor for Shakespeare's position as cultural father, source and guarantor of all that is finest in English literary history, which is both secure and ambivalent, unchallengeable yet grounded in the shakiest of foundations. (Chedgzoy 1994, 251)

Al seguir esta breve relación de las líneas fundamentales en la bibliografía crítica sobre Carter se observa que el objeto principal de estudio ha sido la producción de esta autora a partir de su novela *The Passion of New Eve*, quedando su obra anterior relegada a artículos muy minoritarios en los que siempre se retoma en comparación con algunas de las líneas comentadas. Es en los últimos años cuando se realizan algunos trabajos en los que se analiza la producción de forma global en los monográficos mencionados al principio de este capítulo. De ellos, es el libro de Aidan Day el que ofrece una perspectiva más desligada de la crítica anterior, dada su tesis de partida en la que propone una visión de la obra de Carter contrapuesta

a todas las investigaciones que apuntan a la misma como encuadrada dentro de la literatura fantástica. Realizando un recorrido por las diferentes definiciones del modo fantástico, Day señala la obra de Carter como fundamentalmente alejada de las premisas básicas de este tipo de literatura tal como la definen tradicionalmente Todorov o Rosemary Jackson y señala como principal característica de la escritura de Carter el uso alegórico que le da a dicho modo fantástico.

Aidan Day, pues, propone una relectura de todas las obras de la autora británica en contra de la idea más o menos asumida por la crítica acerca de la adhesión de la misma a las estructuras de la literatura fantástica y se fija más bien en el compromiso de Carter con el mundo de la razón que crea las tensiones más evidentes dentro de su mundo de ficción:

There are many ways of reading Carter. This book recognises that major aspects of Carter's metaphysical materialism are her empiricism and her passion for reason. Carter's exploration, throughout her fantastic allegories, of 'Life' or 'The Real World' is primarily an exploration of the politics of Western heterosexual identity. But the argument of this book is that this exploration is conducted through an engagement with the discourses of reason. Carter's wild fables and the pungency of her style may disguise the extent to which her feminism is grounded in the values of reason. (Day 1998, 12)

Esta nueva línea de argumentación abierta por Aidan Day enmarca otra de las cuestiones más debatidas en el estudio de Angela Carter que es su contradictoria relación con el posmodernismo. Tal como explica en la introducción a su libro, Day coloca a esta escritora en una situación problemática con respecto al posmodernismo filosófico:

This study also sees that, in her rationality, Carter stands at odds with an extreme postmodernism: not postmodernism as defined simply by formal textual features such as pastiche, intertextuality or reflexiveness (some, at least, of such features arguably appear in modernist and earlier texts as well as in Carter); but postmodernism as defined also in a more philosophical sense. As I shall attempt to show, Carter stands at odds

with this latter sense of postmodernism because the relativising impulse of such postmodernism threatens to undermine the grounds of a liberal-rationalist, specifically feminist politics. (Day 1998, 12)

La estrategia que sigue este crítico es la de analizar cronológicamente toda la producción de Angela Carter como una serie de articulaciones de los mismos temas que se revisan continuamente desde su primera novela hasta la última,² revisiones que se justifican por la inmersión de la autora en las discusiones intelectuales más importantes que tienen lugar a lo largo de su vida como escritora, y por las lecturas que realiza en las diferentes etapas de la misma. De esta manera, sus tres primeras novelas —*Shadow Dance*, *The Magic Toyshop*, y *Several Perceptions*— se analizan agrupadas en un capítulo como alegorías de la identidad sexual, en las que ya se apunta a la mezcla del modo realista con elementos fantásticos que se esparcen en algunos de los episodios de las mismas. El propósito común en las tres, según este autor, es la exploración de las consecuencias nefastas del patriarcado en ambientes fuertemente claustrofóbicos.

El siguiente capítulo trata de las dos novelas que siguen a estas tres, *Heroes and Villains* y *Love*, dentro de una segunda fase en la carrera de Carter, que se define por la idea inherente a ambas de la necesidad de abandonar la sinrazón de las visiones románticas de las protagonistas y de abrazar la razón como única base para la reconstrucción de una nueva feminidad.

2 En este libro monográfico Aidan Day no recoge ningún estudio sobre las colecciones de cuentos escritas por Angela Carter a lo largo de su carrera, a excepción de *The Bloody Chamber*. Algunos cuentos aparecen comentados dentro de los análisis de las novelas como ilustrativos de las mismas.

En el capítulo que reúne la novela *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* y el ensayo *The Sadeian Woman*, la idea de la celebración de la racionalidad se analiza a la luz del triunfo de la razón sobre la sinrazón personificada por el Dr Hoffman con respecto a la primera, y en el personaje de Juliette como encarnación de la racionalidad más brutal en la segunda.

La novela publicada en 1977, *The Passion of New Eve* ocupa todo un capítulo en el que Day explora las tensiones que se crean en la narrativa en torno a la oposición historia/mito, mientras que en el siguiente capítulo, dedicado enteramente a *The Bloody Chamber*, justifica la revisión de los cuentos de hadas incluidos en esta colección como respuestas racionalistas a la interpretación psicoanalítica de Bruno Bettelheim de estos mismos cuentos, que resultan “materialist, rationalist fables of the politics of experience” (Day 1998, 134).

Los dos capítulos finales se dedican también por entero a las dos últimas novelas de Carter, *Nights at the Circus* y *Wise Children*. En cuanto a la primera, Day se opone a la crítica más tradicional que ve esta novela como una articulación de las teorías bajtinianas del carnaval, señalando que, aun conformada por medio del modo fantástico, éste se construye y se regula a través de principios básicos racionalistas. El aspecto carnavalesco de esta novela aparece de nuevo como punto de partida en el análisis de *Wise Children*, donde Day se centra en la deconstrucción del mito de Shakespeare conectado con los mitos de la identidad inglesa más prominentes.

La perspectiva de este trabajo de investigación coincide con el punto de vista de Aidan Day en cuanto a la necesidad de revisar la obra de Carter de manera cronológica por la evidente conexión, en primer lugar, de su historia personal como escritora y lectora feminista y su producción literaria, y, en segundo lugar, por la

riqueza que ofrece el estudio comparativo de sus novelas tempranas en relación con las últimas. Pero no es sólo la investigación de Aidan Day el principal punto de arranque de este trabajo: han sido fundamentales todos los análisis que entroncan el estudio de los contenidos ideológicos que se rastrean en la obra de Carter con las formas precisas que ésta utiliza.

La estrategia seguida aquí es analizar las obras seleccionadas como corpus del trabajo con el propósito de conectar las cuestiones de la identidad y la subjetividad femeninas dentro de los marcos establecidos por los discursos del pasado y explorar la forma en que los géneros narrativos utilizados se deconstruyen en un proceso simultáneo que lleva a su vez a la deconstrucción de dichas cuestiones fundamentales para la crítica feminista. En este sentido, la perspectiva de partida no es totalmente coincidente con respecto a las premisas de Aidan Day en cuanto a sus consideraciones acerca de las dificultades para considerar a Carter como escritora posmodernista, ya que parece indispensable estudiar su interés en las formas de la parodia y el pastiche como instrumentos ideológicos con claros componentes políticos, en la línea de las teorías de Linda Hutcheon:

Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations —its images and stories—are anything but neutral, however 'aestheticized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity. While the postmodern has no effective theory of agency that enables a move into political *action*, it does work to turn its inevitable ideological grounding into a site of de-naturalizing critique. (Hutcheon 1989, 3)

Esta técnica intertextual por la que la ficción se desestabiliza por medio de las llamadas de atención que crea hacia otros textos ha sido largamente debatida como componente fundamental de todas las obras de Carter, recogiendo su propios comentarios sobre la ficción como lugar para debatir ideas:

... I do put everything in a novel to be *read* —read the way allegory was intended to be read ... As a medievalist, I was trained to read books as having many layers. (Haffenden 1985, 86-87)

La atención prestada a las estructuras narrativas seleccionadas para construir las novelas y los cuentos da pie a identificar las fuentes principales del entramado literario creado por Carter, en el que se observa una profunda desestabilización de las convenciones arquetípicas de los géneros que se ponen en juego en sus textos, una desestabilización que resulta coincidente con los propósitos fundamentales en la producción de la escritora norteamericana objeto de la comparación con Carter en este trabajo.

En cuanto a la bibliografía crítica publicada sobre Rikki Ducornet ésta se limita al conjunto de artículos incluidos en uno de los números de la publicación periódica *The Review of Contemporary Fiction* (1998). Estos artículos han sido los primeros que se han dedicado a la obra de esta autora que arranca plenamente en los años 80, y tienen el propósito de servir de introducción de sus novelas en el dominio de la crítica literaria. Entre ellos se encuentra la transcripción de una entrevista realizada por Sinda Gregory y Larry McCaffery en donde la autora responde a preguntas acerca de sus fuentes literarias, su entrada en el mundo de la literatura, y su modo de entenderla. Sinda Gregory incluye además un artículo por separado en el que realiza una introducción a su biografía y sus primeras novelas (Gregory 1998) analizándolas como una serie cuyos motivos centrales son las estructuras simbólicas que dominan la narrativa en torno a la tierra (*The Stain*), el fuego (*Entering Fire*), el agua (*The Fountains of Neptune*), el aire (*The Jade Cabinet*) y la luz (*Phosphor in Dremland*).

Raymond Leslie Williams dedica su artículo a las relaciones entre Ducornet y Jorge Luis Borges centrándose en el gusto de ambos por construir ficciones dentro de la ficción y por reescribir textos ya existentes, aunque también se exploran las diferencias entre ambos, sobre todo en el interés de crítica social y política que despliega Ducornet y que está ausente en el autor argentino:

As metafictionists who are highly conscious of language itself and whose writing constantly reaffirms the right of the fiction writer to invent, Borges and Ducornet have much in common. There are important differences, too. Borges scorned writers concerned with society, but social relevance is a high priority in Ducornet's fiction. *The Stain and Phosphor in Dreamland* contain numerous passages of satire directed toward traditional institutions, institutions about which Borges was basically indifferent. (Williams 1998, 182-183)

Siguiendo la idea del uso de las ficciones dentro de la ficción, Richard Martin propone un estudio de *The Fountains of Neptune* centrándose en la conexión de estas ficciones y la articulación del lenguaje onírico, que toma como punto de partida la caracterización de los dos personajes principales: The Sandman, un hombre que permanece en coma desde su infancia hasta la edad adulta, y su psicoanalista, Dr Venus Kaiserstiege, que intenta devolverle su identidad por medio de la interpretación de sus sueños.

En su artículo "Rikki Ducornet's Tetralogy of Elements: An Appreciation" Allen Guttman estudia las primeras cuatro novelas de esta autora a la luz de su conexión con el modo narrativo del realismo mágico y sus desplazamientos entre el realismo y la fantasía. Este análisis le lleva a explorar el uso del lenguaje y su importancia dentro de las líneas argumentales que propone Ducornet en todas estas novelas, haciendo de los problemas lingüísticos uno de los motivos centrales de las mismas: en los nombres alegóricos de sus personajes, en las particularidades del habla de

algunos personajes, que a menudo tienen problemas para articular palabras —Emile en *The Stain*— o quedan mudos —Etheria en *The Jade Cabinet*.

Por su parte Lynn Diamond-Nigh en su estudio sobre *Phosphor in Dreamland* acude a las teorías de Michel Foucault sobre la 'arqueología del conocimiento' para analizar la construcción de la novela y sus relaciones con el proceso de escribir la historia de Birdland. El viaje que emprende el protagonista junto con otros personajes a las tierras ignotas de la isla se interpreta aquí como un viaje de iniciación que coincide con las convenciones de la trama del romance heroico, pero que se cuenta en términos de búsqueda en medio de las oposiciones tradicionales que gobiernan el conocimiento:

Rikki Ducornet's novel *Phosphor in Dreamland* (1995) pits utopia (Birdland) against heterotopia (Pope Publius), poetry against dogma, sensuality against asceticism, myth against history, love against fear, fragmentation against unity, man against nature, in an initiatory romance journey (Diamond-Nigh 1998, 217)

El único artículo que presenta un interés especial para este trabajo de investigación en cuanto a su exploración del género y sus premisas feministas es el escrito por Giovanna Covi de título "Gender Derision, Gender Corrosion, and Sexual Differences in Rikki Ducornet's Materialistic Eden" (1998), donde esta autora explora las implicaciones materialistas del tratamiento de los elementos —tierra, fuego, agua y aire— como metáforas que organizan la estructura de las cuatro primeras novelas de la autora norteamericana —*The Stain*, *Entering Fire*, *The Fountains of Neptune* y *The Jade Cabinet*— en un acercamiento que abre el camino para la comparación con Angela Carter:

Ducornet's postmodernist books of nature provide the means for remapping our idea of subjectivity in this sense. They offer not only delightful pages of comedy in which identities constituted according to the fixed parameters of feminine and masculine are the target of

a devastating derision but also tragic scenes of violence in which gender is subjected to a radical corrosion. Thus Ducornet explores the roles of violence in our culture through descriptions which always inscribe the traces of gender logic. (Covi 1998, 206)

Como se aprecia fácilmente, la crítica literaria sobre la obra de Rikki Ducornet está casi por hacer, y, de hecho, no existe todavía ningún estudio que intente explicar o analizar su última novela, *The Fan-Maker's Inquisition. A Novel of the Marquis de Sade* (1999), seguramente dada la relativa inmediatez de su publicación. Las líneas críticas abiertas por este puñado de artículos son especialmente ricas, y establecen cuestiones fundamentales que acercan a esta autora a las narrativas contemporáneas en las que se debaten problemáticas tan relevantes como el lenguaje y sus funciones para construir el mundo, la necesidad de revisar la escritura de la historia, o el papel de la literatura y del arte en los movimientos sociales y políticos.

Bildungsroman femenino

El *Bildungsroman* (la novela de formación) es un tipo de ficción que se define como la narración del desarrollo y evolución de un único personaje cuyos actos se presentan como marco para comentarios sociales, éticos, morales o filosóficos. Tradicionalmente se toma la novela seriada de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, publicada entre 1794 y 1796, como el primer *Bildungsroman* de la historia de la literatura moderna, aunque ciertos elementos del paradigma que creó esta obra para las generaciones futuras se encuentran ya en una novela anterior escrita por el alemán Wieland entre 1766 y 1767, de título *Geschichte des Agathon*.¹ De cualquier manera, el modelo del que surge la tradición europea del *Bildungsroman* viene dado en las convenciones establecidas por la obra de Goethe en cuanto que de ella parten una serie de narrativas cuyo propósito principal es la articulación de la identidad de

1 Michael Beddow en su libro *The Fiction of Humanity* define el *Bildungsroman* como género narrativo propio de la literatura alemana, proponiendo una serie cerrada de novelas que lo delimitan: "Within specialist German studies, however, there is a certain amount of agreement that the term should be reserved for a type of novel whose origins lie specifically in eighteenth-century Germany, and which has been cultivated since then mainly by German authors. There seems to be little dispute that this type of novel is represented, at the very least, by five works: Wieland's *Geschichte des Agathon* (History of Agathon) (1766-7); Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Wilhelm Meister's Apprenticeship) (1796); Stifter's *Der Nachsommer* (Indian Summer) (1857); Keller's *Der grüne Heinrich* (Green Henry) (1879-80); and Thomas Mann's *Der Zauberberg* (The Magic Mountain) (1924)" (Beddow 2000, 1).

un individuo situado en unas circunstancias históricas, sociales y psicológicas determinadas.

El foco de atención en todas ellas es el choque entre la individualidad y la comunidad, el idealismo de la adolescencia y la materialidad de la vida, la difícil relación entre individuo y naturaleza, temas éstos que se exploran de forma episódica a través de los obstáculos que el personaje central encuentra para conseguir el estatus deseado dentro de la comunidad. Este tipo de narrativas construyen así una articulación de la identidad como evolución gradual y progresiva desde la inocencia e ignorancia de la edad pre-adulta a un estado de madurez equivalente a la estabilidad emocional y económica, tomando dicha evolución carácter de experiencia común a todo ser humano.

La interpretación alegórica que surge de considerar al personaje central como un individuo universalizador, cuyas hazañas se construyen como espacios narrativos en los que discutir y poner en cuestionamiento los caracteres esenciales del ser humano, convierte a esta forma literaria en un híbrido que disuelve las categorías de la ficción y de discursos no literarios. El *Bildungsroman* nace, por tanto, como forma narrativa en la que el mundo creado en la ficción conscientemente se desliga en parte de su naturaleza ficticia para convertirse en el escenario donde debatir cuestiones filosóficas que hasta ese momento constituían el objeto de estudio de disciplinas alejadas del mundo de la literatura. En este sentido el punto de partida de este nuevo género en la literatura alemana de finales del siglo XVIII entronca con el proceso de desestabilización de la ideología ilustrada, una ideología fuertemente condicionada por el racionalismo que proclamaba la reducción de la naturaleza y del

ser humano a explicaciones mecanicistas.² La reacción contra esta idea racionalista de la identidad encuentra en el *Bildungsroman* un terreno perfecto para apuntar hacia un cambio fundamental en la concepción del individuo como ente único y capaz de armonizar cada una de las fuerzas externas e internas que construyen su ser.

En su *Wilhelm Meisters*, Goethe se adhiere claramente a los primeros conatos del movimiento romántico y cuestiona los conceptos de la naturaleza humana como un ente mecánico, que anulan la verdadera esencia de la humanidad y alienan al individuo. De la novela se desprende un interés extremo por definir al sujeto como un ente orgánico en constante proceso de realización, cambiante según los estímulos y obstáculos que encuentra en el mundo ajeno a su yo, un yo envuelto en crisis emocionales e intelectuales en las que siempre triunfa el poder de los sentimientos puros en un mundo adverso y hostil. La identidad del individuo se articula así como una combinación proporcional entre las necesidades físicas, las funciones intelectuales y las aspiraciones espirituales, por lo que el contacto con el dominio del arte es fundamental para la perfecta constitución del sujeto. La verdadera esencia de lo humano se vincula directamente con las dotes de creatividad que el ser humano debe buscar en su interior y por el cual es capaz de trascender la materia de la realidad produciendo una imagen diferente y original de sí mismo. De esta manera una sociedad perfecta es, pues, aquélla que está constituida por

2 El padre del racionalismo, el filósofo francés René Descartes, proponía un sistema dualístico dividiendo completamente la materia y la mente. En su teoría del universo físico y en especial en su doctrina de que los animales son identificables a las máquinas, el propio sistema cartesiano ofrecía un lado mecanicista que podía aplicarse al ser humano también. De hecho los enciclopedistas franceses que pusieron los cimientos del movimiento ilustrado mantenían una base materialista sobre el ser humano influenciada por la fisiología, la embriología y el estudio de la herencia.

individuos con la capacidad de explotar ese poder creativo latente en todo sujeto,³ en contraposición con la sociedad burguesa y mercantil que olvida esa habilidad que define a la persona y la diferencia de las máquinas.

Es así como este primer *Bildungsroman* sienta las bases de una tradición narrativa para el debate y la discusión sobre qué es el ser humano, cómo se diferencia del mundo y cuál es su papel dentro del mismo, es decir, un híbrido a caballo entre la estructura de la ficción y el discurso abstracto de la filosofía. Es, pues, fácil comprender la transposición de este modo literario a la Inglaterra Victoriana, que transformó el género en el escenario donde discutir algunas cuestiones fundamentales de la época como la educación, la clase social y la sexualidad.

La historia del siglo XIX en Inglaterra se caracteriza por dos fenómenos fundamentales que provocan el interés por los debates sobre la identidad humana: las reivindicaciones de las clases bajas y la emergencia del feminismo. Estos dos fenómenos que marcan la época victoriana son los puntos de partida de los debates sobre la identidad dentro de los discursos no literarios como la historia, la ley, la ciencia, etc. En una sociedad dominada por la teoría del progreso y de la civilización a través de la educación y la cultura, fomentadas por los ilustrados dieciochescos, la supremacía de la clase media, por una parte, y el dominio masculino, por otra, se entendían como partes de las mismas. De ahí que el *Bildungsroman*, que originalmente se constituyó como narrativa de formación del ideario romántico sobre el ser humano, se convierta en la literatura victoriana en la narración de

3 "The achievement of a fully human life requires both the clarification of the individual's unique personality and the expression of that personality in a mode of life in which the individual is integrated into a community of self-realising persons which shows forth the fullness of human potential" (Beddow 2000, 93).

nuevas identidades que exploran las fisuras existentes en la construcción burguesa predominante.

El proceso de recreación del género en tierras británicas, además, supuso un mayor compromiso de estas novelas con los propósitos de la escuela realista, por las que se toma como objetivo la identificación del mundo de la ficción con la realidad en un proceso principalmente generalizador y universalista de la experiencia. La insistente búsqueda de verdades filosóficas que forzosamente reducía en las obras alemanas la verosimilitud de los hechos narrados, se transformó en un intento de pintar el cuadro global de una sociedad en la que se pretendía caracterizar un nuevo modelo industrial con nuevas identidades de clase y de género.⁴ La industrialización había traído como consecuencia una nueva distribución de los grupos sociales, un nuevo tipo de sociedad urbana demográficamente creciente, una nueva clase dominante —la burguesía—, que intentaba por todos los medios justificar un nuevo estándar de vida basada fundamentalmente en la diferenciación de los sexos dentro de la comunidad.⁵

-
- 4 Geoffrey Hemstedt en su ensayo sobre la novela victoriana y su contexto social, señala la importancia de la novela de formación para volcar en ella las teorías políticas y sociológicas del periodo: "The idea of the shaping of personality in coherent development from childhood through youth to maturity, demonstrated by Rousseau, had been an important Romantic theme. For Victorian novelists it was intimately connected with a public measure of experience, just as themes like love and marriage, the relationship with parents, education and sexual status, were explored in a public, quasi-political and thus realist context" (Hemstedt 1978, 8).
- 5 A lo largo del siglo XIX se observa una proliferación de debates y discusiones acerca de la naturaleza, las funciones y las características esenciales de la feminidad, constantemente relacionadas con la esfera doméstica, el papel reproductor y el carácter de pureza moral de la raza. Los instrumentos para la expansión y naturalización de estas ideas fueron principalmente los libros de conducta, las revistas y periódicos, que popularizaron los conceptos discutidos y demostrados a través de los discursos de la medicina, la ciencia, la antropología y el derecho. Tal como explica Lyn Pykett, "the rapidly developing nineteenth-century sciences constructed theories of sexual difference which justified and perpetuated existing sexual and social relations and their inequalities" (Pykett 1992, 13).

Como consecuencia de dicha diferenciación, se encuentran dos realizaciones del *Bildungsroman* dentro de la literatura inglesa del siglo XIX, que, aunque siguen el paradigma alemán, establecen desarrollos diferenciados según el género del protagonista,⁶ dentro de un contexto cultural fuertemente preocupado por justificar teóricamente la separación funcional de los géneros masculino y femenino, que se convierten en este periodo en categorías fundamentales para definir y delimitar la identidad del sujeto.

Una de las características comunes a los dos tipos de *Bildungsroman* (masculino y femenino) británicos es la desvinculación de los protagonistas de un entorno familiar natural, normalmente propiciada por la pérdida de los padres. Este hecho primigenio establece las pautas para un desarrollo marcado por numerosas dificultades para la perfecta adecuación del individuo en el entramado social, ya que su objetivo principal es encontrar una identidad propia denegada en un principio. Para ello el personaje central tiene que enfrentar la ausencia del amor maternal, de la guía paterna y del hogar como refugio sentimental, factores éstos que se naturalizan dentro de la perspectiva burguesa como imprescindibles para la evolución correcta del individuo.⁷

-
- 6 La teoría romántica de la subjetividad y la conciencia se establece fundamentalmente como un discurso masculino en el que no se presta atención a la diferenciación de los sexos. Como teoría universalista e idealista, no tiene en cuenta tampoco distinciones sociales, evitando así cuestiones que la conectaran con cuestiones más relacionadas con la materialidad de la vida. Sin embargo, el hecho de que el individuo que se coloca en el corazón de la narrativa sea siempre un personaje masculino, hace clara la identificación de la masculinidad con el sujeto romántico de la teoría, mientras que los personajes femeninos con los que se relaciona forman parte de las imágenes arquetípicas de ángel o demonio.
- 7 Esta concepción del hogar proviene de la nueva construcción de la familia nuclear, o familia sentimental, que se proponía como la base fundamental de una sociedad perfecta en el universo de la clase media. El amor y los sentimientos eran los cimientos para esta nueva familia en la que cada uno de los miembros tenían funciones claramente demarcadas, justificando la importancia de todos para el bienestar común.

A partir de este estadio primero de enajenación, el *Bildungsroman* victoriano masculino retoma las convenciones establecidas en el relato de Goethe. En esta recreación del género narrativo el protagonista debe pasar igualmente por una fase educacional de aprendizaje que lo guía hacia el dominio público del trabajo en un entorno urbano que denota la deshumanización del sistema de clases. En este proceso de socialización viene incluida la confrontación de la sexualidad, que aun perteneciendo a la esfera privada de la existencia viene aquí marcada por su instrumentalización por medio del matrimonio. En la búsqueda del yo el personaje se ve abocado a alejarse de su subjetividad individual para desarrollarse como sujeto social, característica ésta que separa esta revisión del *Bildungsroman* originario.⁸

Esta evolución desde la infancia hasta la madurez profesional y emocional presupone un contexto social dinámico en el que realmente existen opciones para la realización del protagonista, y es en este punto donde se produce la separación entre este tipo de narrativa masculina y sus correlatos femeninos. El *Bildungsroman* femenino resulta una narración nueva, consecuencia directa de la entrada prolífica de las mujeres en el quehacer literario y cultural del periodo, convirtiéndose en manos de las escritoras en un instrumento ideológico de rebelión contra la construcción del sujeto femenino como naturalmente pasivo, tendente al autosacrificio, y cargado de una sentimentalidad que lo marcaban como ser desprotegido y débil. En respuesta a esta definición, el nuevo género fue una pieza clave para la articulación de personajes femeninos alienados, en constante crisis por

8 "If the leading figures in the Romantic movement... wrote of the self as the primary locus of meaning and the chief source of knowledge, this faith was relatively short-lived. In the post-Romantic age, the idea, though still current, was largely modified by the traditional Anglo-Saxon view that to be self-preoccupied is somehow ungentlemanly..., self-indulgent, narcissistic... Writing the self became a matter, increasingly, of evading it" (Parkin-Gounelas 1991, 3-4).

el choque continuo entre sus deseos internos y lo que las convenciones sociales imponían sobre ellas, dejando entrever la brecha existente entre las características femeninas regularizadas por los discursos masculinos y la verdadera experiencia de las mujeres.

En este sentido, la dirección que tomaba el proceso de madurez en el *Bildungsroman* femenino se diferencia en gran manera del masculino, ya que, aunque en las dos versiones (masculina y femenina) el elemento clave es la evolución ascendente del personaje central, en la primera el ascenso siempre proviene de una interrelación con la estructura social de la cual se deriva su maduración,⁹ mientras que en la segunda esa evolución ascendente significa traspasar las lindes de lo femenino, de la domesticidad y de todo lo que ello supone. Este desafío se presenta generalmente como consecuencia de un movimiento de introspección y de reflexión que se constituye por medio de la caracterización de la protagonista como un personaje con un gran poder imaginativo.

Mientras que el *Bildungsroman* masculino tomaba la estructura de la novela de aventuras, para explorar la relación problemática entre el universo interior del personaje y el mundo externo, el *Bildungsroman* femenino se centraba normalmente en un desarrollo psicológico del personaje principal, estructurado por medio de relaciones interpersonales que dejaban poco espacio a episodios aventureros. Según esto, la formación femenina se establecía como reflexión

■

⁹ Charles Dickens es el autor que convencionalmente ejemplifica este tipo de *Bildungsroman*. Las novelas *David Copperfield* (1849-50) y *Great Expectations* (1860-61) recrean las convenciones del género, a través de las cuales articulan una crítica mordaz de las condiciones de vida del sector más deprimido de la sociedad británica en un Londres monstruoso y degenerado, que se transforma en el lado oscuro del perfecto mundo burgués.

emocional, moral y espiritual que forzosamente excluía a la heroína del marco masculino, mucho más comprometido con el mundo 'real' de lo público.

Tomando como base la estructura de la novela romántica y de los cuentos de hadas femeninos, estas escritoras presentaban la problematización de dichas estructuras que circunscribían a la mujer al entorno doméstico en un proceso de negación de su propia individualidad. En el análisis propuesto por Karen E. Rowe sobre *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, considerada como arquetipo de este *Bildungsroman*, se explica la construcción de la novela por medio de una interacción entre los elementos románticos del cuento de hadas tradicional y un subtexto que los desafía:

Jane Eyre's experience resembles far more the subgenre of the romantic fairy tale that sets forth a limited pattern for female maturation, a paradigm that Charlotte Brontë initially finds appealing, but later renounces because it subverts the heroine's independence and human equality. (Rowe 1983, 70)

Jane tiene que superar su visión romántica de lo que significa ser mujer y explorar su propia identidad cuando las expectativas inculcadas a través de los cuentos de hadas de su niñez resultan peligrosas, llevándola al terreno de la inmoralidad y la ilegalidad en su primer conato de matrimonio con Mr. Rochester. Su madurez sólo llega a través de un proceso de reflexión que le conduce a la separación del entorno de la fantasía romántica, una vez demostrada su irrealidad, para reunirse de nuevo con Rochester en circunstancias menos discriminatorias.

A lo largo de la novela, Jane pasa de ser la copia novelística de Cenicienta, huérfana en un mundo ajeno que debe confrontar las fuerzas hostiles del entorno social opresivo que le obliga a reprimir su sensibilidad, sus pasiones y sus ansias de independencia, a convertirse, no en el 'ángel del hogar' en Thornfield con Rochester

actuando como 'príncipe azul', sino en el agente por el cual Thornfield se transforma en un espacio más igualitario, relacionado con la destrucción del castillo gótico en el que Bertha Mason permanecía recluida y silenciada.¹⁰

La novela de formación, pues, ofrece un campo abierto a las escritoras para la inscripción de la voz femenina en el discurso de la ficción estableciendo pautas narrativas que cuestionan el énfasis dado a los hechos factuales y externos en las novelas de formación masculinas y desplegando un interés por la expresión del sujeto en términos de subjetividad y profundidad psicológica fuertemente relacionada con las propuestas del *Bildungsroman* primigenio.

La reacción en contra de la construcción social y cultural de la mujer toma un cariz bastante más radical en las escritoras de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que retoman el género de la novela de formación subvirtiendo sus elementos y transformándolos en una línea tendente a las vanguardias masculinas de los mismos años. En lo que Susan J. Rosowski denomina 'the novel of awakening',¹¹ contrapuesta a la novela de aprendizaje masculino, se puede vislumbrar la conversión del *Bildungsroman* en novelas pre-modernistas, en cuanto que el proceso de conocimiento y expresión del yo se produce en medio de narrativas altamente preocupadas por la construcción simbólica de los hechos narrados y por la complejidad en la caracterización del personaje principal en su búsqueda de un

10 El espacio gótico simboliza así el pasado en el que la mujer se encuentra enclaustrada en el edificio del patriarcado.

11 En "The Novel of Awakening", esta autora estudia las diferencias temáticas entre 'the novel of awakening' y 'the novel of apprenticeship' enfatizando que la dirección del proceso de madurez se torna en la revelación de las limitaciones del sujeto femenino en un mundo construido por los hombres. El análisis gira alrededor del elemento común a varias novelas de finales de siglo XIX que articulan el proceso de maduración de sus protagonistas a través del rechazo radical del amor romántico, del matrimonio y de la maternidad como espacios de crecimiento individual (Rosowski 1983).

espacio vital. Los textos seminales para ejemplificar cómo el Modernismo fue tomando forma en la escritura femenina de finales de siglo XIX son el relato de Charlotte Perkins Gilman 'The Yellow Wallpaper' (1892) y la novela de Kate Chopin *The Awakening* (1899).

El tema central de estos relatos es la imposibilidad de realización de la creatividad femenina por los mecanismos de opresión que la sociedad patriarcal impone sobre ellas. En este sentido la inhibición más poderosa no es ya la dependencia económica o legal de las protagonistas, sino la psicológica: estos personajes femeninos se encuentran rodeados de paradigmas femeninos que condicionan y limitan el poder de su imaginación. Del desarrollo de estas historias se desprende un nuevo interés en expresar y definir a la protagonista como un ser dividido entre su rol social y doméstico, por una parte, y su poderosa imaginación, por otra. Desde esta perspectiva, estas ficciones de desarrollo del yo femenino entroncan con las asunciones acerca del sujeto fragmentado, discontinuo, incoherente, que centralizó la temática del Modernismo anglosajón.

La representación del yo en el periodo modernista propicia una serie de producciones en las que se explora fundamentalmente el proceso de conformación de la subjetividad por medio de la experiencia y la interacción de la realidad y su procesamiento en la mente humana. Como señala Dennis Brown en la introducción a su libro *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*:

Modernism in literature was a movement that radically probed the nature of selfhood and problematised the means whereby 'self' could be expressed... It is clear that such literary exploration did not take place in a vacuum: a variety of factors are involved in the phenomenon —most obviously, the general diffusion of social alienation, the rise of the psychoanalytic movement, the disorientation brought about by the shock of the Great War and the increasing experimentalism of almost all the contemporary artistic movements. (Brown 1989, 1)

Dentro del periodo modernista una de las figuras más importantes por sus escritos que tratan la problemática de la mujer escritora en su afán de incorporarse a la tradición literaria es la británica Virginia Woolf, cuyas premisas conforman las bases teóricas fundamentales del feminismo contemporáneo. En su ensayo 'Professions for Women', que es el resultado de la revisión de una conferencia pronunciada en la London/National Society for Women's Service en 1931, la escritora apunta claramente a los factores que obstaculizan la articulación de un yo femenino en la obra literaria: por una parte, la falta de adecuación entre la realidad de las mujeres y la concepción burguesa de la mujer como 'ángel del hogar' y, por otra, la dificultad para encontrar un lenguaje con el que tratar de temas inéditos como la sexualidad o el inconsciente femeninos. Su interés por los avances del psicoanálisis le llevó a explorar en sus novelas la mente consciente y la inconsciente, así como las relaciones entre los estados mentales y la realidad pública y social con las que estaban vinculados, desvelando la necesidad de considerar a las escritoras como seres históricos condicionados por los entramados sociales y culturales en el que discurrían sus carreras literarias. De su enfoque general sobre las relaciones humanas se desprende una perspectiva crítica por la que se establece una conexión inevitable entre la vida personal y las instituciones sociales en las que se encuadra dicha práctica de vida.

La forma narrativa del *Bildungsroman* funciona en algunas de sus novelas como marco para la articulación de la creación artística concentrada en los personajes femeninos principales, y su desarrollo a lo largo de la línea narrativa conduce al reconocimiento por parte de la protagonista de las limitaciones a las que tienen que enfrentarse en el proceso de auto-afirmación personal. En *The Voyage Out* (1915)

Woolf escoge el tema del viaje para construir el proceso de aprendizaje de la protagonista Rachel en un desarrollo muy parecido al construido por Kate Chopin en *The Awakening*: por medio de una serie de episodios la protagonista debe enfrentarse a la sexualidad como constructo cultural de dominación masculina, para más tarde encerrarse en su propia creatividad en el mundo de la música, concluyendo con la desmitificación del concepto romántico del amor relacionado tradicionalmente con la práctica institucional del matrimonio. En cada una de estas fases la protagonista reconoce las convenciones sociales que se imponen sobre sus deseos más personales a los que no puede dar voz en ningún momento. El final de la novela toma la convención de la muerte de la protagonista, que se muestra incapaz de encontrar un lugar para la realización de su ser en medio de los códigos que el patriarcado ha fabricado para ella.

En sus novelas posteriores Woolf presenta una experimentación que le lleva a fragmentar las formas narrativas convencionales para abrir huecos donde explorar el inconsciente de los personajes, aportando de esta manera una respuesta en forma de ficción a las propuestas psicoanalíticas sobre la subjetividad. Aunque no se pueden definir claramente como pertenecientes al género del *Bildungsroman*, estos experimentos narrativos aportan una alternativa en la que intentar explorar las posibilidades de un discurso femenino dentro de las corrientes hegemónicas del Modernismo. Sin embargo, sus ideas del artista como fundamentalmente andrógino la coloca en medio de una tensión entre teorías contradictorias que pueden explicarse como resultantes de su estatus de mujer escritora dentro de un movimiento cultural profundamente masculino.

Esta misma tensión entre las perspectivas patriarcal y feminista es la que se encuentra a mitad de siglo XX en la escritora francesa Simone de Beauvoir,¹² que, educada por hombres y entre hombres, tenía grandes dificultades para abandonar la idea del universalismo del conocimiento. El objetivo para esta autora era la masculinización de las mujeres para poder entrar en el mundo de lo público, con lo que se dejaba claro que el concepto de género resultaba una construcción cultural que la mujer podía rechazar abrazando la causa de la racionalidad y la vida intelectual masculinas.

Éstas son las bases sobre las que se cimientan la teoría y la práctica feministas en los setenta para desafiar esa construcción de la feminidad y revelar la ideología patriarcal subyacente a ella. En este contexto se contempla un nuevo resurgimiento del *Bildungsroman*, por su adaptabilidad al tema de la construcción de la subjetividad y de la identidad. Además, a partir de estos mismos años las propuestas del movimiento posmodernista con su gusto por la reescritura y el pastiche proveen de estrategias nuevas para la transformación del género narrativo, convirtiéndose en un escenario donde hacer explícitas las interconexiones entre la identidad femenina naturalizada en este tipo de novelas, y las ideas de la feminidad insertas en otros discursos literarios (cuentos de hadas, novela gótica) y no literarios (psicoanálisis, sobre todo).

12 Imelda Whelehan considera a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir como hitos en una continuidad que proviene de los escritos de Wollstonecraft en el siglo XVIII y que sirven de puente para entender la emergencia de la segunda ola del feminismo en los setenta: “[L]andmark feminists of the past, such as Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf and Simone de Beauvoir all observed that ‘woman’ in Western culture is defined only in negative terms by what they lack –status, independent income, education, history and most of all, the discrete qualities associated with ‘masculinity’” (Whelehan 1995, 9).

Al tiempo que las escritoras de ficción se dedican a explorar las fronteras y las posibilidades de la novela, las críticas feministas se aplican a reexaminar la historia literaria y las teorías de la representación. El tema fundamental en estos primeros años de la segunda ola del feminismo era, en primer lugar, la reivindicación de un sitio para las mujeres dentro de la historia y de la cultura de Occidente, realizando así una labor de arqueología y genealogía sin precedentes, y, en segundo, la articulación de la feminidad como víctima de la ideología patriarcal y de la epistemología proveniente de ella.

Angela Carter en este sentido parece haberse adelantado, como casi siempre, al debate feminista con las alegorías sobre el patriarcado y la representación de la mujer como títere interpretando un papel escrito por otros que la condenan a la alienación. La revisión que Carter hace del *Bildungsroman* se evidencia en un principio en la introducción dentro de los esquemas realistas arquetípicos del género de elementos fantásticos que desestabilizan el sistema de significado. Además sus *Bildungsromane* se llenan de alusiones a otros textos que producen una mayor problematización del género.

En *The Magic Toyshop*, los elementos fantásticos vienen relacionados con una incursión en las convenciones del gótico femenino que ocasiona la interpretación del mismo como consecuencia directa del abuso de poder y la violencia emanada de la familia patriarcal, y los textos que interactúan dentro de la narrativa, como el mito de Leda y el Cisne, extienden la metáfora de la feminidad como objeto de la manipulación y la violencia masculina. En *Heroes and Villains*, lo fantástico se halla en todo el entramado de la novela cuyo punto de partida es la inserción del *Bildungsroman* dentro de una narrativa de ciencia-ficción, sin embargo, los

elementos del mundo de la ficción apuntan claramente a ciertos fenómenos históricos y sociales contemporáneos a Carter, como el miedo a la guerra nuclear y la celebración del primitivismo por parte de la contracultura emergente desde los 60. Al hacer interactuar este entramado narrativo con los conceptos sobre la sexualidad femenina que se desprenden del estado no corrompido del mundo natural, Carter crea una distopía sobre las aseveraciones optimistas de los revolucionarios sesentistas.

Por su parte, Rikki Ducornet utiliza el esquema narrativo del *Bildungsroman* en su primera novela, *The Stain*, para desenmascarar la violencia subyacente al fanatismo religioso de la iglesia católica. Para ello sitúa la acción en un pueblo francés de nombre La Folié¹³ en el que construye un universo de superstición e irracionalidad que marca la alienación de la protagonista. En contraposición con este mundo Ducornet establece el mundo de la naturaleza como el lugar opuesto al fanatismo, donde la protagonista va a encontrar su identidad en conexión mítica con la tierra como símbolo de su sexualidad.

Es así como las convenciones arquetípicas del género creado por Goethe se transforman resultando en narrativas que no pueden contenerse dentro del género, sino que exceden sus mismos cauces, de manera que se deduce de esta revisión la necesidad de estas autoras de construir híbridos que puedan claramente dilucidar las cuestiones fundamentales sobre la construcción de la feminidad. Las narrativas de formación, que en un principio se desarrollan de forma orgánica por medio de

13 Una de las técnicas recurrentes en la obra de Rikki Ducornet es el uso alegórico de los nombres tanto de los personajes como de los lugares que aparecen dentro de las novelas, marcando así desde un principio su intención principal de deconstrucción del significado figurativo de la ficción.

una conexión entre el protagonista y el mundo que le rodea, en la versión feminista/posmodernista se complican por medio de la creación de una red de discursos que se salen de los esquemas estancos del género.

Melanie en la prisión del patriarcado

The Magic Toyshop (1967) es el primer *Bildungsroman* de la carrera literaria de Angela Carter y en él se entretajan muchos de los temas y de las formas que van a dominar su espectro narrativo, especialmente la deconstrucción de los mitos sobre la feminidad naturalizados por las narrativas del pasado. Como 'novela de formación' *The Magic Toyshop* recupera algunos de los elementos del *Bildungsroman* original en cuanto que la novela trata de la evolución desde la infancia hasta la madurez de una niña huérfana de padres que debe viajar desde su hogar natal hasta un espacio totalmente ajeno a ella. En este espacio experimenta la alienación total en términos de clase social y de género para así ascender a un estadio de madurez en el que la niña sobrepasa las restricciones de la feminidad naturalizadas por el modelo romántico de desarrollo. Esta evolución viene marcada por los descubrimientos que lleva a cabo la protagonista al entablar relación con una serie de personajes y de acontecimientos que van a marcar el reconocimiento de las dificultades de fijar su naturaleza a través de las versiones de la feminidad impuestas por los mismos.

La novela comienza con la caracterización de los personajes, tomando la perspectiva de la hija mayor de una familia liberal de clase media compuesta por

los padres, tres hijos y el ama de llaves, que viven en una casa de campo con todas las comodidades que la sociedad del bienestar puede ofrecer:

[T]hey lived in a house in the country, with a bedroom each and several to spare, and a Shetland pony in a field, and an apple tree that held the moon in its twiggy fingers up outside Melanie's window so that she could see it when she lay in her bed, which was a single divan with a Dunlopillo mattress and a white quilted headboard... The house was red-brick, with Edwardian gables, standing by itself in an acre or two of its own grounds; it smelled of lavender furniture polish and money. Melanie had grown up with the smell of money and did not recognise the way it permeated the air she breathed but she knew she was lucky to have a silver-backed hairbrush, a transistor radio of her own and a jacket and skirt of stiff, satisfying, raw silk made by her mother's dressmaker in which to go to church on Sundays.(7)

Melanie se encuentra en la fase crítica de la pubertad: la protagonista tiene 15 años al principio de la novela, y está a punto de enfrentar el periodo transicional entre la niñez y la adolescencia, que produce en su interior la sensación de estar gestando un nuevo yo:

Since she was thirteen, when her periods began, she had felt she was pregnant with herself, bearing the slowly ripening embryo of Melanie-grown-up inside herself for a gestation time the length of which she was not precisely aware.(20)

El embrión de su nuevo ser se desvela por medio de los cambios en su apariencia física que la enmarcan dentro de una fase narcisista de fascinación por su imagen reflejada en el espejo de su dormitorio. Como parte activa de los esquemas patriarcales, sus reflexiones la encuadran dentro de un proceso de cosificación del cuerpo femenino y en su viaje de exploración en la privacidad de su cuarto, la protagonista siente su cuerpo como un continente virgen preparado para ser conquistado por los hombres. En este sentido Melanie se define como objeto en la imaginación de un 'otro' imaginado en esta primera etapa, en la que

su atención se concentra en las posibilidades de encarnar los iconos impuestos por la pintura y la literatura:¹⁴

She also posed in attitudes, holding things. Pre-Raphaelite, she combed out her long, black hair to stream straight down from a centre parting and thoughtfully regarded herself as she held a tiger-lily from the garden under her chin, her knees pressed close together. A la Toulouse Lautrec, she dragged her hair sluttishly across her face and sat down in a chair with her legs apart and a bowl of water and a towel at her feet. She always felt particularly wicked when she posed for Lautrec, although she made up fantasies in which she lived in his time (she had been a chorus girl or a model and fed a sparrow with crumbs from her Paris attic window)... She was too thin for a Titian or a Renoir but she contrived a pale, smug Cranach Venus with a bit of net curtain wound round her head and the necklace of cultured pearls they gave her when she was confirmed at her throat. After she read *Lady Chatterley's Lover*, she secretly picked forget-me-nots and stuck them in her pubic hair.(1-2)

Al imaginarse mujer adulta, Melanie se contenta con colocarse en el marco de acción impuesto por las convenciones burguesas sobre la experiencia femenina que la guían hacia el matrimonio y especula sobre los avatares de un futuro en el que todo está definido: la búsqueda de pareja consecuentemente llevará a la boda, y de ahí a la felicidad de la mujer casada. Pensando en esos asuntos que no la dejan dormir mientras sus hermanos y el ama de llaves descansan, Melanie siente en su interior el deseo de entrar en el dormitorio de sus padres para saber más sobre la privacidad de ese espacio desconocido para ella. En la penumbra del cuarto con la luz de la luna entrando por la ventana, el vestido de novia de su madre se torna en un símbolo complejo: a la vez es una muestra de la virginidad

14 En este sentido, Melanie parece encarnar la teoría lacaniana de la identidad en proceso y el concepto de la fase del espejo: "The human animal is born into language and it is within the terms of language that the human subject is constructed... The human subject is created from a general law that comes to it from outside itself and through the speech of other people, though this speech in its turn must relate to the general law... The identity that seems to be that of the subject is in fact a mirage arising when the subject forms an image of itself by identifying with others' perception of it" (Mitchell & Rose 1982, 5).

y de la pérdida de la misma como resultado del matrimonio, la fragilidad del satén y del tul acentuada por el paso del tiempo apunta a la debilidad de la institución y a su relación con un objeto fuera de uso en el presente:

She examined the wedding dress more closely. It seemed a strange way to dress up just in order to lose your virginity... Symbolic and virtuous white. White satin shows every mark, white tulle crumples at the touch of a finger, white roses shower petals at a breath. Virtue is fragile.(13)

En este momento la protagonista encarna el arquetipo de heroína de los cuentos de hadas infantiles femeninos de iniciación, en los que la niña realiza un acto prohibido por abandonarse a su curiosidad, y como en los mismos cuentos, Melanie siente el peligro de haber invadido un territorio ajeno¹⁵ y en un acto de usurpación de la identidad, se viste con el vestido de su madre con la finalidad de sentirse sujeto en un universo que todavía le está vedado. Su imagen en el espejo le devuelve otro yo, más adulto, que la convierte en actante de su destino y enseguida pasa a convertirse en un icono de la virginidad cuyas connotaciones la trasladan a un espacio mítico: la llamada del exterior, que simbólicamente se construye como un espacio fuera de la historia, establece una relación intertextual entre el jardín de la casa y el jardín del Edén en el que Melanie encarna el mito de Eva en el paraíso, la única mujer sobre la tierra:

She was alone. In her carapace of white satin, she was the last, the only woman. She trembled with exaltation under the deep, blue, high arc of the sky.(17)

El mágico encantamiento que produce sobre ella la visión del manzano al pie de su ventana provoca el deseo irrefrenable de escapar de la casa y de entrar en

15 El dormitorio paterno es el espacio de la sexualidad de sus progenitores, por lo tanto Melanie ha traspasado la línea que la separa de la edad adulta.

contacto, vestida de novia virginal, con lo desconocido: el árbol que escalaba en su niñez, en este momento de la noche silenciosa, se convierte en el enlace entre el mundo cotidiano y el lugar de su iniciación en el estadio adulto. Sin embargo, las expectativas del mundo nuevo resultan dolorosas, ya que en su descenso por el árbol Melanie desgarró el vestido blanco y se hiere con las ramas, manchando el vestido de sangre y percibiendo así el peligro de haber traspasado el umbral hacia un terreno prohibido:

She was too young for it... she was lost in this alien loneliness and terror crashed into the garden and she was defenceless against it... The garden turned against Melanie when she became afraid of it.(18)

Intentando sobrepasar el miedo infantil a la oscuridad y a los monstruos que pueden acecharla en la noche, Melanie regresa a su cuarto, no sin antes desprenderse del vestido hecho trizas, que le dificulta el movimiento, escalando por el árbol de nuevo y esperando que los resultados de su mala acción —el vestido roto, su pie herido— no tengan mayores consecuencias. Pero a la mañana siguiente un telegrama les informa de que sus padres han muerto en un accidente de avión, estableciendo en el interior de la niña una conexión directa entre su 'pecado' y la catástrofe:

She clutched the unopened telegram in her hand all the time. When she looked at it, she vomited again. She went into her bedroom. She met herself in the mirror, white face, black hair. The girl who killed her mother. She picked up the hairbrush and flung it at her reflected face. The mirror shattered. Behind the mirror was nothing but the bare wood of her wardrobe.(24)

Con la destrucción del espejo,¹⁶ Melanie finaliza el primer estadio en su evolución hacia la madurez. La fase narcisista termina de forma traumática ya que la estabilidad de un principio se torna en la incertidumbre arquetípica del héroe del *Bildungsroman* que, perdido el hogar paterno, debe empezar de nuevo en un espacio hostil. En el caso de Melanie la etapa siguiente supone entrar en el mundo extraño y claustrofóbico de la casa de su tío Philip en el Sur de Londres, y si su vida anterior se construye como el paraíso perdido, el viaje en tren es “a kind of purgatory, a waiting time, between the known and completed past and the unguessable future which had not yet begun” (32).

Uncle Philip es la encarnación viva de la fuerza omnipotente y opresora del patriarcado y del imperialismo británico, dado su carácter de cabeza de familia, por una parte, y de ciudadano inglés que acoge en su casa a un grupo de irlandeses a su cargo. Su oficio como fabricante de títeres le otorga connotaciones de creador, de manipulador de reproducciones caricaturescas o esperpénticas de la realidad,¹⁷ y la vida en casa de Uncle Philip se convierte para Melanie en la lucha por no ser cosificada como un autómatas en manos de su

16 El espejo aquí puede tomar connotaciones psicoanalíticas, y su destrucción significa la rebelión contra las estructuras teóricas del planteamiento de Lacan. Este motivo del espejo es recurrente en muchas de las caracterizaciones femeninas creadas por Carter, pero donde se observa una clara deconstrucción del símbolo lacaniano es en *The Passion of New Eve* cuyo análisis forma parte del capítulo 2.

17 En este sentido Uncle Philip es un correlato de otro personaje de Carter, Honeybuzzard, el protagonista de su primera novela, *Shadow Dance* (1966). Honeybuzzard es también un fabricante de títeres y también es el abusador de una mujer, Ghislaine, a la que ha convertido en un ser monstruoso con una cicatriz horrible en su cara. La importancia de esta caracterización de Uncle Philip estriba en la disolución de la realidad y, por tanto, de las expectativas creadas en la imaginación de la protagonista, dentro de la juguetería en la que incluso el reloj de cuco resulta ser el producto de fabricar un pájaro real con una maquinaria dentro.

tío.¹⁸ En la primera fase de contacto con el nuevo mundo de la juguetería, la protagonista se aparta voluntariamente de todos los personajes que la rodean, porque cada uno de ellos le ofrece una imagen con la que no es capaz de identificarse.

La tía Margaret se presenta como la víctima más clara de la situación claustrofóbica creada por Uncle Philip, y es el personaje que metafóricamente representa el efecto desnaturalizador y terrible de las relaciones de poder en el matrimonio. Casada por conveniencia para mantener a sus dos hermanos, Francie y Finn Jowles, el acto de contraer matrimonio actúa sobre ella como diabólico encantamiento por el que pierde el habla, y su identidad como individuo, transformándose en un autómata a las órdenes del patriarca, “a wind-up putting-away doll, clicking through its programmed movements”(76)

El traje de boda de Margaret, que de nuevo toma carácter simbólico, añade significaciones de opresión a la institución matrimonial: en la memoria de Finn ha quedado impresa la imagen de su hermana sufriendo la estrechez de un traje que la deja sin respiro, oprimiendo su cuerpo igual que el collar que le aprieta cruelmente el cuello, y que ritualmente tiene que llevar los domingos por orden de Uncle Philip en su deseo de consolidar la situación.

Si Margaret encarna la victimización femenina en el matrimonio, Finn se sitúa como el objeto de la violencia del amo sobre el muchacho, que trabaja para él, provocándole un odio hacia su cuñado que trata de mantener oculto por

18 El único recuerdo que Melanie tiene de su tío aparece en la primera parte de la novela cuando, al encontrarlo en la fotografía de la boda de sus padres, es el regalo de Navidad que éste le envió y que contenía una muñeca con su misma cara dentro de una caja sorpresa. El juguete asustó tanto a Melanie que “she had nightmares about it regularly into the New Year and, intermitently, until Easter” (12). Sin duda este episodio avanza la etapa oscura en la que Melanie debe entrar cuando llega a la juguetería.

temor. Finn tiene 19 años en el momento de la acción y la violencia doméstica y la subordinación humillante a la que está sometido incrementan su introspección, identificándose así con la protagonista.¹⁹

A los ojos de Melanie Finn representa la masculinidad deseada en sus sueños pero dotada de una carnalidad impropia de su imaginación y una bajeza de comportamiento que lo separa de la idealización romántica creada en su pasada niñez.²⁰ En su primer encuentro, la niña-adolescente sólo puede codificar las connotaciones sexuales de Finn, y lo asocia con imágenes totalmente separadas de su cotidianidad —“a satyr” (54), “a clothespeg-selling or paper-flower-hawking gypsy” (54)—, imágenes de las que se desprende una idea romántica (no realista) de la masculinidad.

El ambiente de carestía y austeridad de la juguetería es otro de los factores que alienan a la protagonista, que no es capaz de hacer frente a la falta de limpieza y de todas las comodidades que la habían rodeado en su casa de campo:

Incredulously, she had to accept the fact that there was no hot water in the bathroom neither to bath in nor to wash her face with. She had not realised there were still houses where there was no hot-water system or that a relative of hers might live in one. Neither was there proper toilet soap. Squatting toad-like in a blue and white china soap-dish with a Greek key design was a worn cake of common household soap, coarse-textured and yellow and marked with dirty thumbprints from a careless usage, which strung her face and probably corroded it. Cold water and washing soap, this was how it was to be. There was a crack in the deep, old-fashioned wash-basin and a long, red hair was fixed in the crack and floated out in the water as the basin filled.(55)

19 Este personaje resulta el correlato masculino de Melanie que también sufre una evolución de su identidad como rebelión contra el dominio de Uncle Philip. En este caso el patriarca es la encarnación del imperialismo británico sobre los súbditos irlandeses representados por la familia Jowles.

20 Aquí Carter juega con los arquetipos de la novela sentimental en los que la heroína siempre es de condición más baja que el protagonista masculino, de manera que tiene que rendirse ante la fuerza del amor, y olvidar otras cuestiones de clase social.

Esta atmósfera de deterioro produce un rechazo total en Melanie cuya primera reacción es afianzar su diferencia con respecto a los irlandeses enarbolando su superioridad de clase media, educada en las buenas maneras y en el dominio de la cultura y la civilización:

But did she really want to belong to them? For a moment, she ached with longing –then, just as suddenly, revolted against them. They were dirty and common... 'I haven't seen a single book in the house, not one'. And the lorry-drivers' caff line-up of sauce-bottles in the dinning-room. And Francie drowsing himself with porridge and (now) meditatively picking his teeth with a used matchstick. And Finn's vile singlet and viler pyjamas. And the only pictures in the house that she had seen were the sentimental, old-fashioned print in her room and Finn's dog over the mantelpiece... And tea, tea, tea with everything, just when she had begun to appreciate the sophistication of coffee. And the holes in Aunt Margaret's stockings. And no lavatory paper. It was all disgusting. They lived like pigs.(77)

El sentimiento de aislamiento se acentúa además por el hecho de que sus otros dos hermanos se insertan enseguida en la nueva familia: Victoria, la más pequeña, se convierte en el objeto del afecto maternal de Margaret, y Jonathon, entretenido siempre en la fabricación de maquetas de barcos, es presa fácil para los designios de Uncle Philip y su fábrica de juguetes. Sin embargo la protagonista carece de función en un universo dominado por la diferenciación de lo femenino y lo masculino: no tiene sitio en el mundo masculino del trabajo pero tampoco cumple con los roles de hija, madre, o esposa. Sin control sobre su destino, es Uncle Philip el que define su papel, más tarde revelado por Finn, metafóricamente marcado por el dormitorio que aquel le asigna nada más llegar a la casa:

Now, who has planted this thick hedge of crimson roses in all this dark, green, luxuriant foliage with, oh, what cruel thorns?.

Melanie opened her eyes and saw thorns among roses, as if she woke from a hundred years' night, *la belle au bois dormante*, imprisoned in a century's steadily burgeoning garden. But it was only her new wallpaper, which was printed with roses, though she had not before noticed the thorns.(53)

Melanie es consciente en este momento de su adscripción al arquetipo de la heroína del cuento de hadas que se encuentra en la fase del despertar sexual: el papel pintado que la rodea, lleno de rosas y de espinas amenazantes, retoma la función del muro de rosas levantado por el rey en 'La Bella Durmiente' que, aunque con pretensiones de protección de la niña, realmente equivale a un muro de contención masculino para controlar la sexualidad de la niña.²¹ No obstante el carácter fuerte de Melanie no permite dicha adscripción a la pasividad, y es ella la que tiene el papel más activo dentro del inmovilismo que invade la juguetería, deambulando por la noche a través de sus pasadizos, y descubriendo de esa manera la cara oculta de los tres irlandeses.

La fragilidad que caracteriza a los Jowles durante el día como víctimas que aceptan la humillación constantemente ejercida por el talante opresor de Uncle Philip tiene su contrapartida en la quietud de la noche cuando Margaret, Francie y Finn se reúnen a espaldas del cabeza de familia para cantar y bailar sonos de su tierra irlandesa. En una escena fuertemente onírica Melanie observa a los tres hermanos y descubre la verdadera sustancia escondida detrás de los autómatas que representan su función durante el día: el silencio de Margaret se desvanece

21 El motivo del muro de rosas que sirve de encarcelamiento de la identidad femenina es recurrente en toda la obra de Carter. Aunque siempre se deconstruye como símbolo del patriarcado, este jardín de rosas se construye a veces como herencia materna, como por ejemplo en el cuento 'The Lady of the House of Love' de la colección *The Bloody Chamber* (1979): "This garden, an exceedingly sombre place, bears a strong resemblance to a burial ground and all the roses her dead mother planted have grown up into a huge, spiked wall that incarcerates her in the castle of her inheritance" (Carter 1979b, 95).

en su ávida maestría con la flauta, el trasfondo de Francie se despliega en su dignidad al tocar el violín, y la gracia innata de Finn toma cuerpo en sus pies danzarines.

La imagen de los tres juntos fuera del contexto de la dominación resulta atrayente para Melanie, al reconocer en ellos unos lazos sentimentales que los aíslan de la tiranía de Philip Flower. Esta identidad escondida de los irlandeses se evidencia aún más con otro descubrimiento que hace la protagonista al observar por un agujero hecho en la pared de su dormitorio un retrato de Margaret pintado por Finn y que desvela una poderosa imaginación poética.²² La pintura representa a la tía Margaret sentada sobre un lecho de flores, desnuda excepto por un chal verde, el pelo rojo brillante y suelto contenido por una corona de flores, sus pechos como rosas, su pubis como un montículo de fuego, y dos lágrimas de cristal sobre sus mejillas. Esta imagen de Margaret en todo su esplendor corporal desconcierta a Melanie que no puede asimilar la visión erótica de la figura materna, rechazándola como un componente más de las marcas de clase baja.

El universo privado de los irlandeses resulta, pues, un coto vedado a Melanie, que lucha por reafirmarse en su identidad pasada, bloqueando todo contacto con ellos. En este momento de su evolución sólo Finn le ofrece un camino para salir de su ostracismo, que la afianza en su identidad como objeto del deseo del muchacho. El primer conato de seducción adquiere tintes simbólicos, en su

22 La introducción de la creatividad artística como instrumento liberatorio en situaciones de opresión social e ideológica es una estrategia que se encuentra desde la articulación orginaria del *Bildungsroman*. Sin embargo aquí las pinturas tienen una función doble ya que presentan la realidad por medio del modo alegórico: en este sentido Aunt Margaret es la alegoría de la Madre Irlanda marcada por la fertilidad y representada con los colores de la nación.

primer paseo por los 'jardines del placer', el parque donde se erigió la Exposición Nacional de 1852²³ como representación del imperialismo británico durante el mandato de la reina Victoria, pero que ahora no es más que un lugar derruido, tragado por las llamas del incendio provocado en 1914. La caracterización gótica del lugar significativamente apunta a la degeneración de un pasado imperial, acentuada por la presencia de la estatua de Victoria rota en pedazos. En este espacio mítico de revisitación del pasado, Melanie se convierte en la personificación de Alicia en el país de las maravillas, ya que la protagonista se coloca como pieza de un juego de ajedrez imaginario en un tablero que desea sea la puerta de salida para su pesadilla:

They walked out onto the marble floor, a dancing floor. A string orchestra should have started to play an old-fashioned waltz.

Melanie, a few paces behind Finn, trod carefully, carefully on the white squares only. If she did not tread on any of the black, perhaps when she got to the end of the floor she would shiver and rouse in her own long-lost bed, in her striped sheets, and say good morning to the apple tree and look at her own face in the mirror she had not broken. She had not seen her own reflection since.(103)

En este depósito de desechos del pasado Finn se encuentra con el rechazo de Melanie en una escena en la que de nuevo se acentúa la naturaleza dividida de la adolescente entre sus deseos como mujer activa sexualmente y las ataduras de sus expectativas amorosas, que continuamente la emplazan en imágenes ya vistas:

She thought vaguely that they must look very striking, like a shot from a new-wave British film, locked in an embrace beside the broken statue in this dead fun palace, with the November dusk swirling around them and Finn's hair so ginger, hers so black, spun

23 La exposición nacional ('Great Exhibition') que resultó ser la demostración más importante del poder británico y de la relevancia de la industrialización dentro del orden internacional se realizó una año antes de la fecha señalada por Carter, este baile de fechas puede deberse a una equivocación que resulta aquí irrelevante.

together by the soft little hands of a tiny wind, yellow and black hairs tangled together. She wished someone was watching them, to appreciate them, or that she herself was watching them, Finn kissing this black-haired young girl, from a bush a hundred yards away. Then it would seem romantic.(106)²⁴

Pero Melanie no permite la intrusión del joven en su intimidad y después del beso se siente humillada y decide no volver a tener ningún contacto con él. Otra vez, como cuando se asusta de su yo en medio del jardín en su casa paterna, la protagonista no da el paso hacia el reconocimiento de su nuevo yo, principalmente porque, aún habiéndose entrenado para encarnar diversos modelos de feminidad, su fuerte egotismo le hace rechazar las situaciones en las que convencionalmente tiene que someterse a los designios del otro,²⁵ siendo ahora el otro no alguien imaginado sino real. A diferencia de lo vivido en los sueños de juventud, la realidad del contacto amoroso se transforma en algo sucio, obscuro y humillante, por lo que ello significa de ataque a su intimidad,²⁶ y de pérdida del control sobre sus deseos.

Este nuevo rechazo aumenta su ensimismamiento que provoca en ella la impresión de estar perdiendo la conexión con la realidad, de manera que se siente en un mundo alucinatorio peligroso y temible. Es entonces cuando,

-
- 24** El cine británico de vanguardia, el llamado Free Cinema de los 50 y los 60, forma parte del acervo cultural de Melanie, relacionado con esas narrativas en las que la niña se ve como objeto de la mirada y por lo tanto se transforma en otra forma de alienación femenina.
 - 25** Desde el comienzo de la novela Melanie se ha imaginado como objeto de la creatividad de un artista masculino ausente, como objeto del deseo de un marido imaginario, como encarnación del mito de Eva sin Adán, como espacio de la gestación de su propio yo, pero sin contacto con el mundo masculino.
 - 26** Carter tiende a construir personajes femeninos en plena adolescencia como entes mágicos contenidos en sí mismos, como pentáculos frágiles y a la vez poderosos. Estos personajes son siempre protagonistas de su propia evolución en la que domina su rechazo a esquemas tradicionales de identidad femenina: ésta es la caracterización de Marianne en *Heroes and Villains*, y 'The Company of Wolves', por ejemplo.

llevada por esas sensaciones, Melanie cree ver una mano ensangrentada en uno de los armarios de la cocina y se desmaya. Por supuesto la alucinación simbólicamente quiere representar los resultados imprevisibles de la violencia doméstica, cuando el temor convierte a las personas en seres débiles y frágiles física y mentalmente. Pero lo más importante de este episodio es que Melanie da un paso hacia delante al comprobar el afecto de los Jowles hacia ella, y más concretamente al apreciar la ternura con que Finn la trata, por lo que toma la decisión de formar parte de ellos, involucrándose en las tareas domésticas para ayudar a Margaret y aceptando a Finn como su compañero en la desgracia:

After this, she loved them, all reservations gone. She had not realised they could reach out from the charmed circle of themselves. Now she felt part of that circle... They adopted her. They smiled when she came into the room. Even doing the housework with Aunt Margaret satisfied her; she had a part to play in the running of the home.(123)

Hasta este momento de la narración, las convenciones del gótico intertextualmente conectadas con la caracterización de los cuentos de hadas dominan cada una de las experiencias de Melanie: Uncle Philip es la personificación de Barbazul, omnipresente e inescapable; la casa llena de pasadizos, inhóspita y claustrofóbica, es la prisión de los habitantes; el lugar de la seducción es una representación del bosque peligroso y desconocido de los cuentos; y el presentimiento de estar en peligro es lo que marca el día a día. El goticismo que inunda cada uno de los episodios de esta fase en la evolución de la protagonista, se relaciona dialécticamente con la enajenación de Melanie con respecto a su entorno, en una relación unívoca de causa-efecto.

El tercer estadio en la evolución de Melanie hacia la madurez se caracteriza por un incremento en el sentimiento de odio por su tío y por una inclusión cada

vez mayor en el universo de los irlandeses, en un proceso de adecuación a sus costumbres que le hace olvidar su pasado burgués. Con este avance, la protagonista deja atrás su egocentrismo para empezar a aprehender la existencia de los otros, que también se encuentran al margen del poder. Melanie comienza así una fase en la que siente las ventajas de pertenecer a una comunidad para aplacar los abusos del tirano. Los episodios en los que se acumulan esta nueva serie de respuestas de la protagonista giran en torno a los espectáculos que Uncle Philip dirige en el teatro del sótano.²⁷ De dichos espectáculos se desprende el deseo del patriarca de reafirmar la violencia y el terror de su relación con los demás habitantes de la casa, de su manipulación sobre sus existencias.

Las primeras representaciones ('performances') a las que asisten Melanie y sus hermanos resultan una evidencia más de la sacralización del poder que ejerce Philip Flower sobre los demás: su celebración en domingo, la atención a la compostura que deben mostrar los espectadores, el atuendo con el que deben asistir, y la actitud de respeto con el que deben comportarse, relacionan estas actuaciones con rituales religiosos.

El submundo del sótano anuncia la omnipresencia del patriarca en un cartel dibujado por Finn que representa a Uncle Philip sosteniendo la bola del mundo en sus manos debajo de la frase "Grand Performance: Flower's Puppet Microcosm", que crea la ironía dramática por la que se establece la relación entre los títeres del teatro y los habitantes de la casa, igualmente manipulados por

27 En toda la obra de Carter se observa un interés extremo por las diferentes formas de espectáculos, que se introducen en la mayoría de sus obras: para Carter el teatro, los títeres, el cine son agentes mitificadores de la realidad y siempre que decide incluir alguno de estos modos de representación lo hace con el objetivo de identificar en ellos la manipulación de un hacedor.

Uncle Philip.²⁸ La tensión que tiñe toda la acción, recreada en las advertencias de Margaret, la voz cortante de Uncle Philip, el nerviosismo de Finn al manejar los títeres, estalla cuando el joven enmaraña los hilos de uno de los muñecos y se produce una escena de violencia que deja a Finn sangrando en el suelo. A partir de este momento, Finn se encierra en sí mismo, rompiendo así el círculo que mantenía a sus hermanos unidos:

Finn had moved into a glass box and never noticed if she or Francie or Aunt Margaret scratched on the glass to attract his attention. Aunt Margaret grew even thinner and more spectral. Her hair, red snakes struggling to free themselves from the hairpins, was the only vital thing about her. Under her red eyebrows were eyes often red with private weeping. Finn still treated her gently, if absently, kissing her goodnight; but as if he had already said good-bye to her, somewhere else. Her face was a tragic mask, that of a woman who has sent all her sons to a war and waits hourly for the death telegram. (134-135)

La transformación de Margaret causa en la protagonista una fuerte reacción de miedo ante la batalla abierta entre Finn y Philip, esperando siempre una terrible venganza por cualquiera de las dos partes. En este momento en que Finn la aparta de su vida, Melanie vuelve a recuperar su interés hacia él y lo espía continuamente por el agujero de su habitación, observándole mientras el joven pinta su propia desesperación en un tríptico que representa a los tres hermanos como mártires.

Sin embargo, la venganza de Uncle Philip se dirige hacia otro objetivo, y comienza a organizar una nueva representación para su teatro, esta vez recreando el mito de Leda, para la cual ordena a Melanie que encarne a la protagonista. La

²⁸ En la obra de Carter hay otros ejemplos de esta técnica por la que se diluye las diferencias entre la realidad dentro de la ficción y la ficción dentro de la ficción: claros ejemplos son "The Loves of Lady Purple", *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*.

elección del mito griego no es aleatoria, ya que la historia de Leda y el cisne esconde en su narrativa la representación de una violación,²⁹ con lo que Uncle Philip ahonda en el proceso de control de la sexualidad de Melanie como propietario de la misma. El episodio funciona dentro de la narrativa de forma paralela a la anterior representación que finaliza con la humillación de Finn, siendo ahora la adolescente la que debe ser humillada ante su público. Pero no es sólo una humillación ficticia la que desea el patriarca, sino que entre sus designios se halla la preparación del terreno para que Finn lleve a cabo una violación real de Melanie en su propio cuarto, para lo cual organiza un ensayo privado con los dos jóvenes como protagonistas. Sin embargo, el plan tejido por Uncle Philip se desmorona cuando Finn se niega a ser manipulado y desvela el punto débil del tirano, su deseo de destruir la amenaza de clase social superior que ella representa:

He's pulled our strings as if we were his puppets, and there I was, all ready to touch you up just as he wanted. He told me to rehearse Leda and the swan with you. Somewhere private. Like in your room, he said. Go up and rehearse a rape with Melanie in your bedroom. Christ. He wanted me to do you and he set the scene... To pull you down, Melanie. He couldn't stand your father and he can't stand you and the other kids... You represent the enemy to him, who use toilet paper and fish knives. (152)

29 En el artículo "Leda and the Modernists" Helen Sword explica la idealización del mito en las recreaciones modernistas, en las que se evita la violencia sexual inherente a la historia, de manera que la imagen del cisne se transforma en el símbolo de la inspiración poética. En este sentido, el motivo de la dominación femenina se naturaliza en términos de idealidad poética: "Leda was not always been regarded as a victim, of course, nor has her rape consistently been represented as an act of undesired brutality. Most modern narrators of the myth, in fact, have skirted the rape issue entirely by supressing or denying the essential violence of the situation. Taking their cue, perhaps, from the legions of painters and sculptors, from Greek antiquity onward, who have represented Leda's encounter with the swan in terms of romantic playfulness of sexual acquiescence, late-nineteenth- and early-twentieth-century writers... have portrayed Leda's story not as a violent drama of pursuit and violation but rather as a peaceful idyll... of male ardor and willing female abandon" (Sword 1992, 306). Aquí Carter parece estar desvelando precisamente lo que los Modernistas intentaron ocultar.

El episodio también se construye de forma paralela a la escena de los jardines del placer, pero ahora con un resultado opuesto, ya que ahora es Finn el que rechaza el acercamiento de la protagonista, ya que su odio por su cuñado es mucho mayor que cualquier otro sentimiento positivo. En la conversación que mantienen los dos personajes se acentúa las dificultades de fijar una relación amorosa dentro de la situación de poder en la que se encuentran, de manera que estos personajes se comportan contrariamente a las convenciones de las narrativas de seducción, precisamente porque no quieren dejarse controlar por los deseos del otro.

La oposición manifiesta de mantener y avivar la manipulación ejercida por Uncle Philip, comenzada por Finn en su negativa de violar a Melanie en su cuarto, se refuerza el día de la representación por medio de la reacción de la adolescente contra los designios del maestro de ceremonias. Es en este punto cuando Melanie descubre la forma de rebelarse contra su cosificación, cuando se da cuenta de la artificialidad del espectáculo y encuentra la forma de dar salida a sus miedos:

It was almost as tall as she, an egg-shaped sphere of plywood painted white and coated with glued-on feathers. She guessed its long neck was made of rubber, since it bent and swayed with an unnerving life of its own. Its head and beak, however, were carved of wood, with black glass eyes inset. The beak was painted with gold paint. The wings were constructed on the principle of the wings of model aeroplanes, but curved; arched struts of thin wood with an overall covering of feathered white paper. Its black legs were tucked up beneath it. It was a grotesque parody of a swan... It was nothing like the wild, phallic bird of her imaginings. It was dumpy and homely and eccentric. She nearly laughed again to see its lumbering progress.(165)

El cisne, que de manera compleja se convierte en el símbolo del patriarcado, resulta ser sólo un juguete ante el cual la adolescente interpone su rechazo,

transformando el miedo en poder y el peligro en un juego de niños. La consiguiente destrucción del símbolo a manos de Finn, que entierra sus pedazos al lado de la estatua rota de la reina Victoria en los 'jardines del placer' acaba por desmitificar el poder de Uncle Philip, que a partir de aquí pierde toda su sacralización y su omnipotencia. De esta manera todos los elementos que componen el universo del patriarca se reúnen en su devastación: el cisne, la estatua de la reina Victoria, el parque de la Exposición Nacional, el reloj de cuco de Philip, todos representantes del pasado, que se entierran para dar paso a algo nuevo.

Pero a los ojos de Melanie, aún pudiendo superar el lastre del pasado, el presente se muestra inexorablemente negativo, dentro de las expectativas de la domesticidad de mujer de clase baja, que no guarda ninguna relación con las expectativas del amor romántico imaginado:

Melanie had a prophetic vision as Finn sat beside her in his outrageous jacket, unclean in the clean sheets, his mouth and all the yellowed teeth like discoloured choirboys. She knew they would get married one day and live together all their lives and there would always be pervasive squalor and dirt and mess and shabbiness, always, forever and forever. And babies crying and washing to be done and toast burning all the rest of her life. And never glamour, or romance or charm, nothing fancy. Only mess and babies and red hair. She revolted.(177)

A la mañana siguiente, en ausencia de Uncle Philip que se lleva a Jonathon a una exposición de barcos, todos los demás habitantes disfrutaban de un desayuno sin la tensión creada por el cabeza de familia. Es entonces cuando en un acto de liberación y de autoafirmación, Finn se sienta presidiendo la mesa, en el lugar asignado a su cuñado, y desvela a sus hermanos el acto de la noche anterior, con la consiguiente alegría de Margaret y Francie. El espacio gótico ahora se

convierte en sitio para la celebración y la fiesta que los desplaza a un pasado lejano, fuera de la dominación del tirano, recordando con sus canciones y sus bailes el tiempo feliz en tierras irlandesas. Es entonces cuando la narrativa llega a su clímax, cuando se desvela ante la sorpresa de Melanie el último secreto de los irlandeses: la relación incestuosa mantenida entre Margaret y Francie:

The music had ceased while they looked at each other. The fiddle and flute were cast down on the floor. Francie and Aunt Margaret embraced. It was a lover's embrace, annihilating the world, as if taking place at midnight on the crest of a hill, with a tearing wind beating the branches above them. The brother and sister kneeled. The room was full of peace.(194)

El choque que esta escena produce en la mente puritana y burguesa de Melanie la convence de la existencia de otras visiones del mundo de las que ella es ignorante, dada la atmósfera de paz y de felicidad que rodea a la pareja, los dos hermanos floreciendo como nuevos seres en el abrazo amoroso. Más tarde, en la privacidad del dormitorio de Finn, todavía en medio del mágico encanto de la situación vivida, Margaret aborda una nueva fase en su evolución, por la que comienza a desmontar su negatividad hacia el muchacho, aprehendiendo su diferencia. En ese momento se produce una nueva escena de violencia cuando Uncle Philip llega a la casa de su excursión con Jonathon y contempla a su esposa y Francie haciendo el amor. Como resultado de la catástrofe, Margaret recupera la voz en un acto de liberación, paralelo a la destrucción del cisne por parte de Finn:

With her voice, she had found her strength, a frail but constant courage like spun silk. Struck dumb on her wedding day, she found her old voice again the day she was freed.(197)

De esta manera, abandonados a una suerte incierta, Finn y Melanie se besan esta vez sin adherirse ninguno de ellos a las convenciones del beso naturalizadas por la literatura romántica o por los finales felices de los cuentos de hadas. Este último beso en el que ni Finn ni Melanie se saben partes de una batalla en la que uno de los dos tiene que ganar resulta el primero en el que Melanie no se siente encadenada a las expectativas de su imaginación y así puede experimentar la ternura y la complicidad del mismo.

La aparición de la fuerza opresora en este último episodio devuelve a la narrativa la construcción de la casa en medio del fuego provocado por Uncle Philip como espacio gótico que debe ser destruido igual que los otros elementos pertenecientes al pasado. En estos momentos de la novela Uncle Philip ha perdido la sustancialidad que le hacía omnipresente en un principio, debido a la resistencia opuesta por las víctimas de la opresión, y la casa, símbolo de esa opresión, cae consumiéndose en medio de las llamas en una escena caótica que supone la destrucción del universo grotesco y claustrofóbico del fabricante de juguetes. Finn y Melanie, alejándose del fuego, quedan así expectantes por el futuro incierto en el que los dos tendrán que inventar sus nuevos seres, una vez dejados atrás los signos de su pasado. Para los dos significa un segundo comienzo, después de las tragedias familiares que los llevaron al espacio terrorífico de la juguetería. El punto final es una reconstrucción subvertida del mito de Adán y Eva, en la que los conceptos de masculinidad y feminidad han perdido el lastre del pasado.

En el viaje emprendido por Melanie desde el primer capítulo de la novela hasta este final abierto, Angela Carter ha construido un *Bildungsroman*

fundamentalmente centrado en la descomposición y desmantelamiento de los modelos de conducta y de condición femenina y masculina naturalizados por diferentes convenciones tomadas del gótico, de los cuentos de hadas, y de la literatura romántica, para dejar entrever la artificialidad de esos mundos de cartón piedra que pueden ser superados por medio de la fuerza de los protagonistas. Aunque es cierto que el final delimita la experiencia de la protagonista al rol heterosexual, este rol no se adapta a las convenciones impuestas por el patriarcado y los dos personajes quedan en un estado de incertidumbre que los hace iguales. La frase con la que termina la novela, “At night in the garden, they faced each other in a wild surmise” (199), pertenece al poema de Keats “On First Looking into Chapman’s Homer” (1816) en el que el poeta evoca la sorpresa de los españoles al ver por primera vez el Océano Pacífico.³⁰

Marianne frente al primitivismo salvaje

Heroes and Villains (1969) es el segundo *Bildungsroman* de la carrera literaria de Carter y se construye como una narrativa especulativa en torno a uno de los fenómenos históricos que marcó la niñez de la escritora, y que condicionó su percepción del mundo, a saber, el temor por la masacre de las armas nucleares:

30 La estrofa donde se encuentra este verso aparece completa en el libro de Aidan Day, *Angela Carter. The Rational Glass*: “Then felt I like some watcher of the skies/When a new planet swims into his ken;/Or like stout Cortez when with eagle eyes/He stared at the Pacific, and all his men/Looked at each other with a wild surmise-/Silent, upon a peak in Darien” (en Day 1998, 32).

I am no expert in anything, not history, not psychology, not medicine nor peace studies, neither (least of all) strategic planning. I am, simply, a child of the nuclear age. I was five years old when they, or, rather, the Allies –that is, we- dropped an atomic bomb on Hiroshima, a small city of no strategic importance in southern Japan whose name, together with that of Auschwitz, has now entered our vocabulary, the most tragic legacies of the last war, names synonymous with horror that, hitherto, was unimaginable. Before Hiroshima, however, it might have been possible to predicate a future time in which people, savagely rendered sane by experience, would look back on the century of Auschwitz as the blackest period of human history; since Hiroshima, the possibility of that kind of hope for the future diminishes in direct ratio to the growth of the nuclear arsenal.(Carter 1998, 43)

El punto de partida de esta novela es precisamente ese futuro desesperanzador después de la catástrofe atómica en el que se proponen algunas interrogaciones sobre una sociedad que debe recomponerse desde la ruina y la devastación. Las convenciones de la ciencia ficción, en esta primera incursión de Angela Carter en el género, le permiten plantear en la construcción del futuro la desconstrucción del presente.³¹ Si *The Magic Toyshop* supone una alegoría sobre el patriarcado en relación intertextual con las convenciones literarias del gótico, los cuentos de hadas y el mito del amor romántico, en *Heroes and Villains*, junto con esos mismos discursos, Carter plantea las fisuras de ciertas teorías sociales y antropológicas, creando una distopía feminista, en la que se desmontan las premisas patriarcales del primitivismo, apropiado por las teorías revolucionarias de los 60 como alternativa a la sociedad capitalista.³²

31 En la recreación de los grupos sociales que habitan ese futuro son fácilmente reconocibles los componentes más importantes de la sociedad que rodea a Angela Carter en esos momentos: la Universidad, la contracultura, que habían sido en un pasado la esperanza para la lucha social, decepcionaron a los más radicales porque el mundo académico empezaba a verse como una institución más ideológicamente alejada de sus premisas.

32 Angela Carter es muy crítica con los supuestos de los movimientos contraculturales de la época, por la consolidación de la dominación masculina inherente a ellos. Esta idea la articula en su artículo "Notes from the Front Line" (Carter 1998, 36-42)

Una de las ideas que toma Carter como motivo central de la novela y que se va deconstruyendo como un mito más del pensamiento occidental es el concepto del 'buen salvaje' creado por Rousseau como elemento clave de un orden ideal basado en la naturaleza, que aquí sirve para desentrañar el carácter peligroso del mundo natural, donde reina la violencia, tal como preconiza una de las citas introductorias, tomada de la novela *Manon Lescaut* (1831) del Abate Prévost:

Où fuir, dans un pays inconnu, désert, ou habité par des bêtes féroces, et par des sauvages aussi barbares qu'elles?. (A dónde escapar en un país desconocido, desierto, o poblado por fieras o por salvajes tan feroces y crueles como ellas?) (Prevost 1973, 130-131)³³

Como *Bildungsroman* la novela representa el proceso de madurez de una niña conseguida a través de su choque con la materialización de ciertos mitos tomados del cristianismo, y de las diferentes tendencias de la sociología,³⁴ en una

33 El tema sobre el que gira *Manon Lescaut* es la supremacía de la pasión sobre la razón, oposición que se vincula a la oposición de género, siendo Manon uno de los primeros ejemplos de *femme fatale* en la historia de la literatura. La cita está tomada del final de la novela, cuando la protagonista junto con el héroe masculino se encuentran en Nueva Orleans y tienen que huir del gobernador para continuar juntos. La conexión con el argumento de la novela de Carter es marginal pero importante, sobre todo en cuanto a la subversión de los roles de los protagonistas en los que la razón y la intelectualidad serán las fuerzas que hagan a la protagonista salir triunfadora de la opresión masculina.

34 Las alusiones directas a sociólogos, antropólogos y filósofos más relevantes son:

- **Pierre Teilhard de Chardin** (1881-1955), que intentó combinar el pensamiento cristiano con la ciencia moderna y la filosofía proponiendo una metafísica de la evolución en la que el hombre tiende hacia un ser totalmente espiritual en unidad con Dios. Una de las obras más importantes de este antropólogo francés es *Le Phenomene Humane* (1955).
- **Émile Durkheim** (1858-1917), sociólogo francés que sostenía que el hombre sólo adquiere valor en oposición con los otros componentes de la sociedad, que le otorgan una función y una conciencia moral, idea articulada en su *De la division du travail social: étude sur l'organisation des sociétés supérieures* (1893).
- **Max Weber** (1864-1920), cuyo objetivo principal era construir tipos ideales de vida social y, con su ayuda, comprender y explicar las conductas sociales. Su obra más importante es *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904-1905).
- **Claude Lévi-Strauss** (1908-), cuyos avances en la antropología estructuralista fueron clave en la década de los 60, por su interés en analizar las culturas a través de sus mitos. Estas ideas forman el corpus teórico de una serie de volúmenes publicados con el título *Mythologiques* (1967-1971).

evolución que supone el reconocimiento de su propio deseo y lo monstruoso de sus fantasías.

La novela arranca con la descripción de los supervivientes de la catástrofe, que han creado una sociedad nueva dividida en grupos esencialmente diferentes:³⁵ los Profesores, los soldados, los Bárbaros y la gente del margen (Out People). La protagonista de la historia, Marianne, es una repetición de Melanie (*The Magic Toyshop*) desde las primeras páginas de la novela. Su caracterización la encuadra en las mismas premisas: su padre pertenece a la raza de Profesores, pero los sueños de la niña no coinciden con los esquemas de esa sociedad, y su particularidad la separa de los demás niños haciéndola un personaje alienado del grupo. El primer episodio relevante para el desarrollo psicológico de la protagonista ocurre durante los preparativos de la fiesta del primero de Mayo: debido a su mal comportamiento la niña es conducida a una habitación en lo más alto de una torre donde, olvidada por todos, presencia el ataque de los Bárbaros en el que su hermano resulta muerto. Durante la masacre, los ojos de la niña de tan sólo seis años quedan fijados como por encantamiento a los ojos del asesino de su hermano, una mirada llena de temor que va a ocupar sus pesadillas desde el momento que la ve.

En este primer estadio Marianne únicamente puede aprehender el mundo desde dos puntos de vista opuestos, que le aportan, por una parte, su padre,

35 La estructura social nueva paradójicamente apunta a una vuelta al pasado: la comunidad de Profesores se define como una villa medieval protegida por los soldados que permanecen siempre vigilantes en las murallas debido a la amenaza de los ataques de los Bárbaros: "Theirs was primarily a community of farmers with the intellectual luxury of a few Professors who corresponded by the trading convoys with others of their kind in other places. And the soldiers were there to protect them all" (8). En esta representación del futuro la nobleza ha sido sustituida por la clase intelectual que dispone de los mismos privilegios y asume la organización de la comunidad en castas hereditarias como algo natural.

profesor de historia, cuyo único punto de partida es el mundo de los libros,³⁶ inútiles para el pragmatismo de la niña porque “[they] contained innumerable incomprehensible words she could only define through their use in his other books, for these words had ceased to describe facts and now stood for ideas or memories” (7); y su aya, que representa la superstición irracional y oscura. Esta diferenciación ahonda en la construcción de una comunidad basada en las diferencias de clase y de género, en la que el desarrollo de un espíritu crítico como el de la protagonista es prácticamente imposible.

El modelo racionalista de la existencia explicado por su padre se basa en un sistema binario en el que los conceptos opuestos mantienen una jerarquización imprescindible para el equilibrio global: el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, la intelectualidad y la superstición, la clase alta y la clase baja, los Profesores y los Bárbaros, son parte de este entramado binarista en el que los primeros elementos de la oposición siempre prevalecen sobre los segundos. El racionalismo, de esta manera, naturaliza el dominio del orden masculino, de la clase alta, de los Profesores y de la intelectualidad, aunque necesitan de los otros componentes para definirse.

Sin embargo, la niña no puede acomodarse e identificarse con esa imagen racionalista de su yo que la limita a ser el polo opuesto e inferior del orden masculino, y la imagen del Bárbaro, con sus extravagantes ropajes, sus pieles, sus

36 De esos mismos libros su padre entresaca la teoría del ‘buen salvaje’ de Rousseau a fin de considerar las diferencias con los Bárbaros que viven fuera de la comunidad, que no tienen, desde el punto de vista de los Profesores, ningún atisbo del modelo propuesto por el filósofo suizo.

collares,³⁷ queda impresa en su mente, acrecentando su curiosidad por lo desconocido, en una versión romántica del Otro, que en realidad encarna su deseo contenido. Consecuentemente, al llegar a la edad en la que las adolescentes se preocupan por buscar marido dentro de la comunidad, Marianne decide expresar por primera vez su disconformidad ante el inmovilismo claustrofóbico que la aburre:

Marianne acknowledged it was impossible for her to consider marriage with any of the young men in the community.

'I don't want to marry', she said. 'I don't see the point. I could maybe marry a stranger, someone from outside, but nobody here. Everybody here is so terribly boring, Father'.(11)

Llevada por una curiosidad innata y por un deseo de experimentar lo prohibido, un día sale de la ciudad amurallada en un descuido de los soldados para conocer más sobre el mundo exterior que le causa tanta expectación. La salida es un acto de rebeldía que la coloca dentro de un espacio prohibido como espectadora de lo oculto, aunque la experiencia resulta insatisfactoria porque el espectáculo que ve le provoca el deseo de volver a la seguridad del hogar y de la estabilidad. Son dos las visiones que tiene acerca del mundo de los Bárbaros: por una parte, un hombre de extraña apariencia, acompañado de un niño encadenado por el cuello, y con muestras claras de violencia en su cuerpo; por otra, una caravana de hombres y mujeres de los que se desprende una impresión de pobreza y de vacío demoledor.

La desconfianza hacia el mundo de los Bárbaros, que se presenta como la contrapartida negativa del universo de clase media al que la niña pertenece es

37 Los detalles en la apariencia física de los Bárbaros los relaciona con los atuendos característicos de los hippies, que a su vez, tomaban algunos elementos de la vestimenta de los indios americanos.

semejante a la respuesta de Melanie al encontrarse por primera vez con la forma de vida de los irlandeses en *The Magic Toyshop*:

Marianne had a clean bed and quiet sleeps. Watching these cruelly dispossessed survivors go by, she was glad she lived in the tranquil order of the Professors; she had never been glad of it before. The fearful strangers now revealed their true faces and these faces were sick, sad and worn.(14)

Su desilusión le guía hacia las delicias del hogar para encontrar que la estabilidad que quería volver a encontrar se ha desvanecido porque en un acto de locura su aya ha asesinado a su padre, suicidándose luego, y la adolescente tiene que empezar de nuevo en casa de su tío, que pertenece a la casta de los Soldados. La pérdida de sus padres —su madre había muerto poco después del asesinato de su hermano— sitúa a Marianne en el punto de partida arquetípico del *Bildungsroman*, y la estricta disciplina que domina el ambiente de su nueva casa repite de nuevo las convenciones del género, por las que la protagonista desea huir de un hogar que ha perdido todas las connotaciones de lo familiar. La evasión se produce durante el segundo ataque de los Bárbaros, cuando la niña, que tiene por entonces 16 años, se escapa como acompañante de uno de ellos, después de haberle encubierto para evitar que los Soldados lo matasen.

El paso de la ciudad racional a la comunidad de los Bárbaros se presenta en la novela como un duro tránsito que significa el encuentro con la violencia del sistema de vida primitiva, en el que los más débiles tienen que obedecer a los más fuertes, violencia que la niña experimenta nada más salir de la ciudad:

In the moonlight, she was surprised by the angel of death. She was not prepared for this spectre: talking to him, she had altogether forgotten what he would look like. She crumbled from the cabin of the lorry and dashed back into the depths of the shed, looking for a place to hide from him, but he caught her easily, scooped her up and

carried her bodily to the lorry, depositing her in the cab. She kicked and scratched but even now did not cry out to wake the village.(19)

La dependencia que va a ser la clave de la organización social en la que se va a ver involucrada se enfatiza en la marca que el joven le pinta en la cara, como marca de posesión. En este punto Marianne sólo posee la posibilidad de sorprender a su acompañante por medio de su intelecto, y al momento comienza a utilizarlo para demostrar su superioridad: si él posee la fuerza física, ella es capaz de aplicar sus conocimientos para minimizar al joven, para lo que utiliza las teorías eurocentristas de la modernidad, concretamente las premisas darwinianas de lo primitivo como espacio carente de los componentes de la civilización y tendente hacia la degeneración:

The Professors think you have reverted to beasthood... You are a perfect illustration of the breakdown of social interaction and the death of social systems.(24)

Pero junto con este deseo por disminuir el poder de su acompañante, la niña siente la fascinación por el joven, que en este momento de la novela aparece como encarnación del 'demon lover', al que desea y teme a la vez. En el viaje desde la ciudad al lugar donde se asientan los Bárbaros, Marianne obtiene de Jewel los fundamentos sobre los que se cimienta la comunidad, y por él conoce que la comunidad está dirigida por un chamán, Dr Donally, que mantiene el orden a través de los mitos de una religión creada por él mismo:

Let me tell you a bit more about *Viperus berus*... The Doctor is a practical man and believes religion is a social necessity. We discuss this topic endlessly for I don't believe in it at all but I always let him win in the end for he has his poison chest, see, and I'm cautious of his poisons. So he keeps *Viperus berus* in a box out of social necessity and now and then he persuades them all to worship it.(29)

El personaje del Dr. Donally parece encarnar una versión distópica del 'superhombre' nietszcheano, que en su voluntad de poder ha subvertido la crítica del cristianismo como la religión de los esclavos, recreándola de nuevo como instrumento de dominio.³⁸ Donally, por tanto, resulta de esta manera una copia de Uncle Philip, pero con nuevas tonalidades ya que el chamán no ejerce el control sobre la esfera doméstica únicamente sino sobre una comunidad que le teme y le sigue, y a la que domina por medio de la superstición. Marianne, al igual que Melanie, representa el papel de la heroína del gótico enfrentada a lo oculto en medio de un escenario onírico y alucinatorio propiciado por la mordedura de una serpiente.³⁹ Esta ambientación onírica apunta a la entrada de Marianne en el paisaje monstruoso de su inconsciente, en un paso hacia delante en la confrontación con su sexualidad, tal como señala Sarah Gamble:

Having been bitten on the leg by an adder, the journey to the Barbarian settlement passes for her literally in a fever-dream, emphasising that this is no straightforward geographical journey, but one which takes the protagonist into the realm of her own erotic imagination.(Gamble 1997, 77)

La atmósfera gótica es omnipresente en la casa en ruinas donde viven Jewel y sus hermanos y en la que domina una atmósfera extraña de vuelta a un pasado remoto en el que la noción del tiempo se suspende en un *continuum* sin medida. Dentro de la comunidad el único vínculo que posee la niña en su proceso de aprendizaje y de adecuación a los nuevos esquemas de pensamiento resulta ser

38 Otra de las características que conectan a Donally con el filósofo alemán es su gusto por los aforismos que escribe en las paredes como avisos o reglas de comportamiento para Marianne, que es el único miembro del grupo que sabe leer. Carter vuelve a recrear al filósofo en su caracterización de Zero, el egománfaco impotente de *The Passion of New Eve*.

39 El episodio de la serpiente que muerde a la niña puede interpretarse como otro avance del papel que va a encarnar dentro de la tribu como reencarnación del mito de Eva.

una mujer proveniente de la ciudad de los Profesores, que le explica las convenciones y los hábitos de sus nuevos vecinos. Mrs. Green representa la contrapartida de su aya en el pasado, enseñando a la niña cómo insertarse dentro del sistema patriarcal del mundo primitivo, que desde un principio la rechaza por su diferencia: paradójicamente la niña ahora es la materialización de las creencias supersticiosas de su aya, lo que apunta a la simetría entre los dos mundos. Mientras que en el universo de los Profesores son los Bárbaros los habitantes de sus pesadillas y las fuentes de sus miedos, en la comunidad primitiva la niña proveniente de la ciudad racionalista se convierte en una imagen terrible capaz de modificar maléficamente el rumbo de sus destinos. Transformada en amenaza, Marianne recibe numerosas muestras de rechazo por parte de las mujeres, que se protegen de ella con el signo de la cruz, y de los hombres, que la acechan repetidamente para destruirla.

Los estadios por los que pasa la protagonista dentro de este mundo fuera de su control constituyen una evolución hacia la deconstrucción de la represión del deseo femenino subyacente al orden natural, que se estructura por medio de los numerosos enfrentamientos de Marianne con los dos personajes masculinos claves en la narrativa: Jewel y Donally, que resultan sujetos actante y pensante respectivamente de la misma actuación sexista.

Donally se presenta como un personaje a caballo entre las dos comunidades opuestas, ofreciendo así avances del tema fundamental de la novela: la similitud de las dos organizaciones patriarcales en las que la mujer es sólo una función dentro de un esquema construido. Su relevancia en el núcleo central de la novela se debe a su conexión con los temas de la sexualidad, el matrimonio y la

maternidad de la protagonista en los que ejerce un control absoluto a través de su instrumento, Jewel.⁴⁰

Dentro del proceso de formación de la identidad femenina, Marianne siempre juega un papel ambiguo en cuanto que, por una parte, acepta los roles impuestos, pero, por otra, engendra un yo interior que la transforma en espectadora privilegiada de su propia experiencia. Este proceso se conforma por medio de un movimiento doble de sumisión y rebeldía, que se corresponde correlativamente con su respuesta instintiva/racionalista hacia los dos personajes. Ante Donally, que planea su cosificación por medio de los mitos del cristianismo, Melanie despliega toda la fuerza de su intelecto, pero cuando Jewel actúa con toda la violencia y la opresión patriarcal sobre la adolescente, ésta queda atrapada en sus fantasías de seducción, que la hacen someterse al joven.

El primero de los episodios que conducen a su victimización es la violación que Marianne sufre en medio del bosque, como resultado de una huida fallida, una vez que comprende el peligro de permanecer bajo las órdenes de alguien tan poderoso como Donally, que ha generado su propia visión del mundo para normalizar su poder absoluto sobre los ignorantes por medio de una forma de vida basada en el terror, manipulando los conocimientos adquiridos en su pasado. Su dominio del mundo de las letras se demuestra en los conceptos

40 Las fases en las que se organiza la línea argumental coinciden con las etapas arquetípicas del *Bildungsroman* femenino, pero sin embargo, las posibilidades de especulación dentro del género de la ciencia ficción permiten llevar la crítica de los conceptos de matrimonio, sexualidad y maternidad mucho más lejos que en el *Bildungsroman* realista.

teóricos que ha conseguido naturalizar en la mentalidad de los salvajes,⁴¹ convirtiéndolos en prácticas de vida.

La escena de la violación en el bosque, narrada de forma brutal, sirve para desenmascarar los deseos reprimidos de Marianne, exteriorizados en la mezcla de deseo y miedo con la que contempla la visión de su hermano asesinado ahora encarnado en Jewel. La agresión masculina no produce en la niña un sentimiento de degradación, sino de liberación de su propia furia, por la cual obtiene un control vicario de sus deseos más ocultos, excluidos del universo ordenado de los Profesores.⁴²

Siguiendo esta interpretación, la violencia del dominio masculino de la sociedad patriarcal se torna en un instrumento para la liberación del deseo femenino, que no puede ser expresado bajo las premisas racionalistas de la ciencia, la filosofía o la intelectualidad, ya que tiene que ver con el mundo de los instintos. La superioridad de Marianne a lo largo de la escena se hace explícita en la actitud desafiante con la que mira a su atacante, que causa el rechazo de la cosificación femenina. En la escena es Jewel el que pierde el control sobre la

41 Las alusiones son numerosas, pero cabe destacar su materialización del concepto psicoanalítico de la 'vagina dentata', utilizada para causar el temor hacia las mujeres de la ciudad, que, según él, tienen dientes en sus vaginas; la adjudicación del rol de Gulliver en la tierra de los Yahoos, y su comparación de Marianne con Miranda, la protagonista de *La Tempestad* de Shakespeare, y, sobre todo, su reconstrucción del mito del Jardín del Edén que da forma a toda la historia. El necesario apoyo de todos sus planteamientos en imágenes tomadas del bagaje cultural del pasado hace de Donally un doble del padre de Marianne. La crítica más significativa en este punto es que, incluso en la tesitura de crear un nuevo mundo, las premisas construidas en el pasado son las predominantes, dejando vacío el concepto de 'lo natural'.

42 Ésta es la tesis de Elaine Jordan en su artículo "The Dangerous Edge" (Sage 1994, 189-215): "The rape is one moment in this scenario, in which Marianne is not, on the whole, an innocent victim. Neither is Jewel, but he is the candidate for the sacrificial role, and it is he, the emergent primitive, who is destroyed. The narrator is not an innocent either: the fascination with Jewel as beautiful Barbarian is a revenge for the erotic objectification of women" (203).

situación, confesándose objeto dentro de los planes del chamán,⁴³ que intenta a través de la violación desvanecer la amenaza representada por la independencia y la autonomía de la adolescente.

La segunda secuencia relevante en el desarrollo de Marianne es la ceremonia del matrimonio, que se configura bajo los auspicios de Donally como una unión mítica entre dos encarnaciones religiosas, que de nuevo encamina el desarrollo personal de la adolescente por los mismos cauces patriarcales que había planeado su padre. En esta segunda versión el matrimonio se desprende de las construcciones románticas de unión espiritual, y se reduce a la aceptación forzosa del poder masculino sobre la identidad femenina, de manera que esta escena deconstruye la ideología de dominación subyacente a la institución matrimonial.

Habiendo aprendido en este punto que su fuerza reside en su capacidad intelectual, Marianne se enfrenta por primera vez cara a cara al chamán, en una escena que hace explícita la igualdad entre los dos intelectuales. En la privacidad de su habitáculo, que se encuentra en la capilla de lo que fue una iglesia en el pasado, Donally retoma su apariencia del pasado, vestido con traje oscuro, camisa blanca y corbata, sin talismanes ni abalorios, y la escena se convierte en

43 Como en el episodio del ensayo de Leda y el cisne en *The Magic Toyshop*, en el que Finn confiesa que es parte de los planes de Uncle Philip para controlar a la adolescente, Jewel aquí representa 'el brazo armado' de Donally, sin voluntad propia, pero con una conciencia moralista que le hace reconocer la maldad de sus acciones. En este sentido es importante ver en Carter un interés evidente en deconstruir la masculinidad como un constructo creado por el patriarcado y reforzado en la relación entre padres e hijos, de la misma manera que la femineidad se refuerza en la relación madre-hija.

una disgresión sobre la creación de la sociedad civilizada, cuya ordenación y equilibrio únicamente puede conseguirse a través de la superstición religiosa:⁴⁴

It seemed to me that the collapse of civilization in the form that intellectuals such as ourselves understood it might be as good a time as any for crafting a new religion... I still use most of the forms of the Church of England. I find they're infinitely adaptable. Religion is a device for instituting the sense of a privileged group.(63)

El poder de Donally resulta inevitable para Marianne, que comprende la imposibilidad de escapar al sistema patriarcal común a los Profesores y a los Bárbaros, y decide tomar parte en el espectáculo de la boda. Tomando el carácter de títere, la joven se viste para la ceremonia, incapaz de reconciliarse con la idea terrorífica de la unión forzosa, simbolizada en el vestido de novia al que compara con la fuente de una infección maligna. En este momento el terror de Marianne es semejante al de Melanie en su interpretación de la historia de Leda y el cisne:

Marianne knew there was nothing for it and she must undergo her ordeal; she began mechanically to unbutton her shirt. She was shaking and sweating but her ruling passion was always anger rather than fear and she turned into a mute, furious doll which allowed itself to be totally engulfed.(69)

La ceremonia toma de esta manera un carácter grotesco de representación teatral en el que los actores interpretan conscientemente un papel en el que sus identidades se diluyen. Jewel pierde todos los detalles que son familiares y cotidianos para la que se va a convertir en su esposa y se transmuta en una obra de arte creada por otras manos que no son las suyas propias, un dandy que es todo apariencia sin ningún atisbo de profundidad en la identidad impuesta. Los

44 De nuevo se deduce de esta explicación su adherencia a las teorías de Weber, que analizó las conexiones entre política, sociedad y protestantismo.

dos personajes son en el momento de la ceremonia variaciones de una idea —la idea del héroe, la idea de la novia— sin significado en un mundo dominado por la ignorancia y la superstición de los no-civilizados. Son, en suma, significantes que han perdido sus significados:

His appearance was abstracted from his body, and he was wilfully reduced to sign language... He had become the sign of an idea of a hero; and she herself had been forced to impersonate the sign of a memory of a bride.(72)

El saberse objeto de la manipulación ejercida sobre ella es la única fuerza con la que Marianne cuenta en este punto de la narrativa, ya que ser consciente de su cosificación supone un yo interior crítico. En la privacidad del tálamo conyugal, esa personalidad poderosa y oculta que disfruta con la hostilidad de la situación revela la oposición de Marianne hacia las expectativas de su condición de novia en la noche de bodas, provocando por segunda vez el desencadenamiento de la debilidad y el miedo masculinos.⁴⁵

No obstante, la habitación poco a poco se transfigura y se transforma en un lugar de afirmación de la identidad silenciada: en medio de la nada, fuera del tiempo, ambos se reconocen como los dos niños que quedaron hechizados por el miedo el día del ataque de los Bárbaros a la ciudad de los Profesores. Los dos recuerdan la imagen de la muerte reflejada en los ojos del otro, en el mágico momento en que sus dos miradas se encontraron, un instante que se convirtió en el motivo de sus pesadillas de juventud y que sólo puede ser sobreseído por medio de la posesión mutua:

■

⁴⁵ Como señala Aidan Day: "Marianne's turning of the gender tables in relation not only to Jewel and his world but also in relation to the Professors' world is... the essence of Carter's allegory in this novel" (Day 1998, 44).

After her first shock of surprise, she felt no desire for revenge, either, only an angry disquiet, as if he had broken into her most private place and stolen her most ambiguously cherished possession. Her memory was no longer her own; he shared it. She had never invited him there. Yet the thing that happened one May day under her balcony seemed to have very little to do with either of them, since now she was a different person and currently pretending to be the memory of a bride. And, since she and the murderer were now incarnated as bride and groom, she felt the only action available to them was to go to bed together, according to the prescribed ritual.(80)

En la oscuridad de la noche, en un entorno mítico apartado de los condicionantes sociales, Marianne se abandona a sus instintos y se deja llevar por la sensualidad de sus cuerpos sin historia y sin máscaras, fuera de los esquemas míticos leídos en los libros:

If the night before, his face had been a construct of paint and shadow, now it was entirely bone again and she got no messages whatsoever from his eyes. Perhaps he was trying to make friends with her or perhaps he was trying to learn her. There was no pain this time. The mysterious glide of planes of flesh within her bore no relation of anything she had heard, read or experience. She never expected such extreme intimations of pleasure or despair.(83)

Sin embargo este encuentro mágico que produce la liberación del deseo en ningún momento significa el acercamiento real entre los dos personajes, fundamentalmente por la falta de sustancia del personaje masculino, actuando siempre a través de los deseos del chamán, que ha anulado su identidad desde una edad temprana construyendo un guión que simbólicamente lleva inscrito en su espalda en forma de tatuaje:⁴⁶

46 El tema del tatuaje es recurrente en la obra de Carter simbolizando siempre el dolor físico infligido por el fanatismo religioso. Ejemplos de este tema se encuentran en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, y en *The Passion of New Eve*. En la primera aparece como ritual de iniciación en la comunidad puritana de los Centauros, y en la segunda como marca de grupo en la 'Cruzada de los niños'.

She parted the black curtains of his mane and drew her hands incredulously down the ornamented length of his back. He wore the figure of a man on the right side, a woman on the left and, tattooed the length of his spine, a tree with a snake curled round and round the trunk. This elaborated design was executed in blue, red, black and green. The woman offered the man a red apple and more red apples grew among green leaves at the top of the tree, spreading across his shoulders, and the black roots of the tree twisted and ended at the top of his buttocks. The figures were both stiff and lifelike; Eve wore a perfidious smile. The lines of colour were etched with obsessive precision of the shining, close-pored skin which rose and fell with Jewel's breathing, so it seemed the snake's forked tongue darted in and out the leaves on the tree moved in a small tongue. (85)

El tatuaje pintado a base de dolor físico sobre el cuerpo de Jewel es realmente el guión de su destino mítico, del que implícitamente se deriva, siguiendo la historia bíblica, un enfrentamiento con su Creador, el cual se produce en otra escena paralela a la conversación primera entre Marianne y Donally. En esta segunda, Jewel se rebela contra el Padre por medio de un acto que niega su identidad como dueño de Marianne, ofreciéndole la libertad, que ésta no acepta —ya sea por orgullo o porque realmente no tiene dónde ir. En este punto Jewel por primera vez se conduce por sus propios deseos que se enfrentan a los del chamán, en un estadio de la evolución del personaje en el que actúa contra su propia cosificación, por la gran influencia ejercida por Marianne sobre el joven.⁴⁷

Este episodio sirve como punto final de la omnipresencia de Donally en la narrativa y que viene marcado por el viaje que la tribu comienza para huir de los fríos del invierno. Al igual que la destrucción de la tiranía de Uncle Philip se construye por medio de la devastación de la juguetería en medio de las llamas,

47 En este sentido Jewel es mucho menos combativo que Finn en *The Magic Toyshop*, que desde un principio mantiene una relación menos ambigua con Uncle Philip.

aquí el fuego en el que la casa se consume es la señal de una nueva etapa para la pareja.

El viaje adquiere un carácter existencial de búsqueda de nuevas pautas sociales, en el que Marianne rehúsa el rol femenino y se coloca en cabeza con los hombres que guían a la tribu. De nuevo rumbo a lo desconocido, la protagonista es consciente de la difícil tarea de definirse en un mundo siempre cambiante:

Boredom and exhaustion conspired to erode her formerly complacent idea of herself. She could find no logic to account for her presence nor for that of the people around her nor any familiar, sequential logic at all in this shifting world; for that consciousness of reason in which her own had ripened was now withering away.(106)

La irracionalidad del nuevo espacio toma cuerpo en el ataque de la 'Out People', que representa el mundo de lo monstruoso: gentes deformes a causa de las radiaciones producidas por la catástrofe nuclear, que parodian la idea de 'lo humano'. Por segunda vez Marianne salva la vida de su pareja, reforzando de esta manera su dominio sobre él, que termina deseando volver con ella a la ciudad de los Profesores para insertarse en una comunidad más civilizada. La respuesta de Marianne es contundente: si el regreso supondría para ella una vuelta hacia atrás negando así su estatus autónomo, para Jewel la inserción en el universo racionalista de los Profesores sería imposible, ya que nunca podría deshacerse de su identidad salvaje:

They would put you in a cage so everyone could examine you. You'd be an icon of otherness, like a talking beast or a piece of meteorite... They'd walk around you carefully in case you bit them and clip off your hair and take photographs of the picture on your back, a relic of the survival of Judaeo-Christian iconography, they'd find that very interesting. They'd take away your coat of fur and dress you in a dark suit and set you intelligence tests where you had to match squares with circles and circles with squares... And everything you did or said would be observed and judged, sleeping and waking,

everything, to see how you revealed your differences, every word and gesture studied and annotated until you were nothing but a mass of footnotes.(123-124)⁴⁸

Habiendo aceptado su naturaleza enajenada de los entornos existenciales representados por los Profesores, los Bárbaros y los mutantes, Marianne siente la imposibilidad de adecuarse a cualquier espacio relacionado con lo existente. En un nuevo estadio en su evolución marcado por su embarazo, en el que Donally es sólo un espectáculo de poder y Jewel ha perdido la fuerza que la atormentaba, la protagonista aprende a sentir afecto por éste en una especie de despertar a las emociones silenciadas desde que era una niña:

[The] confusion between need and desire against which she had been warned consumed her. If it was only that she desired him, then it became a simple situation which she could perfectly resolve while continuing to despise him. But if he was necessary to her, that constituted a wholly other situation which raised a constellation of miserable possibilities each one indicating that, willy nilly, she would be changed.(134)

Esta nueva perspectiva cambia el rumbo de la narrativa: Jewel, al sentirse arropado por los sentimientos de su esposa hacia él, expulsa a Donally de la comunidad, en un acto ritual que le convierte en el nuevo guía de la tribu, en un nuevo comienzo que arranca con la destrucción de los libros, los amuletos, los objetos religiosos, y todo lo que había compuesto el universo creado por el chamán. La expulsión del Profesor significa simbólicamente una regresión hacia atrás en el tiempo, una vuelta al mundo sin cultura, sin religión, sin organización social que se plasma en el último espacio al que llega la pareja. El mar y la playa se construyen como el lugar abandonado por los humanos después de la

48 La transformación del salvaje en una 'masa de notas a pie de página' alude a la discursividad del ser humano en la ciencia. Jewel no dejará nunca de ser un objeto de estudio, y, por lo tanto, nunca un individuo, en el espacio del mundo civilizado.

catástrofe,⁴⁹ separado de la racionalidad de los Profesores, ya que es un mundo sin nombrar, y de la barbarie de la tribu; una zona cultural y socialmente virgen, un segundo paraíso donde poder empezar de nuevo:

Before them and around them were all the wonders of the seashore, to which Marianne could scarcely put a single name, though everything had once been scrupulously named....Losing their names, these things underwent a process of uncreation and reverted to chaos, existing only to themselves in an unstructured world where they were not formally acknowledged, becoming an ever-widening margin of undifferentiated and nameless matter surrounding the outposts of man.(136)⁵⁰

Sin embargo, al imaginar un futuro en ese espacio ideal junto a Jewel, Marianne se enfurece por la continua articulación de sus deseos a través de la presencia de un Otro, un último estadio que tiene que superar para conseguir salir de su indiferencia. Jewel ya no es útil, una vez que ha perdido a su Creador sólo es un títere en busca de otro maestro de ceremonias, que en un último intento de recuperar el control sobre sí mismo sale a buscar a Donally, para no volver nunca más. En las páginas finales de la novela se narra el alivio de Marianne al conocer la muerte de Jewel, y en un acto final de autoafirmación se convierte en la soberana de la tribu, después de vencer a cada uno de los personajes masculinos que alegóricamente representan el patriarcado, la fantasía romántica del deseo femenino, y después de rechazar de plano cada una de las imágenes ofrecidas por estos conceptos acerca de la feminidad, la protagonista consigue una identidad

49 Esta imagen parece una recreación de la escena final de la película *The Planet of the Apes* (1968) dirigida por Franklin J. Schaffner, que consiguió un éxito aplastante y se convirtió en una innovación relevante de la filmografía de ciencia ficción en la época.

50 Con esta idea que acentúa la agencia del lenguaje en la conformación de la identidad, Carter está apuntando a una de las bases teóricas del posmodernismo: la discursividad de la experiencia humana. Este es el punto de partida de la gran crisis de las grandes narrativas (Lyotard), de la nueva percepción de la historia (Foucault) y de la revisión del psicoanálisis lacaniano.

autónoma y poderosa: no como una nueva Eva, un mito con demasiados tintes sexistas, sino como ‘Tiger Lady’, Marianne comienza una etapa por fin desligada de las construcciones opresoras del pasado.⁵¹

Si la novela arranca siguiendo algunas de las convenciones de los cuentos de hadas femeninos, y produce ciertas expectativas alrededor de los temas arquetípicos del romance —el amor, el matrimonio, la maternidad—, el personaje central sirve para deconstruir cada uno de esos arquetipos mostrando siempre una actitud desafiante y fundamentalmente activa en la destrucción de los mismos.

Charlotte y la irracionalidad de la religión

La primera novela de Rikki Ducornet supone el inicio de una tetralogía cuyo elemento común es la utilización de los cuatro elementos —tierra, fuego, agua y aire— como metáforas centrales que estructuran simbólicamente la narrativa.⁵²

En *The Stain* (1983), la novela dedicada al elemento tierra, Ducornet despliega una crítica feroz al fanatismo religioso como agente de la dominación de la

⁵¹ La utilización de la animalidad como referente de la posible superación de los códigos sociales que encadenan la sexualidad y la identidad femeninas la retoma Carter en su re-escritura de los cuentos de hadas, donde las protagonistas aceptan un rol activo que se identifica simbólicamente con el desplazamiento hacia la animalidad, subvirtiendo así los esquemas narrativos de los cuentos (ver sobre todo *The Bloody Chamber*).

⁵² La tetralogía compuesta por *The Stain* (1984), *Entering Fire* (1986), *The Fountains of Neptune* (1992), y *The Jade Cabinet* (1993), es una realización de las ideas sobre la creación literaria expuestas por Gaston Bachelard, el filósofo francés que se propuso recuperar el poder de la imaginación en un siglo XX dominado por el cientifismo. Ducornet reconoce la influencia del filósofo en su apología del ensueño como fuente de creatividad poética y en la utilización de los cuatro elementos como fuentes de simbolismo para la composición de estas novelas. La idea fundamental tomada del francés es que el ser humano posee dos realidades, una externa y otra interna, que deben conectarse en un momento dado a través de la imagen poética, que generalmente “point to a primal matter, a fundamental element” (Bachelard 1987, 37-38).

identidad femenina.⁵³ Partiendo de las convenciones del *Bildungsroman* femenino, la línea argumental sigue la evolución psicológica de la protagonista en sus choques contra una comunidad supersticiosa y claustrofóbica ubicada en un pueblecito francés llamado alegóricamente La Folie. El rechazo social es el punto de partida para el desarrollo de la identidad de la protagonista, que al final descubre en la naturaleza su única posibilidad de realización, estableciendo así un vínculo trascendental entre la identidad femenina y el mundo natural, fuera de la historia y de las construcciones culturales creadas por el hombre.

Esta idea de la naturaleza como el lugar donde construir la utopía de un mundo alejado de la guerra, la violencia, la intolerancia, y todo lo negativo de la civilización, es recurrente en toda la narrativa de Ducornet, sobre todo, en la tetralogía de los elementos compuesta por *The Stain*, *Entering Fire*, *The Fountains of Neptune*, y *The Jade Cabinet*, en las que se articula la oposición masculino/femenino en relación con la oposición mundo civilizado/mundo natural, que resulta el movimiento principal llevado a cabo por los/las protagonistas y que se identifica con un movimiento psicológico de auto-reconocimiento.⁵⁴

La narrativa arranca con un capítulo introductorio en el que se narran las circunstancias terribles del nacimiento de Charlotte, en el que se avanzan los temas fundamentales que se exploran a lo largo de la novela: la superstición, la

53 Ducornet apuesta en su primera novela por investigar la posibilidad de escape del fanatismo religioso a través de una desconstrucción de sus conceptos básicos, liberando al cuerpo humano del peso del pecado original. La novela resulta desde esta perspectiva una alegoría del pecado, tal como ella comenta: "*The Stain* is about the Christian idea of sin —the world and the body seen as satanic vessels" (Gregory & McCaffery 1998, 132).

54 El análisis de estas novelas se encuentra en el capítulo 3 sobre metaficción historiográfica.

violencia, la sexualidad y la irracionalidad. En este primer episodio la narrativa se centra en la caracterización de los padres de Charlotte como esencialmente opuestos: la identidad femenina se define a través de la perspectiva del fanatismo religioso que propone dos únicos modelos dentro de la condición femenina, encarnados por la pureza de la Virgen y la sexualidad degenerada de Eva. Aquí la madre de Charlotte se alinea con el segundo modelo que supone la negación de la pureza y la aceptación del pecado que en este caso se identifica con el despertar de la sexualidad y se presenta en una sucesión de imágenes fragmentadas: la irrupción instintiva del deseo, el trance del encuentro sexual, y el episodio grotesco de la boda, que crean en la mente de la mujer la sensación de culpa por haber traspasado las barreras de lo prohibido. Por su parte, el padre de Charlotte es un compuesto de violencia y brutalidad animal simbolizada por su oficio de carnicero y cazador, que, educado en la creencia de la maldad femenina, teme la monstruosidad del cuerpo de la mujer, un territorio desconocido y fatal, “not human, not of this world, the pit of Hell itself” (12).

El nacimiento de Charlotte que produce significativamente la muerte de su madre, la encuadra dentro de la primera fase arquetípica del *Bildungsroman* femenino, en la que la protagonista debe adecuarse a un mundo extraño fuera del dominio familiar. Aquí la orfandad se percibe claramente como una señal de la maldición divina herencia del pecado de su madre, que mágicamente toma forma en una marca que deforma la cara de Charlotte. Esta marca de nacimiento aumenta su diferencia con respecto a los demás habitantes del pueblo de La Folie, que le hacen comprender su alienación como criatura monstruosa que lleva la marca del diablo en su rostro.

El entorno que la rodea acentúa en la protagonista una doble percepción del mundo que se relaciona con las dos personas que la acogen en su hogar. Edma, la hermana de su padre, es un personaje oscuro dominado por la visión apocalíptica del mundo, que educa a la huérfana en el temor al pecado, y Emile, opuesto diametralmente a su esposa por su especial relación con el orden vegetal que provoca su alienación de las convenciones sociales de La Folie:

If Edma's brow is marked with an expression of unremitting hatred for the imperfect universe, Emile's entire face has been grabbed and twisted into a permanent expression of astonished despair by the torments of vegetable and domestic husbandry. His face, his baggy pants shiny at knees and seat, his hesitant stutter, have made him the irresistible target for naughty boys who eagerly add to his miserable condition by tossing homemade firecrackers between his shuffling feet and throwing greasy luncheon scraps at him from the tree tops.(15)

A pesar de su aislamiento, reforzado por sus dificultades con el lenguaje, Emile supone para la niña una visión mágica y su influencia resulta fundamental en esta etapa de confrontación con el universo cerrado y claustrofóbico de Edma, ya que Emile le muestra una forma de vida natural que se contrapone abiertamente a la intolerancia de la comunidad donde viven. Charlotte, que posee una gran fuerza imaginativa, se apasiona por los libros de su tío, aprendiendo a leer y a escribir con historias sobre animales y plantas y catálogos de semillas, una vez experimentado el odio de sus vecinos que no le permiten asistir al colegio porque la consideran una criatura demoníaca. El otro libro que sirve de práctica para su educación es la Biblia, de la que la niña se sirve para jugar a la representación de la vida de Jesús con las piedras del jardín: si los libros sobre el mundo natural expanden su imaginación de forma positiva, las historias bíblicas afectan negativamente a la niña por su violencia intrínseca. Al contrario

que en las pacíficas historias de animales y plantas, la vida de Jesús muestra a una familia dirigida por un tirano que disfruta con la humillación y la destrucción de sus propios congéneres: la figura de Dios Padre se deconstruye de esta manera como el poder tiránico que envía a su propio hijo a la muerte más cruel.

De esta manera Charlotte comienza su formación como persona dividida entre dos tendencias que van a ser clave durante toda la narrativa y que establecen una oposición en la caracterización de los personajes que pueblan la novela: la oposición entre la supremacía de una espiritualidad conectada idealmente con la naturaleza y la intolerancia de la religión que tiene como base el temor al pecado y que lleva a la violencia y al terror.⁵⁵

El personaje que aporta en la primera parte de la novela las bases del conocimiento místico de la religión católica es el Exorcista, un personaje fuertemente grotesco al que cabe ver como agente destructor del sistema moral que estructura la experiencia en dos ejes opuestos pero necesarios: el Bien y el Mal:⁵⁶

He was the village Exorcist; he cured cancer with clay, and pimples with a crucifix dipped in chicken shit... The Exorcist loved order and hated fortuity. He believed in a patterned, intentioned Universe, mapped and pinned by Cosmic Hands. Unlike the Church Fathers, he did not argue that Evil was a lesser Good, a flaw festering like boil in the buttock of Divinity. He knew Evil to be as Methodical as the Good, and so just as true.

55 Rikki Ducornet articula en toda su obra una crítica de los resultados nefastos de los sistemas de pensamiento totalitarios entre los que se encuentran la religión católica, el imperialismo, el nazismo, la Inquisición, etc. "Both capitalism and fascism have produced untold sufferings and chaos. There is nothing wrong with order and nothing wrong with rationality. The problem is abusive authority and magical thinking —the Inquisition, for example, the idea of ethnic cleansing, the 'Stalinization' of Islam. The idea that you can poison nature indefinitely and that she will heal herself is magical. Or that the Market will regulate itself" (Gregory & McCaffery 1998, 130).

56 Este personaje es el origen de otros que pueblan la narrativa de Ducornet, y que representan la autoridad peligrosa del pensamiento mágico: Fogginius en *Phosphor in Dreamland*, los inquisidores en *The Fan-Maker's Inquisition*.

The Universe was like a great pie cut into two equal slices: one served up by Heaven, the other by Hell. And he stood in the middle... both God and the Devil had chosen him to be their scribe.(18)

La aparición de Charlotte supone para el Exorcista una prueba de que su primer pensamiento es erróneo y de que el Diablo es mucho más poderoso que Dios, y considera la marca velluda en la cara de la niña como la señal para olvidar los mandatos de Dios y acogerse a un sólo amo, Lucifer.

En los siguientes episodios, la narrativa se centra en la confrontación de la niña con la sexualidad por medio del relato de los sucesos ocurridos en una boda que se celebra en un pueblo cercano. Charlotte tiene que enfrentarse al misterio de lo desconocido no sólo porque tiene que salir de su entorno cotidiano sino porque además confronta el entramado de los tabúes y los guiños lingüísticos relacionados con la sexualidad. La mirada inocente de la niña, completamente ajena al significado real de la unión matrimonial, se convierte así en un agente crítico utilizado por Ducornet para desmitificar la institución del matrimonio y la idea de la unión romántica: la narrativa así se concentra en los elementos grotescos del banquete de celebración donde se produce una cosificación de la novia por medio de la subasta de una de sus ligas. En medio de una atmósfera fuertemente condicionada por el alcohol ingerido por los asistentes, la niña presencia la humillación que sufre la recién casada, obligada a mostrar cada uno de sus encantos para conseguir un buen precio para su liga, en una escena terrible que desenmascara el verdadero significado del contrato matrimonial en el que la mujer sirve de objeto de transacción. La validez de la novia se comprueba más tarde, una vez que los novios se retiran al dormitorio conyugal, cuando los invitados requieren la sábana llena de sangre como prueba de su virginidad. La

sangre, que significa para Charlotte el resultado de la violencia, supone un espectáculo terrorífico que provoca en ella la interpretación de la unión amorosa como algo violento, algo que ha podido incluso matar a la muchacha. Con esta idea en la cabeza Charlotte empieza a sufrir una crisis de angustia y se abandona a un llanto histérico que provoca la ira de Edma, mientras los demás se dedican a tocar la sangre de la sábana como símbolo de purificación:

The sheet was held so that everyone could touch the blood. It would protect them from the stings of hornets and bees for a full twelve months. Without warning, Edma grabbed Charlotte by her hair and forced her face into the sheet for luck, scrubbing the Stain with the bride's fresh blood.(54)

La misma perspectiva desmitificadora actúa en Charlotte cuando en su séptimo cumpleaños Edma y Emile la llevan a visitar la tumba de su madre. Allí, en su ensimismamiento infantil, la niña empieza a considerar la crueldad de Dios al hacer morir a su madre. Esa misma noche, sueña con el triángulo divino,⁵⁷ que la niña reconoce como señal de la muerte en las losas del cementerio, formado por pedazos de carne ensangrentada, una imagen terrible que acrecienta en la niña el temor a Dios relacionado en su mente con la descomposición de la carne:

That night Charlotte dreamed her own triangle. It was immense, rising from the sands of a vast desert. When she approached, she discovered that it was actually a pyramid and so large that once she had walked around it she was terribly tired, hot and thirsty. She wondered if it had a door, so that she could enter and lie down in the shade. But looking closely, she saw that it was made of pieces of red meat, sewn together with thick black thread, and that the whole thing stank of rotten chicken offal. Suddenly the thread bloomed with blue flies, and the sound of their buzzing was deafening... It is the House of God.(58)

57 Para Ducornet las figuras geométricas parecen significar el imperialismo de la razón que es capaz de reducir la experiencia a los límites más insospechados. Esta idea se articula claramente en el personaje Baconfield en la novela *The Jade Cabinet*. (Ver capítulo 3)

Esta imagen de la muerte y la degeneración del cuerpo, junto con la visión terrorífica de la novia ensangrentada, produce en Charlotte una clara tendencia hacia la introspección como negación del mundo exterior a ella. La falta de apetito y sus vómitos constantes —rozando en la anorexia— le facilitan esa forma de vida introspectiva, que le permiten recrear un mundo alternativo dentro de su dormitorio. En ese universo soñado, la niña se imagina como un personaje activo, un caballero explorando paisajes desconocidos, junto al reloj verde con la esfera representando a un enano como su compañero. Todo en el cuarto le aporta la tranquilidad de estar en un lugar seguro y mucho más controlable que el mundo de fuera:

Safe in bed she dares wander thus; the plump coverlet, the bedside table with its ready water glass, the certainty that warm food will appear presently, all protect her, as does the time: five o'clock —that most tranquil of hours.(60)

Sin embargo, este espacio ficticio, construido por la imaginación de Charlotte, enseguida se vuelve en contra: la seguridad se torna peligro en el momento en que la niña empieza a pensar en la muerte —la comida no llega, tiene hambre, su debilidad física puede ser un paso hacia el final. Con esta transformación todos los elementos de la habitación que le habían proporcionado satisfacción un momento antes ahora se desfamiliarizan, concretamente el reloj verde se convierte en un motivo de terror para la niña, un objeto deforme y monstruoso que amenaza su tranquilidad, por lo que decide destruirlo. En este acto de autoprotección la niña se hiere con los cristales rotos en una escena que recuerda algunos episodios de iniciación recurrentes en los cuentos de hadas, y la sangre que emana de sus manos le ofrece una nueva percepción de su cuerpo

como algo vivo, palpitante, algo que deniega la muerte y perseverando en su valentía hacia lo extraño engulle los cristales que quedaban esparcidos por el suelo.⁵⁸ En este sentido, Ducornet subvierte las convenciones establecidas en los cuentos, en los que la menstruación, simbolizada en la herida, provoca un terror imposible de dominar, y se construye como una maldición en la que la niña juega un papel fuera de su voluntad, mientras que aquí es la propia Charlotte la que se infringe la herida y la amplifica a todo su cuerpo, encontrando en el acto una satisfacción desconocida.

La terrible visión de Charlotte vomitando sangre reafirma las suposiciones de Edma en cuanto a la naturaleza maléfica de su sobrina, por lo que al momento acude al Exorcista para que ejerciendo su poder demoníaco la cure, y, empieza a pensar en una solución posible para su educación, llegando a la conclusión de que la vida conventual sería la mejor para un ser de unas características tan particulares. Los episodios que siguen a la catástrofe que casi acaba con la vida de la adolescente construyen de forma grotesca la identificación del fanatismo religioso con la aberración sexual que a su vez refuerzan los vínculos entre dos personajes en teoría opuestos: el Exorcista —sirviente del Diablo— y la Madre Superiora —casada con Dios.

La relación intrínseca entre los dos y el aspecto que los encuadra en un carácter altamente grotesco es precisamente el hecho de que los dos materialicen

58 La sangre apunta simbólicamente a la menstruación, es decir, al paso hacia la edad adulta. Tal como explica Bettelheim, en su análisis de "La Bella Durmiente": "Las asociaciones más importantes que este cuento provoca en el inconsciente del niño se refieren a la menstruación, más que a las relaciones sexuales. En el lenguaje corriente, remitiéndonos también a su origen bíblico, el término 'maldición' alude a menudo a la menstruación; y es, precisamanete, la maldición de una mujer —del hada— la que origina la hemorragia" (Bettelheim 1992, 326).

sus fundamentos religiosos por medio de una sexualidad sadomasoquista y patética.⁵⁹ El Exorcista, observando a Charlotte en su dormitorio, muriendo por la hemorragia, se excita con el recuerdo de la lengua rosada y endurecida de San Antonio, adorada en la Basílica de Padua, cuya turgencia y forma le hace pensar en ella como símbolo fálico:

The Exorcist himself had seen displayed, in the basilica of Padua, Saint Anthony's tongue—rosy red and rigid—long after that voluble holy man had turned to dust. He savors the recollection of its flagrant nudity; a crystal dome magnified the tongue's knobby surface. Dry (and he did not doubt, hot), the tongue, analogous to asparagus, was exemplarily *masculine* and therefore diametrically opposed to the base lettuce, unstable, wet, *female*.(63)

La excitación que le produce la imagen le lleva a masturbarse, mientras que piensa en el semen como ofrenda a su amo, esparciéndolo por toda la habitación para hacer de Charlotte un objeto de su posesión: "My intended! He breathes when raising his eyes he sees that she is awake and watching him. She who dares eat the face of Time!"(67).

Estableciendo un paralelismo con este episodio, el siguiente capítulo presenta a la Madre Superiora en su celda de St. Gemmes pensando sobre la posibilidad de purificar a la niña maldita a través del martirio y el tormento del cuerpo, porque "she sincerely believed that it was only the punished bodies that received visits from God" (68). El sadomasoquismo inherente a la teoría de la beatitud por el martirio se desenmascara acto seguido, cuando el personaje empieza a

59 La conexión entre el fanatismo religioso y las prácticas sadomasoquistas se articula en otros personajes de Ducornet como el Inquisidor de *Phosphor in Dreamland*, y Diego de Landa en *The Fan-Maker's Inquisition*.

pensar en las señales enviadas por su Señor en las noches de pesadilla que la conducen a la expiación de sus pecados por medio de la masturbación:

Penitent, she had rubbed her clitoris with nettles and crept about naked on all fours in the cold of her unkept rooms until ill, but her illness only led her further astray, or so she believed, for then her thoughts became disconnected, ragged flags flapping in the wind, and the nettle's sting excited her. Later, when she thought of how she had thrashed the nettles against her vulva and thighs and even (Heaven forbid!) jammed the whole, stinging, juicy bunch *into* herself, she knelt before the Beloved Bridegroom and with great pain of heart pleaded for Charity.(69)

Es así como la narrativa toma a Charlotte como objeto para el encuentro de estos dos personajes que se presentan tan similares en la privacidad de su pensamientos y tan dispares en las prácticas dentro de la comunidad. Significativamente, el encuentro se produce en casa de Edma, una escena esperpéntica en la que el lenguaje del misticismo, con sus connotaciones sexuales, excita de nuevo a los dos personajes concluyendo con el Exorcista masturbando con el pie por debajo de la mesa a la Madre Superiora, mientras Edma, confundida por el espectáculo que no comprende, sale del cuarto para buscar a Charlotte. Cuando la Madre Superiora vuelve al convento se pierde en ensoñaciones lujuriosas con un interés fundamental: el misterio del Exorcista que había hecho emerger en ella un tipo de placer no experimentado hasta ese momento. El miembro viril del Exorcista, toma características míticas en la imaginación de la monja cuya naturaleza secreta le hace pensar en un nuevo encuentro tomando la excusa de la niña marcada. El segundo encuentro se lleva a cabo en el jardín de Emile, estableciendo un juego intertextual entre la escena —el Exorcista y la monja fornicando en la hierba— y el contenido sexual del

mito del jardín del Edén: “Charlotte knew that even in the safest of gardens dwells a snake”(95).

Antes de entrar en el convento, tal como habían decidido Edma, el Exorcista y la Madre Superiora, y todavía convaleciente de las heridas internas provocadas por el cristal, Charlotte pasa por dos experiencias relevantes, por su oposición al mundo místico y peligroso que le ofrece la religión, propiciadas por la liberación del yugo de Edma que viaja a Lourdes, dejando a tío y sobrina solos en la casa. La primera de estas experiencias tiene lugar en el café regentado por Mme. Saignée, donde la niña encuentra un cuerpo voluptuoso y bello para fijar el recuerdo abstracto de su madre en un cuadro que preside el local:

Upon the oak counter by the entrance stood a redolent coffee machine and above it hung an enormous gold-and-black-framed mirror. Reflected therein from the opposite wall was a languorous, diaphanous nude, rising coyly from the limpid pool of a well-tended cow pasture. Three cows arrested in their grazing, looked out across the grass upon her transparent, otherworldly yet voluptuous contours. The waters had given birth to this happy marriage of flesh and spirit; she was both earthly *and* transcendent. The café's faithful called her Wet Winnie.(96-97)

El cuadro, una especie de pastiche del nacimiento de Venus con matices campestres, es un primer atisbo de la unión mítica de la naturaleza, simbolizada aquí por el pasto y las vacas, y la sexualidad femenina liberada de las ataduras convencionales. En el proceso de evolución de la protagonista, esta visión que la conecta por primera vez con la imagen materna significa una huida del concepto de pecado que rodea el pasado de su nacimiento, naturalizado por la perspectiva puritana de su tía.

La segunda experiencia que resulta en un momento relevante para Charlotte es la asistencia al espectáculo titulado “The Missing Link”, en el que un charlatán

llamado Ali-Hassan Popa muestra dentro de una jaula a un canadiense de color que había llegado a Europa en uno de las giras artísticas de Buffalo Bill, presentándolo como un monstruo a caballo entre animal y hombre, con los instintos más atroces de las bestias. La audiencia concentrada a los pies de la catedral se sobrecoge con la visión de un hombre de raza negra, desnudo excepto por un taparrabos que oculta sus genitales. La presentación del charlatán recurre a la teoría darwinista de la evolución⁶⁰ haciendo creer a las personas allí reunidas que el canadiense es el eslabón entre la humanidad y el simio, que se convierte así en una parte más del acervo mítico de la comunidad:

You must all know that the Monster... known to the Western World as the Missing Link, who as you will see for yourselves is both a man *and* an animal *and* a recently proved relative of yours, sir (and I readily add of mine), is a ferocious creature of unbridled appetites, a man-eater of brontosaurian brutality and *abominable* inclinations.(99-100)

Pero cuando termina el espectáculo, Charlotte, que se queda sola al lado de la jaula del monstruo se estremece al asistir a la deconstrucción del mito, en el momento en que el ser extraño se despoja del gesto bestial que había mostrado a lo largo de la representación y empieza a hablar con la niña, que en ese momento pierde el miedo:

'I talk!', he guffawed. He laughed so hard that he began to cry, and Charlotte was relieved to see his tears were like her own.(103)

60 Una de las teorías científicas más debatidas en la narrativa de Rikki Ducornet es el evolucionismo darwinista que aquí se deconstruye como la base de las propuestas eurocentristas por la que la raza blanca se naturaliza como el grupo humano más civilizado y, por lo tanto, superior al resto. En este sentido la ciencia también se considera como parte de la superstición y del fanatismo que ha conducido al imperialismo y el sufrimiento de muchas sociedades primitivas.

Este episodio hace a Charlotte menos débil con respecto a sus vecinos en el pueblo, acentuando su poder para sobrepasar las creencias supersticiosas que marcan las prácticas sociales del grupo, más aún cuando el canadiense ve en la marca que lleva en el rostro, no una señal divina o diabólica, sino una simple mancha en la piel. Toda la secuencia del espectáculo mostrado por Ali-Hassan Popa se muestra como la articulación de los fundamentos del capitalismo, que se desenmascaran como la manipulación de los consumidores en manos de mercaderes fraudulentos: en este sentido, el hombre-objeto de las miradas de los espectadores es una fuente de riqueza para su amo, que explota su diferencia en beneficio propio, mientras que la audiencia paga por sentir la estabilidad de su estatus y su superioridad con respecto al 'monstruo'.⁶¹

En los días de verano, esperando la entrada al convento de St. Gemmes y alejada de la tiranía de Edma, Charlotte descubre el placer de la naturaleza, que se transforma en el espacio donde su ser alienado se libera de las opresiones sociales. En medio del campo, relacionado en la imaginación de la niña con el paisaje que rodea a Wet Winnie en el cuadro de la cafetería, Charlotte pasa gran parte de su tiempo con otro de los personajes positivos de la novela, Père Poupine, que, marginado por la comunidad por su adicción a la bebida y su falta de limpieza, le habla de la vida, del amor, de la naturaleza, las estaciones del año y de los animales. Archange Poupin aparece en esta parte de la narrativa como un correlato de Emile, en cuanto que enseña a la niña a desarrollar una identidad

61 Como Ducornet explica en su artículo "Optical Terror": "The fantastic influx of curiosities had a profoundly unsettling effect upon pedestrian and pious minds persuaded that the finite world was created reasonably, to the measure of man and for his salvation. Those Nest-building men of the woods, so like human parodies with their de Bergerac noses and scatological habits, must have badly cracked the egos of those who flattered themselves made in God's image"(Ducornet 1999, 7).

propia fuera del miedo y el terror impuestos por su tía, haciéndole entender la forma de sobreponerse a los mismos:

I'd trust a wolf faster than your Aunt Edma! Wolves aren't like men, Rabbit. It's just famine makes them cruel and that's the truth. I've known wolves to devour a melon patch and leave the sleeping baby in his crib to his dreams. Yes. Now I'll tell you...The roots of all things whisper together under the earth. The wolves know far more about the world... than most people.(113)

Una vez en el convento, y convencida de que su marca en la cara la destina a la santidad cuando está a un mes de cumplir los once años, Charlotte empieza a darse cuenta de que sus ideas preconcebidas sobre St. Gemmes, un lugar que “engendered vistas of sanctity encrusted with jewels” (73), no coinciden en absoluto con la realidad. El convento se construye como un espacio opresor —“the House of Merciful Agony”(122)— que sirve para contener las identidades femeninas desviadas de la norma. La niña, que ya había sido alienada por la deformidad de su rostro, ahora lo es más porque después de su batalla existencial contra el reloj de cristal es incapaz de pronunciar ningún sonido, por las heridas causadas en sus cuerdas vocales.⁶²

St. Gemmes es el lugar donde la desobediencia a las reglas se castiga con el sufrimiento del cuerpo,⁶³ a cargo de Sister Malicia, un personaje que muestra ciertas conexiones intertextuales con el Capitán Ahab de *Moby Dick*, dado que

62 Ducornet recurre a la mudez del personaje femenino como símbolo de su inadecuación a un entorno que continuamente la reprime en la realización de su identidad. En este sentido Charlotte se adhiere más al eje de personajes alienados por la comunidad, como su tío Emile, que tampoco domina el lenguaje de los otros. En este sentido es fácil ver una relación comparativa con Angela Carter en su caracterización de Aunt Margaret en *The Magic Toyshop*, donde la pérdida de la voz también es una metáfora del silenciamiento de la mujer por el poder patriarcal.

63 El convento se construye así como una copia de la etapa de educación arquetípica del *Bildungsroman* masculino creado por Charles Dickens, en donde los protagonistas tienen que sufrir las inclemencias y la crueldad de los tiranos que dirigen esas instituciones.

su principal característica física que acentúa el terror producido por su presencia es un mecanismo construido en marfil que sustituye a su mano. Este personaje terrorífico, que se ensaña con la debilidad de las niñas bajo su tutela, se presenta como exploración de la Historia manipulada por los intereses del Cristianismo: en sus clases las alumnas aprenden lecciones sobre la edad del Desorden gobernada por príncipes paganos antes de la gloriosa venida de la Iglesia de Cristo a tierras francesas, la edad del Terror dominada por la Revolución sangrienta de los bárbaros que se enfrentaron a la sagrada misión de la Cristiandad imponiendo el reino del libertinaje y la avaricia, etc. En su análisis de la Historia Sister Malicia articula el odio aciago hacia el Protestantismo (la era de Satán) y la comunidad judía (el florecimiento de la fuerza demoníaca que quiere destruir la civilización) a través de un discurso metafórico que resulta incomprensible para Charlotte, cuya mente inquieta e inquisitiva le lleva a los castigos más crueles.

En este estadio de represión, Charlotte, consciente de que la santidad por medio de la mortificación del cuerpo no coincide con sus deseos, reflexiona sobre la posibilidad de que tanto Dios como el Diablo sean representaciones del Mal, encarnado en Sister Malicia y en su tía Edma, seres monstruos que obtienen placer con el sufrimiento de la humanidad, idea que se materializa cuando, al notar la ausencia de una de sus compañeras, se da cuenta de que ha sido recluida en el dormitorio de la monja. Si Sister Malicia personifica el Mal, la protagonista ahora, tomando las características del héroe de los cuentos de hadas, emprende la tarea de liberar a Eulalie del sadismo de la monja, y se interna, cuando todas las demás duermen, por los pasadizos secretos del

convento, aunque el miedo no ya a lo sobrenatural, como en el pasado, sino a los posibles resultados de su acción la paraliza. En su introspección la protagonista demuestra su evolución desde un pensamiento mítico al conocimiento más objetivo de la realidad, y en su mente se entremezclan los discursos míticos que tienden a atemorizarla (la existencia de demonios, el miedo a lo sobrenatural) y la deconstrucción de esa misma realidad (miedo a la justicia):

Charlotte knew St.Gemmes's every saltpetered crevice by heart and easily made her way down the hall and up the inky, spiral stairs that led to Sister Malicia's lair. But face to face with the invisible door she panicked. A poison apple, the doorknob throbbled in her hand. When at last she turned it, squeezing wasp nest, pins and needles, the door opened with a shriek and Charlotte stood gasping for air upon the worn threshold... How would she ever find Eulalie in this terrible darkness? ...Would she have to kill Sister Malicia? How? Even if she was only a bag bloated and animated by Beelzebub and not a person, would she be easy to kill? Could mortals kill demons? Would she bleed? Ink? Smoke? And if there was blood! Maybe (Charlotte shuddered), *maybe she is a person after all!* Charlotte would be taken to prison and executed!.(146)⁶⁴

En el dormitorio de la Madre Superiora Charlotte siente por primera vez en la historia la capacidad de desafiar las consignas de sumisión y obediencia impuestas en el convento y se enfrenta cara a cara con la directora de la institución, Sister Malicia y el Exorcista, exigiendo ver a Eulalie, a la que encuentra desnuda y encadenada a la cama, masturbándose frente a los presentes. Esta escena grotesca produce una transformación mágica en la protagonista y su sentimiento de odio hacia la tiranía de sus superiores provoca el nacimiento del yo interior que había ido gestando por medio de su

64 La caracterización de Sister Malicia como 'a bag bloated and animated by Beelzebub' recuerda a la caracterización de Madame Schreck, la dueña del museo de mujeres monstruosas en *Nights at the Circus* de Angela Carter, un personaje que vive insuflado de la aceptación de su poder por parte de sus víctimas. En el momento que estos personajes tienen que enfrentarse a la fuerza de la identidad de las protagonistas, pierden toda su fuerza (ver Capítulo 2).

introspección, materializándolo en una energía que hace fundir los dientes de oro de Sister Malicia:⁶⁵

Charlotte had stopped crying. An uncanny tingling in all her extremities had given way to a compelling sensation of peace and strength —of rising jubilation. She stared at Sister Malicia's thin, hard mouth, a mouth studded with gold fillings... Charlotte knew that like metal rulers, metal teeth could grow hot and burn. And as she spoke, Sister Malicia clutched her face and screamed, for now her teeth were living coals burrowing into her flesh, and try as she might she could not pull them from her gums. When Charlotte, still poised upon her own private beach of silence, turned and walked away, Sister Malicia, doubled over with pain, did nothing to stop her.(150)

En este punto de la narrativa se desencadena la subversión total del sistema de dominio establecido desde un principio: la transformación de Charlotte en un ser que puede sobrepasar la represión ejercida por los personajes que representan el poder irracional de la superstición desencadena a la vez la liberación de Eulalie, cuando ésta comienza a levitar por la habitación, escapándose así de las ataduras que reprimen su identidad. Correlativamente el grupo de personajes formado por las monjas, el Exorcista y la tía Edma sufre un proceso de disolución progresiva que se construye de manera distinta en los dos espacios sacralizados por las convenciones sociales que son el hogar y el convento.

Con respecto al primero, el proceso de disolución de Edma se focaliza en su evolución hacia la locura. En su viaje a Lourdes Edma, que ha estado allí en contacto con la enfermedad y con la muerte, se obsesiona con la tarea de

65 Esta secuencia en la que la rebeldía de Charlotte toma carácter sobrenatural transforma correlativamente las convenciones de la narrativa que tienden hacia el realismo mágico. Con la introducción de sucesos inverosímiles que sirven de metáforas de liberación para la protagonista, la novela se desprende de las ataduras del realismo que constriñe la imaginación poética, aunando así forma y contenido. En este sentido la novela explora la posibilidad de liberar el inconsciente desde las convenciones de lo familiar y lo natural, estableciendo así la crítica de lo que se considera 'real'. Desde esta perspectiva, es imprescindible ver en esta técnica de defamiliarización la influencia del Surrealismo en la autora, que resulta una de sus fuentes fundamentales.

construir la Basílica símbolo del lugar milagroso con huesos de animales, abandonando completamente sus labores domésticas que resultan en una degeneración absoluta del hogar:

Back home, Edma was making glue. Her kitchen needed fresh paint, the curtains were soiled, the sink badly stained and the air smelled of the dead parts of animals, hoof and skin, that had gone into the fuming pot.

Edma herself was soiled and stained; liver spots speckled her hands and face; she was gaunt and yellow and even crankier than before Charlotte's departure. The Basilica of Bones had become her life. Her organized, aseptic household had toppled; her tight-laced mind had come untied.(151)

Mientras tanto, con la llegada del Exorcista al convento y su obsesión por comprender los misterios por medio de la sexualidad aberrante, que incluso le lleva a transvestirse haciéndose pasar por una monja llamada Rosa Mystica, todo el sistema de reglas austeras de la institución se derrumba, y sus continuos escauceos con las novicias y las monjas provocan la desaparición del convento en medio de una tormenta mágica, cuya última consecuencia es el regreso de Charlotte al hogar.

Todo el episodio del convento sirve para explorar los resultados nefastos de la identidad reprimida en las niñas, las novicias y las monjas, centrándose particularmente en la articulación de la sexualidad femenina, que en el caso de Charlotte se despliega como una fuerza interna que le ofrece una identidad propia, misteriosa: un espacio poderoso que funciona como correlato de las fuerzas naturales que atacan las cimientos de la institución religiosa, de manera que la primera menstruación de la protagonista se vincula directamente con la tormenta sobrenatural que sobreviene después de la liberación de Eulalie. Para Charlotte la visión de la sangre, reproduce el encantamiento del episodio de su

niñez cuando la sangre provocada por los cristales tragados se conecta en su mente con su destino privilegiado como mártir religiosa:

Because Charlotte knows nothing of sexuality, her blood is the unequivocal evidence of God's intention. Weeping in gratitude and terror, she believes she bleeds for Jesus. She is ready, even eager, to bleed to death.(170)

La destrucción del pasado, simbolizado por St. Gemmes hace que el dominio del orden natural se superponga al orden social, conectando en este punto la sexualidad femenina con un estadio en el que la naturaleza ha sobrepasado los límites de la civilización humana, caracterizándose como una amenaza para el Exorcista, que ha huido de la destrucción internándose en el bosque:⁶⁶

In that ferocious wind the mushrooms —green, bronze, suppurating yellow, orange, black, deadly purple and red— had magically proliferated and all about him fetal knobs and thumbs gleamed phosphorescent and menacing. As he stooped to consider a runny fungus oozing from the mossy crotch of a hideously ancient tree, the sky ripped apart at its southern seams and hail, maturing in minutes from the size of peas to that of turkey eggs, plummeted to earth. Battered and bruised, his clothes ripped to shreds and blown from his back, the Exorcist ran deeper into the forest for cover as trees were stripped of bark and branches, ferns torn from the sod by their roots and mushrooms smashed to a gelatinous pulp that *thwopped* into his face with the consistency of vomited meat.(176)

Aún siendo testigo privilegiada de las nefastas consecuencias del entramado religioso del convento que sólo conduce a la represión maléfica de los débiles para placer de los fuertes, Charlotte, demasiado volcada en su narcisismo e impresionada por la visión de la sangre saliendo de su cuerpo, atribuye este nuevo suceso a su destino de santidad, por lo que emprende un segundo viaje,

66 Uno de los intereses de la autora es la exploración de las prácticas humanas como destructoras de la naturaleza. Desde esta perspectiva la tormenta se presenta como una metáfora de la liberación del mundo natural, que con un poder sobrenatural responde a la insensatez humana. En la creación de este episodio Ducornet refleja de nuevo un estilo muy similar al del realismo mágico, por el que la naturaleza se presenta como fuente de los hechos no relacionables con la racionalidad.

esta vez voluntario, hacia otro convento, para hacerse monja dejando a un lado la tristeza de su tío Emile que no puede soportar una nueva separación de la niña.

Una vez en el tren, en un momento de introspección en el que reflexiona sobre su vida, la adolescente reconoce la ausencia de deseo en su partida, y el constante miedo a la muerte que le ha guiado durante toda su existencia y que la hace sentir repugnancia por sí misma:

And with astonishment, Charlotte realized that she was *afraid*. That she had always been afraid, that it was above all fear, not faith, that was driving her on. Biting her lip, she pressed her forehead to the window. She felt like murder, she felt like suicide, she feared she would vomit, she feared she would explode.(195)

Y después del reconocimiento de la falsedad de sus premisas acerca de su identidad, que han tenido siempre consecuencias negativas de dolor y de aislamiento para ella, el nuevo yo de la adolescente experimenta un momento epifánico cuando ve a través de la ventana una criatura prodigiosa, una liebre dorada corriendo hacia el ocaso, una visión mágica con la que nace en ella el deseo de bajar del tren y seguirla. La llamada de la tierra hace efecto en Charlotte, que salta del tren y comienza a correr sin rumbo por el bosque en penumbra, cuando, sin aliento, cae sobre la hierba y el dolor en su vientre le devuelve a su identidad de mujer adulta. Sintiendo el miedo a lo que ella considera una señal divina, la adolescente encuentra a Père Poupin, que la lleva a su cabaña y allí le enseña lo que nadie antes le había enseñado:

Stop jiggling! But this stigma of yours —well! The moon's full tonight, Charlotte, she was full the night of the flood and I figure, well, likely as not this, hah! Stigma only means that you are a normal young female and... You can have *babies*, it means.(198)

La relación que se establece a partir de aquí entre la protagonista y el personaje que representa la sabiduría del mundo natural se transforma en el estadio de plena realización de la identidad femenina, fuera de cualquier premisa de opresión y cualquier convención impuesta. De las enseñanzas de su nuevo educador, Charlotte aprende por fin que todo lo que existe es visible, que todo lo demás es sólo superstición, “that the universe is knowable, if only you dare look.” (207) En la cabaña, la adolescente se reconoce como parte del mundo que la rodea y entra en un universo en el que su imaginación se libera a través de la pintura por medio de los colores fabricados por Poupin con pigmentos naturales, inspirándose en los elementos que el nuevo espacio le ofrece:

From that day Charlotte paints. She paints bats and wasps, thousand-leggers and dragonflies, foxes and crows and crossbeaks. The eaglefern looping from a bed of melting snow, the wild rose, its hairy stems, petals translucent, sunlight catching in the thorns, the whisper of a moth hanging in the air, a snail intimately exploring a leaf. The moon's halo.(210)

Una vez que la protagonista ha llegado a la convicción de la materialidad de lo que le rodea, cuya consecuencia fundamental es la desaparición del miedo a lo desconocido, Charlotte experimenta un nuevo encuentro con la liebre dorada que le hizo enfrentarse a su verdadero yo, y esta vez la joven se da cuenta de que el animal maravilloso tiene la misma forma que la mancha de su rostro, acentuando con esta identificación la idea de la comunión entre su identidad y la naturaleza. En este sentido, este segundo momento epifánico construye una estructura circular que conecta simbólicamente el comienzo y el final de la novela: si el nacimiento de Charlotte sucede simultáneamente a la muerte de su madre y la muerte de la liebre que su padre caza en el bosque, el reconocimiento

productora de la intolerancia y del sufrimiento de los que no ostentan el poder, la sexualidad como una parte reprimida de la identidad que forma parte inevitable del proceso de maduración de las protagonistas, etc. En sus manos este esquema narrativo funciona como marco para introducir la identidad femenina en proceso de adecuación problemática a un guión preescrito y fijado de antemano. Las líneas argumentales de estas novelas construyen la forma en que las protagonistas toman conciencia de esas circunstancias y luchan por escapar a la manipulación ejercida por fuentes de poder ajenas a ellas.

Estos temas que se apuntan en estos primeros *Bildungsromane* serán el punto de partida de las novelas cuya estructura formal es el viaje alegórico, estructura que ofrece una posibilidad mayor de insertar disquisiciones teóricas sobre la acción narrada, dirigiendo así sus modos narrativos hacia una versión de la alegoría que se despega en cierto modo de los productos anteriores, más en consonancia con la estética posmodernistas. La utilización progresiva de estas estrategias se puede interpretar como el resultado de aprehender la realidad como un artefacto fragmentado que debe ser reflejado en la literatura por medio de narrativas cada vez más distanciadas del modo realista. De esta manera las técnicas de la intertextualidad y, sobre todo, de la metaficción, van a permitir una hibridación radical de la novela, que se descompone en fragmentos discursivos incompatibles.

En el capítulo que sigue se analizarán, pues, las novelas de ambas autoras caracterizadas por la instrumentalización de las convenciones del viaje alegórico con el objetivo de deconstruir la manera en que los/las protagonistas adquieren su identidad.

La alegoría es un modo de representación por el cual se establece una relación de significados entre dos construcciones ontológicas diferentes: por medio de la introducción de un esquema narrativo central construye un significado que sólo se puede encontrar más allá de la literalidad de la ficción. Esta relación entre el mundo propuesto por la ficción y ciertos sistemas de significado que se hallan en la realidad de fuera caracteriza a la alegoría como modo de escritura oblicua, cuya interpretación siempre excede a sus propias premisas. La historia etimológica del término mismo acentúa esta naturaleza extremadamente problemática: la palabra griega *allēgoria* se compone de una primera parte, *allos* que significa 'otro', y de una segunda proveniente del verbo *agoreuein*, originalmente 'hablar en asamblea, en el *agora*'. Tal como explica Jon Whitman, la unión de los dos elementos produce ya en su origen un significado complejo y, a veces, contradictorio:

The second component of the word 'allegory' thus had historical connections both with official, political address and with everyday common speech. When this component was combined with the inverting word *allos*, the resulting composite connoted both that which was said in *secret*, and that which was *unworthy* of the *crowd*. These two connotations of the word 'allegory' —guarded language and elite language— became explicit parts of allegorical theory and practice. (Whitman 1999, 263)

La tradición alegórica comienza en el siglo VI a.C. como proceso de interpretación del significado filosófico de la obra de Homero, en la que se quiere encontrar una convergencia entre los elementos narrativos de dicha obra y conceptos abstractos que pueden llevar a conocer la verdad escondida en los textos. Desde sus comienzos por lo tanto la alegoría presenta una conexión directa con la explicación de los mitos y al mismo tiempo con la construcción de los mismos, adjudicándole la función clarificadora de comprensión y aprehensión de la realidad humana en correspondencia con el mundo natural y sobrenatural.¹ Este interés por despejar la ficcionalidad de la mitología y acercarla al terreno de lo humano se encuadra dentro del idealismo platónico que distingue el mundo eterno de las verdades esenciales y el mundo caótico de lo figurativo.²

Si la alegoría en la antigüedad clásica se utiliza dentro del campo de la filosofía como medio para la explicación de la naturaleza humana, esta misma estrategia interpretativa pasa a ser fundamental en la labor de los teólogos cristianos con respecto a la lectura y comprensión de las Sagradas Escrituras como explicación de la historia de la humanidad. De ahí que durante todo el Medievo la alegoría sirva para naturalizar la ideología del Cristianismo como una nueva explicación

-
- 1 Según Laurence Coupe, el nacimiento de la alegoría se debe a un proceso de desmitificación general en el mundo de la cultura griega; este proceso desmitificador puede realizarse de manera que el mito se reduzca a una humanización del mundo de los dioses que entran en la Historia, o de forma que se coloque en el dominio del raciocinio humano. Ésta última es la postura de Platón, que pensaba que el significado filosófico precedía al mito, cuyo mayor interés es el ilustrar precisamente ese significado. La alegoría, pues, es la forma narrativa que dice algo en términos de otra cosa. (Coupe 1997, 105)
 - 2 Platón ocupa un lugar central en la tradición alegórica griega, en cuanto a la utilización de este modo de expresión para construir sus teorías. El mito de la cueva, como alegoría del conocimiento, se basa precisamente en la idea del mundo que conocemos como una sombra del mundo eterno e ideal de las ideas, que tiene una existencia independiente a la que el filósofo debe acercarse. Este mito convierte a la filosofía en alegoresis, o interpretación alegórica, como intermediaria entre el mundo caótico del ser humano y el mundo eterno de las ideas.

cosmológica, por una parte, y como tratado de moralidad y de conducta, por otra. El modo alegórico, de esta manera, se convierte desde un principio en una manera de componer e interpretar textos altamente maleable según los intereses del periodo en el que aparece, y por tanto, se erige como un discurso del que se puede entresacar la evolución de los sistemas de pensamiento que rigen la historia de Occidente.

La alegoría como principio estructural de la narrativa afecta principalmente a los personajes, las acciones y las imágenes que constituyen el texto, que normalmente se construye como un híbrido entre el realismo y la fábula, dentro del cual el modo alegórico funciona a través de técnicas tales como la personificación en el uso de los nombres de los personajes,³ o la correspondencia de significado entre una acción representada y un fenómeno extraficcional o un estado mental específico.

Los esquemas narrativos en los que se insertan tales técnicas alegóricas también se presentan como marcos convencionales donde desarrollar el sentido alegórico, y tradicionalmente se dividen en dos marcos fundamentales: la batalla entre el Bien y el Mal, y el motivo del viaje que explícitamente caracteriza el desarrollo del personaje principal como un movimiento constante y progresivo. Normalmente el tema del viaje se identifica con las ideas de peregrinación moral y de búsqueda interna del yo.

En la edad moderna el debate sobre las posibilidades de la alegoría como modo de expresión toma relevancia en los teóricos románticos que desprecian la falta de

3 La personificación alegórica presenta una correspondencia unívoca de significados entre el personaje como elemento narrativo y el concepto abstracto que representa. Esta técnica es central en las manifestaciones dramáticas denominadas 'Morality Plays' en los comienzos del drama en el periodo transicional desde el medievo y el Renacimiento, donde los personajes entaban una lucha entre los vicios y las virtudes cristianas. Este uso alegórico es recurrente en las obras tanto de Angela Carter como de Rikki Ducornet.

adecuación de esta estrategia con respecto a sus ideas de la creación artística como espejo de la experiencia trascendente del mundo.⁴ En la teoría romántica de disolución del sujeto y del objeto del conocimiento la estructura alegórica se considera como una estrategia mecánica de expresar los fenómenos a través de signos más o menos complicados, mientras que el símbolo es una forma de la imaginación creativa que revela la conexión entre el ser humano y la naturaleza.⁵

El gusto por las estructuras simbólicas en el Romanticismo como espejo de la individualidad creativa del escritor causa el abandono del modo alegórico convencional; sin embargo la apología del simbolismo encabezada por los románticos puede considerarse como un paso adelante en la evolución del modo alegórico, ya que la organización de los textos por medio de un eje simbólico resulta en la creación de lo que se puede denominar la alegoría moderna. La hibridación de la alegoría antigua y el simbolismo romántico se convierte así en una nueva forma de expresión que mezcla el modo realista para construir la ficción y un sistema consistente de símbolos que permiten la interpretación alegórica, que ya en el siglo XX se utiliza para ilustrar cuestiones éticas, sociales o filosóficas.⁶

En la historia literaria del siglo XX hay que esperar hasta el movimiento pos modernista para observar de nuevo cómo la alegoría vuelve a tomar un papel

4 El debate sobre la alegoría y sus dificultades dentro de la teoría estética del Romanticismo comenzó en los escritos de Coleridge, que proponía un cambio hacia una forma artística más pura, que explotara la capacidad del escritor como revelador de una verdad transparente (ver Muirhead 1992, 195-216).

5 En su análisis acerca de las ideas sobre el arte que se esparcen en los escritos de Coleridge, John H. Muirhead señala: "there are abundant hints of how he came to conceive not only of the sense of beauty as a form of personal communication with the Spirit revealed in Nature, but of art as the interpreter of its life" (Muirhead 1992, 203).

6 Uno de los escritores que utiliza más recurrentemente la alegoría para componer sus novelas en la literatura contemporánea es William Golding, guiándolas siempre hacia una interpretación moral de la sociedad moderna (ver Dickson 1990).

relevante como modo de representación. La composición de este tipo de textos que establecen explícitamente una barrera infranqueable entre lo escrito y lo que se quiere significar hace de él una forma narrativa fundamentalmente problemática que articula uno de los intereses principales de este movimiento cultural: la ineficacia del lenguaje en cuanto a instrumento para la representación del mundo, cuyas bases teóricas se hallan ya en las propuestas del estructuralismo lingüístico fundado por Saussure:

When Saussure separated the referent from the sign, and posited an arbitrary and differential relationship between the sign's constituent parts (that is, between the concept –the signified, and the graphical or acoustical image of that concept –the signifier), he, in effect, provided a critique of representation. (Marshall 1992, 42)

La revitalización de la alegoría por parte de los autores y las autoras postmodernistas se inserta en un movimiento más amplio de exploración de la compleja relación entre el significado y el modo de significar, ya que el modo alegórico es aquél que desvirtúa la relación directa y unívoca entre lo escrito y lo que quiere decir lo escrito. Este interés en la ineficacia del lenguaje como modo de traducción de lo real está en la base de las teorías contemporáneas que tratan de desestabilizar los sistemas representacionales que han guiado el pensamiento occidental desde el proyecto dieciochesco de la Ilustración. Según Fredric Jameson, la reinención de la alegoría en la era del post-capitalismo es sintomática del momento presente porque revela “a generalized sensitivity, in our own time, to breaks and discontinuities, to the heterogeneous (not merely in works of art), to Difference rather than Identity, to gaps and holes rather than seamless webs and triumphant narrative progressions, to social differentiation rather than to Society

as such and its 'totality', in which older doctrines of the monumental work and the 'concrete universal' bathed and reflected themselves" (Jameson 1991, 26).

En las teorías sobre el posmodernismo nociones como 'realidad', 'sujeto' y 'objeto' pierden su carácter de entidades autónomas para ser consideradas como construcciones culturales dentro de un esquema referencial también construido. Si la idea del lenguaje como instrumento para nombrar el mundo era el principio por el que se rigió la estética realista decimonónica, que pretendía construir una lectura transparente del mundo de la ficción, los autores postmodernistas se esfuerzan por dismantelar dicha premisa de partida para recalcar el inevitable perspectivismo de cualquier representación del mundo. Las verdades universales, las verdades con mayúsculas, pierden a través de este movimiento anti-realista su universalidad y su entidad de esencia para formar parte de recreaciones construidas cultural e históricamente por un sujeto cuya identidad ha sido construida igualmente por medio de unas coordenadas definidas por la cultura y la historia.

Una de las técnicas más utilizadas para conseguir dicho dismantelamiento de la representación objetiva de la realidad es la deconstrucción de las mismas reglas que dominan la poética realista, subvirtiendo cada uno de sus componentes y estrategias, descubriendo la artificialidad de aquello que siempre se tomó por transparente y natural. La relación entre deconstrucción y alegoría viene establecida por Paul de Man y su dismantelamiento de la teoría romántica del símbolo. En el artículo "The Rhetoric of Temporality", este crítico ofrece una discusión profunda sobre la mitificación del genio romántico y de sus dotes innatas de originalidad y creatividad que fueron las bases para la celebración del símbolo como instrumento de la unión de la forma y la sustancia en la literatura (Man 1983, 196). Desde este punto de

vista, la alegoría habría sido rechazada por su carácter dogmático, esquemático y lógico en un periodo en la historiografía del arte en el que se denostaba cualquier acercamiento a la racionalidad. Esta concepción negativa del modo alegórico, que fue retomada a principios de siglo XX por el Modernismo, se transforma en las teorías de Paul de Man, que propone la idea de que todo texto es alegórico por naturaleza, dada la arbitraria relación entre significante y significado del signo lingüístico:

Deconstruction ... is not something the critic does to the text from the outside in the act of 'reading' it, but something all texts inevitably do to themselves. It is a built-in fatality of language that any text must not only posit a figure or system of figures but must at the same time dismantle it, brings its aberrancy into the open. (Longxi 1994, 215)

La alegoría, vista de esta manera, es una característica general del lenguaje humano que apunta claramente a su distanciamiento con el mundo real. Pero si la alegoría se contempla como modo de representación artística, ésta sirve de instrumento para la construcción de textos discontinuos en tanto que requieren otros textos para entender su significado. Tal como explica Craig Owens:

The allegorical work is synthetic, it crosses aesthetic boundaries ... Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization –these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse. (Owens 1994, 58)

Según Owens, todas las características de la obra posmodernista podrían ser vistas como estrategias alegóricas, ahondando aún más sus diferencias con respecto a la obra modernista en cuanto que la apropiación de convenciones del pasado, la acumulación de elementos dispares, y la hibridación del objeto artístico no hacen

más que enfatizar la imposibilidad de significado trascendente de dicho constructo artificial y sin profundidad moral o intelectual. Ésta es la conclusión a la que llega James Applewhite en su artículo "Postmodernist Allegory and the Denial of Nature", en el que inscribe al movimiento posmodernista en una larga tradición occidental de enajenación entre la mente y la materia, el alma y el cuerpo, la naturaleza y el hombre. De ahí que critique negativamente la obra posmodernista por su falta de conexión con las emociones humanas, con lo verdaderamente importante, aunque deja abierta una puerta hacia una forma de arte más trascendente:

But the postmodern situation does not automatically limit art to the reproduction of commercial imagery, to the photographic reflection of the urban surface, or to the appropriation and reassemblage of earlier work and/or popular icons ... [I]n the postmodern era a struggle for authenticity ... has for some time coexisted with the most blatant appropriations and replications of replications. In spite of all that has been said by theorists of postmodernism and postmodernist art, a depth of memory and involvement remains available, for artists who insist on breaking through the surface imagery. (Applewhite 1989, 16)

Es este sentido de la autenticidad de la apropiación y de la acumulación de elementos del pasado el que se desprende de los esquemas alegóricos de Angela Carter y de Rikki Ducornet, ya que la discontinuidad propia de dicho modo de representación se utiliza como metáfora para reflejar la fragmentación de la mitología femenina. La alegoría en manos de las autoras feministas y poscoloniales sirve como escenario para la construcción de narrativas en *collage* cuya naturaleza de fragmentos yuxtapuestos funciona en forma de metacomentarios que se alejan del mundo creado por la ficción.

Desde el principio de las carreras de ambas escritoras la alegoría se convierte en uno de los modos de representación más recurrentes, un modo que se utiliza de forma híbrida en cuanto que se yuxtapone un uso moderno de la alegoría —en cuanto a la composición de las novelas de forma en que existe una simbología que sostiene el entramado narrativo—⁷ a un gusto evidente por la personificación, que hace pensar en una alegoría mucho más didáctica y unívoca en su construcción del significado. Este uso de la personificación, aunque también visible en las novelas de Carter —Jewel en *Heroes and Villains*, Desiderio en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, Tristessa en *The Pasión of New Eve*, etc— está mucho más presente en la producción de la escritora norteamericana. Tal como señala Allen Guttman:

In naming her characters, Rikki draws on the resources of several languages. In *The Stain* we encounter Sister Malicia (who is as mean as they come), Madame Cloche (who sounds not at all like a bell because she suffers from lockjaw), Père Archange Poupine (who is fatherly, angelic, and childlike), and Ali-Hassan Popa (who seems in his con-man's behavior to combine Islamic with Roman Catholic fraud). *Entering Fire* introduces us to a phallophobic bride named Virginie, an entomologist named Cletis Twigger, and a pair of Nazi officers named Roll and Möpse (German names which taken together, refer to a variety of pickled herring). In *The Fountains of Neptune* there is an amiable monkey named Charlie Dee (who sets the reader to thinking of Victorian debates about Charles Darwin and his evolutionary theories) and an elderly psychiatrist named Venus Kaiserstiege (who encourages us to believe in the human ability to rise towards the empire of eros). The fourth novel, *The Jade Cabinet*, introduces us to the ethereal young Etheria and the weighty husband, Radulph Tubbs, from whom she takes flight. (Guttman 1998, 185)

7 En el capítulo "Allegory and the Modern Novel" L.L. Dickson explica las características que definen la alegoría moderna con respecto al modo alegórico medieval, construyendo implícitamente una oposición binaria y jerárquica entre los dos tipos muy en la línea de las ideas románticas sobre este modo de representación. Para Dickson la alegoría moderna consigue solucionar los problemas de tipificación y simpleza de la alegoría medieval por medio de la introducción de un entramado simbólico que da fuerza psicológica a la novela (Dickson 1990, 1-11).

Aunque las novelas de ambas escritoras toman a menudo el modo alegórico como el principal medio de representación, se puede observar en ellas una particular evolución por la que se van abandonando cada vez más, sobre todo por parte de Angela Carter, las premisas de la alegoría moderna para concentrarse en el modo alegórico más antiguo, en una fase de sus carreras respectivas en la que ambas eligen el tema del viaje como instrumento para edificar narrativas cuyo interés principal es la discusión y el cuestionamiento de ciertos sistemas de pensamiento centrados en la identidad y la subjetividad. Esta vuelta al modo de representación medieval no significa una mirada nostálgica hacia la literatura del pasado, sino una apropiación de dicha forma para experimentar con ella las posibilidades de desestabilización del significado inherente a la misma.

Mientras que en sus comienzos las dos se aprovechan de las posibilidades del género del *Bildungsroman* para construir novelas de formación femenina en las que se exploran las consecuencias negativas del patriarcado y el fanatismo religioso y cultural, en sus novelas posteriores el motivo del viaje funciona como instrumento para llevar a cabo la deconstrucción de los discursos del psicoanálisis, el surrealismo y la teoría romántica del sujeto.

Precisamente porque a las dos las mueve un claro objetivo político de crítica y de protesta contra concepciones tradicionales sobre la feminidad, no se puede ver en ellas la superficialidad y artificialidad que Applewhite y otros muchos críticos del posmodernismo consideran endémicas en la práctica posmodernista. La reinención de los viajes alegóricos, que desde la antigüedad clásica pasando luego por la literatura de la Edad Media han servido fundamentalmente a propósitos filosóficos o morales, en estas escritoras se convierte en una serie de encuentros y

desencuentros con paisajes y espacios que no son otra cosa que encarnaciones de las narrativas del pasado. El choque entre estos discursos produce un corto circuito que desmantela sus propias premisas, dejando siempre el significado construido por ellas en un constante desplazamiento intertextual.

En este sentido, estos viajes alegóricos resultan la articulación de una de las ideas más debatidas dentro del posmodernismo: la consideración del ser humano como un sujeto que se define por ciertas prácticas lingüísticas, un sujeto que, al contrario que el sujeto modernista, es consciente de su propio aprisionamiento en una red compleja de códigos que lo delimitan y lo controlan. De ahí que, como en las alegorías antiguas, Carter y Ducornet explícitamente apunten a la necesidad de establecer las relaciones intertextuales que demandan sus novelas, de manera que dentro de la ficción las alusiones a los discursos externos que se deconstruyen sean numerosas.

En estas alegorías posmodernistas el interés no reside en, como en las anteriores, la coherencia entre el mundo figurativo y el sistema de pensamiento al que alude, sino precisamente la acumulación de elementos que difícilmente podrían coexistir en una línea argumental consistente con un significado último, dejando múltiples fisuras abiertas en donde insertar metacomentarios procedentes de otros discursos, principalmente los relacionados con el psicoanálisis, el surrealismo, y algunas ramas de la filosofía. También se observa una evolución en el uso del modo alegórico articulado dentro de narrativas de ciencia-ficción en la producción de Carter en los 70 (*The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* y *The Passion of New Eve*) hacia un uso de la alegoría dentro de narrativas más tendentes hacia el realismo mágico, en las que los elementos fantásticos se insertan en el nivel de la normalidad para

desbancar sus mismas premisas, como ocurre en *Nights at the Circus* de Carter y *Phosphor in Dreamland* de Ducornet. Este paso hacia delante también se relaciona con un interés fundamental por la historia, y de hecho dentro del esquema realista en el que se basan estas novelas se introduce una clara preocupación por encuadrar las narrativas en coordenadas históricas específicas: finales del siglo XIX en *Nights at the Circus*, siglo XX en relación dialéctica con el siglo XVII en *Phosphor in Dreamland*. Con esta construcción narrativa fragmentada, incongruente y heterogénea, los personajes figuran como cúmulos de doctrinas y de conceptos teóricos que los transforman en artefactos muy alejados de la concepción orgánica de las anteriores novelas y sus recreaciones del *Bildungsroman*.

El viaje hacia el inconsciente masculino

La estructura episódica de esta novela encuentra el hilo narrativo en el eje temático principal que representa el viaje espacio-temporal del protagonista Desiderio desde una colonia española, supuestamente situada en Sudamérica, pasando por las costas africanas para llegar al final de su búsqueda al castillo fabuloso del Dr Hoffman. El esquema de la narración en su nivel más literal representa una revisión de la literatura de aventuras: el protagonista descubre o hace evidente que su identidad y el significado de su existencia sólo se puede satisfacer por medio de un viaje en el que sistemáticamente tiene que demostrar su heroicidad ante los avatares que obstaculizan su búsqueda, hasta llegar al estadio en el que se produce el éxito de la misma, sea ésta de carácter material, ideal o simbólico.

Es ésta una estructura que toma elementos de numerosas obras literarias del pasado, ya que en ella se entrecruzan componentes de la literatura antigua de héroes mitológicos que luchan contra los obstáculos impuestos por los dioses, o de la épica en la que el protagonista es el representante de un pueblo en guerra contra el enemigo, o de los cuentos populares en los que el protagonista masculino, a menudo adolescente, debe conseguir el amor de la heroína, o de la novela picaresca que, en tono mucho más satírico y menos trascendente presenta a un antihéroe que pelea por su supervivencia. Esta mezcla de géneros forma parte de la poética del posmodernismo cuya utilización de géneros populares trae a la palestra la idea de la imposibilidad de sustraerse a las convenciones formulaicas. Tal como explica Theo D'Haen:

[T]he 'serious' novel can no longer fulfill the function of critically describing the human condition in a postmodern world, at variance with what it was uniquely suited to do in the 'modern' world, i.e., a period beginning somewhere with the Renaissance and drawing to a close—at least in our view— somewhere in the middle of our own twentieth century. The popular (sub)genres moving into the center of the postmodern literary system do fulfill that critical function. (D'Haen 1989, 411)

En todos estos productos literarios el eje común es el género del personaje, siempre masculino, y la naturaleza ajena del mundo exterior, que se presenta lleno de peligros, suponiendo siempre un ataque contra su identidad y proporcionando toda clase de obstáculos para su desarrollo.

En el caso de la novela de Carter el protagonista oscila entre la caracterización del héroe mítico y del antihéroe picaresco que lucha por su supervivencia en un medio social hostil: Desiderio es, por una parte, el héroe que debe enfrentarse a la dislocación del tiempo y del espacio impuesta por el esquema bélico del maléfico Doctor Hoffman, y, por otra, es el agente a las órdenes del Ministro de la

Determinación, el 'soberano' de la Ciudad, en una batalla en la que, realmente no toma parte activa sino que lo convierte en un objeto de las circunstancias que le rodean. El héroe, aunque arropándose con caracteres míticos, no es héroe por su propia condición y deseo, sino por la lealtad forzosa (no caballeresca) que le debe a un poder superior que dicta las reglas. En este sentido es significativa la exploración del tema del poder y la represión en el fenómeno histórico de la colonización,⁸ que crea individuos con identidad desplazada: en la novela la Ciudad se describe como una colonia española, y Desiderio pertenece al sustrato social y étnico de los colonizados:

I was of Indian extraction. Yes. My mother came from freckless middle-European immigrant stock and her business, which was prostitution of the least exalted type, took her to the slums a good deal... I was a very disaffected young man for I was not unaware of my disinheritance.(16).

Desiderio abre la narrativa utilizando el modo confesional en primera persona, que supone la recreación del pasado a través de la memoria de lo vivido que reconstruye y manipula la experiencia dándole una forma racional.⁹ Esta confesión acerca del pasado escrita desde el presente permite la creación de un narrador intrusivo, que distorsiona y desestabiliza la narrativa con comentarios, digresiones

-
- 8 La colonización cultural es uno de los intereses clave de Angela Carter, apareciendo siempre en sus obras bajo el prisma de la violencia y la opresión que produce dicho fenómeno. Aquí la colonización es una de las consecuencias del racionalismo representado por el Ministro de la Determinación en un principio, pero también se desenmascara a lo largo de la novela los propósitos colonizadores del Dr Hoffman que encarna irónicamente la liberación de los deseos.
 - 9 Esta estructura racional de los episodios organizados cronológicamente de un capítulo a otro, sin dislocación temporal apunta a la posibilidad del relato autobiográfico como narración lineal de la experiencia. Sin embargo, a través de esta racionalización de la experiencia el narrador explora la artificialidad del proceso: "I must gather together all that confusion of experience and arrange it in order, just as it happened, beginning at the beginning. I must unravel my life as if it were so much knitting and pick out from that tangle the single, original thread of my self, the self who was a young man who happened to become a hero and then grew old" (11).

y dislocaciones metaficcionales, componiendo de esta manera una compleja red de textos diferentes pertenecientes a disciplinas tan dispares como la filosofía, la teoría literaria, o el psicoanálisis.

El primer capítulo de la novela presenta así un marco introductorio compuesto por los elementos primordiales de la historia: los personajes que originan la acción —el Ministro de la Determinación, y el Dr. Hoffman—, y la naturaleza de la trama, la guerra entre la razón y la fantasía, en la que va a tener un papel relevante el personaje de Albertina como objeto principal del deseo del narrador, y como figura creada por el Doctor, su padre, para atraerlo a sus dominios. La carga alusiva y simbólica de cada uno de los elementos de la narración queda claramente establecida desde las primeras páginas de la novela, de manera que se deja entrever desde el principio la naturaleza compleja del texto. No es arbitraria en este sentido la selección de citas que abren la novela:

La primera de estas citas, “*Les lois de nos désirs sont les dés sans loisir*. Robert Desnos”,¹⁰ apunta al juego de las palabras para crear imágenes inéditas, tal como pasa en los sueños, e introduce el tema principal de la novela, es decir, la inconsistencia de las leyes que marcan el deseo, además de incluir la referencia al surrealismo como elemento esencial para entenderla. La segunda, “(Remember that we sometimes demand definitions for the sake not of the content, but of their

10 Robert Desnos (1900-1945) Poeta Surrealista francés. Para Desnos el poeta posee una mente llena de metamorfosis, y sus poemas se estructuran en relación con experimentos con el lenguaje (juegos de palabras, intercambios de sílabas, mal uso de homónimos...). Desnos fue uno de los fundadores del movimiento, aclamado por André Breton precisamente por su facilidad al recrear imágenes yuxtapuestas en la línea del lema primero del Surrealismo: transformar el mundo de manera que se pareciera al inconsciente y al mundo de los sueños, liberando los deseos humanos. El tema del deseo y el lugar que ocupa el amor y el erotismo en la posible transformación del mundo están en el corazón de los tópicos surrealistas. Desnos considera beneficiosa la experiencia del deseo aplazado, no satisfecho o enmudecido.

form. Our requirement is an architectural one: the definition is a kind of ornamental coping that supports nothing.) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*,¹¹ introduce otro de los intereses de la novela, ya que la batalla entre la razón y la fantasía se articula en relación a dos filosofías del lenguaje contrapuestas. Y la última, “Imagine the perplexity of a man outside time and space, who has lost his watch, his measuring rod and his tuning fork. Alfred Jarry, *Exploits and Opinions of Doctor Faustrall Pataphysician*”,¹² delinea la situación de extrañeza impuesta por la pérdida de las coordenadas racionales del tiempo y del espacio, situación de partida del protagonista en su viaje.

La interrelación de los elementos de la narrativa y de textos ya existentes de diferente procedencia viene dada, pues, desde el primer momento de forma autoconsciente, a través del juego metaficcional que supone la yuxtaposición del mundo de la ficción y el comentario explicativo sobre el mismo. Estamos ante una obra escrita al modo alegórico que descubre sin ningún obstáculo su propia entidad de obra alegórica y su propia iniciativa de interpretación de lo que va a ser la línea argumental, de manera que cada uno de los elementos narrativos lleva consigo su

-
- 11** Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Filósofo austriaco que fue una de las figuras más influyentes en la filosofía británica durante el segundo cuarto de siglo XX y que produjo dos sistemas de pensamiento: uno sobre teoría lógica y otro sobre la filosofía del lenguaje. Wittgenstein rechazó sus primeras ideas de que cada proposición tiene un sentido definitivo, de que la realidad y el lenguaje están compuestos por elementos simples analizables, de que hay una esencia de lenguaje, de pensamiento y un orden a priori del mundo. Wittgenstein hizo que la filosofía se concienciara de sus problemas: desde su punto de vista un problema filosófico no es algo cuya solución pueda encontrarse, el problema mismo es sólo confusión, un enredo de los propios pensamientos del filósofo. La complejidad de la filosofía no se debe a los temas que intenta explicar sino a la forma del pensamiento.
- 12** Alfred Jarry (1873-1907). Escritor francés conocido principalmente como el creador de la farsa satírica y grotesca *Ubu roi* (1896), pionera del Teatro del Absurdo. En esta escuela del absurdo las construcciones lógicas y el racionalismo en general se abandonaron para crear un mundo de inseguridad naturalizado por un uso surrealista del lenguaje y de las acciones dramáticas.

explicación y su relación con conceptos pertenecientes a sistemas de pensamiento que hay que buscar fuera de la ficción.

Los personajes, por una parte, siguen arquetipos claramente marcados por la narrativa tradicional de aventuras: el Ministro es el maestro y jefe que embarca a Desiderio en la misión de encontrar al enemigo fabuloso para acabar con el caos que ha provocado el doctor con sus malévolos experimentos. Pero al mismo tiempo representan un cúmulo de significaciones filosóficas y psicológicas que nos remiten a escuelas y conceptos que han conformado el pensamiento del siglo XX, con el objetivo principal de deconstruir sus premisas a la luz de una crítica feminista de la representación.

La estructura básica de la trama es el enfrentamiento entre dos posturas filosóficas y dos visiones diferentes del mundo, que, a su vez, se construyen como artefactos en los que se condensan diferentes alusiones y referencias a sistemas de significación precedentes. Así, la postura que encarna el Ministro coincide con las tendencias filosóficas y científicas positivistas, que pretenden reducir todo el pensamiento a un método científico radical por el que los hechos se consideran el único objeto del conocimiento y la ciencia se reduce a lo físico-natural interpretada de forma instrumental y práctica,¹³ aunque las conexiones intertextuales no paran aquí, ya que el Ministro de la Determinación podría encarnar al antecesor del positivismo y fundador de la Ilustración dieciochesca, el racionalismo cartesiano, “not a man but a theorem, clear, hard, unified, harmonious” (13). Este racionalismo

13 Las premisas que el Ministro de la Determinación mantiene también presentan una teoría filosófica del lenguaje. Según esta perspectiva positivista las estructuras del lenguaje se corresponden con las estructuras de la realidad, y es por eso que el ataque del Dr Hoffman desmantele todo el sistema al liberar el lenguaje de los sueños.

toma caracteres violentos y totalitarios, tal como se desprende de las herramientas que utiliza el Ministro para luchar contra las fantasmagorías del Dr. Hoffman:

- a) los agentes de la Determination Police, caracterizada con atributos nazis (“They looked as if they had been recruited wholesale from a Jewish nightmare”)(22), son el brazo activo de la guerra de la Realidad que se encarga de los Reality Testing Laboratories, de las Incineration Rooms, en las que se demuestra el grado de realidad de los fenómenos y de los seres que habitan la ciudad;
- b) los instrumentos, inventados por un científico convertido en cazador de fantasmas, son el Determining Radar Apparatus, cuyo objetivo es el de determinar las estructuras moleculares de las proyecciones de las sustancias, en busca del átomo de la irrealidad, y un centro informático capaz de formular un procedimiento sistemático para calcular la autoconsistencia de cualquier objeto.

Además en el Ministro se concentran otras tendencias relacionadas con la naturaleza del lenguaje y su función con respecto al pensamiento humano, ya que, según el narrador, la teoría política del Ministro se rige por un sistema nominalista, por el cual es el hombre el que nombra la realidad, es decir, sólo el lenguaje es el vehículo de conocimiento entre el hombre y el mundo:

He believed that the city—which he took as a microcosm of the universe—contained a finite set of objects and a finite set of their combinations and therefore a list could be made of all possible distinct forms which were logically viable. These could be counted, organized into a conceptual framework and so form a kind of check list for the verification of all phenomena.(24)

La Ciudad del Ministro, que representa el punto de partida del viaje, se construye así como un primer espacio simbólico que representa el tiempo físico y medible, lo masculino y lo racional, pero por medio de alusiones al ‘consciente de la humanidad’ que ha sido desordenado por el efecto Hoffman (la cotidianidad de la razón usurpada por el estado caótico de los sueños) este espacio se convierte además en símbolo del concepto psicoanalítico del ‘principio de la realidad’, la actividad del superego en la división tripartita de Freud.¹⁴

En contrapartida el Dr. Hoffman representa la alternativa opuesta al mundo racional del aquí y ahora (las coordenadas estables del tiempo y el espacio), el dominio de los sueños: “Because Dr Hoffman, you see, was waging a massive campaign against human reason itself” (11), un elemento de la alegoría reforzado por su conexión con el escritor germano del mismo nombre, uno de los iniciadores del cuento fantástico en los albores del Romanticismo europeo, que refuerza la interpretación de la batalla como una lucha por el modo de representación —el modo realista y el romántico/idealista— y por el significado.

En la caracterización del villano, Carter utiliza también relaciones intertextuales significativas, como por ejemplo, las conexiones de este personaje con el famoso eslogan enarbolado por los movimientos contraculturales contemporáneos —“la imaginación al poder”—, o la alusión al ideario surrealista y su particular propuesta de liberación del inconsciente. Con respecto a ésta última, el Dr. Hoffman se caracteriza como la encarnación dentro de la novela del principio del placer y del

14 La consideración de esta novela como la exploración de las ideas de Freud y su carga patriarcal se inserta en un debate dentro del movimiento feminista en la década de los 70 sobre la importancia de analizar las teorías freudianas para de esa manera llegar a comprender la perpetuación de los procesos patriarcales en las prácticas sociales. A este debate corresponde el libro seminal de Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism* (1974).

ello, concepto psicoanalítico que significa el dominio del instinto, los deseos y los miedos.¹⁵

Los elementos que conforman esta interpretación del Dr Hoffman como liberador del inconsciente se evidencian en las apariciones oníricas que experimenta el narrador y que van a tomar forma en el nombre de Albertina. Este nombre se encarna en diversas formas imaginarias que aparecen de forma discontinua a través de la novela con el objetivo de poner en funcionamiento el deseo de Desiderio, que desencadena la acción. Albertina es el fantasma femenino que le sorprende en sueños, el cisne negro que en sueños canta para lograr su compasión, el embajador del Dr Hoffman cuya belleza ilusoria le exalta en su entrevista con el Ministro, la imagen soñada que le devuelve a su búsqueda cada vez que Desiderio está en apuros. Albertina es, pues, el objeto de las analogías, de las condensaciones, de los desplazamientos que son los componentes esenciales de los sueños, por una parte, y de las metáforas y las metonimias en la poesía. Es por esto último que la guerra entre el Ministro y el Doctor se describe como:

[A] battle between an encyclopedist and a poet for Hoffman, scientist as he was, utilised his formidable knowledge only to render the invisible visible, even though it certainly seemed to us that his ultimate plan was to rule the world.(24)

15 "Una de las premisas del psicoanálisis es que los procesos psíquicos están sujetos a leyes, y que tales leyes reguladoras que lo gobiernan atraviesan un desarrollo. Freud describió un paso regulador progresivo de este tipo en "Los dos principios del suceder psíquico", un artículo breve pero fundamental, escrito en 1911, mucho tiempo antes de que introdujera el modelo estructural de la mente.... Freud atribuye la búsqueda primaria del placer, característica de las etapas tempranas, al pensamiento alucinatorio del sistema inconsciente, y la fase posterior de observación y evaluación de la realidad, a una adaptación del aparato psíquico, esto es, al equipamiento del sistema consciente con funciones tales como la atención, la observación, la adquisición del juicio y la acción. El progreso del principio del placer al de la realidad se describe como una transformación del yo: del yo-placer al yo-realidad"(Freud 1986, 627). En el caso de la novela de Carter se explora el movimiento psíquico al revés: del principio de la realidad, punto de partida de la evolución del protagonista, al principio del placer, la meta de la búsqueda, de manera que los dos agentes se deconstruyen con un fin crítico, construyendo una revisión de la teoría freudiana de base feminista y foucauldiana.

No obstante, hay una última conexión que hace de este personaje un artefacto complejo en el que se condensan multitud de significados y que lo convierte en representante de una particular versión del método fenomenológico. Estas conexiones se refuerzan por medio de la introducción de un personaje secundario que se convierte en guía del narrador en el momento que sale de la ciudad: el propietario del cosmorama.¹⁶ Este personaje es el responsable de la explicación teórica del método seguido por el doctor, a la que llama "Phenomenal Dynamics", por el cual la realidad se explica, en contra de las consideraciones del Ministro, como una serie de fenómenos infinitos y maleables sin sustancia fija. El punto de partida de este sistema filosófico es que cualquier cosa imaginable puede ocurrir, basándose en la idea de que los modos de conciencia pueden evolucionar de manera que pueden llegar a crear el mundo que vemos. A través de sus lecciones sobre la teoría seguida por Hoffman, el propietario del cosmorama se convierte en el portavoz de la fenomenología como sistema de pensamiento frontalmente opuesto al positivismo reduccionista de las ciencias empíricas. Como teoría filosófica la fenomenología, que se origina a principios del siglo XX, quiere reganar la originalidad del sujeto, lo más genuino de la humanidad, sacándola de la alienación a la que la ha llevado un cientifismo extremo. En la revisión de Carter esta postura filosófica se aúna con la teoría surrealista (y psicoanalítica) de la preponderancia de los sueños y el inconsciente como parte fundamental del sujeto.

16 Carter juega aquí con el significado polisémico del término inglés *peep-show* cuyas acepciones son: a) cosmorama, y b) espectáculo de striptease, que da lugar a la conexión entre imagen de fenómenos naturales o simbólicos y pornografía. Este juego va a ser el punto de partida para la revisión del concepto de sexualidad propuesto por el psicoanálisis que forma parte de la concepción patriarcal del poder.

Por medio del propietario del cosmorama Desiderio establece su primer contacto con el mundo de la simbología, es decir, con la dislocación entre el signo (el título de cada imagen) y su significado, además de explorar la idea del lenguaje como creador de la realidad, ya que las imágenes que observa se convierten en presagios de lo que sucede más tarde en el mundo de la ficción.

La primera serie de cosmoramas que Desiderio presencia en el primer episodio fuera de la ciudad se titula “Seven Wonders of the World in Three Lifelike Dimensions”, maquetas alegóricas, que despliegan a través de mecanismos de relojería episodios que se van a repetir a lo largo de la novela, pero que aquí se ofrecen junto con su interpretación psicoanalítica:

- **Pieza 1:** “I have been here before”: las piernas abiertas de una mujer desnuda muestra un paisaje fantástico y en él un castillo —el castillo del doctor— en el que se pueden imaginar innumerables torturas.¹⁷ La unión del título y la imagen provocan una interpretación psicoanalítica que podrían extrapolarse a la novela en sí: el viaje que debe realizar el protagonista no es otro que el viaje al seno materno, por lo tanto, es un viaje de realización del deseo por ser el falo para la

17 Esta primera maqueta alude de manera directa a una obra muy controvertida del surrealista francés Marcel Duchamp. Se trata de una instalación, comenzada en 1946 y terminada veinte años después, cuyo título avanza la dificultad para su interpretación: *Étant Donés: 1º La Chute D'eau 2º Le Gaz D'éclairage*. Duchamp escribió un manual de instrucciones que explica e ilustra la manera de montar el conjunto de piezas que la forman. Una vez que el espectador se coloca delante de una puerta de madera desvencijada se activa el motor y entonces mira a través de dos agujeros para ver la instalación que hay detrás de la puerta. El espectador convertido en *voyeur* ve el cuerpo de una mujer desnuda tendida casi en escorzo con las piernas abiertas sobre una cama de pelucas, con una lámpara de gas en la mano. En la distancia brilla una cascada de agua pintada sobre vidrio. La crudeza de las imágenes, el misterio creado por Duchamp alrededor de esta obra, y el hecho de que no se revelara al público hasta 1969, hacen posible la suposición de que Angela Carter pudiera haber conocido esta obra y haberla utilizado para la creación de las imágenes del cosmorama en esta novela.

madre, tal y como explica el psicoanálisis la primera frustración del niño/a en su primera etapa como individuo.

- **Pieza 2:** “The Eternal Vistas of Love”: dos ojos se abren y sirven como espejos para el espectador que los mira. La interpretación es la posible explicación de Albertina, el objeto amoroso de Desiderio, como doble y creación del propio narrador. Es de nuevo una interpretación psicoanalítica la que sirve para demostrar el narcisismo de este personaje que crea y recrea el objeto de su deseo.
- **Pieza 3:** “The Meeting Place of Love and Hunger”: dos helados que provocan el deseo de comerlos se moldean como dos pechos de mujer. La unión entre el deseo de comer y el deseo sexual puede tener también una explicación propuesta por el psicoanálisis, ya que el pecho femenino es uno de los objetos que representan la satisfacción del deseo primario de autoconservación en las primeras etapas de la evolución del ser humano, convirtiéndose más tarde en la edad adulta del hombre en una de las zonas erotizadas del cuerpo femenino. Además, el canibalismo aparece como elemento de dos episodios de la novela ligados con las teorías del primitivismo.
- **Pieza 4:** “Everyone knows what the night is for”: el vientre de una mujer sin cabeza aparece con un puñal clavado en él. Esta imagen relaciona directamente la sexualidad con el sadismo, algo que parece estar presente en la teoría freudiana desde el principio: ya que el niño que se convierte en espectador inesperado del coito perpetrado por sus padres no puede menos que conectar la idea del mismo con la idea de dolor infligido por el padre a la madre, fijando así esa unión en sus futuras actuaciones como adulto.

- **Pieza 5:** “Trophy of a Hunter in the Forests of the Night”: esta imagen representa una cabeza de mujer cortada con los ojos cerrados y con signos de resignación en su cara. De nuevo se produce aquí la unión entre la idea de la noche, el bosque, el cazador como metáforas de la unión sexual, con el resultado de sufrimiento y resignación femeninos.
- **Pieza 6:** “The Key to the City”: la figura de una vela con forma de pene apuntando al espectador hace que Desiderio la relacione con el Ministro. Esta imagen refuerza la caracterización tanto de la Ciudad del primer capítulo como la descripción del Ministro como ostentando el poder del falo (en explicación del psicoanálisis).
- **Pieza 7:** “Perpetual Motion”: en esta última representación Desiderio ve las figuras de un hombre y una mujer en plena actividad sexual con movimiento de autómatas. Este cosmorama parece avanzar el espectáculo que Desiderio va a contemplar en el castillo de Hoffman, donde multitud de parejas en continua actividad sexual generan la energía para liberar los sueños.

La introducción de estas maquetas en las que se establece una relación no intrínseca entre el título, la imagen y su significado acentúa el cuestionamiento del lenguaje como instrumento transparente de significación. Además todas ellas siguen una línea de interpretación psicoanalítica propuesta desde el capítulo de presentación de la trama, pero que de aquí en adelante irá acentuando su carácter grotesco-satírico. El objetivo de este modo de significación es dejar al descubierto la construcción patriarcal de la sexualidad por parte del psicoanálisis, que primordia

y favorece una feminidad sufriente y masoquista frente a una masculinidad poderosa y sádica.

Todas ellas son imágenes que Desiderio ve una vez ha salido de la Ciudad positivista y racional, y su origen en la trama es, cuanto menos, misterioso, ya que los encuentros con la carpa del propietario del cosmorama se realizan siempre que Desiderio duda sobre la realidad en la que vive, o pierde el poder de distinción entre lo real y lo soñado. Esto hace que la narrativa gire en torno a una ambientación fuertemente onírica que, además de establecer conexiones claras entre dichas imágenes y los deseos reprimidos de Desiderio, refuerza la idea de que más que episodios factuales lo que representa son proyecciones de los deseos inconscientes del espectador de dichas imágenes.¹⁸

El narrador se caracteriza según esto como elemento que oscila entre las posturas ideológicas representadas por el Ministro y el Dr. Hoffman; Desiderio es un personaje que sobresale del resto por su indiferencia ante el despliegue de las fuerzas bélicas practicadas por los contendientes. Desiderio no comulga absolutamente con el Ministro porque sabe que el estatismo, la armonía y la perfección son imposibles, pero tampoco se adhiere al postulado del Doctor porque es indiferente a la liberación de sus deseos, ya que los mismos han sido aplacados por el totalitarismo del Ministro. Desiderio es la encarnación del movimiento dentro de dos sistemas de pensamiento: el fenomenológico y el psicoanalítico. Por

18 La naturaleza y el objetivo de la representación es un punto clave del Posmodernismo, así como el eje sobre el que se construye toda la novela. El Dr. Hoffman representa, pues, tal y como señala Aidan Day un agente posmodernista que propone la idea de que las representaciones no reflejan la realidad sino que la crean (Day 1998, 68). Es más, en la novela las representaciones están concebidas como productos del deseo, con lo cual Carter explora la concepción freudiana del arte como sublimación de los deseos reprimidos.

una parte, Desiderio representa el viaje trascendental del sujeto desde la *epojé*¹⁹ o actitud refleja de la fenomenología en el que el individuo se muestra indiferente a lo que le muestra el mundo natural, pasando luego por la reducción eidética o conquista de la conciencia pura cuando la fase del tiempo nebuloso disloca el marco racional del tiempo y del espacio, hasta el momento final de la reducción trascendental en el que el sujeto contempla por medio de su yo puro el mundo de la vida, que en este caso se representa en el castillo del Dr. Hoffman. Por otra parte, Desiderio es la personificación del deseo en la teoría freudiana, un deseo móvil que se desplaza en este caso desde el dominio del principio de la realidad, pero que nunca puede ser satisfecho, ni siquiera por medio de la conquista de los sueños propuesta por el Dr. Hoffman.

Según las dos interpretaciones, la novela nos lleva a una deconstrucción de los sistemas de pensamiento representados por la fenomenología y el psicoanálisis, colocando esta novela en el centro de actividad de la crítica de las grandes narrativas que configuran nuestra identidad, una de las claves del posmodernismo tal como lo explica Lyotard en su libro seminal *The Postmodern Condition* (1984).

El marcado interés por caracterizar al Dr Hoffman dentro de los esquemas filosóficos de la fenomenología, en primer término, y del psicoanálisis, en otro, consigue conectar ambos sistemas dentro de las premisas de un idealismo masculino basado en la opresión y la colonización del objeto femenino. Si el objeto de la

19 Concepto husserliano que explica un paso adelante para la consecución de la conciencia pura capaz de encontrar las esencias del mundo de la vida. La *epojé* o reducción fenomenológica es aquella en la cual suspendemos la creencia en el ser del objeto. Se coloca, así, entre paréntesis el mundo natural. El siguiente paso sería la reducción eidética con la que se pretende llegar a la conciencia pura, a lo esencial del individuo, lo que conforma su yo. El tercer paso y último es la reducción trascendental por la cual se alcanza el plano del yo y a través de él el mundo de la experiencia trascendental.

fenomenología es la búsqueda del camino hacia la experiencia trascendental del sujeto por medio de la conciencia pura, aquí esa experiencia es inalcanzable porque el sujeto representado por Desiderio no es capaz de actuar libremente sino que sólo puede seguir los designios impuestos por las figuras masculinas que lo dominan. Y si el psicoanálisis freudiano apunta la necesidad de la lucha entre el principio de la realidad y el principio del placer como formantes de la identidad, en la lucha establecida por la novela claramente se desenmascara la ideología patriarcal de esos conceptos, que se conceptualizan bajo una perspectiva claramente masculina.

La idea del deseo como componente masculino en busca de un objeto femenino pasivo se hace evidente en la segunda serie de cosmoramas que Desiderio contempla, titulada “See a young girl's most significant experience in lifelike colours”, en las que las imágenes son una copia de la experiencia onírica vivida por Desiderio inmediatamente después de ver la primera serie, que de nuevo abundan en la relación entre deseo masculino y violencia sobre el cuerpo femenino. Dicha experiencia, que ocurre en la Mansión de Medianoche, se centra en un breve episodio necrofílico con una figura femenina que se construye intertextualmente como una mezcla de Bella Durmiente, Ofelia y la vampiresa del cuento de Carter, “The Lady of the House of Love” y de la radioplay “Vampirella”, que hace hincapié en el interés de Carter en la deconstrucción de este tipo de literatura popular, una práctica que será constante en toda su carrera literaria.

En el siguiente encuentro con el cosmorama, la imagen que Desiderio contempla presenta una cabeza de mujer-Albertina rotando sobre un eje y dos manos cortadas, una apoyada sobre los labios como guardando un secreto y la otra animando al espectador a unirse a ella. En este momento Desiderio sabe que debe volver a la

búsqueda de su objeto amoroso, que en realidad es la búsqueda del castillo del Doctor. La imagen aquí sirve de elemento narrativo transicional con el que finaliza uno de los episodios alegóricos para volver al hilo principal de la trama. En este sentido, se hace progresivamente evidente el motor del argumento: Albertina es la figura onírica y espectacular que habita en la mente del narrador y que le pone en movimiento.

La explicación de la naturaleza y la función del cosmorama se introduce en el episodio en el que Desiderio se convierte en el asistente del propietario del cosmorama. Este personaje posee un saco lleno de imágenes, préstamo del Dr. Hoffman, que son de diferentes tipos: maquetas hechas en cera con mecanismos de relojería, diapositivas y fotografías que parecen moverse por el fenómeno de la persistencia de la visión. Entre las fotografías, Desiderio queda impresionado por una en la que se podía ver a Albertina violentada por caballos y otras dedicadas a catástrofes naturales, especialmente una de un terremoto, acciones éstas que se harán realidad dentro de la ficción en los siguientes episodios. De tal manera llega el protagonista a sumergirse en el mundo del cosmorama y en la especial fenomenología propuesta por el mismo, que en cierto momento se convence de la teoría de Hoffman de que las cosas imaginadas tienen la capacidad de convertirse en cosas reales:

From my investigations in the sack, I came to the conclusion that the models did indeed represent everything it was possible to believe by the means of either direct simulation or a symbolism derived from Freud. They were also, or so the peep-show proprietor believed, exceedingly numinous objects. He would never let me put them in the machines for him.(108)

Como parte de la teoría fenomenológica, el propietario del cosmorama dispone de una teoría de la historia: las maquetas y demás imágenes del cosmorama pertenecen a una etapa previa a la liberación deseada por el Doctor. Después de esta fase vendrá el Tiempo Nebuloso:

First will come Nebulous Time, a period of absolute mutability when only reflected rays and broken trajectories of an entirely hypothetical source of light fitfully reveal a continually shifting surface, like the surface of water, yet a water which is only a reflective skin and has neither depth nor volume. But you must never forget that the Doctor's philosophy is not so much transcendental as incidental. It utilizes all the incidents that ripple the depthless surfaces of, you understand, the sensual world. When the sensual world unconditionally surrenders to the intermittency of mutability, man will be freed in perpetuity from the tyranny of a single present. And we will live on as many layers of consciousness as we can, all at the same time.(100)

Antes de entrar en ese estadio del tiempo nebuloso, Desiderio entra en otro espacio simbólico en el capítulo titulado "The River People", en la que se presenta una sociedad autosuficiente sin contactos con el mundo exterior, con una organización comunal que le ofrece la estabilidad perdida, además de su identidad originaria, ya que estas gentes conforman un reducto no colonizado por el Ministro. Sin embargo, esta comunidad no se presenta idílicamente, como cabría esperar, sino con rasgos definidos por su extrañeza: son gentes que se encuentran fuera de la civilización y la cultura impuesta por la Ciudad, son analfabetos, su lenguaje es tan limitado que no dispone de distinciones entre lo particular y lo universal ni de nombres abstractos, y, además, son deformes por causa de la endogamia predominante:

[F]or two centuries of inbreeding had produced a generation of webbed hands, ingrowing eyelashes, lobeless ears, a number of other slight deformities and, Nao-Kurai told me, a high rate of idiocy.(75)

En esta sociedad pre-industrial, natural a la manera utópica de Rousseau, el protagonista siente una regresión hacia una vida amniótica, fuera de la civilización racionalista del Ministro, y aunque este episodio está marcadamente centrado en las relaciones entre Desiderio y las figuras maternas, Carter explora el lado negativo de esta cultura natural concentrada en relaciones patriarcales por las que las mujeres son marcadas como objetos y se diferencian de los hombres por llevar siempre la cara pintada como payasos. El sentido de lo familiar, del hogar es algo que conforta pero también oprime al protagonista, que se convierte en el hijo de Nao-Kurai y está a punto de convertirse en el esposo de su hija, hasta el momento en que conoce el ritual caníbal que va a suceder a la boda: su alteridad, marcada por sus relaciones con la cultura racional le hace convertirse en objeto de deseo para los hombres del río, que se dan cuenta del poder de la razón. La construcción de la sensación idílica de comunión con la naturaleza, con lo ancestral se convierte así de forma paródica e irónica en una pesadilla incluso más terrible que la situación de partida, de la que tiene que escapar.²⁰

El siguiente microcosmos alegórico en el que Desiderio se inserta es el del circo, espacio en el que las diferencias entre lo posible y lo imposible se disuelven, y en el que se refuerza el cuestionamiento de la realidad propuesta por la representación grotesca en la que no existen reglas a seguir.²¹

20 Esta representación del mundo primitivo retoma la caracterización negativa del primitivismo explorada ya en su novela *Heroes and Villains* (ver capítulo 1).

21 El circo como microcosmos en donde transgredir las reglas de lo racional y cuestionar las premisas de lo real es también recurrente en Carter. En "The Loves of Lady Purple" (*Fireworks*, 191974) Carter se introduce en ese mundo onírico de los habitantes del circo como escenario de la lucha entre los dos conceptos de realidad y ficción. Esta idea será el motor del argumento para su novela *Nights at the Circus* (1984), en la que el ambiente circense será el escenario del desarrollo de la identidad de los protagonistas.

They were not in the least aware how extraordinary they were because they made their living out of the grotesque. Their bread was deformity. Their biographies, however tragic or bizarre, were all alike in singularity and many of them, like myself, were permanently in hiding from a real world which they understood so badly nobody knew how much it had changed since the war began.(99)

La feria ambulante sirve otra vez de fondo para desplegar la crítica feminista en cuanto a la espectacularidad de la identidad y del cuerpo femenino. Las dos figuras que establecen este punto son Madame la Barbe y Mamie Buckskin, personajes que reflejan su diferencia de manera grotesca, y que representan la disolución del género. Madame la Barbe es la mujer barbuda que sufre de las ‘penetraciones’ de la mirada de los otros, pero que se convierte en una figura materna para Desiderio. Mamie Buckskin, en cambio, es la mujer fálica, la tiradora cuya identidad se constituye por medio de las armas, vehículo por el que establece sus relaciones con el mundo. Como personaje altamente masculinizado, Mamie se caracteriza como mujer activa, aventurera, proveniente del Lejano Oeste americano, pero a la vez se muestra paradójicamente como una segunda figura materna para Desiderio. Estos dos personajes, además, sirven para explorar la naturaleza de la diferencia como componente natural del circo, cuya característica fundamental es la disolución de las categorías convencionales (masculino/femenino, normalidad/monstruosidad, humanidad/animalidad). La alteridad del microcosmos circense se enriquece con la introducción del siguiente espacio simbólico que se muestra, La Ciudad Santa,²²

22 El sistema ideológico impuesto por el Puritanismo también es objeto de la crítica de Carter con respecto a las consecuencias que trae ese tipo de fanatismo moral. Es sobre todo en sus recreaciones sobre el episodio histórico de la americana Lizzie Borden y el supuesto asesinato de sus padres en Fall River donde Carter plantea claramente esta idea. (“The Fall River Axe Murders”, 1985, y “Lizzie’s Tiger”, 1992) (ver capítulo 3).

que encarna el puritanismo más fanático, de manera que el espectáculo de los 'monstruos' se explica como el extremo contrario a la santidad de sus habitantes.

Dentro de este microcosmos circense, metáfora de la voluptuosidad y de la relajación de costumbres, aparecen las figuras que van a determinar una ruptura en la línea argumental, en cuanto que su aparición va a ser el principio de la fase histórica dentro de la teoría de Hoffman llamada el tiempo nebuloso, cuyo principio básico es la mutabilidad y el cambio. Estas figuras son los acróbatas del deseo, que encarnan, por una parte, la disolución del concepto del cuerpo como entidad única —su espectáculo consiste en malabarismos realizados con partes de sus cuerpos que se van desmembrando a lo largo del número— y, por otra, responden a una concepción del deseo como algo múltiple, estimulado por la mirada, haciendo, por primera vez en la novela, a Desiderio objeto de sus miradas penetrantes y de sus deseos insaciables:

They were inexhaustible fountains of desire and I soon ceased to be conscious of my body, only of the sensation of an arsenal of swords piercing sequentially that most private and unmentionable of apertures.(117)

Esta etapa en el viaje del protagonista representa, de nuevo, otra fase en su evolución psíquica, después de presentar a una mujer fálica que sirve las veces de madre, la narrativa nos lleva a un episodio de homosexualidad, que, en términos psicoanalíticos, corresponde al momento de la vida del niño en el que no puede renunciar al pene en el objeto sexual por lo que necesariamente busca sus objetos sexuales entre hombres que por algunos caracteres somáticos o anímicos recuerden a la mujer (Freud 1986, 476-477).

Tras esta 'violación', el mundo creado por la ficción se desvanece tras un corrimiento de tierras simbólico, anunciado anteriormente en el cosmorama, y

Desiderio entra directamente en el dominio de sus propios sueños. El protagonista sufre un desplazamiento temporal que le lleva al siglo XVIII,²³ donde se encuentra con un personaje masculino, que resulta ser un artefacto intertextual en el que Carter superpone la figura popular del vampiro, el escritor pornográfico de Sade, y la imagería del dandy y el artista romántico. El Conde es la materialización de una de las imágenes contempladas por Desiderio en el cosmorama, la celebración del falo como clave para llegar al Dr Hoffman, cuyos resultados en la teoría freudiana son el narcisismo, junto con los fenómenos del sadismo y el masoquismo.

Como apunta Aidan Day:

[T]he Count is a kind of *reductio ad absurdum* of the Cartesian model of personal identity with its emphasis on individual, subjective transcendence. In his 'infernal egoism' the Count seeks to expand his subjectivity to fill the universe... The problem is the shadow. Caught in the subject-object paradigm of identity the Count defines himself in relation to and in contrast with an 'other', an object which, in order that he may define his subjectivity to himself, he views as devoid of subjectivity, lifeless. (Day 1998, 94-95)

En la figura del Conde se explora la disolución de los conceptos de sujeto-objeto, tal y como se deriva de la teoría romántica del artista: la extraordinaria sensibilidad de este sujeto con visión trascendente del mundo absorbe la esencia del objeto, que se revela como creación de su conciencia; el mundo y los seres que lo habitan se transforman así en objetos de la individualidad creadora. En este caso la teoría romántica se revisa de manera que el objeto es aquí fundamentalmente objeto de un deseo sádico, al que se despoja de toda esencia revelándose únicamente en la materialidad de su carne. El espacio simbólico en el que se explora estas ideas se

23 El desplazamiento como regresión al pasado se refuerza por medio del narrador: "I was sure I only had to put one foot before the other, indefatigably in the wrong direction,... and my instinct would guide me there"(121).

llama alegóricamente “La Casa del Anonimato”, un burdel edificado al estilo del Gótico decimonónico, en la que Desiderio y el Conde deben despojarse de su identidad como personas, al tener que cambiar sus vestimentas por disfraces que cubren todo el cuerpo dejando sólo a la vista los genitales. Ataviados como símbolos de la sexualidad masculina, estos dos personajes entran en La Habitación de las Bestias. En este microcosmos Carter articula de nuevo la crítica feminista de la representación femenina por medio de la caracterización de las prostitutas:

Each was as circumscribed as a figure in rhetoric and you could not imagine they had names, for they had been reduced by the rigorous discipline of their vocation to the undifferentiated essence of the idea of the female. This ideational femaleness took amazingly different shapes though its nature was not that of Woman; when I examined them more closely, I saw that none of them were any longer, or might never have been, woman. All without exception, passed beyond or did not enter the realm of simple humanity. They were sinister, abominable, inverted mutations, part clockwork, part vegetable, and part brute.(132)

“La Casa del Anonimato” se convierte así en el símbolo de la reducción de la identidad construida por la ficción pornográfica, tal y como Carter la explica en su ensayo *The Sadeian Woman* (1979). Y es en ella donde Desiderio vuelve a encontrarse con Albertina, encuentro que ocurre en la cámara circular llamada “La Esfera de las Esferas” que supone la materialización de otra de las visiones contempladas por Desiderio en el cosmorama, reforzando la interpretación de todos estos microcosmos como partes de los sueños y de los deseos del protagonista, en los que Albertina no tiene presencia ni identidad fija, sino que es un objeto manipulado por Desiderio:

I did not understand that the reciprocal motion of our hearts, like the oscillation of the waves, was a natural and eternal power... I did not know then that she travelled with me for she was inextricably mingled with my idea of her.(142)

La ruptura de este espacio se produce por la intromisión de la Determination Police, en persecución del Conde y Desiderio, que representan de nuevo la acción represora del principio psicoanalítico de la realidad. Es entonces cuando ambos parten en barco hacia las costas de África, llegando así a otro episodio metafórico relacionado con el canibalismo y la vida primitiva, como contrapartida del microcosmos de la Gente del Río.

En este episodio el jefe de la tribu se construye como doble del Conde en sus ansias sádicas, ya que aquél dispone de un ejército de amazonas a las que les ha practicado la excisión del clítoris para su mayor efectividad en las labores masculinas de defensa. Estas dos figuras especulares comparten su egotismo y sus objetivos de destrucción, aunque dichas características que condicionan sus identidades provienen de diferentes 'textos' —el Conde pertenece al mundo de la ficción dieciochesca y decimonónica de los villanos del Gótico y de los escritos del Marqués de Sade, mientras que el último responde a una representación relacionada con las prácticas aberrantes de sociedades primitivas. Los dos egomaniacos resultan víctimas de su propio deseo de autodestrucción en un clímax final de dolor y placer.

El siguiente episodio es una revisión de la parte de *Gulliver's Travels* dedicada al mundo de los caballos mezclada aquí con referencias a los mitos cristianos de Adán y Eva, y enriquecidos con un subtexto que explora la violencia escondida en los rituales religiosos. El mundo de los Centauros se basa en una estricta religión que cosifica a las hembras por medio del dolor, ya que todas las mujeres en esa comunidad están tatuadas por todo el cuerpo y la cara para acrecentar su capacidad de sufrimiento, y en uno de los rituales Albertina es violada por todos los caballos mientras Desiderio observa. De nuevo esta imagen representa la materialización de

una de las diapositivas del cosmorama, acentuando la perversidad sádica que puebla el inconsciente de Desiderio con respecto a su objeto amoroso, en un momento de la narrativa en el que el narrador ha perdido todas las figuras paternas de autoridad que le habían guiado a través del espacio narrativo hasta ahora: el Ministro, el propietario del cosmorama, y el Conde. Es éste el estadio en el que Desiderio está abocado a convertirse en sujeto de sus propias acciones y deseos, que deberán llevarle al Castillo del Doctor. La huida del valle de los Centauros se produce cuando un helicóptero recoge a los amantes y los devuelve al espacio temporal que Desiderio dejó en un principio.

Las revisiones alegóricas de ficciones de los siglos XVIII y XIX quedan atrás y se retoma en este punto el hilo argumental de la batalla primera. Una vez que Desiderio se desprende del tutelaje de todas las figuras paternas anteriores y de la esclavitud del deseo de Albertina —en el momento en que ella se transforma en soldado, y por tanto, deja de ser objeto—, el protagonista comienza a responder al papel activo que le había sido encomendado al principio. Esta vuelta al principio de la historia se refuerza por la visión del castillo que recuerda inmediatamente a la primera imagen del cosmorama: el castillo del Dr Hoffman se describe como un símbolo fálico dentro de un espacio femenino, tal y como aparecía en dicha imagen. Pero una vez en el castillo todo parece falso, el castillo es en realidad una casa de campo, las pinturas que cuelgan de las paredes son representaciones que trastocan la historia del arte, la esposa del doctor no es más que un cadáver, y la quietud, la armonía que se desprende del ambiente hace pensar en el estatismo del Ministro.

La narrativa se construye así como una estructura circular y refleja, en la que la técnica del doble se utiliza recurrentemente: el Ministro y el Doctor; Desiderio y

Albertina; el Ministro y el Conde; el propietario del cosmorama y el Doctor, etc. El esquema especular de la narrativa evidencia además las similitudes entre los sistemas de pensamiento que se han ido desplegando a lo largo de todos los episodios, a los que el narrador responde como agente crítico y deconstructor.

El clímax de la novela corresponde a la explicación de la puesta en práctica de la liberación del inconsciente, y de los sueños. Esta explicación pseudo-científica se basa en la teoría de que por medio de cierta energía física se pueden proyectar y hacer reales las imágenes creadas por la mente. Esta energía, llamada 'erotoenergía', es realmente una alusión a un personaje histórico, Wilhem Reich, que llevó hasta sus más últimas consecuencias las teorías psicoanalíticas a mitad del siglo XX. Reich creía en la posibilidad de liberar todas las frustraciones del individuo por medio del orgasmo, que podía medirse en grados de energía llamados 'orgones'. El Doctor Hoffman se caracteriza, pues, como la ficcionalización de dicho psicoanalista que es capaz de liberar las imágenes del deseo por medio de unas máquinas puestas en funcionamiento a través de la energía física derivada de múltiples parejas en continua actividad sexual. La esencia del ser se destila de las secreciones del deseo de manera que esas esencias pueden cambiar la realidad del mundo.

En cuanto Desiderio contempla el funcionamiento de las máquinas se da cuenta de que la actividad sexual que genera las proyecciones no tiene nada que ver con el efecto liberatorio del deseo y el placer, sino que es el agente de la deshumanización de los individuos que la realizan. Por primera vez en toda la novela, y para cumplir con las convenciones del género del viaje simbólico o mítico, Desiderio necesita decidir y actuar destruyendo al Doctor, a Albertina y todo su mundo. Si este personaje partió en un principio con la impresión de no ser el dueño de sus actos,

es ahora cuando se realiza el paso simbólico hacia una identidad propia, aquella de sus ancestros, sobre los que reposa precisamente el Castillo —otro producto de la colonización.

Con la destrucción de este último microcosmos, la interpretación psicoanalítica de Desiderio se completa, ya que con este último gesto Desiderio encarna el tercer elemento en medio del principio de la realidad (Ministro) y del placer (Doctor): el ego.

El viaje que realiza Desiderio es, por una parte, una revisión crítica de las teorías freudianas que se van deconstruyendo episodio por episodio, y, por otra, una deconstrucción fragmentada de diversos textos de ficción y no-ficción que comparten las premisas patriarcales del psicoanálisis. Desiderio viaja no sólo a través del espacio y del tiempo, sino también a través de los textos que han naturalizado las formas de identidad femenina en la sociedad patriarcal del siglo XX.

El desplazamiento del sujeto por la mitología femenina

El viaje que ofrece la línea argumental a la novela titulada *The Passion of New Eve* (1977) se establece como articulación de las ideas propuestas en el estudio foucauldiano que Angela Carter publicó dos años más tarde con el título *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. En este análisis sobre la manera en que la cultura occidental ha naturalizado la idea de la sexualidad Carter explora las relaciones de poder que sustentan todos y cada uno de los mitos sobre las mujeres en una cultura patriarcal en la que la masculinidad ostenta las características positivas frente a la negatividad de lo femenino. *The Passion of New*

Eve se convierte así en la novela donde se deconstruyen ciertos mitos acerca de la masculinidad y la feminidad dejando al descubierto su carácter de artefactos culturales producidos a partir de una ideología dominante con el objetivo de desdibujar la identidad plural de las mujeres y consolarlas al mismo tiempo:

If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission... All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsenses seem to me a fair definition of myth, anyway... If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place.(5)

Uno de los intereses fundamentales de Carter durante este periodo es dilucidar la manera en que diversos discursos pertenecientes al pasado más inmediato reflejan una revivificación de mitos mucho más ancestrales acerca de la condición femenina. A través de la técnica posmodernista de la intertextualidad y la metaficción, la narrativa se conforma como un texto complejo en el que se superponen ficciones y discursos teóricos del pasado —mitos clásicos e ideología Romántica—, y construcciones del presente inmediato —teoría del psicoanálisis, las imágenes creadas por Hollywood—, proponiendo así la reflexión sobre cómo las distintas concepciones acerca de la feminidad han sido y son creadas bajo las premisas interesadas de la sociedad patriarcal. El intertexto resultante provoca no sólo la disolución entre pasado y presente, sino también entre realidad y ficción en cuanto a las diferenciaciones esencialistas de los géneros. El principio desarticulador de la ontología de la ficción condiciona la naturaleza del narrador como elemento narrativo, ya que es este elemento narrativo el que desestabiliza la línea argumental,

por medio de alusiones, digresiones y comentarios sobre la ficción, y por la especial naturaleza del mismo, dividido entre el pasado y el presente, tal como sucedía en *The Infernal Machines of Dr Hoffman*.

Este narrador intrusivo se categoriza como tal en las primeras páginas de la novela haciendo explícito el objetivo de la misma dentro de una larga digresión que introduce el tema de la historicidad implícita en la creación de símbolos:

I think it was Rilke who so lamented the inadequacy of our symbolism –regretted so bitterly we cannot, unlike the (was it?) Ancient Greeks, find adequate external symbols for the life within us- yes, that’s the quotation. But, no. He was wrong. Our external symbols must always express the life within us with absolute precision; how could they do otherwise, since that life has generated them? Therefore we must not blame our poor symbols if they take forms that seem trivial to us, or absurd, for the symbols themselves have no control over their own fleshly manifestations, however paltry they may be; the nature of our life has determined their forms.

A critique of these symbols is a critique of our lives.(5-6)

La deconstrucción crítica de los símbolos de la feminidad es el propósito, y de nuevo conforma la estructura del viaje alegórico la que se utiliza para desestabilizar la relación entre la imagen y su significado, de manera que los diferentes episodios que llevan al protagonista desde el Londres del Viejo Mundo hasta la ciudad de Nueva York, para llegar al final a California cruzando el desierto, reflejan a su vez un movimiento metafórico a través de estados de conciencia en los que Evelyn sufre un proceso de auto-conocimiento a través de la problematización del cuerpo como formante de la identidad.²⁴ En términos generales, el protagonista viaja desde una

24 Del tema fundamental de la novela, el cuestionamiento del determinismo biológico, se desprende el interés de Carter en insertarse en uno de los debates más importantes dentro del feminismo de la década de los 70. Desde el axioma de Simone de Beauvoir, “la mujer se hace, no nace”, la crítica feminista se preocupa por deslindar lo que es natural de lo que es construcción social, por lo que el objeto de esta crítica se desplaza al descubrimiento del cuerpo como instrumento para el conocimiento de la identidad femenina.

identidad masculina aprendida a través de los productos hollywoodienses, que naturalizan la imagen de la mujer como receptora de los abusos de los hombres, pasando por una transformación de sexo en medio de la esterilidad del desierto, hasta llegar a un estadio pre-edípico en el que el compuesto masculino-femenino del mito platónico abraza una identidad femenina ideal en busca de la vida intrauterina en la que el sujeto no ha sido reprimido por las diferencias sexuales.²⁵ Es, además, un viaje en el que el sujeto parte de un conocimiento pasivo del objeto femenino por medio de representaciones fílmicas —Evelyn explica en las primeras páginas su devoción por Tristessa, una estrella de los años treinta famosa por sus interpretaciones de mujeres sufrientes, sentimentales y profundamente sumisas— hacia un conocimiento activo de la identidad femenina por la experiencia.

El tema del choque entre las identidades femenina y masculina, y, fundamentalmente la dislocación entre la esencia y la existencia individual de cada género, es el motor principal en la introducción de diferentes microcosmos simbólicos en la narrativa. De esta manera el primer episodio del que arranca la novela ubica al protagonista en un cine de barrio londinense en el que se proyecta *Wuthering Heights* con Tristessa en el papel de Catherine Earnshaw.²⁶ La visión de la actriz más bella del mundo sufriendo en la pantalla excita la libido del narrador de tal manera que su acompañante, anónima, sin identidad, para satisfacerla le

25 En este sentido, la novela explora el concepto de feminidad propuesto por las feministas francesas que siguiendo a Lacan proclaman la imposibilidad de posicionar al sujeto femenino dentro del orden simbólico del lenguaje, por lo que demandan la liberación desde ese orden simbólico hacia el terreno del inconsciente.

26 La relación entre el cine americano y la literatura del pasado enfatiza la prolongación de los mitos decimonónicos en las películas que conforman la vida del siglo XX. Carter escoge significativamente dos obras en las que la figura femenina principal se presenta como un fantasma que vuelve de la muerte para dislocar la conciencia de los protagonistas masculinos.

practica una felación en el momento climático en el que la actriz interpreta su muerte por fiebre cerebral. Esta conexión directa entre el sufrimiento femenino y la satisfacción sexual masculina se refuerza con la introducción del tema de la necrofilia por medio de la alusión a *The Fall of the House of Usher*, película en la que, según Evelyn, Tristessa interpreta gloriosamente la escena en la que Madeline Usher vuelve de la tumba después de haber sido enterrada viva. Tristessa es el objeto del deseo del protagonista, pero un objeto ideal que no puede ser de este mundo ya que su esencia es el enigma, el misterio del eterno femenino:

She had been the dream itself made flesh though the flesh I knew her in was not flesh itself
but only a moving picture of flesh, real but not substantial.
I only loved her because she was not of this world.(7-8)

Esta concepción particular de la identidad femenina proviene fundamentalmente de la creación del modo de pensamiento romántico,²⁷ desarticulado desde el principio en la alusión al poeta alemán Rainer M. Rilke y su teoría sobre los símbolos. Esta filosofía, que sugiere la purificación de la unión sexual a través del amor, articula la supremacía del yo ante el mundo. Esta concepción de la identidad del individuo provoca la disolución del objeto en el sujeto dado que el objeto no tiene existencia propia sino que se limita a una creación de la imaginación del sujeto.²⁸ En este contexto la Musa de los Románticos, que en la novela viene



27 En este sentido es particularmente significativo el hecho de que Carter introduzca alusiones directas a Rilke, el poeta del Romanticismo alemán, utilice el espacio simbólico de Beulah como una revisión del mismo creado por Blake, y caracterice al personaje Zero, metáfora de la masculinidad violenta y represora, como poeta trascendental.

28 Fichte, uno de los teóricos más relevantes del romanticismo alemán partía de la tesis kantiana de que la mente, al no poder acceder al conocimiento de las cosas en sí mismas, tiene que imponer sus propias categorizaciones para dar orden al mundo exterior y hacerlo inteligible. A diferencia de Kant, en cambio, Fichte no resaltaba la racionalidad de dichas categorías, sino que limitaba el mundo exterior al producto de la imaginación del yo. De esta manera, hizo que el mundo exterior dependiera completamente de la subjetividad del

personificada en el personaje de Tristessa, no guarda ninguna relación con la realidad fuera de la mente del que la construye. El narrador de la novela parte de esta construcción de la mujer etérea que lo hechiza de manera obsesiva, para desarticularla por medio de la yuxtaposición de dicha imagen ideal y su relación con el deseo sexual que provoca el sufrimiento femenino que observa en la pantalla: los sentimientos ideales del amor espiritual chocan frontalmente con la indiferencia y el desdén que Evelyn muestra con respecto a las mujeres reales que le rodean. En la recreación del mito romántico de la musa en las producciones de Hollywood se explora la idea de que las promesas del Nuevo Mundo no han hecho más que restablecer representaciones antiguas con vestiduras nuevas en las que la identidad femenina se ha construido desde la misma perspectiva ideológica. Tristessa personifica un cúmulo de significaciones diversas: ella es el emblema de la desesperación, del sufrimiento que guía el amor romántico, que se caracteriza como el martirio propio de los santos medievales, pero también es el símbolo del exceso, del componente kitsch que predomina en los productos americanos.

El primer microcosmos claramente alegórico de la novela es la ciudad de Nueva York, un espacio creado a partir de todas las convenciones del Gótico urbano retomado dentro de la ciencia ficción: una ciudad infernal en la que la tecnología y la modernidad han dado paso al caos y la guerra entre facciones de la sociedad, realizando una alusión clara al periodo histórico de las revoluciones sociales, políticas y sexuales de los años 70. Pero en Nueva York esta pluralidad social toma

■
observador, por lo que la aspiración de conocer el mundo unía por medio de la intuición, la emoción y la sensibilidad, al filósofo y al poeta (Cranston 1994, 27-57).

un matiz metafísico ya que representa además del caos social, el desorden y la degeneración de los elementos:

The skies were of strange, bright, artificial colours —acid yellow, a certain bitter orange that looked as if it would taste of metal, a dreadful, sharp, pale, mineral green-lancing shades that made the eye wince. From these unnatural skies fell rains of gelatinous matter, reeking of decay.(12)

Esta primera imagen que recibe el narrador al llegar al Nuevo mundo destruye sus ideas previas concebidas a través del cine sobre América como metáfora de la racionalidad y la perfección, en la que las distintas jerarquías sociales aceptan lógicamente sus categorías estancas:

I imagined a clean, hard, bright city where towers reared to the sky in a paradigm of technological aspiration and all would be peopled by loquacious cab-drivers, black but beaming chambermaids and a special kind of crisp-edged girl with aple-crunching incisors and long, gleaming legs like lascivious scissors... But in New York I found, instead of hard edges and clean colours, a lurid, Gothic darkness that closed over my head entirely and become my world.(10)

Como en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* el marco en el que el protagonista empieza su camino de autorreflexión se define primordialmente por el desorden de lo establecido, la desfamiliarización de lo previsible. El mito de América como la tierra donde los sueños se hacen realidad toma un cariz irónico en el que dichos sueños se han transformado en la pesadilla de la degeneración. En esta representación distópica el hombre nuevo, el pionero, el nuevo Adán se disfraza del Edipo de la teoría psicoanalítica, apuntando así a la relación entre destrucción social y las diferenciaciones genéricas de la formación del individuo propuestas por este discurso:

We can all be happy only in a happy world. But Old Adam's happiness is necessarily disfunctional. All Old Adam wants to do is to kill his father and sleep with his mother.(16)

De esta manera, el estado apocalíptico se define como el producto inevitable de la dominación de lo masculino sobre lo femenino: la presencia del deseo de Adán necesita forzosamente la sumisión de Eva, y es precisamente la reflexión acerca de la disolución de este binarismo el eje central de la novela. Al igual que en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, dicha disolución se irá edificando a través de los encuentros del protagonista con ciertos personajes que conforman y ayudan a crear la alegoría en cada espacio narrativo. En este sentido, la pesadilla neoyorkina se convierte así en el marco en el que se insertan dos personajes que van a mostrar a Evelyn las claves del particular viaje que necesita emprender, un viaje interno desde el caos del presente hasta el orden ideal del reencuentro con el yo primigenio, un orden que se caracteriza en la novela por pertenecer al dominio de lo poético, por lo que de nuevo Carter necesita del estadio mítico para emplazar a ese yo.

El primero de estos personajes trascendentes es un viejo alquimista, vecino de Evelyn, cuya función en este estadio de la novela es, por una parte, consolidar la idea de la ciudad como espacio que tiende hacia la anterioridad, hacia componentes de la historia antes de la modernidad, y, por otra, introducir la teoría del caos como principio de la vida, y, por tanto, como paso necesario para el autoconocimiento de Evelyn:

Chaos, the primordial substance... Chaos, the earliest state of disorganized creation, blindly impelled towards the creation of a new order of hidden meanings. The fructifying chaos of anteriority, the state before the beginning of the beginning.(14)

La presencia de una imagen pintada de un hermafrodita portando un huevo dorado en la habitación de Baroslav, observada con atención por Evelyn, relaciona de manera visionaria para el protagonista la idea anterior del caos con la

problematización y disolución del género, de manera que la sustancia primitiva originaria se identifica en este marco narrativo con la imagen platónica del ser compuesto de los dos sexos, avanzando de manera metafórica la disolución de los opuestos en una narrativa en la que abundan las dislocaciones de las diferencias entre lo real y lo representado.

El segundo personaje que se pone en contacto con el narrador en este primer microcosmos enfatiza la idea del poder masculino y la ausencia de identidad femenina, y sirve, además, para complementar la alegoría de la ciudad como la degeneración del mundo moderno. Leilah es una prostituta negra, el único regalo que Nueva York puede ofrecer, según palabras del narrador, conectada implícitamente con las guerrillas que la ciudad ha producido.²⁹

Leilah llega caracterizada como un símbolo complejo en el que se yuxtaponen los mitos de Lilith, la imagen negativa de la Eva bíblica —reforzando así la metáfora de Nueva York como el Infierno—; de las sirenas que llevan a los hombres a la muerte por medio de sus cantos seductores; del súcubo, o demonio femenino que seduce a los santos. Su negritud se relaciona con la oscuridad gótica de la ciudad en estado de putrefacción y su cuerpo con la amenaza de la sexualidad femenina que destruye a los hombres. Este icono mítico producido por la imaginación masculina se deconstruye en la narrativa por medio de la metáfora de la especularidad, que demuestra la ausencia de identidad verdadera en su caracterización: Leilah es como la luna, que sólo refleja una luz que no posee. El espejo, que va a aparecer recurrentemente a lo largo de la narrativa como formador de una identidad falsa,

29 Este personaje compone una imagen completa de 'la diferencia' dentro de la ciudad racional y moderna que sería el producto del mundo ilustrado. Leilah es el 'otro' no sólo porque es mujer, sino también porque es de raza negra.

es el medio por el que Leilah fabrica su yo ficticio que la identifica como objeto sexual del otro ser, que también es creado por el mismo como sujeto de la mirada:

She seemed to abandon her self in the mirror, to abandon her self to the mirror, and allowed herself to function only as a fiction of the erotic dream into which the mirror cast me.(30)

El episodio del encuentro erótico entre Leilah y Evelyn se compone como un intertexto en el que la narrativa reflexiona sobre los conceptos lacanianos de la fase del espejo como formante del género, y la mirada como agente de la libido masculina, apuntando a la idea de que dichos conceptos son meras ficciones en las que las identidades masculina y femenina son sólo parte de un sueño sin conexión con la realidad.³⁰ De ahí que el objeto erótico en el dominio de la idealidad se transforme en objeto de degeneración cuando Leilah queda embarazada y Evelyn siente la necesidad de huir de la enfermedad que representa la mujer, enfermedad que viene relacionada con la enfermedad de la ciudad y que le infecta. La desolación existencial que le afecta es la misma que sufre Nueva York, por lo que toma la decisión de partir hacia territorios más puros, fuera de la civilización, para renovarse y así encontrar su verdadero yo.

El desierto es el macrocosmos donde Evelyn va a encontrarse con ciertos espacios alegóricos representativos de concepciones esencialistas de la identidad, correspondiéndose a su vez con un estadio de autorreflexión consciente en busca de la esencia dentro de sí mismo. El desierto es el símbolo de la esterilidad, pero a su vez, se presenta como fase de reencuentro con los mitos del pasado y del



30 El artículo de Ángeles de la Concha titulado "Mitos culturales y violencia sexual: Estaciones en la pasión de la mujer según Angela Carter" propone un análisis de esta novela a la luz de la teoría laciana de la identidad (de la Concha, 1993).

presente: en los diferentes episodios que tienen lugar en esta parte de la novela se construye la idea de la ineficacia e inadecuación del mito hecho carne, en una disolución de la barrera entre lo mitológico y la historia. Como ocurría con el viaje de Desiderio en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, la transición entre un episodio y el siguiente se realiza por medio de capturas violentas e involuntarias en las que el narrador es un objeto pasivo del destino. En este caso es un grupo de mujeres el que lo captura para llevarlo a una región subterránea en las profundidades del desierto, una zona liminal en la que la narrativa se centra en la deconstrucción del mito de la madre fálica y castradora propuesta por el psicoanálisis, así como de los mitos ancestrales de la fertilidad. 'Mother', caracterizada como la divinidad hecha carne, cirujana y a la vez maga, es además la portavoz de una subversiva teoría sobre la historia.

En este sentido, este personaje cumple la misma función que el Dr Hoffman en la novela anterior, en cuanto a que las premisas sobre las que basa su teoría —la Psycho-Sexual Dynamics— son aquellas que atacan el orden racional del mundo, que en este caso es un orden falocéntrico, cuyos profetas son el Padre Tiempo y el hijo Edipo. Las premisas que soportan el mundo de Beulah se definen como la negación del Tiempo falocéntrico y la llegada de un nuevo orden matriarcal cuyo progenitor/a será Evelyn/Eve. La transformación sexual de Evelyn en Eve —una castración que modifica de manera análoga su mismo nombre— permite la exploración de temas tan importantes para el feminismo como el nacimiento y la maternidad, en una red múltiple de significados que se corresponden con la

complejidad simbólica del espacio mítico creado por William Blake,³¹ y que se complementan con los conceptos concernientes a la adquisición de la subjetividad de la teoría psicoanalítica: Evelyn, que entra en Beulah siendo un hombre adulto debe sufrir aquí la regresión hacia el seno materno para nacer de nuevo como mujer, después de una castración real a manos de Mother, para así comenzar una era nueva:

Proposition one: time is a man, space is a woman.

Proposition two: time is a killer.

Proposition three: kill time and live forever...

Oedipus wanted to live backwards. He had a sensible desire to murder his father, who dragged him from the womb in complicity with historicity. His father wanted to send little Oedipus forward on a phallic projectory (onwards and upwards!); his father taught him to live in the future, which isn't living at all, and to turn his back on the timeless eternity of interiority. But Oedipus botched the job. In complicity with phallogocentricity, he concludes his trajectory a blind old man, wandering by the seashore in a search for reconciliation.

But Mother won't botch the job. Man lives in historicity; his phallic projectory takes him onwards and upwards –but where?. Where but to the barren sea of infertility, the craters of the moon!

Journey back, journey backwards to the source!.(53)

El microcosmos de Beulah se conforma como un artefacto complejo que permite las disquisiciones sobre la maternidad, como ilusión ficticia y consolatoria propuesta por textos tan dispares como la Biblia, la mitología clásica y el psicoanálisis. Evelyn representa al mismo tiempo a Adán y a Eva, a la Virgen María, y a Edipo, perdido

31 Beulah es un elemento poético que aparece en la epopeya de William Blake titulada *Milton in 2 Books*, y su construcción es tremendamente complicada en imágenes contradictorias y especulares: Beulah es la tierra mitológica de las Musas que inspiran al poeta, y en este sentido, se relacionan con el terror, con la luz lunar y con la falsa ilusión de la sexualidad; pero también es un espacio interno que corre por los nervios del poeta. Es, pues, espacio externo e interno; es el lugar donde los contrarios coexisten, pero también se define como el seno materno. La Beulah de Carter es precisamente una revisión del mismo espacio mítico en el que se combinan el mito de la maternidad y la maternidad misma, el sitio de la filosofía psico-sexual y el mismo estado mental que dicha teoría intenta explicar. Además es el espacio donde Carter utiliza la técnica del doble con una complejidad significativa: en Beulah aparecen dos madres (Mother y Eve), dos úteros (Beulah y Eve), dos hijas (Mother y Eve).

en medio de un sistema que se construye como religión fundamentalista: su icono, un falo roto; sus sacerdotisas, Amazonas que han ofrecido un pecho a la diosa, entrenadas como una milicia; su plan, comenzar la feminización del Padre Tiempo por medio de la autofecundación de Eve, que en este momento es la actualización del mito del hermafrodita como figura primigenia de la que parte una nueva historia.

La ironía que encierra todo el episodio produce la problematización de ideas básicas para las teorías esencialistas sobre la identidad: el ritual de transformación física y psicológica de Evelyn no se traduce en la creación exitosa de una mujer nueva, sino de un hombre con forma de mujer, dejando al descubierto la falta de adecuación entre el cuerpo y su significado, que de nuevo se plasma en el encuentro de Eve con su imagen especular:

But when I looked in the mirror, I saw Eve; I did not see myself. I saw a young woman who though she was I, I could in no way acknowledge as myself, for this one was only a lyrical abstraction of femininity to me, a tinted arrangement of curved lines... They had turned me into the *Playboy* central fold. I was the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head. I had become my own masturbatory fantasy. And –how can I put it- the cock in my head, still, twitched at the sight of myself.(74-75)

La feminidad ideal planeada por Mother es definida desde la perspectiva masculina de Evelyn como una fantasía erótica que tiende hacia el espectáculo del ser mujer, idea ésta que se había introducido con el episodio de Leilah convirtiéndose en otro yo delante del espejo. Eve(lyn) se convierte desde ahora en un ser sin una subjetividad propia, ya que se encuentra a caballo entre lo masculino y lo femenino, entre el ser de una niña amamantada por Mother y el de una adulta en el periodo de fecundación, de manera que Beulah, la zona de la madre, pierde todo sentido positivo y se re-escibe como espacio gótico en el que la maternidad

se define como prisión claustrofóbica donde Eve(lyn) es hecho víctima de la esencia femenina.

El siguiente microcosmos dentro del desierto se introduce tras otra transición violenta de captura. El rancho de Zero el poeta es ahora un espacio en el que confluyen las construcciones filosóficas del Romanticismo acerca del artista y su musa, las ideas de Nietzsche sobre la historia y el nihilismo,³² para recrear y deconstruir la celebración de la masculinidad inherente en ellas. Si Beulah propone la desarticulación del esencialismo femenino, el rancho de Zero en la ciudad fantasma propia de las ficciones del Western funciona como deconstrucción del esencialismo masculino, compartiendo los dos la metáfora del desierto como lugar de la esterilidad. Zero es, al igual que Mother, una divinidad hecha carne, adorado por un harén de mujeres cuyas caracterizaciones las acercan a la animalidad más abyecta: estas esclavas del sexo carecen de dientes frontales para la perfecta práctica de la felación, llevan el pelo corto para evitar cualquier indicio de individualidad, viven hacinadas en un establo con los cerdos, no se les permite el uso del lenguaje ni de cualquier producto de la civilización. Las siete mujeres que componen el harén comparten y hacen posible el totalitarismo de Zero, porque creen ciegamente en sus premisas: la mujer se compone de una sustancia diferente, más primitiva que la de los hombres, y son las receptoras del elixir masculino que les da la vida, el semen.

Their common passion for the one-eyed, one-legged monomaniac predicated their conviction in his myth and since belief was the proof of love, each girl strived to outdo all the others in the strength of their conviction because they fretfully competed amongst

32 Con un arranque metaficcional la narrativa conscientemente lo caracteriza como la figura alegórica que es: "I am Zero", he said in a rare burst of speech, after he'd been eyeing the bust of Nietzsche one night for some hours. 'The lowest point; vanishing point; nullity'"(102).

themselves all the time for more than their fair share of his attentions. But his myth depended on their conviction: a god-head, however shabby, needs believers to maintain his credibility ... And they pretended to believe, for his sake, that a weekly injection of his holy if sterile fluid kept them from all the ills of the flesh and they would have been unable to survive without it.(99-100)

En este sentido Zero es la imagen especular del protagonista al comienzo del viaje, ya que se conecta aquí la figura masculina con la dicotomía entre las prácticas violentas y de abuso con respecto a las mujeres reales y el efecto que provoca Tristessa, la Musa con poderes ocultos a la que culpa de su esterilidad. Zero, el poeta, en sus ansias de trascendencia propone, igual que Mother, un nuevo comienzo de la historia: su misión en la Tierra es encontrar a Tristessa, sacrificarla para reencontrar su fertilidad y así repoblar el continente con una nueva raza.

En el momento que este encuentro se produce, Eve entra en un espacio simbólico nuevo: la casa de Tristessa es el emblema de la feminidad como sufrimiento, edificada en forma de una gigantesca lágrima de cristal. Esta es una casa construida por Tristessa como reflejo de su propia significación. Aquí es donde Carter va a conectar temáticamente la desarticulación de Hollywood como fábrica de sueños descubriendo irónicamente que los sueños hollywoodienses no son más que fantasmas ilusorios que, al materializarse, sólo pueden terminar en la muerte. Esta idea se enfatiza por medio de la descripción de los habitantes de la casa, las copias en cera de estrellas del cine como Jean Harlow, James Dean, Marilyn Monroe, Ramón Novarro, Valentino, María Montez, y otros mártires de la pantalla; y sirve a la misma finalidad desmitificadora que episodios anteriores desde otra perspectiva: el cine es también otra fábrica de identidades falsas, como el espejo

lacaniano de Leilah, como la divinidad estéril de Beulah, como la terapia psico-sexual de Mother, todas ellas estereotipos creados por el dominante masculino:

That was why he had been the perfect man's woman! He had made himself the shrine of his own desires, had made of himself the only woman he could have loved! If a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man, no wonder Tristessa had been able to become the most beautiful woman in the world, an unbegotten woman who made no concessions to humanity... When I saw Tristessa was a man, I felt a great wonder since I witnessed, as in revelation, the grand abstraction of desire in this person who represented the refined essence of all images of love and the dream.(128)³³

Utilizando las convenciones del melodrama el episodio gira en torno al choque trágico de los géneros que subyace al espectáculo de la feminidad y Tristessa se muestra como la imagen complementaria de Eve, dos constructos imaginarios carentes de identidad propia, reflejos de los deseos de otros. Esta dislocación del género sucede dentro de una narrativa grotesca que culmina en la celebración del matrimonio entre los dos hermafroditas, unión que encarna alegóricamente un paso más en el proceso de regresión, objeto del viaje de Evelyn, el estado del caos que profetizó el alquimista en Nueva York y que produce la destrucción de la casa y del agente masculino.

De nuevo en el desierto, Eve y Tristessa experimentan la consumación de sus deseos, en un acto sexual narrado en términos míticos, conectando así la unión de estos dos personajes con la ilusión del andrógino, como estado de la no-identidad: la posibilidad de una identidad dual resulta vertiginosa ya que propone una crítica a la teoría psicoanalítica porque al no existir diferenciación real entre un sexo y el

33 Esta exploración de la mascarada como forma de identidad construida por la industria hollywoodiense va a ser retomada por Carter en un cuento titulado "The Merchant of Shadows" (*American Ghosts and Old World Wonders*, 1992), ligado a la estrategia de la metaficción historiográfica (ver capítulo 3).

otro, el andrógino resulta un ser sin identidad, viviendo en un estadio en el que el deseo no existe. Estas figuras colocan el énfasis en la alegoría del viaje regresivo en la historia de la subjetividad de Evelyn, ya que, según el psicoanálisis, la androginia pertenece al dominio de los procesos primarios de las percepciones anteriores a la experiencia edípica:³⁴

He and I, she and he, are the sole oasis in this desert.

Flesh is a function of enchantment. It uncreates the world.

He told me my intimacy smelled of cheese, no-not quite like cheese... and rummaged in a forgotten word-hoard of metaphor but at last was forced to abandon imagery, since it was inadequate, and he could only say it was a sweetish smell, but rotten, too, and also a little salty... the primordial marine smell, as if we carry within us the ocean where, at the dawn of time, we were all born. This wild, rank, acid colour hung about us; the smell of the first sea, that covered everything, the waters of beginning.(148)

En este sentido la reunión de los dos seres hermafroditas en la novela, que se caracteriza por ser el único encuentro sexual no violento, voluntario y satisfactorio para los dos miembros de la pareja, permite una disolución de los géneros más clara incluso que en los mitos clásicos, ya que los dos sexos conforman cada uno de los personajes, llevando la transgresión de la identidad a los límites más extremos, de manera que la escena da lugar a una disgresión sobre la inadecuación de los esencialismos femeninos y masculinos:

Masculine and feminine are correlatives which involve one another. I am sure of that —the quality and its negation are locked in necessity. But what the nature of masculine and the nature of feminine might be, whether they involve male and female, if they have anything to do with Tristessa's so long neglected apparatus or my own factory fresh

34 La ilusión imaginaria de un ser poseyendo los dos sexos está en la raíz de muchas construcciones míticas clásicas que lo colocan como ser primigenio del que arranca la historia del mundo: existen figuras andróginas en ciertas culturas africanas, en la mitología griega —Tiresias, el mito de Hermafrodita, el mito escrito por Aristófanes—, y estos mitos de la creación fueron retomados por los románticos para articular el concepto del 'genio' como ser dividido que logra la reunión de las partes a través del acto de creación.

incision and engine-turned breasts, that I do not know. Though I have been both man and woman, still I do not know the answer to these questions.(149-150)

Tras esta experiencia metafísica, la narrativa sufre otra ruptura violenta que acaba con la vida de Tristessa a manos de una comunidad masculina denominada “The Children’s Crusade”, en cuya caracterización se mezclan los discursos del cristianismo y del más puro americanismo: los componentes de este grupo militar llevan perforados los pezones de los que cuelgan dos medallas grabadas con los nombres de sus deidades: Dios y América. La mezcla de las dos ‘religiones’ conforma una parodia clara a la sociedad americana, enfatizando con ella el fundamentalismo inherente a ambas. Los niños, guiados por el líder ‘Jesucristo’ que lleva tatuada en el pecho una representación de La Última Cena, visten camisetas de Mickey Mouse, y beben Coca-Cola. La función de este episodio dentro de la línea argumental del viaje es la de devolver a Eve al territorio de la historia, fuera del mundo mítico del desierto, una vez se han disuelto todas las mitologías que lo habitaban.

La vuelta al mundo de la realidad significa una vuelta al caos de la historia que Evelyn dejó en Nueva York, y la estructura circular se acentúa con el reencuentro de la nueva Eve y la nueva Leilah en el Sur de California. Sus nuevas identidades, Eve abrazando su encuentro existencial con la feminidad por el amor a Tristessa, Leilah confesando su complicidad con Mother en su captura para abandonarla más tarde, actualizan el tópico matriz del argumento: la necesidad de sobrepasar los mitos para crear un nuevo comienzo de la historia, el ‘año uno’ que alguien estampa en la pared de un centro comercial en el que se estaba librando una de las batallas

contra el pasado histórico.³⁵ Es un nuevo comienzo no sólo para Eve, que ha dejado atrás las limitaciones impuestas a la feminidad por los espacios alegóricos deconstruidos en el desierto, sino también para Leilah y para Mother que han abrazado un nuevo yo rechazando así la significación de sus simbolismos, ya que las hostilidades de las guerrillas han acabado con el consenso sobre dicho significado: Leilah explica a Eve que Mother ha tenido que volverse hacia la introspección una vez que aprendió la inutilidad de su fundamentalismo femenino, y en un diálogo sobre la ineficacia de los símbolos, el narrador retoma la digresión teórica del comienzo de la novela que refuerza la interpretación alegórica del viaje:

Leilah, Lilith: now I see you are your mother's daughter, that immobility, that vast and sentient repose –what's become of the slut of Harlem, my girl of bile and ebony! She can never have objectively existed, all the time mostly the projection of the lusts and greed and self-loathing of a young man called Evelyn, who does not exist, either.(175)

Se descubre aquí una línea alegórica secundaria que delinea los estadios por los que ha pasado la lucha feminista desde el comienzo en la ciudad de Nueva York. El lazo de unión de todos los episodios en este sentido es Leilah, que se confiesa agente de la religión de las mujeres, habiendo sido el símbolo de la carnalidad en Nueva York, portavoz del conocimiento en Beulah (disfrazada de Sophia, la

35 Este 'year one' puede interpretarse intertextualmente como articulación en el mundo de la ficción de las declaraciones que Carter hizo en su artículo "Notes From the Front Line", escrito para el libro titulado *Gender and Writing*, publicado por Michelene Wandor en 1983: En este artículo Carter relaciona el proceso de su madurez como persona y como escritora con su adherencia al feminismo que arrancó con su experiencia de los 60: "I was a young woman during the 1960s. There is a tendency to underplay, even to completely devalue, the experience of the 1960s, especially for women, but towards the end of that decade there was a brief period of public philosophical awareness that occurs only very occasionally in human history; when, truly, it felt like Year One, that all that was holy was in the process of being profaned and we were attempting to grapple with the real relations between human beings."(Carter 1998, 37). En este sentido, el viaje alegórico de Evelyn se puede interpretar también como el viaje de Carter desde las perspectivas masculinas que negativizaban la experiencia femenina de sus primeras novelas hasta una nueva perspectiva femenina más positiva en cuanto a la problematización de las premisas culturales e históricas que representa este nuevo ser.

enfermera) y portadora de una nueva subjetividad femenina en su última misión en el viaje: llevar a Eve al reencuentro con Mother en una playa de California. El viaje en línea recta cruzando el continente americano desde Nueva York hasta California es, por un lado, el viaje de introspección y autorreconocimiento de Eve(lyn) que articula el movimiento interior desde una subjetividad masculina aprendida engañosamente hasta una nueva identidad que se abre a toda una serie de expectativas, y, por otro, el proceso evolutivo en la lucha feminista de Leilah, desde el terrorismo de los símbolos hasta una nueva experiencia en cuanto a la lucha feminista.

El último episodio de la novela construye este reencuentro de la hija y la madre en términos míticos, que re-escibe los discursos del psicoanálisis sobre la identidad femenina, y el de los evolucionistas sobre el desarrollo de la humanidad. Eve entra por una fisura estrecha de las rocas que rodean la playa, que metafóricamente se conecta con el cuerpo materno, tiene que pasar por estrechos pasadizos oscuros, silenciosos y cálidos como el seno de la madre, y atraviesa tres cuevas diferentes en las que se encuentra con objetos claves de su viaje hacia la anterioridad de su historia como sujeto: primero, un espejo roto sin imagen reflejada —negando así la identidad impuesta en Beulah, la única vez que Eve se ha mirado en el espejo—, una foto de Tristessa que le lleva al comienzo de la novela —su adolescencia masculina embrujada por la falsa imagen de la actriz—, una pieza de cristal rellena de ámbar que al tocarla se deshace —aludiendo metafóricamente a la disolución del tiempo simbolizado por la materia inerte—, y un paquete conteniendo el lingote de oro ofrecido a Leilah en el hospital neoyorquino como objeto consolatorio por su abandono. La última cueva representa finalmente la fase primigenia de la evolución

humana, y en este estadio, la cueva se ha convertido en un espacio fuera de la conciencia, el momento separado del tiempo en el que la palabra 'mother' carece de significado porque las identidades de la madre y la hija se diluyen, y en una imagen visionaria y fuertemente onírica la narradora se rescribe como espectadora de la regresión hacia el principio de los tiempos:

Everything takes place more slowly than you can believe possible. I have been subdued to the leisurely pace of Eocene time. The flask with the liquefying amber in it is a time-piece that tells me that above me blow the pines that grow where the sea will one day cover them, when the sun cools a little.(184)

Eve presencia así varios procesos invertidos: ve como los pájaros pierden las plumas y se convierten en peces, como los ríos retornan a sus fuentes, como el potro vuelve al vientre de la yegua, mientras ésta desanda el camino de la evolución hasta llegar al mar amniótico, del que Eve es expulsada de nuevo a la playa como un nuevo ser, que comprende la necesaria ausencia de la madre, una vez ha perdido su función consolatoria y engañosa:

I emitted, at last, a single, frail, inconsolable cry like that of a new-born child. But there was no answering sound at all in that vast, sonorous place where I found myself but the resonance of the sea and the small echo of my voice. I called for my mother but she did not answer me.(186)

A su vuelta a la playa Leilah le ofrece la posibilidad de recuperar la masculinidad perdida al comienzo del viaje pero la respuesta de Eve es contundente y abandona sus antiguos genitales dentro de una caja que se hunde en el mar. Y, para completar el círculo narrativo, Eve sale de América llevando en su seno "a tribute to evolution", el ser creado a través de la unión del hombre-mujer y la mujer-hombre en el corazón desértico americano. El final de la novela recuerda claramente el final

de *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, con Desiderio anhelando en sueños el objeto del amor perdido:

And all this strange experience, as I remember it, counfounds itself in a fugue. At night, dreaming, I go back again to Tristessa's house, that echoing mansion, that hall of mirrors in which my whole life was lived, the glass mausoleum that had been the world and now is smashed.(191)

Este amor perdido no tiene la negatividad que le daba la visión masculina en la primera novela, sino que aquí supone el nacimiento de un ser nuevo, fuera de los simbolismos que la novela ha querido derribar. Sin embargo, la evolución circular de la novela desde la mitología producida por los diferentes esencialismos desconstruidos a lo largo del proceso no deja otra opción al personaje principal que la de terminar en otro espacio mítico que se corresponde culturalmente a la separación de lo femenino y los escenarios de la historia que en los años 70 proponen las feministas francesas en su lectura del psicoanálisis. El mismo género narrativo empleado, la ciencia-ficción, apunta a esta separación que no permite la inclusión de la feminidad en los cauces del mundo real, forzando la narrativa a una circularidad mitológica de regresión hacia el inconsciente y la fantasía.

El circo ambulante: la alteridad como fuente de poder

Nights at the Circus es la única novela escrita por Carter en toda la década de los 80, y aunque se distancia siete años de la anterior, *The Passion of New Eve*, se encuentra en ella el desarrollo de algunos de los temas e intereses que se gestaban en la novela de 1976, fundamentalmente la preocupación por desenmascarar la

construcción artificial de la identidad femenina, confinada continuamente a la interpretación de un guión pre-establecido.³⁶

Sin embargo, si en *The Passion of New Eve* el proceso de desarrollo de la identidad femenina viene provocado a menudo traumáticamente por los encuentros de el/la protagonista con personajes malévolos que modifican o abusan de su cuerpo, en la novela de 1984 la atmósfera es completamente diferente en cuanto que la protagonista, Fevvers, la mujer alada finisecular, se presenta desde un principio como personaje que domina absolutamente cada uno de los aspectos y detalles de su identidad para provecho propio. Esta novela, por lo tanto, inaugura una nueva etapa en la carrera de Carter que se va a caracterizar fundamentalmente por la articulación de maneras en las que desafiar las convenciones tradicionales de la feminidad atrapadas en la prisión de las premisas patriarcales y establecer formas de autonomía por medio de personajes que no se dejan conceptualizar fácilmente. La caracterización de la protagonista ofrece ya en las primeras páginas de la novela la materialización de esta idea liberacionista: no sólo porque el vuelo sea tradicionalmente símbolo de libertad, sino porque Fevvers actúa como encarnación de la Victoria Alada, la forma alegórica tomada de la antigüedad clásica que servía

36 Ricarda Schmidt propone la idea de la continuidad entre las dos novelas, en términos de línea argumental: "*Nights at the Circus* is a logical sequel to *The Passion of New Eve*, since, in a way, the heroine Fevvers is Eve's daughter: Fevvers is the new symbol of femininity, the contribution to evolution Eve had expected her child to be." (Schmidt 1989, 67). Sin embargo, siguiendo este argumento, podría interpretarse también que Fevvers es literalmente la hija de Melanie ya que según su narración autobiográfica, no carente de ironía, sus padres fueron Zeus y posiblemente Leda, al explicar la razón de su nombre artístico "Helen of the High Wire". La adscripción concreta del árbol genealógico de la protagonista de *Nights at the Circus* no es tan relevante como la idea de ver en ella el resultado de una evolución en los personajes femeninos que arrancaron con la niña de *The Magic Toyshop*, atrapada en el mundo opresivo de la juguetería, hasta la trapecista que toma las riendas de la novela presentando por primera vez una línea completamente feminista en su construcción.

para simbolizar el éxito en cualquier empresa.³⁷ La conexión de dicha figura mitológica y Fevvers no es arbitraria, ya que tal como explica Mary Russo: “This icon of classical culture was much reproduced as a collectible souvenir and model of classicism. Through the techniques of miniaturization and reproduction ... Nike reemerged in the late nineteenth century as Victorian bric-a-brac.” (Russo 1994, 166-167).

Fevvers es la representación de esa particular apropiación popular de la imagen clásica, enfatizando en su caracterización el alejamiento de este personaje con respecto al mundo de la mitología: su apariencia física, su compostura y su comportamiento desde los primeros párrafos de la novela la definen por su carácter grotesco;³⁸ más aún, la mujer-pájaro no se vincula dentro de la narrativa a un mundo mítico fuera de la historia sino que es una mujer de carne y hueso que se desarrolla dentro de unas coordenadas específicas de tiempo y espacio históricos.

Al situar la acción en 1899, el momento crítico del paso del siglo victoriano al siglo de la modernidad, Carter da un giro a su carrera y apuesta por una forma narrativa, alejada de las especulaciones de la ciencia-ficción que había generado en

37 Marina Warner investiga la evolución de esta imagen de mujer alada y apunta a la simbología que sustenta desde su aparición en la mitología griega donde aparece como Nike de Samotracia en el siglo II a.C., a menudo representada como epíteto de Atena, diosa protectora de la ciudad cuya presencia es pura personificación, “first of desire, the desire for success, and then of realization, success itself... she personifies the power ... to change human fortunes and when she crosses the barrier from the divine universe into the human, she signifies that those fortunes have been changed for the best, for the person at whose side she stands or whose head she crowns, for the state on whose beaked ship she alights... she passes into mortal experience to mark a moment when something changed” (Warner 1996, 130).

38 La presentación de Fevvers se relaciona en parte con la teoría del carnaval introducida por Bajtín en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* en el que este crítico analiza las prácticas populares y su potencial liberatorio con respecto a las jerarquías establecidas. Siguiendo su análisis, el cuerpo grotesco con su concentración en lo exagerado, lo degradante y lo deforme, funciona como oposición frontal al concepto de cuerpo clásico, que estaría representado por Walser y su resistencia a compartir la corporeidad de Fevvers (Bajtín 1987).

The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman y *The Passion of New Eve*, y en la que explora las posibilidades de la metaficción historiográfica³⁹ para la crítica feminista, estrategia que va a ser fundamental en su obra posterior. La selección de la época de finales de siglo le permite estructurar la novela alrededor de debates relevantes de la época como la ‘cuestión de la mujer’ y la emergencia del feminismo y sus resultados, y los espacios geográficos que escoge para la acción —Londres, San Petersburgo, Siberia— son significativos para desmontar la idea de la diferencia entre Oriente y Occidente, dejando ver la similitud en las premisas ideológicas de ambos bloques en cuanto a la condición femenina. La introducción de América en la persona del Colonel Kearney y su circo ambulante también se convierte en un instrumento para deconstruir la ideología capitalista y mercantil, en donde la mujer, lejos de conseguir la liberación de las estructuras del pasado, es repetidamente un objeto de cambio.

Fevvers es fundamental en este ejercicio de deconstrucción ya que en muchos de los comentarios metaficcionales que aparecen en la narrativa referidos a ella, la protagonista representa la materialización de un nuevo concepto de feminidad, lo que en la época se conceptualizó como “Nueva Mujer”,⁴⁰ que contestaba claramente a las definiciones dominantes de lo ‘femenino’ asociado a las funciones domésticas y reproductoras del ideal de mujer. Fevvers es justamente lo opuesto al ‘ángel del hogar’, como metafóricamente se definía este ideal, y sus alas no la encadenan a una

39 La metaficción historiográfica y su posición en la poética posmodernista es la temática de *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Hutcheon 1988).

40 Un extenso estudio sobre esta figura y su importancia en la creación de nuevas narrativas en la literatura decimonónica se encuentra en el libro de Lyn Pykett *The Improper Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. (Pykett 1992).

condición angélica y sin sustancia terrenal, sino que, al contrario, le ofrecen la posibilidad de liberarse de las cadenas del patriarcado.

Las alas de Fevers, no son por lo tanto un producto de la imaginación masculina, sino un elemento real que le ofrece una entidad única con respecto al resto de la humanidad, una marca que le ayuda a escapar —metafórica y literalmente hablando— de las categorías existentes, y que conlleva por eso mismo la promesa de algo nuevo. Y es que, a diferencia de otros personajes femeninos en los que se articula la idea de la alteridad por medio de marcas físicas —Ghislaine, en su *Shadow Dance*, o Charlotte en *The Stain* de Rikki Ducornet—, Fevers consigue desligar su ‘deformidad’ de las consecuencias terribles del aislamiento y la cosificación por las que se distinguen los personajes anteriores, y se apropia de su unicidad para reconstruir conscientemente su magnificencia.

La anomalía en su apariencia física le ofrece la posibilidad de construirse conscientemente en oposición al común de los mortales, y la protagonista, ayudada por su compañera Lizzie, se aprovecha de ella para fabricar el espectáculo de su ser, un espectáculo que se basa en la incertidumbre y el enigma de su extrañeza. El eslogan que la precede, “Is she fact or is she fiction?”, le permite preservar su carácter humano y no quedar desplazada dentro de la categoría de mujer monstruosa, fomentando la curiosidad de los espectadores que acuden en masa para ver si sus alas son reales o no.

La ambigüedad de Fevers es evidente a simple vista: su actuación no difiere demasiado en la típica actuación de una trapecista común, aunque su lentitud de movimientos plantea algunos problemas en cuanto a la teoría de la gravedad;

además, su estatura, su complexión fuerte y su envergadura la separan de los parámetros medios de los acróbatas del aire:

It is a phenomenon of the trapeze that its practitioners always look larger upon it than they are in life. Little and lithe is, therefore, the rule for the air (as it is, as the Charivaris well knew, for the wire); a big flyer looks a clumsy flyer, no matter how great the art. The ideal female flyer turns the scale at, say, a hundred pounds and stands no higher in her slippers than five feet two. Her male partner might give her, perhaps, ten more pounds and three more inches but still he will be a small man on the ground though he might look like a Greek god as he hurtles through the air at those speeds of theirs in excess of sixty miles an hour. Fevvers, remember, was six feet two in her stockinged feet and turned the scale at fourteen English stone.(158-159)

La ficcionalidad de Fevvers se pone a prueba a través de la contraposición que se establece entre ésta y el personaje masculino principal, que toma el papel pasivo de espectador ante el despliegue de la protagonista. Jack Walser, periodista de pro llegado desde el Nuevo Mundo para completar su serie de artículos sobre 'Los Grandes Farsantes del Mundo', representa el dominio preclaro y diáfano de lo racional, cuyas premisas no le permiten creer en la existencia de lo extraordinario, encarnado por Fevvers. Sin embargo, el poder que le otorga su método objetivista de conocimiento se desvanece progresivamente ante la experiencia de lo desconocido. La caracterización de Walser establece un vínculo intertextual con un personaje ya inventado por Carter en el cuento 'The Lady of the House of Love', el soldado equipado con su visión empírica que debe encarar el mundo gótico de la vampiresa dueña del castillo, que desmonta todas sus hipótesis originales.⁴¹ Walser,



⁴¹ 'The Lady of the House of Love' forma parte de la colección *The Bloody Chamber* (1979), en el que Carter utiliza los discursos del cuento de hadas 'La Bella Durmiente' y de las narrativas de vampiras, para desmontar la ideología patriarcal que sustenta a estos personajes femeninos. El elemento que sirve como agente deconstrutor en el relato es el personaje masculino, un soldado que llega a los Cárpatos armado con su racionalismo occidental y que se enfrenta a su propia sexualidad al adentrarse en el dominio de lo fantástico.

que pasa de la prepotencia del conocedor de las verdades absolutas a la disolución completa de su identidad, es el objeto de atención de la narrativa a partir de la segunda parte, cuando se adentra en el territorio desconocido de lo fantástico y lo irracional en el mundo del circo. Mientras que Fevvers no sufre cambios fundamentales en su identidad, Walser se presenta como una *tabula rasa*, un personaje virgen ante la experiencia de su propio ser: “Walser had not experienced his experience as experience”(10).⁴²

La caracterización y desarrollo de ambos personajes, Fevvers y Walser, dividen la narrativa en dos partes claras: la primera en la que Carter explora las técnicas de la autobiografía y el discurso confesional, típicamente femeninos, en la entrevista en la que Fevvers cuenta sus peripecias hasta llegar al momento presente, y la segunda que se organiza estructuralmente como un viaje alegórico que emprenden todos los personajes en un tour Imperial con el circo del Colonel Kearney y que les lleva a San Petersburgo y luego a Siberia. Cada una de las tres partes —el relato autobiográfico y las dos secciones del viaje— se construyen como espacios similares a los episodios de *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* y *The Passion of New Eve*, en el sentido de que en cada uno de ellos Carter articula la deconstrucción de discursos y narrativas pertenecientes a un nivel extraliterario, mostrando una vez más las posibilidades que la forma alegórica ofrece para sus intereses.

42 Esta frase que aparece como característica de algunos personajes clave en la obra de Carter —la protagonista de “Flesh and the Mirror” (63), Justine en *The Sadeian Woman* (51) y Jeanne Duval en ‘Black Venus’ (9)— indica uno de los problemas de la identidad que preocupan a Carter: la práctica de la vida en la que la experiencia no es tal sino la adecuación a unas reglas impuestas, por la que la individualidad y la posibilidad de cambio y de transformación se anulan. El hecho de escoger al personaje masculino para asignarle esta característica ayuda a comprender el interés que tiene Carter en la deconstrucción no sólo de la condición femenina sino también de la masculinidad.

La primera parte, titulada 'London', en la que la protagonista cuenta su vida pasada al periodista americano, ante la resistencia de éste al relato fabuloso de la mujer-pájaro, funciona como un complejo intertexto en el que cada episodio sirve para articular espacios marginales de la feminidad en los que Fevvers recurrentemente experimenta un doble movimiento de aprisionamiento y luego liberación, hacia la que arrastra además a grupos de personajes femeninos que comparten su misma situación.

Los cinco primeros capítulos constituyen el eslabón entre las narrativas de formación anteriores (*The Magic Toyshop* y *Heroes and Villains*) en las que las protagonistas se encuentran aprisionadas en atmósferas hostiles que las marcan como objetos del poder masculino. Sin embargo aquí la protagonista cuenta con su propia voluntad para escapar de la condición de objeto con la valiosa ayuda de su amiga y compañera de fatigas, Lizzie.⁴³ En el lapso de tiempo de una noche y en el espacio privado de su camerino, Fevvers desgrana cada uno de los episodios de su vida por medio de un relato maravilloso, que, unido a la continua ingesta de alcohol por parte de los personajes, construye esta primera parte con una atmósfera claramente onírica y fantástica, en medio de la cual la incredulidad primera del periodista da paso a la total inmersión del mismo en el mundo de Fevvers, una Sherezade que atrapa al personaje masculino en lo asombroso de su narración.

43 El personaje de Lizzie también puede considerarse un nuevo elemento en la narrativa de Carter, en la que las figuras maternas están siempre ausentes o son complacientes con las estructuras patriarcales. Una de las primeras madres que luchan por la liberación de sus hijas aparece en 'The Bloody Chamber', donde se caracteriza como agente de la salvación de la protagonista en manos del abusador, más tarde se encuentra una figura materna similar en 'Ashputtles or the Mother Ghost' (*American Ghosts and Old World Wonders*). El nombre elegido para este personaje también puede establecer una relación intertextual con otra Lizzie: la histórica Lizzie Borden en torno a la que giran los cuentos 'The Fall River Axe Murders' (*Black Venus*) y 'Lizzie's Tiger' (*American Ghosts and Old World Wonders*).

El Londres que sirve de marco a la primera parte de la novela ha perdido todo el esplendor de la ciudad imperial del pasado y no es más que “a little village on the Thames of which the principal industries are the music-hall and the confidence trick” (8), un espacio en el que la cultura popular y la clase media-baja han tomado las riendas del futuro, preparando el camino de la democratización del mundo en el siglo XX, el siglo del ‘hombre común’. Y Fevvers es el símbolo de los tiempos: la ‘Cockney Venus’ despliega en la primera parte un interés particular en desmontar el glamour convencional que rodea al mundo del espectáculo: durante todo el tiempo que dura la entrevista, Jack Walser no sale de su asombro al contemplar el lado más ‘mundano’ de la artista, la acumulación de olores provenientes del agua nauseabunda donde conserva el champán, de la pila de ropa usada esparcida por los muebles, cada uno de los elementos que componen este espacio femenino privado lo oponen al ideal de la domesticidad burguesa.

La narración autobiográfica de Fevvers también la separan de la feminidad ‘natural’ y la encadenan al poder de la mirada masculina. El primero de estos episodios tiene lugar en el prostíbulo de Ma Nelson, donde la niña abandonada por sus padres y recogida por Lizzie, se gana la vida representando a Cupido, símbolo mitológico del amor, irónicamente recuperado para un lugar donde el amor es sólo una relación comercial. Siguiendo esta línea desmitificadora, la casa de Ma Nelson conforma el espacio donde Carter lleva a la ficción algunas de las ideas expuestas en su ensayo *The Sadeian Woman*, donde se desenmascaran las relaciones de poder subyacentes a los conceptos de sexualidad masculina y femenina, claramente puestas en boca de Lizzie al hablar de la institución burguesa del matrimonio:

Marriage? Pah! ... Out of the frying pan into the fire! What is marriage but prostitution to one man instead of many? No different!.(21)⁴⁴

La casa de Ma Nelson se presenta así como un espacio para la articulación de un grupo de personajes femeninos cuyas vidas desdobladas entre la actividad política —todas ellas son sufragistas— durante el día, y la venta de sus cuerpos por la noche, establecen un paso hacia la posibilidad de la autonomía femenina, aunque sesgada por la omnipresencia de la masculinidad que se simboliza por medio de los iconos del prostíbulo. El reloj que se erige como símbolo de la muerte —“It was a figure of Father Time with a scythe in one hand and a skull in the other” (29)— y la pintura que domina el espacio del salón representando el mito de Leda y el Cisne encarnan una mitología superada ya en el presente, en el que los iconos han perdido su valor: el reloj de Ma Nelson ha dejado de funcionar en el presente y es sólo un objeto del recuerdo en el camerino de la trapecista, mientras que la majestuosidad de las alas del Cisne que aterrorizan a Leda en el acto de violación, embelleciendo el dominio brutal del dios sobre la muchacha, ha pasado directamente a representar la potencialidad del cuerpo femenino en *Fevvers*.

44 En *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History* (1979), Carter analiza la sexualidad femenina como constructo histórico y cultural, siguiendo las ideas de Michel Foucault. En cuanto a las relaciones de poder subyacentes a las instituciones del matrimonio y la prostitución, señala: “Although the erotic relationship may seem to exist freely, on its own terms, among the distorted social relationships of a bourgeois society, it is, in fact, the most self-conscious of all human relationships, a direct confrontation of two beings whose actions in the bed are wholly determined by their acts when they are out of it. If one sexual partner is economically dependent on the other, then the question of sexual coercion, of contractual obligation, raises its ugly head in the very abode of love and inevitably colours the nature of sexual expression of affection. The marriage bed is a particularly delusive refuge from the world because all wives of necessity fuck by contract. Prostitutes are at least decently paid on the nail and boast fewer illusions about a hireling status that has no veneer of social acceptability” (Carter 1979, 9).

En el prostíbulo de Ma Nelson, Fevvers pasa de la infancia a la pubertad en un proceso centrado en la transformación corporal y biológica de la protagonista, cuyas pequeñas protuberancias casi inapreciables en sus años infantiles adquieren una magnitud insospechada, coincidiendo claramente con la entrada de la niña en la fase reproductiva y sexuada en cuanto que el nacimiento de las alas en su espalda se corresponde con la transformación de sus pechos y la constitución del cuerpo femenino adulto.

Esta nueva etapa significa para Fevvers un cambio en su papel dentro del prostíbulo, cuya función ahora es la representación de una segunda figura mitológica, la Victoria Alada, cuya encarnación en la protagonista es una forma de enmendar la historia:⁴⁵

Ma Nelson put it out that I was the perfection of the original of, the very model for that statue which, in its broken and incomplete state, has teased the imagination of a brace of millennia with its promise of perfect active beauty that has been, as it were, mutilated by history.(37)

Si la historia presenta a una Victoria Alada sin brazos y sin cabeza, y Fevvers representa la posibilidad de recrear dicha figura femenina, el intento de llevar a cabo dicha recreación resulta en la asignación del poder masculino al mito, haciendo que la mano derecha, ausente en la figura truncada, sostenga una espada, dándole a la mujer alada claras connotaciones fálicas. La masculinización de la representación femenina provoca la ruina del prostíbulo, ya que “a *large woman* with a sword is not the best advertisement for a brothel”(38), representando más bien una amenaza para los hombres acostumbrados al consumo del sexo en el burdel. La

45 La referencia alude a la Victoria Alada de Samotracia descubierta en 1863, atribuida a Rodas y actualmente en el Museo del Louvre.

autoconsciencia de Fevvers, que es capaz de analizar de forma racional el problema, señala además entre las raíces de la degeneración de la prostitución en esos momentos la influencia negativa de las representaciones demoníacas y míticas naturalizadas por la poesía de los Decadentes, caracterizándola así con un fuerte componente metaficcional:

I put it down to the influence of *Baudelaire*, sir... The French poet, sir; a poor fellow who loved whores not for the pleasure of it but, as he perceived it, the *horror* of it, as if we was, not working women doing it for money, but *damned souls* who did it solely to lure men to their dooms, as if we'd got nothing better to do.(38)⁴⁶

La metaficción aquí sirve para configurar el espacio femenino constituido por el prostíbulo como un constructo fabricado por una serie de mujeres que son conscientes de su propia artificialidad: aunque el burdel es el lugar del sometimiento a la sexualidad masculina, estos personajes poseen siempre el poder de reconocer en él su artificialidad: “we knew we only sold the *simulacra*” (39). La influencia clave de este reconocimiento en la evolución de la protagonista es la percepción de su propia identidad como un artefacto construido para ser observado por los otros:

As for myself, I worked my passage on Ma Nelson's ship as living statue, and, during my blossoming years, from fourteen to seventeen, I existed only as an object in men's eyes after the night-time knocking on the door began. Such was my apprenticeship for life, since is it not to the mercies of the eyes of the others that we commit ourselves on our voyage through the world?.(39)

46 Angela Carter se sirve del personaje para ahondar en un tema recurrente en su interés por desmitificar la representación femenina fabricada por los Decadentes. La figura de la *femme fatale* que conduce a los hombres a la destrucción, originada en la literatura y las artes plásticas de finales de siglo XIX, es continuamente revisada en su obra. La deconstrucción de las ideas de Baudelaire sobre la feminidad es el objetivo del cuento 'Black Venus', cuya narradora principal es Jeanne Duval, la musa del poeta (ver capítulo 3).

Esta idea de la feminidad como simulacro, que es recurrente en la obra de Carter, aparece con unas referencias similares en un relato anterior, 'The Loves of Lady Purple' (*Fireworks*, 1974). En el cuento *Lady Purple* es un títere que representa a una bellísima prostituta que significa la perdición de los hombres, tal como aparece en el espectáculo del mismo nombre que el cuento; al final el títere cobra vida para asesinar al titiritero que maneja sus hilos, pero, al haber sido su vida un guión escrito por aquél, no le queda más remedio que buscar el prostíbulo más próximo. Aquí sin embargo, la creencia en un destino especial por su especificidad de mujer alada le ofrece la esperanza en un futuro en el que poder liberarse de esa situación de objeto-víctima de la mirada masculina, oportunidad que se le presenta con el dominio de su capacidad para volar. El aprendizaje dentro de la casa de Ma Nelson, pues, se compone de dos procesos simultáneos: el reconocimiento de la cosificación femenina que la condena a la pasividad y a la anulación, y el descubrimiento de un poder autónomo que puede instrumentalizar en su propio provecho y que la convierte en sujeto activo. En cuanto al segundo de estos procesos, que se centra en el adiestramiento de la protagonista tutorada por Lizzie para dominar sus alas, el simbolismo de los dos intentos de iniciar el vuelo se relacionan con lugares utilizados recurrentemente en la literatura femenina: el primer intento, que resulta fallido, ocurre en el vestíbulo de la casa, donde los iconos patriarcales son tan fuertes —el reloj, el tapiz de Leda y el cisne—, que parecen encadenar a Fevvers a las ataduras que ellos significan cayendo en picado sobre el suelo; en cambio la segunda tentativa, que tiene lugar en las afueras de la casa, sin la presencia de dichos símbolos a los que mira desde las alturas le proporciona la posibilidad de experimentar la liberación del vuelo.

El final del primer episodio enfatiza este carácter liberatorio, que va a repetirse continuamente a lo largo de toda la novela: después de la muerte de Ma Nelson, y antes de que la casa pase a manos masculinas por herencia, las prostitutas en un acto catártico para enterrar el pasado prenden fuego al establecimiento, y cada una de ellas se embarca en un futuro que les ofrece la esperanza de la emancipación, mientras que Fevvers y Lizzie se marchan a comenzar una nueva vida con la hermana de ésta última, en la que se dedican a atender la tienda de helados regentada por la misma. Sin embargo, este paréntesis idílico no dura mucho: la familia cae en desgracia y Fevvers decide sacar partido de su cuerpo de nuevo, aceptando una oferta hecha por Madame Schreck, la dueña del 'Museo de mujeres monstruosas'.

Este segundo espacio constituye una reapropiación del gótico en el que Carter despliega una galería de mujeres aprisionadas por una identidad impuesta que silencia los deseos de cada una de ellas. Si el prostíbulo de Ma Nelson era el lugar donde los hombres satisfacían las ansias de la carne, en el museo de Madame Schreck⁴⁷ el deseo masculino toma una forma más abominable, ya que aquí la deformidad de las mujeres las encadena a un estado de inactividad muy parecido a la muerte. El espectáculo que Madame Schreck ofrece a los clientes se presenta en dos secciones: "Down Below" o "The Abyss", donde las mujeres permanecen estáticas dentro de nichos construidos en la pared, y "Black Theatre" donde las

47 El apellido de la dueña establece una conexión explícita con el gótico, por una parte, porque el término *schreck* significa 'terror' en alemán, y por otra, por la asociación del apellido con el de Max Schreck, el actor que dio vida al vampiro más famoso de la época muda del cine, en *Nosferatu* de Murnau.

mujeres realizan prácticas sadomasoquistas con los que no se contentan con el espectáculo de la monstruosidad.

En esta nueva fase en la evolución de la protagonista la convivencia con estos personajes femeninos tan diferentes al grupo de prostitutas/sufragistas de la etapa anterior la lleva a conocer las terribles consecuencias de no coincidir con la norma, que convierte a estas mujeres en una serie de metáforas sobre la condición femenina atrapada. Fevvers va desgranando en su relato las vidas miserables de todas ellas, en las que a menudo aparece la mano de un abusador, que las ha relegado a la condición de monstruos, resultando en una serie de *Bildungsromane* breves que repetidamente funcionan en la línea de la deconstrucción feminista que representa toda la novela.

The Sleeping Beauty, una figura a la que recurre continuamente esta autora desde su primer *Bildungsroman* y que Carter deconstruye hábilmente en el cuento "The Lady of the House of Love" publicado en la colección *The Bloody Chamber* (1979), encarna la anulación de la identidad femenina desde la entrada en la pubertad, cuyo encantamiento la condena al exilio en el mundo de los sueños, un limbo virginal que la separa del mundo real de la consciencia. La inactividad de las largas horas de sueño deriva en la apariencia fantasmal y cadavérica de la joven, que va perdiendo poco a poco los síntomas de estar viva:⁴⁸

Because the Sleeping Beauty's face had grown so thin, her eyes were especially prominent, and her closed eyelids were dark as the underskins of mushrooms and must

48 En "The Lady of the House of Love", el exilio en el mundo de los sueños se construye como el exilio de los no-muertos, caracterizando a la Bella Durmiente como una vampiresa cuyo único deseo es convertirse en ser humano. En el cuento, así como en la *radioplay* del mismo tema, 'Vampirella' (1976), la identidad femenina se presenta como la interpretación de un guión ya escrito, acentuando la inadecuación de las narrativas del pasado en la vida real de las mujeres.

have grown very heavy during those long, slumbering years, for, every evening, when she opened her windows at the approach of the dark, it cost her a greater, even greater effort, as if it took all the feeble strength that remained to her to open up shop.(63-64)

El segundo personaje que aparece en la narración de Fevvers es 'The Wiltshire Wonder', una mujer en miniatura condenada a vivir entre gigantes. En el relato de su vida Carter realiza un complejo juego intertextual en el que se entrelazan trazos argumentales de *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, el segundo capítulo de *Gulliver's Travels*, y el cuento de hadas "Snow White", así como la novela *Memoirs of A Midget* (1921), para la que Carter escribió la introducción a la edición de la novela publicada por Oxford University Press. Estas conexiones estructuran esta narrativa de formación en tres partes claramente diferenciadas: la obra de Shakespeare sirve como punto de partida en cuanto que se alude a ella en la manera en que la niña es concebida en una montaña maravillosa durante una noche de verano, el mundo de los gigantes en el que Gulliver se enfrenta a la monstruosidad de la naturaleza humana es idéntico al episodio en el que la niña es recogida por una familia y tratada como un juguete más, mientras que el cuento de hadas es el marco que se utiliza en la última parte de esta micronarrativa, cuando este personaje conoce a un grupo de enanos que representan el cuento en las casas de familias ricas:

When I watched my natural kin on that stage, even as they frisked and capered and put on the show of comic dwarves, I had a kind of vision of a world in miniature, a small, perfect, heavenly place ... And it seemed to me that place was my home and these little men were its inhabitants, who would love me, not as a 'little woman', but as a woman.(67-68)

Sin embargo, el lugar idílico del cuento de hadas se torna en cárcel patriarcal para la mujer de la que todos los enanos abusan durante un largo periodo de siete meses hasta abandonarla a su suerte en Berlín, donde Madame Schreck la invita a formar parte de su museo, terminando así en una prisión macabra una vida que empezó en el reino de las hadas.

La siguiente mujer monstruosa que Fevvers describe es 'Fanny Four-Eyes', cuya deformidad es la ausencia de pezones en sus pechos, sustituidos por dos ojos, con los que mira a los clientes. Esta pequeña diferencia física, sólo evidente en la privacidad de la desnudez, se convierte en una barrera insalvable para la evolución natural de la mujer:

Seeing Fanny holding the Sleeping Beauty's head against her bosom to spoon coddled egg between those helpless lips, I said: 'Why don't you marry, Fanny. For any man would be glad to have you, once he'd got over the shock. And bring to the world those children of your own you long for and deserve?' Placid as you please, she says: 'How can you nourish a baby on salt tears?'.(69)

Los dos últimos personajes femeninos que habitan el espacio gótico representan, por una parte, la Paciencia y la Melancolía en la figura de 'Cobwebs' y, por otra parte, la androginia en 'Albert/Albertina' cuyo único deseo es alegrar a la primera.⁴⁹ Dentro de esta 'lumber room of femininity' (69), Fevvers encarna al ángel de la muerte, guardando el 'cadáver' de Sleeping Beauty; siendo la protectora de la muerte Fevvers fascina a un hombre oscuro, cliente habitual del museo de los horrores, de nombre Christian Rosencreutz.

49 Este personaje andrógino parece ser la recuperación de Albertina, el personaje ambiguo y siempre cambiante de *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, donde también aparece como falta de una identidad propia, ya que sólo funciona como emisaria a las órdenes de su padre

La introducción de este personaje masculino en la línea argumental funciona como continuación del espacio gótico de aprisionamiento encarnado por el museo de las mujeres monstruosas, por la relación entre la sexualidad y la muerte que Christian Rosencreutz representa.⁵⁰ El medallón que lleva al cuello enfatiza dicha relación, “a ... French member ... of the male variety; that is a phallus, in the condition known in heraldy as *rampant* and there were little wings attached to the ballocks thereof... Around the shaft of this virile member turned the stem of a rose” (70). Este icono no es más que una versión paródica del símbolo de la orden de los Rosacruces, que mostraba una cruz con una rosa fijada a ella. Con esta subversión Carter desvela la simbología sexual del icono sagrado, como una apología del falo, que conlleva tintes claros de misoginia, evidenciada por medio de la narración de Fevers al desenmascarar la verdadera personalidad del personaje, un miembro preclaro de la Cámara de los Lores:

I saw in the paper only yesterday how he gives the most impressive speech in the House on the subject of Votes for Women. Which he is against. On account of how women are of a different soul-substance from men, cut from a different bolt of spirit cloth, and altogether too pure and rarefied to be bothering their pretty little heads with things of this world, such as the Irish Question and the Boer War.(79)

Imbuido en sus creencias ocultistas, Rosencreutz ve en Fevers la posibilidad de entrar en contacto con Azrael, el ángel de la Muerte, y así vivir para siempre por medio del intercambio sexual entre ambos, y para ello concierta un trato con

50 Este personaje masculino que va a ser el centro de todo un capítulo de la novela es otro elemento más de la metaficción historiográfica llevada a cabo por Carter en *Nights at the Circus*. Christian Rosencreutz fue el fundador de la Orden de los Rosacruces, una sociedad secreta que hunde sus raíces en los movimientos teológicos e intelectuales del ocaso del Renacimiento y la Reforma Protestante. Los Rosacruces se colocan tradicionalmente como la fuente de muchos de los grupos ocultistas que emergieron en el siglo XIX y que han llegado hasta nuestros días. Algunos de estos grupos aseguraron en su nacimiento estar guiados por Christian Rosencreutz que se había logrado reencarnar y así vencer a la muerte.

Madame Schreck que termina en el rapto de la protagonista. El episodio del ritual gnóstico en la casa del aristócrata se construye paródicamente en el mismo tono utilizado por Carter en el episodio de Mother haciendo el amor con Evelyn en *The Passion of New Eve*, aunque aquí Fevvers presenta una actitud más activa ya que, viendo la impotencia del secuestrador se mofa con una risa poderosa ante la flacidez de su miembro viril, y sus alas, de nuevo, le sirven para escapar del peligro cuando el propietario de la casa muestra claramente sus intenciones de asesinarla.

El vuelo que emprende Fevvers la conduce hasta Lizzie, que le informa del desvanecimiento de Madame Schreck, haciéndole saber que mágicamente la liberación de Fevvers había producido la desaparición de la fuerza de voluntad que movía a la macabra mujer. Al igual que Rosencreutz, la dueña del museo pierde toda sustancia ante el acto de rebeldía de la mujer alada que no se deja atrapar por viejas supersticiones y, en el relato de lo sucedido escrito por el mayordomo de la casa,⁵¹ se despeja la incógnita de Madame Schreck, que no es más que un saco de huesos cuyo elixir de vida es la aceptación de su poder por parte de sus víctimas.

En una repetición del final del episodio del prostíbulo, cuando las prostitutas escapan de su situación de objetos al ver el montaje artificial de su mundo cuando queman la casa de Ma Nelson, aquí los personajes alienados por su condición monstruosa emprenden su huida del museo llevándose consigo todo el dinero de

51 El nombre del criado, Touissant, hace alusión al general haitiano que lideró las revueltas antiesclavistas y que era conocido por sentar las bases del discurso abolicionista. Carter parece conocer la historia de este libertador según se lee en el apunte sobre él introducido en 'Black Venus' (1985): "Santo domingo, Columbus' Hispaniola, now the Dominican Republic, a troubled history, borders upon Haiti. Here Toussaint L'Ouverture led a successful slave revolt against French plantation owners at the time of the French Revolution" (Carter 1985, 16) Aquí, Carter lo coloca en una situación de inferioridad no ya por su dependencia económica con respecto a la dueña del museo sino porque también forma parte de la galería de monstruos por carecer de boca. Otra de las parcelas de liberación de Fewers y Lizzie es proporcionarle una boca con el dinero de Madame Schreck.

la dueña, para ir a parar a la casa donde vive Lizzie. Con el relato de la destrucción de este último espacio gótico, la narrativa vuelve al momento presente, en el que Fevvers ha sido adoptada por la vanguardia parisina como musa. El cartel de su promoción, pintado por Toulouse Lautrec, las alusiones a Alfred Jarry, Colette, etc. presentan una nueva fase de la trapecista que, aunque en apariencia parece haberse liberado de la opresión y el abuso del patriarcado simbolizado por el prostíbulo y el museo de monstruos, es sólo un desplazamiento hacia otra condición marginal: el estrellato en el mundo del circo.

En este sentido, toda la primera parte de la novela articula la evolución de la protagonista, que va interpretando icono tras icono, desde su primera representación como Cupido, pasando por la Victoria Alada y luego el Ángel de la Muerte hasta llegar a la actuación como *aerialiste* en la arena circense. La carrera picaresca de la protagonista, que siempre sale airosa de cada uno de los episodios opresivos, y que va reconociendo poco a poco el poder que le ofrece el ser diferente, la convierte en un personaje consciente de que puede utilizar su potencial en beneficio propio, separándose así de las convenciones tradicionales por las que personajes femeninos con las mismas características tienden a alienarse y autocomplacerse con la situación de víctimas.

La segunda parte de la novela, titulada 'St. Petersburg', permite la exploración de una nueva galería de personajes cuyo denominador común sigue siendo, como en la primera parte, el exilio con respecto a lo considerado ordinario, pero que, según se desenmarañan las historias de sus vidas, se convierten en representaciones especulares de lo que sucede en el mundo real fuera del circo. Mientras que toda la primera sección se centra en el sufrimiento provocado por las premisas

patriarcales que encarcelan a las mujeres en su condición de objetos y la manera en que son capaces de sobrepasarlas con la ayuda de Fevvers, los episodios que componen esta segunda sección supone la entrada en escena de un tema nuevo: la articulación de una nueva masculinidad, fuera de los patrones de dominación tradicionales, centrada en dos personajes claves para el desarrollo narrativo: Jack Walser y el 'Hombre Forzudo', cuyas identidades van a sufrir un giro total, paralelo a la disolución del universo del Colonel Kearney.

Fevvers deja de ser el foco de atención de la narrativa durante las primeras páginas de esta parte, que sigue a Walser en su persecución de Fevvers y se concentra en la exploración del circo como microcosmos existencial. La inmersión del periodista en el circo como payaso y su primer contacto con un ambiente tan absolutamente opuesto a su forma de vida anterior arrancan de su mente la visión del circo como un símbolo mítico:

What a cheap, convenient, expressionist device, this sawdust ring, this little O! Round like an eye, with a still vortex in the centre, but give it a little rub as if it were Aladdin's wishing lamp and, instantly, the circus ring turns into that durably metaphoric, uroboric snake with its tail in its mouth, wheel that turns full circle, the wheel whose end is its beginning, the wheel of fortune, the potter's wheel on which our clay is formed, the wheel of life on which we are all broken.(107)

El carácter de metamorfosis, de subversión de las leyes naturales de la gravedad y de la percepción que subyace a la atmósfera circense toma un carácter metafórico a lo largo de la segunda parte, en la que algunos de los personajes sufren una modificación total en sus identidades originarias. En este sentido, el circo en la novela se articula en la línea de lo carnavalesco bajtiniano, con respecto a la posibilidad de negar las jerarquías y el orden establecido:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.(Bajtín 1987, 15)

En primer lugar, el cambio geográfico de Londres a San Petersburgo ayuda a la articulación de esta metamorfosis, sobre todo por el desplazamiento que supone hacia un lugar anclado en un pasado pre-industrial de barreras insalvables dentro del entramado social, y de explotación y servilismo del campesinado. San Petersburgo, enclave del zarismo, significa en el desarrollo de este viaje alegórico un paso hacia atrás con respecto a las estructuras sociales e ideológicas representadas por el espacio simbólico de Londres. En este sentido Carter establece una nueva confrontación entre este espacio pre-industrial y el microcosmos compuesto por el circo, cuyas bases capitalistas y democráticas contrastan fuertemente con los personajes y los lugares en los que se muestra la forma de vida rusa.

Las diferencias sociales causadas por la estructura feudal se muestran en la oposición entre los dos personajes principales, Fevvers y Walser. La atmósfera claustrofóbica y malsana del 'Callejón de los Payasos', en la que se inserta Walser se corresponde con el mundo rural empobrecido, introducido en la narrativa por medio de la descripción de la *baboushka*, cuyo foco de atención se centra en la condición femenina:

The toil-misshapen back of the baboushka humbly bowed before the bubbling urn in the impotently submissive obeisance of one who pleads for a respite or a mercy she knows in advance will not be forthcoming, and her hands, those worn, veiny hands that had involuntarily burnished the handles of the bellows over decades of use, those immemorial hands of hers slowly parted and came together again just as slowly, in a hypnotically reiterated gesture that was as if she were about to join her hands in prayer

... her work suggested a kind of *infinite* incompletion –that a woman's work is never done.(95)

La ironía dramática resultante de la asociación de esta imagen de la mujer doblegada por el trabajo cotidiano y el discurso mítico utilizado por Walser al escribir sobre la madre Rusia, “*Russia is a sphinx; St Petersburg, the beautiful smile of her face*” (96) produce un cortocircuito que deconstruye el mito de la patria majestuosa, absolutamente ausente en la vida oscura y monótona de la *baboushka*, que representa el inmovilismo de una sociedad hierática, aletargada. En el extremo opuesto del eje social, Fevvers se desenvuelve en el ambiente de la aristocracia rusa, dentro de la cual sigue jugando el mismo papel que en el encuadre londinense, como mujer cosificada por el poder masculino, pero cuya autoconsciencia la convierte junto con Lizzie en agentes del espionaje revolucionario, estableciendo con ello una conexión con la historia de Rusia en los momentos predecesores al cambio que llegará en el siglo XX.⁵² Por su parte, el Colonel Kerney es la pura representación de América y la ideología capitalista que conlleva, con su gran preocupación por que el negocio marche sea como sea, funciona en oposición al ambiente claustrofóbico e inmovilista de San Petersburgo.⁵³ El primer síntoma de la metamorfosis que va a afectar a cada uno de los habitantes del circo —humanos y animales— aparece en la nueva identidad de Walser, que

52 San Petersburgo es uno de los focos revolucionarios en los que liberales y socialistas empiezan a exigir reformas sociales y políticas. Los años finales del siglo XIX son un hervidero de intentos de cambio que llevarán a la Revolución Rusa.

53 Este personaje proviene de Kentucky, de una familia de granjeros, cuyo éxito en el negocio del espectáculo no tiene nada que ver con su astucia sino más bien con el ojo visionario de su mascota, una cerda llamada significativamente Sybil. El atuendo del Colonel Kearney denota su condición alegórica: un cinturón de cuero con una hebilla con el signo del dólar, pantalones a rayas rojas y blancas y un chaleco azul con estrellas

paradójicamente encuentra en esta etapa como payaso un sentido de la libertad no experimentado anteriormente, como si su pasado hubiese reprimido en él las infinitas posibilidades de jugar con una identidad múltiple:

When Walser put on his make-up, he looked in the mirror and did not recognise himself. As he contemplated the stranger peering interrogatively back at him out of the glass, he felt the beginning of a vertiginous sense of freedom that, during all the time he spent with the Colonel, never quite evaporated; until that last moment when they parted company and Walser's very self, as he had known it, departed from him, he experienced the freedom that lies behind the mask, within dissimulation, the freedom to juggle with being, and, indeed, with the language which is vital to our being, that lies at the heart of burlesque.(103)

Liberado así por su recién estrenada identidad, la caracterización de Walser muestra ahora un proceso paralelo al de la protagonista, como versiones diferenciadas del “cuerpo grotesco” y sus múltiples posibilidades. El caso del personaje masculino presenta la materialización en el mundo de la ficción la figura del payaso o bufón de la Edad Media, tal como la explica Bajtín:

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval). Los bufones y payasos, como por ejemplo el payaso Triboulet, que actuaba en la corte de Francisco I ... no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario. Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.(Bajtín 1987, 13)

La idea metafórica del payaso como destructor del orden y desestabilizador de la identidad funciona en la novela como instrumento para la deconstrucción de la vida de Cristo y sus discípulos. Dicha deconstrucción se logra por medio de la asociación de una doble perspectiva en la caracterización de Buffo y los payasos: si

el espectáculo que ofrecen al público se transforma en un *slapstick* violento en el que Buffo provoca la risa de los espectadores por medio de la humillación extrema de sus congéneres, en el ambiente marginal del callejón la risa se descompone y, sentados a la mesa, Buffo se convierte en una versión de Cristo, tal como Leonardo Da Vinci lo imaginó en 'La Última Cena' (1498):

Observe, in his behind-the-scenes repose, Buffo the Great, the Master Clown, who sits by rights not at the head but at the magisterial *middle* of the table, in the place where Leonardo seats the Christ, reserving to himself the sacramental task of breaking the black bread and dividing it between his disciples.(116)

El terrible Buffo, que desprecia la vida provocando con ese desprecio la risa del público, ahonda en la crítica de la identidad como espectáculo comenzada en el personaje de Fevers y los episodios de la primera parte: si las prostitutas se construyen como objetos de consumo sexual para una clientela determinada y las mujeres monstruosas son una extensión grotesca de la misma idea, los payasos son también objetos de la mirada y del placer de los otros, cuyo trabajo asalariado responde a una desintegración personal:

Dispair is the constant companion of the clown.
For not infrequently there is no element of the *voluntary* in clowning. Often d'you see, we take to clowning when all else fails. Under these impenetrable disguises of wet white, you might find, were you to look, the features of those who were once proud to be visible... We are the whores of mirth, for like a whore, we know what we are; we know we are mere hirelings hard at work and yet those who hire us see us as beings perpetually at play. Our work is their pleasure and so they think our work must be our pleasure, too, so there is always an abyss between their notion of our work as play, and ours, of their leisure as our labour.(119)⁵⁴

54 Este comentario de la dinámica entre el placer de los clientes/espectadores y el trabajo de las prostitutas/los payasos toma un cariz marxista y extiende la idea de los últimos como productos de placer para otros. El trabajo de las prostitutas y de los payasos se incluye, así, dentro de la cadena de producción que deshumaniza al ser humano, tal como el marxismo proclama en los mismos años en los que los personajes viven.

Esta disolución de la identidad muestra una dislocación entre el fondo y la superficie que conduce a los payasos a una representación continua del caos de sus propias vidas. En medio de esta situación apocalíptica Buffo asigna a Walser el papel de “Pollo Humano” que funciona dentro del espectáculo y fuera de él como el bufón que sufre las más terribles humillaciones por parte de todos los demás.⁵⁵ De esta manera el periodista americano comienza a experimentar el peligro de un entorno hostil, amenazado continuamente por la violencia del maestro de ceremonias, que en el culmen de su desintegración mental intenta matar al recién llegado, mientras el grupo interpreta irónicamente La Última Cena con Walser en el menú.

La locura de Buffo provoca la pérdida de uno de los pilares más importantes del espectáculo del Colonel Kearney, ya que el número de los payasos queda vacío sin un líder que los guíe y que los humille dentro y fuera de la arena del circo, como si les hubieran privado de una parte importante de su esencia. Si en su caracterización la narrativa apunta a la conexión de éstos con las prostitutas que encuentran su liberación por medio de la destrucción de la fuente de opresión, los payasos, en cambio, no poseen esa capacidad y permanecen durante toda la narrativa vagando sin sentido por las tierras rusas. El universo de los payasos, conectados intertextualmente con la religión, no puede sostenerse sin el maestro que propone

55 Los elementos del disfraz de Walser y su interpretación parecen aludir al personaje masculino de la película de Josef Von Sternberg *El Ángel Azul* (1930) con Marlene Dietrich interpretando a una de las primeras *femme fatales* del cine sonoro. La humillación que ésta hace sufrir al profesor anciano totalmente enajenado por la atracción que siente hacia la mujer, es suficientemente similar como para pensar en una alusión indirecta. Al igual que en la película, Walser se deshace de su identidad originaria para seguir al personaje femenino principal para llegar a la total desintegración del ser. El tándem Sternberg/Dietrich le sirve a Carter en otras ocasiones para desvelar la construcción de la feminidad como encarnación del deseo masculino (ver capítulo 3).

e impone sus deseos sobre sus acólitos, que no son más que máscaras superficiales que no esconden nada detrás.

En oposición directa con este grupo de personajes, los simios que se encuentran bajo la tutela de Lamarck,⁵⁶ ‘el hombre de los monos’, se presentan como una comunidad animal con entendimiento lógico y con capacidad de burlar al género humano. Su primera aparición en la segunda parte incide en la subversión de la oposición binaria que los margina a la condición de seres irracionales, cuando al entrar Walser por primera vez en el circo, el grupo liderado por el Profesor, lo someten a un estudio anatómico, mientras que el recién llegado, haciendo valer su condición humana, toma prestada la famosa frase de Hamlet: “What a piece of work is man! How noble in reason! How infinite in faculty!” (11).⁵⁷ La ironía producida por la situación queda remarcada por el mismo Walser cuando en su introspección se pregunta si podría ser que los simios estuviesen construyendo la misma teoría darwinista de la evolución desde el punto de vista opuesto. La rebelión promovida por su líder, el mono Profesor, por la que se apodera del contrato y lo manipula engañando así al dueño del circo, evidencia aún más la subversión de los roles ‘naturales’ y hace más paradójica la utilización de la sentencia shakespeariana en este contexto.

56 Por supuesto la alusión al biólogo francés (Lamarck, 1744-1829) no es inocente, ya que éste fue pionero en las teorías evolucionistas, por las que se clasifican y sistematizan las especies animales desde las más simples hasta la más compleja que es el ser humano. El ‘lamarckismo’ en este sentido es el punto de partida de todas las teorías evolucionistas que van a cambiar el concepto del ser humano durante el siglo XIX.

57 Carter utiliza con asiduidad las obras de Shakespeare de forma paródica para construir narrativas metaficcionales cuyo objetivo principal es desvelar la discursividad y la artificiosidad del concepto del canon literario. Desde que crea a Marianne en *Heroes y Villains* en una parodia de *The Tempest*, Carter esparce multitud de alusiones a las obras del escritor inglés, que con el tiempo, y dada su evolución como escritora de metaficción, se transforman en el motor de las narrativas, culminando en su *Wise Children* (ver capítulo 3).

Otro de los episodios de liberación que ocurren en esta segunda parte corresponde a la historia de Mignon, la esposa de Lamarck, que repite las convenciones del *Bildungsroman* femenino a la manera de las micronarrativas introducidas en la primera parte de la novela. La narrativa recoge así la línea argumental básica de cuestionamiento del patriarcado en el relato de la vida de Mignon desde su enfrentamiento con el mundo hostil en su orfandad producida por el asesinato de su madre a manos de su padre y la muerte de éste un poco más tarde. La niña entonces pasa de vagabunda a mendiga y después a ladrona, hasta que es recogida por un hombre rico, dedicado al espiritismo, que la utiliza como reclamo para su negocio:

Mignon impersonated the dead so succesfully that Herr M. Even briefly contemplated giving her a salary as well as her keep but decided that, if he did so, she might save up and run away. So they lived out an odd kind of illicit, respectable life together.(138)

Con la introducción de este personaje femenino, Carter una vez articula las consecuencias nefastas de la dependencia femenina y de la pasividad ante el opresor. Mignon es otra versión de *Sleeping Beauty*, y con sólo quince años, al descubrirse el fraude del espiritista, la niña pasa a manos de Lamarck, que “took her on solely in order to abuse her”(140). Al convertirse en su propiedad absoluta, el ‘hombre de los monos’ la condena a una vida de tortura física, contra la que Mignon no es capaz de reaccionar.

Mignon resulta una revisión del personaje creado por Goethe en su *Wilhelm Meister*, donde funciona como un elemento secundario en la evolución del protagonista masculino, que le ayuda a rescatar el altruismo inherente a su naturaleza. En la obra de Goethe, Mignon es una esclava en un mundo ajeno a su

identidad y Wilhelm la ayuda a escapar de su alienación sacándola de la comunidad de gitanos donde estaba condenada a la esclavitud. La bondad de Mignon se transforma con este acto en un amor poético que se opone a las relaciones experimentadas en el pasado por Wilhelm, encarnando así el ideal romántico de la pasión amorosa.

El lirismo del personaje permanece en la novela de Carter pero aquí se introduce un interés en liberar al personaje de las trabas impuestas por el *Bildungsroman* masculino. En esta novela la inocencia y la ingenuidad de Mignon, que en su versión originaria eran aspectos de su bondad, la convierten en el objeto del sadismo masculino, haciendo de ella una versión de la Justine de Sade, la mujer que pasivamente accede a su condición de dominada y maltratada.⁵⁸ Esta nueva Mignon, cuyo pasado está marcado por su caracterización como *tabula rasa* sobre la que sus diferentes amos han ido inscribiendo una identidad ajena a su yo, experimenta la auto-afirmación por medio del contacto con el múltiple universo femenino que le ofrecen los personajes femeninos que la rodean. Aunque es Walser el que la ayuda a escapar de la dominación terrible de Lamarck, son Fevvers y Lizzie las que le invitan a olvidar el pasado y empezar de nuevo. La habitación de hotel donde las dos se hospedan es el lugar de la liberación del yo silenciado de Mignon a través del canto:

It was as though the scarcely-to-be-imagined tragedy of her life, the sea of misery and disaster in which she swam in her precarious state of innocent defilement, all found expression, beyond her consciousness of her intention, in her voice.(132)

58 Carter hace de este personaje sadiano uno de los mitos culturales de la feminidad que deconstruye en su *The Sadeian Woman*, donde señala: "Justine is a good woman in a man's world. She is a good woman according to the rules for women laid down by men and her reward is rape, humiliation and incessant beatings. Her life is that of a woman martyred by the circumstances of her life as a woman" (Carter 1979, 38).

Pero es sobre todo el encuentro de Mignon con la Princesa de Abisinia, la domadora de tigres, cuyo espectáculo tiene el componente maravilloso del uso de la música como instrumento de domesticación de los animales salvajes, lo que produce un despertar esencial de la identidad de la niña. En la breve historia de esta mujer Carter reconstruye una de las metáforas sobre la sexualidad femenina articuladas en algunos de los cuentos de *The Bloody Chamber*, en cuanto que los tigres hacen referencia implícita a una sexualidad no liberada, es por eso que en cada actuación esta mujer siente la terrible posibilidad de no ser capaz de contener la ferocidad de los animales que se colocan a su espalda,⁵⁹ y es sólo con la introducción de Mignon en el número cuando aumenta su seguridad. Las dos mujeres, aisladas por el silencio y la alienación, se encuentran y se hacen complementarias:

They were just the same height, both little things, frail, one as fair as the other was dark, twinned opposites. And both possessed that quality of exile, of apartness from us, although the Princess had chosen her exile amongst the beasts, while Mignon's exile had been thrust upon her.(153-154)

En la arena del circo Mignon recrea los versos de la balada del personaje homónimo en el *Bildungsroman* de Goethe: “Do you know that land where the lemon trees grow?” (155), que en su origen era una canción de esperanza dirigida

59 En los relatos incluidos en *The Bloody Chamber* pertenecientes a la serie de personajes femeninos en contacto con la animalidad masculina Carter explora las posibilidades de la subversión de los roles femenino/masculino, construyendo a las protagonistas como personajes activos que al final rescatan su sexualidad por medio de sus conexiones con la animalidad. En este sentido se puede establecer otra conexión con el cuento 'Lizzie's Tiger' (*American Ghosts and Old World Wonders*, 1993) donde Carter coloca al personaje de Lizzie Borden de pequeña enfrentándose a la ferocidad de un tigre del circo al que consigue amansar en un momento en que la narración establece una identificación evidente entre la niña y el animal.

a su amado y que aquí Mignon dirige a los tigres,⁶⁰ apaciguando con ella la ferocidad de los animales. A partir de este momento de encantamiento Mignon y la Princesa se convierten en amantes como personajes dentro de un cuento de hadas en el que el peligro de los animales hubiese sido aplacado por medio de la consecución de la autoestima que lleva a la aceptación de la sexualidad en las dos mujeres.

En un proceso simultáneo, Samson el 'Hombre forzado', profundamente enamorado de Mignon, sufre una transformación paralela a la de Walser, en la que Carter explora la posibilidad de una nueva identidad masculina, fuera de las constricciones de la masculinidad propuesta por las narrativas del pasado en las que los héroes toman las características opuestas a la feminidad sufridora, pasiva y masoquista:

The word 'iron' was crudely inscribed on the knuckles of his right hand, and 'steel' on his left: the tattoos had a miserably self-inflicted look, as if carved with a penknife then filled in with ink during a deprived, self-mutilatory childhood. All of his bulk was muscle and simplicity, there was no flesh nor flab nor wit on him... Yes, he was very strong, and as he knew deep down, a spiritual weakling. But, and this is what he did *not* know about himself, he was a great sentimentalist.(167)

El amor parece ser la herramienta que utiliza Carter para introducir esta nueva masculinidad que comparte a su vez Walser, cuando se da cuenta de que el paso de involucrarse en el peligroso mundo de los payasos no se debe a su curiosidad

60 La canción de Mignon en *Wilhelm Meisters* comienza con la referencia a una especie de tierra prometida donde los amantes puedan llevar a buen término su amor: "Know'st thou the land where the fair citron blows/Where the bright orange midst the foliage glows,/Where soft winds greet us from the asure skies,/Where silent myrtles, stately laurels rise,/Know'st thou it well?/'Tis there, 'tis there,/That I with thee, beloved one, would repair."(Goethe 1998, 128).

En la recreación de Carter, la canción se refiere a un paraíso perdido en donde las identidades no han sido categorizadas: "For might not this land be the Eden of our first beginnings, where innocent beasts and wise children play together under the lovely lemon trees, the tiger abnegates its ferocity, the child her cunning?" (155)

periodística sino a la atracción que siente por la trapecista. Los dos personajes masculinos entran en la tercera parte de la novela como hombres nuevos al servicio de las que fueron sus objetos en el pasado, mientras el mundo de Fevvers gira al mismo ritmo y alrededor de los mismos elementos que en la primera parte. El capítulo final de esta segunda sección representa la última revisión del gótico dentro de la novela, y de nuevo se construye por medio de la introducción de Fevvers en el espacio decadente de una figura masculina aterradora, pasando por encima de los consejos de Lizzie que le avisan del peligro.

El palacio del Gran Duque, que encarna la degeneración de la aristocracia rusa, es una repetición de las prisiones de la feminidad articuladas durante toda la primera parte de la novela, donde la protagonista siente una vez más la imposibilidad de ver cumplidas sus expectativas de aprovecharse de su propio cuerpo para dejar al aristócrata con un grado menos de riqueza. A diferencia de los otros espacios góticos, el palacio del Gran Duque se inserta en un episodio con tintes arquetípicos del realismo mágico, en el que Fevvers encuentra retazos de su pasado, su presente y su futuro en las piezas de joyería que forman parte del patrimonio del Gran Duque. En unas cajas de cristal que contienen huevos al estilo de Fabergé, como en una ilusión fantástica Fevvers contempla su cuerpo en miniatura dentro de un huevo que está dentro de una gallina, como si apuntara a la paradoja imposible de su nacimiento, y en otra observa la precisión del joyero al copiar el tren que la espera para cruzar por Siberia. Creyéndose a merced del personaje masculino, y aterrorizada por la situación onírica que se le escapa de las manos, Fevvers escapa para coger el mismo tren, que en su versión en miniatura se le cayó de las manos, finalizando así la segunda parte.

La tercera parte de la novela titulada 'Siberia' comienza con la introducción de Fevvers como narradora en primera persona yuxtaponiéndose a la tercera persona que había dominado el discurso narrativo desde el principio. Este cambio coincide con el desplazamiento del foco de atención hacia Fevvers y su evolución psicológica fuera de la espectacularidad del circo. Mientras que en las dos primeras partes de la novela los únicos personajes que crecen son los que rodean a la protagonista, y Fevvers permanece como un icono utilizado por personajes que abusan de su poder para establecer su dominación, en esta tercera se va a producir una transformación relevante sobre el carácter pragmático de la trapecista. Paralelamente al proceso de metamorfosis de Walser, la *aerialiste* abandona su perspectiva irónica y permite la entrada en su yo interior, una identidad no delimitada que se corresponde con el movimiento geográfico desde la ciudad de los palacios a una especie de limbo donde todo está por descubrir:

We are in the middle of nowhere.

'Nowhere', one of those words, like 'nothing', that opens itself inside you like a void. And were we not progressing through the vastness of nothing to the extremities of nowhere?.(198)

Este paso desde la civilización hasta el mundo natural de las estepas nevadas toma aspectos psicológicos de regresión hacia el origen de la identidad, de forma parecida a la experimentada por Evelyn en el desierto en *The Passion of New Eve*, sin embargo aquí la introspección no supone una situación dramática para la protagonista⁶¹ sino que significa el punto de arranque de una nueva Fevvers menos atada a la iconicidad que representa y más volcada en sentimientos no

⁶¹ En *The Passion of New Eve* el viaje alegórico se estructura en base a los conceptos del psicoanálisis, y el paso de la ciudad de Nueva York al desierto supone para el protagonista la castración y una nueva identidad sexual y genérica.

experimentados antes. En este momento de la narrativa la protagonista pierde el hilo que le mantenía unida a una identidad espectacular, y en la transición que supone el viaje en tren examina sus inquietudes que se centran en la atracción que comienza a sentir por Walsler:

What *is* it this young man reminds me of? A piece of music composed for one instrument and played on another. An oil sketch for a great canvas. Oh, yes; he's unfinished, just as Lizzie says, but all the same —his sun-burned bones! His sun-bleach hair! Underneath his make-up, that face like a beloved face known long ago, and lost, and now returned, although I never knew him before, although he is a stranger, still that face which I have always loved before I ever saw it so that to see him is to remember, although I do not know who it is I then remember, except it might be the vague, imaginary face of desire.(204)

Con estas aseveraciones Fevvers convierte a Walsler en el objeto de su deseo, y toda esta tercera sección toma las convenciones básicas de la historia romántica de búsqueda de la persona amada, con lo que la trapecista se transforma de *femme fatale* —de mujer que utiliza sus encantos para conseguir poder— en heroína romántica, pasando por encima de las discrepancias de Lizzie, que permanece aferrada a sus bases materialistas.

El viaje en tren que comienza en este momento, supone un elemento de transición dentro de la línea argumental —tal como lo utiliza Carter en *The Magic Toyshop*— y acaba con un accidente que deja a todos los habitantes del circo en medio de lo desconocido. La catástrofe, auspiciada al final de la segunda parte con la destrucción del tren en miniatura en el palacio del Gran Duque, provoca el desmantelamiento del espectáculo del Colonel Kearney: los elefantes se escapan, la Princesa de Abisinia pierde su piano y los tigres quedan dentro de los espejos del

vagón de baile,⁶² y toda la parafernalia circense queda amontonada en el lugar del accidente. En cuanto a Fevvers, el golpe hace que se rompa una de las alas, apuntando significativamente a la fragilidad de la identidad construida del pasado, que coincide con la pérdida de ciertos iconos que habían mantenido en pie su magnificencia —la espada y el reloj de Ma Nelson, y el bolso mágico de Lizzie. Por su parte, Walser recibe un golpe en la cabeza que le deja inconsciente bajo los restos del vagón restaurante.

La ruptura de la línea argumental da paso a una micronarrativa que funciona como amplificadora del tema liberacionista de la novela. El episodio gira en torno a un grupo de mujeres encarceladas por el asesinato de sus maridos en un *panopticon*. La utilización del experimento carcelario inventado por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII abunda en uno de los temas recurrentes de la novela ya que este espacio resulta una forma de encarcelamiento basada en el control de la privacidad de las prisioneras que se convierte en otro espectáculo para ser visto.⁶³ Con la presentación de este nuevo espacio la narrativa explora, en primer lugar, las causas de los crímenes analizándolos como consecuencias nefastas de las estructuras patriarcales de dominación:

62 Este hecho maravilloso refuerza la interpretación de estos animales salvajes como símbolos de una parte de la identidad femenina. Los tigres a los que la Princesa temía en su pasado ahora son sólo reflejos sin vida, y si los animales fueron el legado paterno para el personaje femenino, ahora la Princesa debe emprender la búsqueda de su propia sexualidad sin las ataduras masculinas. En este sentido este personaje resulta una imagen especular de la protagonista que tiene que buscarse a sí misma sin dejarse llevar por la imaginación de los otros.

63 En 1791 el filósofo inglés Jeremy Bentham ideó una prisión circular, diseñada con el objeto de hacer más seguros los espacios carcelarios. En el panopticon los presos totalmente aislados en las celdas serían controlados desde una torre central de observación. Michel Foucault tomó el panopticon como metáfora del uso del poder en las sociedades modernas (Foucault 1977). Sobre el uso del panopticon en *Nights at the Circus*, ver Gass 1994, 71-76.

There are many reasons, most of them good ones, why a woman should want to murder her husband; homicide might be the only way for her to preserve a shred of dignity at a time, in a place, where women were deemed chattels, or, in the famous analogy of Tolstoy, like wine bottles that might conveniently be smashed when their contents were consumed.(210-211)

En segundo lugar, a lo largo de todo el capítulo se articula la posibilidad de resistencia y rebelión contra el aprisionamiento de la feminidad. En la cárcel de mujeres domina la represión del yo en todas sus habitantes: la Condesa, cuya vigilancia constante la hace esclava de su propio deseo de control; las carceleras, que aún siendo inocentes comparten la vida austera y sin sentido de la prisión; y las presas, cuyas celdas no dejan ningún resquicio a la vida privada.⁶⁴ En este ambiente inhumano la más banal de las caricias —el roce de dos manos— provoca la desintegración del entorno claustrofóbico: cuando la prisionera Olga Alexandrovna entra en contacto con su carcelera, el deseo y los sentimientos reprimidos durante años afloran y, reconociendo el poder de los mismos, se rebelan contra la autoridad de la Condesa y abandonan el lugar para crear una utopía femenina⁶⁵ en las tierras rusas:

Kisses, embraces and the first sight of unseen, beloved faces. After the first joy was over, the women formed a plan –to make their way to the railhead, since they lacked maps or even compasses, and orient themselves by the railway track. Once they were sure they knew where they were, then they would decide on where they should go, whether, as some of them, even in the first throes of their new loves, still wanted, to trek back four or five thousand miles to the village or the town where their mothers still tended children

64 En este sentido, el panopticon, que en su origen teórico –nunca se llevó a la práctica- debía servir como modelo de reformatorio racional, donde se guardarán las costumbres y se preservara la salud, se transforma aquí en una cárcel más represora que las convencionales.

65 Un elemento de la deconstrucción en este episodio es la ironía de base: si el panopticon fue creado en el siglo ilustrado como un espacio utópico en el que reformar a los criminales, aquí la utopía es precisamente la posibilidad de sublevación contra esa utopía racionalista.

orphaned by the law, no matter what befell after, or to strike off by themselves and found a primitive Utopia in the vastness round them, where none might find them.(218)

Utilizando una técnica casi cinematográfica de montaje de secuencias, la narrativa ahora se centra en el grupo superviviente de la catástrofe del accidente, que son secuestradas por una banda de delincuentes liderada por un convicto huido, a través del cual se deconstruye la teoría anarquista como otra utopía masculina. La deconstrucción queda de manifiesto por medio de la relación dialógica que se establece entre las posturas del personaje masculino y Lizzie, que responde a la oposición entre el idealismo de la utopía política y el materialismo de la compañera de Fevers. La ingenuidad del convicto se hace evidente cuando éste les confiesa las razones que le llevaron a hacer volar el tren donde viajaba la *aerialiste*: en su ignorancia, había tomado por ciertos los rumores sobre la relación amorosa entre Fevers y el Príncipe de Gales extendida por el Colonel Kearney para propagar la curiosidad del público, y había decidido raptar a la mujer alada para que utilizara su influencia sobre la reina inglesa para mejorar su situación en Rusia. Ante tal confesión la reacción de las dos mujeres señala sus diferencias: mientras Fevers se compadece de las terribles consecuencias de la creencia en la justicia y la verdad universales:

I could have laughed, if I wasn't near tears myself, by that time, at the pitiful simplicity of the man, at his truly appalling greatness of heart, that he believed, in his misfortune, there was some higher authority which was infallible and must always know and love the truth when it saw it...; nobility of spirit hand in hand with absence of analysis, that's what's always bugged up the working class.(232)

Lizzie, en cambio, da rienda a su capacidad crítica para desmontar las bases del pensamiento idealista e impracticable del líder anarquista, introduciendo en su disertación la crítica posmodernista de las grandes narrativas:

First place, what is this *soul* of which you speak? Show me its location in the human anatomy and then I might believe in it. But I tell you straight, dissect away how much you like, you won't find it. And you can't make perfect a thing that don't exist. So, scrub the "soul" from out of your discourse. Second place, as we say in our country: "tomorrow never comes", which is why you're promised jam tomorrow. We live, always, in the here and now, the present. To pin your hopes upon the future is to consign those hopes to a hypothesis, which is to say, a nothingness... Third place, how would you recognize "perfection" when you see it? You can only define the *future perfect* by the *present imperfect*, and the present in which, inevitably, we all live, always seems imperfect to *somebody*. (239)

Con el ejercicio de deconstrucción del discurso anarquista del convicto, Lizzie apunta a la multiplicidad de perspectivas de la vida práctica: si los tiempos que corren en ese momento son perfectos para el Gran Duque e imperfectos para los campesinos, el tiempo de las mujeres ha sido siempre imperfecto, ya que en la teoría utópica anarquista, las mujeres siguen estando en la misma situación de esclavitud y de determinismo biológico. Todo el sermón de Lizzie que termina con una sentencia profundamente carteriana —“What we have to contend with, here, my boy, is the long shadow of the *past historic*, that forged the institutions which create the human nature of the present” (240)—, deja al líder de la banda sin argumentos y sin posibilidad de acción, una vez que conoce la falsedad de la propaganda sobre Fevvers. Su ingenuidad y la pérdida del rumbo que le produce la conversación con las dos mujeres provocan la unión del idealista con el astuto Colonel Kearney, cuyas ansias de triunfo producen en su mente nuevas empresas circenses en tierras rusas.

Antes de la desaparición del anarquista y del director del circo del escenario de la novela, todo el grupo de personajes emprende una vez más su viaje por caminos desconocidos, hasta que se topan con el lugar en el que la historia del particular trío formado por Samson, Mignon y la Princesa va a llegar a buen término. Este lugar es un conservatorio en ruinas donde se encuentran con un hombre que ha perdido la razón después de haber sido abandonado en la utopía de adoctrinar al campesinado siberiano en las delicias de la música. Al entrar en contacto con la música de nuevo, Mignon comienza a cantar haciendo manifiesto su re-encuentro con su ser natural, y la canción que parecía destilar sufrimiento y tristeza en la habitación del hotel en San Petersburgo ahora cobra un cariz nuevo, que a través del comentario metaficcional de Fevvers sirve para ofrecer una salida optimista al personaje de Goethe:

Mignon's song is not a sad song, not poignant, not a plea. There is a grandeur about her questioning. She does not ask you if you know that land of which she sings because she herself is uncertain it exists –she knows, oh! How well she knows it lies somewhere, elsewhere, beyond the absence of the flowers.(249)

Complementariamente la Princesa se re-encuentra con la parte perdida de su identidad cuando ven que la canción de Mignon ha traído mágicamente a un grupo de tigres siberianos que se colocan en el techo del conservatorio. A diferencia de los otros tigres, éstos no están domesticados y pertenecen significativamente a la naturaleza salvaje de la estepa. Si los tigres domesticados eran el símbolo de la autoridad paterna impuesta sobre la Princesa, la aparición de estos otros apunta a la liberación de esas trabas y la posibilidad de una identidad libre, comentada por Fevvers:

I thought to myself: when those tigers get up on their hind legs, they will make up their own dances —they wouldn't be content with the ones she'd teach them. And the girls will have to invent new, unprecedented tunes for them to dance to. There will be an altogether new kind of music to which they will dance of their own free will.(250)

El optimismo con que Fevvers contempla la renovación y la metamorfosis de las identidades femeninas de Mignon y la Princesa contrasta con su propia desesperanza en unos momentos en los que la protagonista ha perdido el rumbo de su propia existencia, viéndose como una versión femenina de Don Quijote con Lizzie como escudero y Walser como la bella Dulcinea. La pérdida de su esplendor en un limbo en el que su poder como objeto maravilloso carece de significado provoca en Fevvers un proceso de introspección profunda en la que se da cuenta de que a lo largo del camino siempre ha dejado algo atrás, enmudecido tras su apariencia magnífica, que le hace perder la confianza originaria, ahora que todo el artificio de su ser se ha desvanecido. Y en el reconocimiento de la idea del amor verdadero como única salvación para ella la protagonista toma la decisión de buscarlo y encontrar así la parte de su ser que desde el principio había silenciado.

De forma yuxtapuesta a estos episodios que tienen a Fevvers como hilo conductor, la historia de Walser desde el accidente del tren también sirve para la deconstrucción de otros mitos en el proceso de recuperación de la identidad. Después de haber quedado sepultado por los despojos del tren, el americano, que pierde la memoria por el golpe sufrido en el accidente, comienza a vagar por los alrededores como un recién nacido en una tierra desconocida, guiado sólo por sus sentidos:

The empty centre of an empty horizon, Walser flutters across the snowy wastes. He is a sentient being, still, but no longer a rational one; indeed, now he is all sensibility, without

a grain of sense, and sense impressions alone have the power to shock and to ravish him.(236)

En la soledad del entorno Walser se orienta hacia el sonido de un tambor que perturba el silencio del lugar. Al llegar al sitio de donde surge la música el personaje se introduce en el espacio místico de un chamán, el cual, encontrándose en el éxtasis del viaje astral, confunde a Walser con una aparición. Cuando el hechicero le da a probar de la poción alucinógena, el americano empieza a ver en imágenes fragmentos de su vida pasada, hasta pronunciar de nuevo la frase shakespeariana “What a piece of work is man” (238), mientras el chamán comienza a ver en él a un posible discípulo de su mística.

La explicación del sistema de pensamiento del chamán y sus seguidores sirve como refuerzo a la línea general de desmitificación de la novela al completo, ya que aquí el primitivismo en el que se basa dicho sistema resulta ser sólo una serie de creencias naturalizadas por el hombre que lidera al resto, cuya ignorancia les impide cualquier crítica:

They shared a common dream, which was their world, and it should rather be called an 'idea' than a 'dream', since it constituted their entire sense of lived reality, which impinged on *real* reality only inadvertently... their dream was foolproof. An engine-turned fabrication. A closed system... The Shaman's cosmogony, for all its complexity of forms, impulses and states of being perpetually in flux, was finite just because it was a human invention and possessed none of the implausibility of authentic history.(253)

Esta visión del mundo introduce un tema fundamental de la novela que está latente en cada uno de los episodios: la diferencia entre la ficción y la realidad: si el mundo del chamán está dominado por los sueños y es a través de ellos como estas gentes conocen el mundo, entonces su realidad es una ficción. De esta manera los

fenómenos naturales o artificiales tienen una explicación maravillosa, mítica, por medio de la cual sus existencias tienen un sentido trascendental de unión con la tierra y con el cosmos. En medio de este discurso idealista la presencia de Walser que habla un lenguaje que los demás no entienden, pero que adivinan sobrenatural, y sus accesos de locura cacareando como si todavía estuviera en el circo, deconstruyen toda idea de espiritualidad verdadera.

El periodo de inconsciencia del americano comienza a desvanecerse con la voz de Fevvers gritando su nombre desde la lejanía, y termina cuando Fevvers y Lizzie, buscando un lugar de refugio después de haber ayudado a una campesina a dar a luz, se encuentran con el joven en la cabaña del chamán. Si a los ojos de Fevvers el chamán no es más que una repetición de todas las figuras masculinas del pasado que desean apropiarse de su identidad como si ésta fuera una invención, cuando la protagonista mira a Walser, en sus ojos ve reflejada una imagen que le resulta en este momento sólo un sueño del pasado, y entonces el eslogan que la definía se convierte paradójicamente en la duda existencial de su ser en el presente:

She felt her outlines waver; she felt herself trapped forever in the reflection in Walser's eyes. For one moment, just one moment, Fevvers suffered the worst crisis of her life: 'Am I fact? Or am I fiction? Am I what I know I am? Or am I what he thinks I am?'.(290)

El final de la novela retoma las convenciones de la historia romántica desarrollada por los dos protagonistas, pero la presencia de Lizzie y sus dudas acerca del amor y las cuestiones económicas y culturales que lo rodean convierten este final en una subversión del final feliz, en el que la protagonista femenina juega un papel vedado a las heroínas de la literatura amorosa: si ella es la materialización de la Nueva Mujer

que poblará la tierra en el siglo que entra en ese momento, esta nueva mujer necesitará un nuevo tipo de hombre que saldrá de sus propias manos:

I will transform him. You said yourself he was unhatched, Lizzie; very well, I'll sit on him, I'll hatch him out, I'll make a new man of him. I'll make him into the New Man, in fact, fitting mate for the New Woman, and onward we'll march hand in hand into the New Century.(281)

La nueva masculinidad que Carter propone con estas aseveraciones en boca de Fevvers no sólo representa un nuevo tipo de identidad masculina sino que encarna al recopilador y escritor de los cuentos y las historias de las mujeres silenciadas en el pasado, el escriba que debe construir una nueva historia en el siglo que comienza.⁶⁶ El discurso optimista de la mujer alada se contrarresta de nuevo con el pragmatismo de Lizzie: "It's going to be more complicated than that" (286), y la novela se cierra con la poderosa risa de Fevvers al saber que durante todo el tiempo Walser había creído sin dudar un momento en su virginidad. La risa, que hace ver una vez más la superioridad de la mujer ante la ingenuidad del americano, se extiende maravillosamente a toda la tierra contagiando a todo el mundo del optimismo y la felicidad que emana de Fevvers.⁶⁷

66 Éste es el último intento dentro de la novelística de Carter por articular un nuevo concepto de masculinidad como condición necesaria para poder cambiar el lastre sexista que conlleva el concepto de identidad femenina. En este sentido, Walser es el culmen de una serie de personajes cuyo origen se encuentra en la caracterización de Finn en *The Magic Toyshop*.

67 La risa de Fevvers, que representa la burla ante el poder del dominador, conecta intertextualmente con la idea de la risa bajtiniana: "La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo ... todos ríen*, la risa es "general"; en segundo lugar, es *universal*, contiene toas las cosas y la gente, ... , el mundo etero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*; alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez." (Bajtín 1987, 17).

De vuelta a la naturaleza: un mecanismo para la regeneración

La novela *Phosphor in Dreamland*, publicada en 1995, coincide con las anteriores en la utilización del viaje alegórico como instrumento para desentrañar las relaciones existentes entre la perversión y el poder, el arte y la pornografía, la historia y el mito.

El núcleo central, la historia del poeta e inventor Nuño Alfa y Omega y su viaje por la isla de Birdland, sirve entre otras cosas para articular la difícil relación entre la revelación del mundo y su codificación lingüística-visual, vinculada al proceso de descubrimiento del yo como artista visionario que es capaz de percibir la realidad a través de experiencias oníricas y epifánicas difícilmente codificables por medio del lenguaje cotidiano.

La preocupación por el lenguaje y la búsqueda de un modo de representación nuevo es la premisa básica de los movimientos de vanguardia de principios de siglo XX, pero son concretamente las teorías surrealistas las que Ducornet reconoce como principales influencias en sus obras gráficas y literarias.⁶⁸

Tomando el surrealismo como punto de partida,⁶⁹ la narrativa propone aquí una reflexión sobre la capacidad del poeta visionario de aprehender la realidad a través

⁶⁸ Es el surrealismo pictórico y cinematográfico el que interesa primeramente a Ducornet: "I first came to surrealism in early childhood and through the back door: via Dalí and Cocteau... the *convulsive* beauty of Cocteau's *Blood of a Poet* –which I saw at the age of eight- and Dalí's inspired drawings from the thirties and early forties really seized my imagination. After that I was forever hunting down a similar resonance or *quality*; it was a kind of hunger" (Gregory & Mccaffery 1998, 126-127). Las imágenes simbólicas producidas por los surrealistas y sus conexiones con el material inconsciente recrean un mundo alternativo al mundo real, más eficaz que el lenguaje. Es por eso que el protagonista de la novela sea creador de palabras y de imágenes a la vez.

⁶⁹ Este punto de partida es común a la novela *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, ya que tal como se vió anteriormente, el personaje del Dr Hoffman encarna la alegoría de la liberación del subscociente propuesta por el surrealismo.

de la liberación del deseo. De ahí que el motor que pone en marcha la línea argumental sea las diferentes fluctuaciones del deseo de Nuño, que quiere conseguir la inmortalidad a través de diferentes proyectos para representar el mundo: la composición de un poema épico que sirva como himno nacional de la isla, una serie de fotografías que reproduzcan la vida y la naturaleza de Birdland, y al final, los poemas erótico-amorosos escritos a su amada, Extravaganza.

En este sentido el viaje que el protagonista emprende a través de su isla natal representa simbólicamente el proceso de descubrimiento de un lenguaje más primitivo, unido a la sensualidad y al deseo erótico, y claramente relacionado con el mundo de la naturaleza no colonizada. Aunque, como los surrealistas, Nuño cree en la teoría del arte como esclarecedor de la Verdad absoluta, son el rechazo del lenguaje abstracto de los sueños y la aceptación de la materialidad del deseo las claves para la consecución de su meta como poeta y artista. El viaje, por tanto, responde también a un proceso que va desde el idealismo abstracto del lenguaje onírico hasta el materialismo específico y mundano que produce los poemas eróticos.⁷⁰

El realismo mágico, que muestra ciertas coincidencias claves con el surrealismo con respecto a la creación de un modo de representación básicamente antirrealista, es otra de las fuentes literarias reconocidas por la escritora norteamericana, que se confiesa fascinada principalmente por las fabulaciones maravillosas del argentino Jorge Luis Borges. La imposible separación de los sueños y la realidad, la metáfora del mundo como una biblioteca, la introducción del discurso de la crítica dentro de

70 Esta idea corresponde al ideario poético de Ducornet que propone la búsqueda de un lenguaje puro, no corrompido por el uso, pero que tiene mucho que ver con la fiesta de los sentidos.

la narración, son componentes claros en *Phosphor in Dreamland* que provienen de las historias borgianas, y que a su vez forman parte de las propuestas posmodernistas más contemporáneas.⁷¹

Dichas líneas temáticas, relacionadas con un claro interés por la disolución de discursos convencionalmente dispares, condiciona la particular naturaleza del narrador, que fragmenta la narración, convirtiéndola en un artefacto compuesto por la yuxtaposición de varios textos material y estilísticamente diferentes: la historia central del poeta en tercera persona, las cartas que en primera persona envía a un colega zoólogo comentándole el proceso de investigación llevado a cabo para construir la historia central, y las notas a pie de página que incluyen llamadas críticas provenientes de un libro ficticio escrito por un alter-ego de la autora.⁷²

Esta complejidad de textos que materialmente se yuxtaponen pero que se complementan temáticamente produce un corto circuito entre realidad y ficción

71 El interés de Ducornet por el fabulista argentino proviene principalmente de la preparación de las ilustraciones para la edición de *Tiön, Uqbar and Orbis Tertius*, publicada en 1983, obra que ahonda en el tema de los libros como creadores de realidad. Explicando el proceso dialógico entre la palabra (de Borges) y la imagen, Ducornet apunta a la significativa dinámica de la interpretación: "Those drawings are a parallel itinerary. And this because Borges's wonderful story evolves so much –causing the reader to dream startling and inventive dreams. I spent six months on that series of illustrations, and as I was drawing, I would return to the text to discover that I was constantly reinterpreting it. It seemed to be a text in spontaneous mutation." (Gregory & McCaffery 1998, 138). Esta especial concepción del texto como la interacción de la obra y del lector es una de las premisas bases del posmodernismo aportada por el semiólogo francés Roland Barthes, y plataforma para las teorías posmodernistas de la intertextualidad.

72 El libro ficticio mencionado anteriormente es el ejemplo más claro de esta técnica desestabilizadora: *A Swift and Phosphorous Eye* es en realidad una biografía comparada de Swift, el personaje histórico, y de Phosphor, el personaje de la novela, incluyendo algunos toques de crítica psicoanalítica en las citas que se dedican a la comparación de la obra artística de ambos. Además, en él se encuentran coincidencias exactas con uno de los epígrafes del artículo "The Deep Cunt of Deep Dell" en el que Ducornet realiza un estudio sobre la representación de la feminidad en algunas obras de Jonathan Swift. Es así como la novela se plantea como una compleja red de interpretación conjunta, en la que interactúan personajes históricos (Swift y Ducornet) y ficticios produciendo la disolución de la realidad y la ficción por medio de la intertextualidad.

en el que estos dos conceptos se entremezclan dando lugar al cuestionamiento de la realidad como algo que se puede separar del discurso.

Aunque el narrador en primera persona se encuadra en el dominio científico, y, de hecho, son los descubrimientos arqueológicos de la isla los que despiertan su interés por el pasado de Birdland, el resultado de su investigación tiene más de fantasía que de historia, evidenciando la tendencia del lenguaje a construir mitos en lugar de imágenes realistas y objetivas:

If most of what is related here happened over three hundred years ago and reads like a romance, you know me well enough to trust this account has been carefully documented. I have read each word on the subject of this my fragile, my startling island still so rich in rarities.(4)

De esta manera el narrador se convierte en una imagen especular del protagonista, proponiendo la identificación entre la investigación histórica y la obra poética de Nuño. Durante la elaboración de ambas los dos coinciden en encontrar la fuente de su satisfacción en el abrazo del amor y del deseo erótico sin revestimientos míticos, entroncado fuertemente a la tierra.

Desde esta doble perspectiva propuesta por los dos personajes, los discursos de la ciencia, y la historia se entrelazan en la narración componiendo un intertexto que problematiza y disuelve dichas categorías tradicionalmente opuestas. Por una parte, el discurso científico suscribe explícitamente las teorías evolucionistas que coinciden en la búsqueda de los estadios primitivos para encontrar un nexo de unión entre el orden de la naturaleza y el de la civilización:

[Y]ou and I are the children of Darwin and so have been brought up with the conviction that frogs' mouths and birds' beaks reflect an evolutionary itinerary. An should we discover a dead octopus washed up on the beach and find that it too has a beak (and very like a parrot's!) we cannot be too surprised. A familiar melody, The Evolutionary

March, swells in our heads; *swells* our heads! Are we not Nature's Crowning Glory? (This —you know me well— I say with a certain bitter irony.). (13)

En este sentido la novela construye un concepto de ciencia que se identifica con la mitología o la poesía, ya que se define como una forma de explicar fenómenos fantásticos. Pero lo más relevante es que la base teórica del evolucionismo sufre a lo largo de la narrativa una profunda subversión, ya que en la historia de Nuño el estadio de la civilización se identifica claramente con la barbarie de la conquista que resulta en la destrucción de la cultura primitiva, y, en el dominio ontológico del narrador la ciencia, que equivale al mundo académico de la investigación, explora la deshumanización del sujeto enajenado del disfrute de los sentidos. El doble viaje —externo e interno, del narrador y del protagonista— se puede interpretar desde este punto de vista como una regresión positiva desde el estadio civilizado del dominio científico, por una parte, y de la ciudad colonial, por otra, hasta el estadio primigenio y primitivo en el que el ser humano se define armónicamente en consonancia con el mundo animal y vegetal de la isla.

Por otra parte, el discurso histórico retoma el pasado de la isla trescientos años atrás, centrándose concretamente en dos fenómenos fundamentales: la colonización española y el fanatismo religioso de la Inquisición. La elección de dichos fenómenos históricos como fondo de la acción central es significativa en cuanto que ambos pertenecen a modos de pensamiento totalmente opuestos —civilización y

superstición— que, sin embargo, se deconstruyen para evidenciar sus puntos comunes.⁷³

En primer lugar, la colonización europea, siendo producto directo de la revolución científica y tecnológica de la era moderna, se presenta como agente devastador de los pueblos. Desde la perspectiva crítica e implícita del narrador esta destrucción no es más que el producto del miedo a la diferencia, al Otro no europeo. Tal como Ducornet comenta en el artículo 'Optical Terror', en su libro *The Monstruous and The Marvellous* (1999):

The Enlightenment was preceded by the great voyages of discovery, which revealed a sprawling world, infinitely stranger than previously imagined... The fantastic influx of curiosities had a profoundly unsettling effect upon the pedestrian and pious minds persuaded that the finite world was created reasonably, to the measure of man and for his salvation. Those Nest-building men of the woods, so like human parodies with their de Bergerac noses and scatological habits, must have badly cracked the egos of those who flattered themselves made in God's image.(Ducornet 1999, 7)

En segundo lugar, la Inquisición española, nacida como respuesta a la diferencia religiosa, pertenece ideológicamente a un estadio anterior a la modernidad, opuesto absolutamente al discurso del cientifismo y la razón. Pero en la novela esta confrontación de discursos se diluye en el sentido de que el resultado de ambos es igualmente la destrucción de la vida en la isla: si la conquista española había desviado la evolución natural de los pueblos primitivos por medio del ejercicio de la fuerza, la Inquisición supone un retorno a la sinrazón que aniquila la obra de Nuño en su intento por recuperarla.

73 La historia del narrador, que ocurre en el siglo XX, se convierte en este mismo sentido en una deconstrucción de los mismos fenómenos. Si en la historia de Nuño los conquistadores destruyen la cultura primitiva, y luego, la Inquisición destruye la obra de Nuño, en pleno siglo XX un grupo de ciudadanos en contra de la pornografía destruye los descubrimientos arqueológicos que incluyen algunos restos de la obra de Nuño.

La exótica isla caribeña elegida como espacio geográfico de la ficción es el sitio donde se establece alegóricamente la problematización de estos discursos, así como la discusión acerca de la representación, la creatividad y el arte. A lo largo de la historia de la cultura occidental las islas han sido a menudo ficcionalizadas como espacios fantásticos, dentro de narraciones en las que el motivo central es el viaje como aprendizaje, como búsqueda de lo desconocido y lo deseado, o como sátira de fenómenos políticos o sociales.⁷⁴ Aquí Birdland, la tierra de los pájaros, se identifica, además, con el país de las maravillas de la novela de Lewis Carroll, *Alice in Wonderland* (1865), aludiendo a la naturaleza onírica del viaje realizado por el personaje, en el que el protagonista se enfrenta con una nueva manera de conocer el mundo a partir de un lenguaje no racional, convirtiéndose así en la reencarnación de Alice.⁷⁵ Esta alusión al mundo de la infancia en sentido metafórico se relaciona también con el jardín del Edén, corrompido por la naturaleza humana, articulando en la figura de Nuño Alfa y Omega la posibilidad de recuperar el estado de inocencia primigenio:

All my books investigate the end of Eden and the possibility of its reconstitution. I see them as Books of Nature and, because they are descriptive and painterly, as *vanitas* and *archetypa*, too. (I suppose, also, that because they all brood over singularities –ogresses, hunger artists, murderers and sirens- they could be said to fit into prodigy literature).(Ducornet 1999,, 3)

74 Desde la literatura griega y su interés por las narraciones mitológicas de héroes que encuentran a su paso islas peligrosas (las habitadas por la hechicera Circe, por la seductora Calipso, por el ciclope Polifemo) o anhelada (Ítaca), hasta las islas de Defoe o Swift en las que se explora positiva o satíricamente el tema de la colonización, este espacio narrativo ha sido utilizado a lo largo de la historia de la literatura como marco, no geográfico, sino portador de significados abstractos. La isla de Phosphor es un espacio plural en cuanto que recoge todos los significados anteriores.

75 El concepto positivo de la infancia como estadio en la evolución humana en la que ella persona tiene la capacidad de percibir la realidad sin la corrupción de la edad adulta se encuentra en muchas de las historias de Ducornet. En ellas la alienación de los protagonistas en la edad infantil provoca en ellos el desarrollo de ciertas facultades especiales para establecer la comunicación con el mundo.

También se establecen conexiones intertextuales con la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha* en su exploración del encuentro entre la racionalidad y la sinrazón que se encuentra en el eje de toda la novela.⁷⁶ De esta manera, la isla se construye como una red de interpretaciones compleja, ayudada por el carácter alegórico de los espacios en los que ocurre la acción, y de los personajes que los habitan

De entre ellos, Nuño Alfa y Omega es el componente de la alegoría que funciona con mayor número de resonancias simbólicas, ya que en él se aglutinan todas las interpretaciones del viaje mencionadas anteriormente: como proceso de descubrimiento de un lenguaje primitivo resultante de la sensualidad, como movimiento desde la representación idealista del lenguaje onírico hasta el reconocimiento del materialismo del deseo erótico, y como evolución regresiva desde la civilización hasta el primitivismo ancestral.

La historia central arranca con la infancia del protagonista, un huérfano condicionado por una herencia negativa que se refleja en su caracterización física: sus ojos estrábicos y su pie deforme le apartan de los otros y le hacen desarrollar un mundo interior rico en inquietudes hacia la realidad externa y en proyectos singulares para asimilarla.⁷⁷

76 Ducornet señala que la estructura de la novela parte de la obra cervantina: "I think the unifying principle was *Don Quixote* –but as a *folie à cinq*. (...) If the book is about human folly, it is also about the resurgent capacity of the erotic imagination." (Gregory & McCaffery 1998, 140)

77 El tema de la deformidad física y su influencia en la psicología infantil es recurrente en Ducornet. (*The Stain y Entering Fire*). En estos personajes infantiles la autora siempre se interesa por articular la vulnerabilidad de los niños ante la superstición y el fanatismo de los mayores: "Years ago when I was beginning to write poetry, I read R.D. Laing 's *Schizophrenia and the Family*. Laing argues that the worst thing you can do to a child who has seen or experienced something frightening, bewildering, is to say, "you have seen nothing". Because this forces the child to distrust his own perceptions, he takes the first step into schizophrenia. I continue to be interested in madness and infancy especially as our

La selección de sus apellidos no es en absoluto arbitraria, ya que alude a su conexión natural con el lenguaje, evidenciando el poder globalizador del personaje con respecto a esta cuestión. Nuño encarna, desde esta perspectiva, toda una discusión teórica y práctica acerca de la creatividad y del lenguaje artístico como medio de encarar los misterios del mundo.

Esta preocupación por la naturaleza del arte se completa por medio de la doble caracterización del protagonista, ya que Nuño también se conoce con el nombre de Phosphor, alusión directa a su otro yo relacionado con la luz: el inventor de la cámara fotográfica. Phosphor, poeta-inventor-fotógrafo, se sitúa así dentro de la deconstrucción del discurso histórico como representante de la Ilustración, en el sentido de que el objetivo del viaje para él en un principio es la descripción enciclopédica de la isla:

It came to him that he must thrust a series of stanzas in assonance into the very entrails of his epic —stanzas comprised of wind zones and ocean currents, the names of inland waters, descriptions of useful products, of the climate, too; and volcanoes and river systems. He would determine and disclose the action of waves upon the sandstone coasts, the temperatures of subterranean lakes. He would chronicle the premonitory signs of earthquakes, the force of waves, the height of tides, the sound of winds, the smell of medicinal springs. He would evoke caverns lucent of carbonate of lime, whirlpools and waterspouts; rainbows, meteors, mirages, and will-o'-the-wisps. Not only would he be his island's first poet laureate and photographer, he would be its first geographer and cartographer! His endeavor was greater than epic: it was encyclopaedic!.(63)

Este deseo absoluto de 'poseer' la isla a través de la poesía épica aparece como espejo del proceso colonizador articulado en la primera parte de la novela, que se corresponde con la presentación del microcosmos de la capital de la isla. En Pope

own society, inexorably engaged in its own oppressive process, reveals itself hateful of its young" (Gregory & McCaffery 1998, 137).

Publius, nombre dado a la ciudad colonizada en homenaje a un papa de la iglesia católica, se encuentra la primera exploración de las diferentes actitudes e ideas que subyacen a la conquista y a la destrucción de la vida primitiva a través de la caracterización de los personajes que la habitan.

El primer personaje relevante para esta construcción alegórica es Fogginius, la primera figura paterna para Phosphor, que el narrador presenta como un sacerdote español educado por los jesuitas pero desterrado de la iglesia católica por sus ideas herméticas. Sus prácticas de brujería lo encuadran alegóricamente en el estadio primitivo del pensamiento mítico irracional, mientras que su actividad como taxidermista apunta a la idea de representación del mundo a partir de la destrucción de los seres vivos. Si Birdland había contado en el pasado con una serie innumerable de animales fantásticos, el arte de Fogginius había acabado por completo con esa riqueza natural:

In his youth, Fogginius had been enthralled by Birdland's unique bestiary. The island claimed a feathered serpent, a voiceless dog, a silent cat, and large albino spiders sporting pink bristles... So zealous was the scholar and so thorough that all the living cratures within three kilometers of his hovel had utterly vanished by the time my story begins. Only their skins remained –thousands upon thousands of them- decomposing in sisal sacks and crowding the shadows of the room Fogginius used as library, laboratory, kitchen, and bed chamber.(8)

Esta respuesta destructiva hacia el universo exótico de la isla, basada en un acercamiento supersticioso irracional, produce la primera reacción de Phosphor como individuo, colocándose en el extremo contrario al de su padrastro:

Entering into maturity, Phosphor refuted Fogginius as a dangerous fool and dogmatizer. He had come to question more than his stepfather; he had come to question God. Home again, he could no longer stomach the company of Fogginius... Phosphor became an atheist, shunning all things smacking of mystery, wanting to profit by the real and so to

and silver money... Like Petronius' silver doll, she was a gorgeous automaton —and this should come as no surprise: when Cosima was but an infant, her father had, with the help of a switch, harsh words, and harsher threats, with stays and pins and a clever use of rouge, transformed his daughter into a mechanical toy. Each Saturday Cosima performed in the marketplace from dawn to dusk until she dropped. And the mirror gave Cosima the power ... to leave the confines of her room and body. (36-37)

En este sentido, Roberto Cosme se propone como imagen especular del conquistador, que por medio de la fuerza y la tortura coloniza el cuerpo femenino silenciando su identidad. Phosphor en cambio comprende el sufrimiento de la niña y le hace una foto en la que la mirada masculina no ejerce su poder, y la niña libera toda su fuerza a través de la expresión de su rostro. Tal como el narrador comenta:

Cosima's face is illumined by the moon of a solitary pearl —although, gazing at it now, I could say it is the pearl that is illumined by the moon of Cosima's beautiful face. (Yes! The image exists: catalog #444). Clearly the photographer had not stolen his subject's soul, but instead secured it —a tangible kernel of shadow and light. (37-38)

Y esta fuerza escondida en Cosima se rebela, cuando en un acto de afirmación destroza simbólicamente la serie de cuadros pertenecientes a Old Fantasma, el conquistador, titulados 'Alegorías de los cuatro continentes' y escapa con un grupo de piratas que llegan a la isla, dejando atrás las ataduras de su vida anterior y tomando las riendas de una vida ya vivida en sueños.

El esquema alegórico representado en Pope Publius se completa con la aparición de Yahoo Clay, el fiel sirviente del Señor Fantasma, y de Pulco, el ayudante adolescente de Phosphor. El primero, que muestra una explícita conexión intertextual con *Gulliver's Travels*, reconocida dentro de los comentarios metaficcionales del narrador, se caracteriza por su fuerza brutal y un odio natural hacia el mundo, alimentado continuamente por su incapacidad de sentir:

identifica con el deseo de poseer las emociones humanas a través de las fotografías de Phosphor, en un intento de convertirse en Dios:

God has secret cabinets of the precious things he keeps far from the eyes of men... and so shall I have a secret cabinet of images unlike any in the world.(34)

En este sentido la inclusión de un nuevo personaje, Cosima, que sirve de modelo para tales fotografías, sirve para explorar la cuestión de la cosificación de este personaje en su papel de objeto artístico. La posesión de la imagen femenina en manos del Señor Fantasma se convierte enseguida en deseo compulsivo de poseer a la adolescente, enfatizando la idea de la mirada masculina como agente principal de dicha cosificación. En un episodio posterior, cuando el Inquisidor Rais Secundo llega a Birdland para aniquilarla, se enfatiza el tema de la mirada fálica ya que las fotografías de Cosima despiertan la lujuria del sacerdote que se declara víctima de los poderes demoníacos de la niña, eyaculando sobre los símbolos más sagrados de la religión, en una escena altamente grotesca que evidencia el carácter sádico del personaje:

Jangling with keys, Secundo —on fire, the little image winking in his lap— lifts his robes and, grabbing his purple member, as gnarled as a dry lump of ginger, ejaculates into the flames of a public execution,... ejaculates into the mouth of a witch, into the cup of the Holy Grail; ejaculates into the wounds of the Christ, comes in the hair of witches, comes in rooms carpeted with the flayed skins of choirboys, comes beneath the bloated feet of a hanging man,... ejaculates into the Pope's miter; ejaculates into the anus of the Pope.(124)

Cosima, por su parte, se caracteriza como una autómatas que sigue los designios marcados por el poder masculino representado por su padre, Roberto Cosme, y por el Señor Fantasma que hacen de ella un mero objeto de intercambio y de consumo. Sin embargo, su caracterización se enriquece por medio de las claves que ofrece el

narrador para entenderla en su doble naturaleza. Ella misma reconoce su feminidad como espectáculo para los ojos de los hombres, y es capaz de liberar su yo más profundo en sueños:

A passionate dreamer, a little trigrass, she dreamed of pirates, of performing in scarlet skirts on a sailing ship the size of a small country, dreamed of dancing under a rain of gold and silver money... Like Petronius' silver doll, she was a gorgeous automaton —and this should come as no surprise: when Cosima was but an infant, her father had, with the help of a switch, harsh words, and harsher threats, with stays and pins and a clever use of rouge, transformed his daughter into a mechanical toy. Each Saturday Cosima performed in the marketplace from dawn to dusk until she dropped. And the mirror gave Cosima the power ... to leave the confines of her room and body.(36-37)

En este sentido, Roberto Cosme se propone como imagen especular del conquistador, que por medio de la fuerza y la tortura coloniza el cuerpo femenino silenciando su identidad. Phosphor en cambio comprende el sufrimiento de la niña y le hace una foto en la que la mirada masculina no ejerce su poder, y la niña libera toda su fuerza a través de la expresión de su rostro. Tal como el narrador comenta:

Cosima's face is illumined by the moon of a solitary pearl —although, gazing at it now, I could say it is the pearl that is illumined by the moon of Cosima's beautiful face. (Yes! The image exists: catalog #444). Clearly the photographer had not stolen his subject's soul, but instead secured it —a tangible kernel of shadow and light.(37-38)

Y esta fuerza escondida en Cosima se rebela, cuando en un acto de afirmación destroza simbólicamente la serie de cuadros pertenecientes a Old Fantasma, el conquistador, titulados 'Alegorías de los cuatro continentes' y escapa con un grupo de piratas que llegan a la isla, dejando atrás las ataduras de su vida anterior y tomando las riendas de una vida ya vivida en sueños.

El esquema alegórico representado en Pope Publius se completa con la aparición de Yahoo Clay, el fiel sirviente del Señor Fantasma, y de Pulco, el ayudante

adolescente de Phosphor. El primero, que muestra una explícita conexión intertextual con *Gulliver's Travels*, reconocida dentro de los comentarios metaficcionales del narrador, se caracteriza por su fuerza brutal y un odio natural hacia el mundo, alimentado continuamente por su incapacidad de sentir:

If Fantasma was cursed with anxiety, Yahoo Clay was damned with rage. He hated a universe that had denied him the capacity to love; for Clay the world was nothing more than the scraphouse of a butchery, a shithouse built upon a graveyard... And because women feared him, Clay slept alone, and like a dog, slept on the floor before his master's door.(27)

Encarnando la animalidad más perniciosa, Yahoo Clay se convierte en el arma del Señor Fantasma, mientras que Pulco, el asistente de Phosphor desde estos momentos de la narrativa, se introduce en la narrativa como alter-ego de su patrón, un niño educado en el miedo pero imbuido en un mundo imaginativo revelador:

The games Pulco played were circumscribed by his own imperfect infancy: he imagined things too precisely, he felt things too acutely, and his mind had a tendency to move in ruts.(49)

Es así como cada uno de los personajes que habitan el microcosmos representado por Pope Publius enriquece de una manera u otra la alegoría en la que se exploran las oposiciones entre la razón y la imaginación ligadas en primer lugar a fenómenos históricos y culturales, y en segundo, a la articulación de los conceptos de representación e identidad. Si en esta primera sección de la narrativa se muestra explícita e implícitamente la relación ideológica entre Fogginus, Fango Fantasma y Yahoo Clay, como agentes del discurso histórico-cultural que la narrativa intenta cuestionar, y entre Phosphor y Pulco, como representantes de la oposición positiva

a este discurso, será en la segunda parte de la novela cuando se produzca la disolución y el cuestionamiento de las ideas articuladas en el comienzo.

El proceso de disolución y deconstrucción de los personajes se corresponde con su alejamiento de la ciudad conquistada. El viaje arranca como realización de los sueños del Señor Fantasma y de Phosphor, que, aunque diferentes en sí, responden al deseo de ambos por poseer la isla a través de su representación estática en palabras o en imágenes, haciendo conocido lo desconocido en una serie de versos y fotografías que convertirán cada componente de Birdland en un objeto fuera del tiempo y del espacio, en una copia sin vida:⁷⁸

'We will embrace the island', [Fantasma] granted, 'coast to coast. We will take maidens, the eyes of volcanoes, the shadows of pontiffs, clothes on the line, the bitter and the sweet, the features of natural scenery, all articles of luxury, ducking stools and stirrups and the seasons, too! We will eat the memories of others, freeze time, rape space and in three dimensions, too!'.(41)

Este viaje colonizador se estructura por medio de espacios simbólicos que, irónicamente, significan progresivamente la inadecuación del discurso ilustrado en el encuentro con una naturaleza salvaje, imposible de asimilar por los personajes representantes de dicho discurso, que se disuelven materialmente en medio de la inmensidad de Birdland. Este proceso de desestabilización se inicia en el personaje de Fogginius, que poco a poco se transforma en una máquina de palabras sin

78 El comentario metaficcional añadido deconstruye la ideología racionalista que está en el origen de la institución occidental de los museos, desvelando la ineficacia de la ciencia a la hora de clasificar el mundo: "Within wonder rooms, the natural world is ordered in ideal display; ideal because confined to a closet —unassociated, disaffiliated, isolated and irrelevant— the elements that once made up a living tissue can only be dreamed. As beautiful as these collections are, they betray a rupture at the heart of things and reveal a world that has never ceased to fester, a chronic blindness also, an incapacity to read —not only the world's body but its metaphysical books of days and dreams and prophecies... It is as though God gave man a second chance at Eden, and man, that confirmed shopkeeper, could not dwell there but only sell there (44).

sentido, y un poco más tarde en el Señor Fantasma que necesita de su reflejo en el espejo para afirmar su identidad. Si en la ciudad conquistada el discurso de Fogginius justificaba el pensamiento supersticioso que permitía la irracionalidad, en Birdland este discurso pierde su coherencia, y si en Pope Publius el sistema de poder se fundamentaba en el mismo pensamiento, en la selva la mente del colonizador se desequilibra por la ineficacia de su poder en el dominio de la naturaleza:

The farther away he went from familiar things, the more fragmented and permeable he felt himself to be —and the more haunted. The woods, the sea, the sky, the relic path under his mule's vanishing feet appeared to percolate to transparency.(72)

La pérdida de la identidad en el personaje de Fango Fantasma, anunciada alegóricamente desde su aparición por su apellido, se enfatiza por medio del sentimiento de terror que el remordimiento por las masacres del pasado le producen, de manera que sus primeros días de viaje lo transforman en un ser atemorizado por los recuerdos.

En cuanto al protagonista, el encuentro con el pasado de su isla propicia el reconocimiento profundo de sus deseos como hombre y de sus inquietudes como creador. Al iniciar el viaje Phosphor evoca el amor platónico que siente por Extravaganza, imaginándola por medio de una representación típicamente idealista y romántica,⁷⁹ que la aparta absolutamente de las prostitutas que habían satisfecho sus deseos en el pasado, y decide dedicarle a ella su proyecto de inmortalidad, cuya descripción evidencia el narcisismo del poeta:

79 Extravaganza es en esta sección de la novela una doble de Dulcinea del Toboso en *Don Quijote*, esa mujer ideal que sólo existe en la imaginación enajenada del loco y que es necesaria como objeto final de todas las aventuras por las que pasa el héroe.

He imagined himself desiccated and hollow —like a pod devoid of seed— but with a great burning body of work growing beneath his frantic pen. He would devote himself tirelessly to the epic at hand. A monument of buried pain, he would be famous beyond belief, so famous that a day would not go by without Professor Tardanza's daughter hearing his name. In school, her children would be made to memorize his verse; the queen of Spain herself would sail to Birdland solely to hold Phosphor's hand.(69)

Sin embargo, a lo largo del viaje el poeta cambiará su visión tanto de la poesía como del objeto amoroso en cuanto adquiere conocimiento y abre sus sentidos al mundo natural en una evolución progresiva que le incitará a olvidar este proyecto primigenio. Como en los viajes alegóricos creados por Angela Carter, Rikki Ducornet inserta a su protagonista en espacios cuyos componentes funcionan simbólicamente para construir un significado condensado que establece relaciones directas o indirectas con otros textos y otras narrativas. El primero de estos espacios es una grieta abierta en la tierra que en la imaginación del poeta se asemeja a una boca gigante. Este precipicio natural se analiza metaficcionalmente en una nota a pie de página como símbolo de la amenazadora sexualidad femenina para el adolescente:

The descent into the female vortex is vertiginous, writes Ombos, and culminates in the revelation of that vile machine, that reeking chest; Celia's own Pandora's Box: her chamber pot —which, as Grodeck has pointed out, when stained with menstrual blood, is for the little boy the emblem of castration— or, rather, the proof that the female is a castrated male. Celia's chamber pot, like the Brobdingnagian wench's vulva, is a metaphor for the Medusa herself.(73)

En este sentido la nota coloca en el mismo nivel de interpretación al novelista Jonathan Swift, por medio de la alusión a su poema escatológico “The Lady's Dressing Room” (1730), en el que Swift lleva a cabo una sátira de lo abyecto

femenino,⁸⁰ al protagonista de *Gulliver's Travels* en la tierra de los gigantes, donde Gulliver tiene que enfrentar la abyección de los cuerpos femeninos desproporcionadamente grandes, y a Phosphor que tiembla ante la tierra abierta a sus pies. La comparación es relevante en cuanto que los tres se alinean en la posición masculina de aversión hacia la feminidad, haciéndoles objeto de una crítica psicoanalítica en la que se esconde esta misma visión de la sexualidad femenina.

La compleja interacción de estos textos resultante en la deconstrucción de la sexualidad femenina como amenazante y abyecta se enriquece con la transformación del precipicio en espacio mítico perteneciente a la cultura aborígen. El lugar al que el pueblo de Birdland se referían como Tlöck, es el sitio donde se reúnen miles de ranas para alimentarse de insectos. La visión de este fenómeno natural repugna a los viajeros, que comienzan a deshacerse de la imagen idealista del mundo natural:

It seemed to them that the entire cosmos reeked of mildew, stagnant pools, the shit of fish, the saliva of snakes, and the sulfurous flatulence of saints.(77)

El último escollo que el grupo tiene que encarar en este espacio simbólico es la aparición de un tótem primitivo, que se erige en las cercanías de Tlöck:

[A] large stone squatting among the wild pineapples and orchids. Approaching with misgiving, his man Clay beside him, Fantasma suddenly veered away and as with terror and disgust he retched into the shrubbery, the others say the hateful thing in its entirety, its face riddled with fractures, its privates bearded with moss: a monumental frog perpetually positioned for sexual intercourse.(80-81)

80 La caja de Pandora se refiere en el poema al armario de Celia, que contrariando al protagonista masculino, está llena de suciedades, olores repugnantes y objetos ignominiosos que delatan la amenaza del cuerpo femenino.

Con esta imagen se enfatiza la interconexión entre el mundo primitivo y el culto a la sexualidad y a la fertilidad,⁸¹ por el cual el concepto de feminidad se eleva a la sacralización de la misma como productora de vida. El cúmulo de impresiones experimentadas por Phosphor en este microcosmos comienza el proceso de desmitificación del amor, que en un principio se revestía de connotaciones trascendentales e idealistas, alejadas del mundo material. Este primer paso desmitificador se corresponde con el primer dilema que encuentra el poeta para componer su epopeya sobre Birdland: cómo introducir una imagen tan excesivamente vulgar como la rana gigantesca preparada para el encuentro sexual en un poema tan trascendental y elevado como el suyo. La solución a este problema significativamente no puede ser otro que despojar a la imagen de las connotaciones más materiales, transformándola en el proceso de escritura en un mito sobre el amor.

Este primer espacio da lugar a dos revelaciones opuestas experimentadas los personajes que representan la oposición entre la locura y la razón. Por una parte, Fogginus se pregunta sobre las razones de Dios para crear un ámbito tan fuera de lo común y de la lógica, que le lleva a una explicación oscurantista de los designios divinos, y, por otra, Phosphor acentúa la relación entre esa naturaleza salvaje y la condición femenina:

I am now penetrating, he scribbled with inky fingers on a stained scrap of parchment, with joy and terror, the Eternal Feminine: moist, mossy, hidden, nameless. I hurry into darkness. (86)

⁸¹ En una nota a pie de página el narrador comenta las posibilidades de relación antropológica entre las gentes de Birdland y la cultura Olmec perteneciente al periodo precolombino.

El segundo espacio simbólico que aparece en medio de la selva se corresponde con otro mito primitivo de la isla, el lôlôp,⁸² que viene introducido por el comentario del narrador sobre esta especie animal propia de la isla y extinguida en un pasado remoto. El lôlôp es un híbrido entre mamífero y ave, presentando a la vez una profunda similitud con el ser humano por sus genitales masculinos y por la particular naturaleza de su canto, muy parecido a un lamento:

The natives made blankets of the skins and served ceremonial feasts of shellfish and fritters and yams in their beaks. They did not eat the bird's flesh because the lôlôp sounded human when it screamed, and when captured begged for mercy on its knee in a melodious language our own Hildegard von Pffeertis suggests may have sounded like classical Arabic interpreted on an oboe.(78-79)

Esta parte del bestiario mítico de Birdland aparece en un episodio que de nuevo presenta una alusión al *Quijote* de Cervantes. Dejando atrás Tlôck, el 'reino' de las ranas, el grupo encuentra un camino delineado por dientes blancos y amarillos que conduce a un árbol fantástico del que cuelgan extrañas bacías de barbero. En el centro del árbol se erige un altar en donde se erige un altar con la figura de una Virgen sentada en un trono sosteniendo unos alicates. De la cima del árbol desciende un barbero que les cuenta la historia de cómo llegó a ese lugar y de cómo decidió consagrar su vida a honrar a la Sagrada Virgen. Dedicado en su juventud a la captura de lôlôps, había conseguido dar con el último grupo de estos codiciados animales y, al ir a matar al último de ellos, la virgen se le había aparecido haciéndole prometer que iba a cuidar de él:

■

⁸² Este pájaro mítico proviene de la imaginería particular del surrealista Max Ernst, aunque Ducornet cambia levemente su nombre. El Loplop es uno de los muchos personajes extraños y curiosos que pueblan el mundo fantástico de Ernst. Su nacimiento se remonta a 1906, coincidiendo con la muerte de un papagayo rosa propiedad del artista. Según Ernst el Loplop se define como 'pájaro superior' y, además de estar presente en una serie de cuadros del autor, tiene un significado ligado a la inspiración del poeta.

The creature on its knees was the last of its line. But at that moment was produced a miracle: the creature, so like an animated wig, appeared to vacillate, to evaporate, to radiate! The beak vanished and in its place I saw a woman's face, her flowing hair, and then her body—slender and gracious and draped in sky blue veils. I recognized the Holy Mother and, falling at her feet, begged forgiveness. I promised her that should the creature I had harmed survive, I would thereafter care for it; that I should revere it as my educator; that as penance I should become that most ridiculous thing, a barber, and in a secluded place where I could spend the greater part of my time in prayer and devote myself to the well-being of the innocent creature I had impoverished irretrievably.(90)

De esta manera este espacio simbólico une el mito ancestral del animal que en el pasado había sido el rey de Birdland con el mito cristiano. En una revisión del episodio de los caballos en *Gulliver's Travels*, el lôlôp se caracteriza por el poder intelectual que demuestra en sus conversaciones con el barbero, haciéndole ver las maldades del mundo de los hombres. Seguidamente es Phosphor el que describe al animal como un híbrido de mujer y pájaro, de manera que se relaciona su lamento con el lenguaje primitivo que busca el poeta y que el nefasto poder masculino, encarnado en la brutalidad de Yahoo Clay, silencia:

The tenant of a lunar world animated by desire, Phosphor flew to the distant rocks marking the shore. When he reached the first high boulder, panting with delight, the sweetness of that mysterious song muddled his senses and he stumbled and fell to his knees. Truly it was the most gorgeous, the most melic sound he had ever heard... But then, as he made his way around a great black boulder of volcanic glass, the song twisted, knotted, became supplication; the unknown voice seemed to be pleading for something; the poet thought: *pleading for its life!* Leaping to the beach Phosphor saw a struggle in the shallow water, saw Yahoo Clay doing battle with—but what in the name of merciful haven (sic) was it? A nightmare? A mare-headed woman dressed in fleece? A bird-woman! Prodigiously beaked! Yahoo Clay was battering the body of a fallen lôlôp with his club; the brute was clubbing the mythical beast to death.(93-94)

La conexión entre el lôlôp y algunas de las representaciones femeninas míticas se acentúa con el descubrimiento en la misma playa de una cabeza de Medusa

esculpida en piedra con facciones aborígenes y con su lengua sobresaliendo de la boca en un gesto burlesco. Estas visiones deprimen al poeta, que tiene que enfrentarse a su incapacidad para entenderlas y al horror que le producen estas imágenes grotescas de la feminidad, que son para él la revelación de la inutilidad de su amor platónico.

La desaparición del animal mítico provoca una conversación significativamente relevante entre el barbero y el poeta en la que se vislumbra las razones por las que los dos han decidido consagrar todos sus esfuerzos a causas imposibles, como formas de sublimación de la euforia adolescente. Es entonces cuando Phosphor tiene una ensoñación en la que se deconstruye la naturaleza erótica de sus deseos: en el sueño Phosphor ve el día de su boda con Extravaganza como un acontecimiento principal en Pope Publius, aunque el foco de interés de la visión onírica es que todos los asistentes a la boda tienen en sus manos libritos conteniendo las innumerables estrofas de su epopeya, un poema tan extenso que necesita toda una biblioteca para poder albergarla. Este edificio se describe como una torre que llega hasta el cielo, destacando de las demás construcciones de la ciudad, y asemejándose en gran manera a la torre que, según el narrador de las cartas, el Inquisidor tomó como vivienda en su visita devastadora a Pope Publius. La fuerza simbólica de estas torres, en primer lugar como imágenes fálicas, y en segundo lugar como elementos que enfatizan el poder masculino, deconstruye el concepto del amor romántico representado por el poeta en el sentido de que el proyecto inspirado por Extravaganza no es más que la articulación de su lujuria contenida.

En este momento de la novela se va desencadenando la disolución de los personajes que rodean a Phosphor: Yahoo Clay pierde la razón y muere a manos de

su amo, el Señor Fantasma, quien a su vez abandona al grupo adentrándose en la selva profunda, su mente enajenada por la lujuria:

I hope to catch a glimpse of a mermaid. I would so like to fuck a mermaid... Snakes!... I should like to have them coupling in the grass. All manner of copulations—the entire animal kingdom. An historic collection. The private lives of pythons, parrots, primates, porcupines, and pigs. And then, once we are home again, the fornications of the citizenry in its entirety.(105)

Fogginius es el personaje que sufre una disolución más fantástica, ya que en la locura de creerse papa con una misión divina en la tierra y no teniendo audiencia que escuche su discurso, desaparece, su cuerpo convertido en cenizas. Por su parte, Pulco también se aparta del grupo con la misión de llevar a manos de Extravaganza una carta escrita por su amo, quedando así el protagonista solo en medio de la selva y progresivamente perdido en ensoñaciones amorosas.⁸³

Este breve episodio sirve para que el deseo de Phosphor se desplace de nuevo, ya que, una vez despojado de las dos figuras paternas que habían dominado su vida, comprende que su voluntad ha sido silenciada por la voluntad de otros y empieza a desarrollarse como individuo. Este nuevo estadio en su desarrollo significa el abandono de la idea trascendental de ser el Poeta de Birdland, y del proyecto de poseer la isla a través de las fotografías, para concentrarse en conseguir el amor de Extravaganza que le espera en Pope Publius.

Es aquí donde termina la segunda parte de la novela y donde comienza la sección dedicada a la vuelta a la ciudad, completando así la estructura circular de la narrativa. En el camino Phosphor deja atrás el pensamiento fanático de Fogginius,

83 De nuevo la novela retoma una de las estrategias de *Don Quijote* para enfatizar la debilidad del personaje principal a solas en un medio hostil. Dicha estrategia es la misma: hacer que el sirviente vaya a llevar una carta a su amada.

la brutalidad animal de Yahoo Clay, y el fracaso del poder colonizador del Señor Fantasma, que decide volver a la ciudad, el sitio del orden, de la razón, del nominalismo y de la masculinidad, en contraposición con la selva que toma características claramente femeninas:

Let us return to Pope Publius. We shall devote ourselves to an Entire Itinerary of the Civilized World as Perceived by Fango Fantasma. We shall create a Theory and Practice of Order. We shall meditate upon Harmony in the shape of *my beautiful house*. Its gracious quadrangular rooms!... My house!... is smack in the center of the visible universe... It contains venerable objects that *all have names* –unlike.. unlike... this open sewer... this *cunt!* Toothed and tusked!.(122)

Pero la vuelta a Pope Publius no significa en este momento de la narración una regresión hacia las posturas negativas establecidas en la primera parte, sino más bien la desaparición de las mismas, dado que ni siquiera la casa del Señor Fantasma, símbolo de la conquista, ha quedado en su sitio. En su intento por acabar con un pasado hostil de dominación masculina, Cosima había ordenado a los piratas que deconstruyeran la casa de su amo para construirla de nuevo en La Habana, destruyendo así el símbolo de la conquista en Pope Publius. El significado alegórico del edificio en conexión directa con el personaje del cacique se enfatiza en el sentido de que una vez deconstruida, los piratas no conocen las reglas para construirla de nuevo.

De nuevo en Pope Publius, Phosphor consigue unirse en matrimonio a la hija del Profesor Tardanza, pero en lugar de lograr con esto la felicidad ansiada, un profundo horror le invade al comprender la materialidad del cuerpo femenino. En un paseo por el jardín de la casa de su suegro, Phosphor se acerca al estanque y allí queda prendado por los ojos de una carpa dorada que le hace desplazar su deseo otra vez hacia la trascendencia del amor imposible de consumir. Extravaganza, por su parte,

se caracteriza por su infantilismo y por la imposibilidad de soñar que ha heredado de su padre. Al negársele el poder de la imaginación, este personaje femenino funciona como el opuesto al protagonista, normalmente perdido en sueños de trascendencia.

Significativamente, en el momento en que Phosphor comprende la naturaleza del ser humano como cuerpo que está sujeto a las leyes naturales cuando abraza su destino como amante:

When the fish excreted a surprisingly thick string of filth, the poet, shocked again, was forced to reflect upon physicality and to accept the nature of the world in its entirety...Why hadn't he realized this sooner? It was absurd, he decided, laughing at his own folly, to expect that his beloved be immaterial... Turning to her, and for the first time taking her hands in his, Phosphor noted that she too palpitated with eager life. He saw the blood pulse at her neck.(139)

La carga simbólica del éxtasis de la unión sexual entre el poeta y Extravaganza se comenta en una de las cartas escritas por el narrador:

When Phosphor made love to Extravaganza, the vortex of his cowardice, the gaping maw of his alarm vanished, and it was as if he had come into the world fearless, staff in hand. In Extravaganza's arms, his torment was melted down and reduced to a sweet honey that she extracted fearlessly. Her tender body gave itself utterly and unabashedly; being simple and having no notion of evil, she was Edenic animal seized by heat. Her eyes and cunt wept with happiness; her breasts filled the poet's mouth like those magical fruits that are renewed as they are eaten. The feast was an eternal feast, or so it seemed, and the nights they spent together, all too swiftly done, somehow sprawled into infinity, abolishing not only terror but self and time.(144)

Para Extravaganza, que nunca había soñado antes, el reconocimiento de su deseo y de su sexualidad significa el descubrimiento de su ser como una multiplicidad de sensaciones relacionadas con algunos elementos de Birdland: el sabor salado de los moluscos, el olor a mar, la sensualidad implícita en cada uno de los componentes

de la isla. En cuanto a Phosphor, dicho reconocimiento significa además el descubrimiento de la función de la poesía: nunca más una obra patriótica y pretenciosa, sino una serie de palabras desveladoras del misterio de la vida, que en ese momento se identifica con el cuerpo de Extravaganza embarazada:

Now that Phosphor was both dreaming *and embracing a dreamer*, the world became a poem —that is to say, he no longer saw himself as one who translates the real into poetry, but one who transcribes the poetry of the real.(149)

Este estado de unidad primaria experimentado por la pareja termina con la irrupción de la locura de la Inquisición que, al tener conocimiento de los poemas y de las fotografías de Phosphor, ve en ellas las señales del diablo apoderándose de la ciudad y los destruye.

El cierre de la historia de Nuño Alfa y Omega desencadena así de nuevo las fuerzas malignas de otro tipo de colonización, la llevada a cabo por la Iglesia Católica por medio de su soldado Rais Secundo,⁸⁴ del que se introducen párrafos interpretando todos los signos de Birdland como pertenecientes al infierno. Pero este trágico final del poeta y de Extravaganza se completa con la propia historia del narrador en primera persona que progresivamente ha ido guiando la narrativa hacia su propia evolución, siguiendo todos los estadios por los que pasa el poeta.

Este investigador del pasado de Birdland no es sólo el narrador omnisciente del realismo, sino un narrador obtrusivo que encadena su historia con la de los personajes de trescientos años antes, dejando entrever la idea de la repetición de la historia. En un principio enclaustrado en el mundo académico, a través de los

84 El nombre elegido para este siervo de la Inquisición conecta simbólicamente al personaje con la figura de Gilles de Rais.

descubrimientos que realiza sobre la vida de Phosphor y sus obras, se enfrenta a su pasado estéril de silenciamiento de los placeres sensuales y empieza a tomar contacto con los que le ofrece la cultura primitiva de Birdland: su gastronomía, que relaciona continuamente el placer del gusto con el erotismo de sus frutos, su naturaleza profusa e indescifrable que le hace desistir de la racionalización de algo que está fuera de las manos del ser humano. En esta historia secundaria también se asiste al despertar de la sexualidad por medio de la aparición de un personaje misterioso, Polly, una artista que recrea la isla en una maqueta prodigiosa para ser expuesta en el Museo Nacional de Birdland, así como representaciones de algunos de las visiones experimentadas por Phosphor.

De esta manera, el sueño de inmortalidad que puso en marcha el viaje de Phosphor se convierte en algo real al final de la novela cuando el narrador comenta que por medio de la obra reconstructora llevada a cabo por él y por Polly, toda la comunidad científica ha volcado su interés en la isla y se han producido una serie de descubrimientos arqueológicos que han puesto de moda los versos del poeta, ahora cantados en boleros.

Al fin, el narrador puede reconstruir una cosmología para la isla que, como avanzó en el prefacio de la novela, tiene más de mito que de investigación histórica. En la búsqueda vehemente de los orígenes de la historia de Birdland, el investigador tiene que enfrentarse a una idea que tiene poco que ver con lo probado por la ciencia, ya que el viaje hacia el pasado significa el reconocimiento de lo híbrido como origen, donde lo humano y lo animal se diluyen así como lo femenino y lo masculino, en un movimiento continuo de generación y regeneración realizada a través de la unión sexual:

Metaficción historiográfica

La deconstrucción de la historia, que se ha convertido en uno de los intereses fundamentales tanto en el campo de la historiografía contemporánea como en el del posmodernismo, proviene del escepticismo general acerca de sus presupuestos convencionales: que el pasado existe *a priori* y puede ser recuperado, que el/la historiador/a puede relatarlo desde una perspectiva universal y objetiva, que el/la historiador/a puede ofrecer una explicación global de los hechos. Esta crisis en el seno de una disciplina cuyo fundamento básico dentro del proyecto del humanismo moderno era la búsqueda de la Verdad que el pasado podía ofrecer, es consecuencia inmediata de dos fenómenos simultáneos e interdependientes que aparecen en la cultura occidental desde la década de los 60 en adelante.

El primero de ellos tiene que ver con ciertos fenómenos históricos que apuntan a la emergencia en este periodo de un proceso progresivo de descolonización tanto política como cultural, un proceso que dio lugar a la entrada en escena de múltiples voces que habían estado silenciadas en el pasado y que en este momento comienzan a participar activamente en el devenir histórico. Tal como lo explica Fredric Jameson en su ensayo "Periodising the Sixties" (1989):

The 60s was, then, the period when all [the] 'natives' became human beings and this internally as well as externally: those inner colonized of the First World —'minorities', marginals, and women— fully as much as its external subjects and official 'natives'. (en Waugh 1992, 128)

La desestabilización producida por la emergencia de los que hasta entonces habían sido los márgenes de la historia provocó serias dudas principalmente acerca de la fuente de donde emanaba el conocimiento histórico, cuestionando la idea de un sujeto universal y objetivo, que hasta ese momento decisivo se había considerado como un centro incuestionable. Esta tendencia a sospechar sobre quién se coloca como sujeto enunciador de la historia, que desde las nuevas perspectivas excéntricas se ve como el sujeto imperialista y colonizador, enlaza con el segundo de los fenómenos que marcan la crisis del humanismo y del proyecto de la modernidad. Con la aparición de nuevos sujetos, nuevas historias, nuevas perspectivas, y su inserción en el campo de la teoría y la práctica, los objetivos de las mismas se desplazan hacia un análisis de las formas en las que la historia ha sido contada en el pasado.

Esta concentración en cómo se ha contado la historia y quién la ha interpretado viene ligada a la crítica de la representación en la misma base del pensamiento posmoderno que proclama el rechazo de la idea tradicional del lenguaje como medio transparente por el que representar el mundo. Dado el reconocimiento del lenguaje, por una parte, como producto de la enunciación en el que inevitablemente interactúan el sujeto enunciante, el enunciado y el receptor, y, por otra, del posicionamiento histórico y cultural de cada uno de dichos elementos, se llega a la conclusión de que la representación histórica no se puede distinguir de cualquier otro tipo de narrativa. Los hechos pasados relatados por la historia, a los que sólo se

puede acceder a través de textos, no pueden considerarse fuera de estas consideraciones acerca del lenguaje y su capacidad para construir el mundo.

De ahí que los estudios sobre la historia sufrieran una transformación importante a finales de los 60, concentrándose en las disquisiciones teóricas acerca de cómo interpretar los textos del pasado. Una figura fundamental en este proyecto es el francés Michel Foucault, cuyas teorías tienen como denominador común el rechazo a la globalización tradicional propuesta como objetivo del estudio de las ciencias sociales. La obra de Foucault presenta tres fases fundamentales: en la primera, que corresponde a las publicaciones de los primeros años de la década de los 60, se observa un interés particular por descubrir las exclusiones llevadas a cabo por la normalización de la racionalidad occidental. En esta línea, el filósofo francés presta atención al campo de las disciplinas de la psiquiatría y de la medicina y su poder para construir el concepto de locura frente a razón, y la constitución de la mirada médica o la institución de la clínica. A esta primera etapa corresponden sus obras *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) y *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* (1963).

En los libros publicados ya a finales de los 60, Foucault abandona las estructuras de la experiencia para centrarse en las consideraciones acerca del lenguaje, adhiriéndose claramente a los postulados contemporáneos del estructuralismo. En esta fase intermedia el filósofo francés escribe *L'Archéologie du savoir* (1969) y *L'Ordre du discours* (1970). El interés en la propuesta de una nueva metodología para las ciencias sociales es la base de estas obras, una metodología que abandona el positivismo anterior y que se propone, en consonancia con las evocaciones de excavación y descubrimiento que conlleva el término arqueología, rastrear en las

razones por las que ciertos enunciados y objetos se convierten en propagadores del conocimiento.

Tras la lectura de Nietzsche, y condicionado por los sucesos del mayo francés del 68, Foucault cambia de rumbo en sus objetivos para dedicarse al análisis de los mecanismos en los que funciona el poder,¹ tomando como objetivos de su estudio instituciones como la prisión, y prácticas humanas como la sexualidad. Estos dos temas aparecen respectivamente en *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975) y *Histoire de la sexualité: La Volonté de savoir* (1976), en los que realiza un recorrido histórico mostrando las discontinuidades existentes a lo largo de la historia con respecto a las consideraciones sobre el crimen y la sexualidad humana. Según Foucault, el poder en el mundo moderno deriva de las relaciones que se establecen entre el placer, el conocimiento y cómo éstos se producen y se transforman en disciplinas, originadas no en el estado —como pensaba la crítica marxista— sino en estrategias conformadas desde multitud de centros y mecanismos.

Como consecuencia, los escritos de Foucault inauguran una nueva práctica de la historia, que resulta en la representación de ‘microhistorias’ localizadas en los márgenes de la gran historia occidental. Dicha práctica es básicamente textual, apoyada en el rastreo de documentos que sirven para la construcción del conocimiento:

1 El concepto foucauldiano de poder está directamente relacionado con la teoría de la ‘voluntad de poder’ propuesta por Nietzsche que él reclama como el único acercamiento posible a la verdad: la verdad es solamente la consolidación de una perspectiva que se ha impuesto a través de la costumbre pero que no por ello deja de ser un ‘error’. La verdad, para Nietzsche es aquella clase de error sin el que una determinada especie de seres vivos no podría vivir. De ahí que diga que la voluntad de poder justifica el error como condición necesaria. La voluntad de poder es realmente la voluntad de instaurar la ilusión del conocimiento que se pueda tener sobre el mundo. Al ser esta voluntad de poder necesaria, no puede tomarse como algo negativo sino necesario para la configuración del ser humano (ver Megill 1985).

Where modern theories tend to see knowledge and truth to be neutral, objective, universal, or vehicles of progress and emancipation, Foucault analyzes them as integral components of power and domination. (Best & Kellner 1991, 38)

El proyecto foucaultiano constituye, por lo tanto, un proceso por el cual en primer lugar la historia se descentraliza, y se transforma en una entidad fragmentada y discontinua, y en segundo se textualiza, convirtiéndose en conjunto de documentos que es necesario interpretar. Esta 'arqueología del saber' confluye con las tendencias de la historiografía emergentes en la década de los 70, encabezadas por el crítico Hayden White que en su obra seminal *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) señala la necesidad de considerar los escritos historiográficos como ficciones verbales, cuyos contenidos se construyen por medio de las formas tradicionales de la literatura. El sujeto enunciador de la historia, pues, escribe no los hechos tal como sucedieron en el pasado, sino los hechos dentro de una línea general de interpretación por la cual dichos hechos se presentan de forma coherente y significativa para el momento presente. Con esta teoría la idea de la verdad objetiva se cuestiona desde el campo de la historiografía, que ve disolver sus formas en lo que tradicionalmente se entendía como lo ficcional. El interés que suscitan las ideas de White para el campo de la crítica literaria es evidente ya que su punto de partida está en el cuestionamiento de cómo representar lo real si la representación lleva consigo una carga importante de interpretación, si la realidad inevitablemente "wears the mask of meaning, the completeness and fullness of which we can only *imagine*, never experience" (White 1980, 24).

La disolución de barreras entre la realidad y la imaginación, entre la historia y la ficción, convencionalmente infranqueables, propuesta por White produce sus frutos

dentro de la teoría literaria, donde una década más tarde surge la escuela llamada el Nuevo Historicismo, fundada por Stephen Greenblatt con su trabajo *Renaissance Self-Fashioning, from More to Shakespeare* (1980). El Nuevo Historicismo coincide con las teorías foucauldianas y con las ideas de White en su reconocimiento del carácter textual que comparten la historia y la literatura, que produce una reacción contra las teorías anteriores que proclamaban la independencia y la objetividad de la interpretación literaria.²

Thus, new historicists argue that the production of literary texts is a cultural practice different only in its specific mode of formulation from other practices—from furniture-making to teaching to warfare to legal process to printing to basket weaving to selling double glazing. No absolute distinction can be made between literary texts and other cultural practices... Literary texts are embedded within the social and economic circumstances in which they are produced and consumed... What is new about new historicism is its recognition that history is the 'history of the present', that history is in the making, that, rather than being monumental and closed, history is radically open to transformation and rewriting. (Bennet & Royle 1995, 93)

Las premisas de las que parte esta escuela redundan en todos los cuestionamientos aportados por Foucault y Hayden: en primer lugar, todos los escritos históricos son subjetivos, ya que al interpretar los hechos e identificar contextos dentro de la historia, el/la historiador/a no puede menos que inscribir sus propias creencias, y su ideología; en segundo lugar, es imposible pensar en una visión global de la historia, ya que la cultura es una red de discursos en conflicto imposible de simplificar bajo un único punto de vista; y en tercer lugar, la literatura tanto como la historia es sólo un discurso más en el que confluyen explícita o

2 El Nuevo Historicismo es una respuesta contra la escuela de interpretación que domina el escenario de la crítica literaria en las décadas anteriores: el "New Criticism" que proclamaba la independencia de la obra literaria como creación ajena al devenir histórico y al contexto cultural.

implícitamente una multitud de voces que el crítico debe interpretar. Por lo tanto, el acto de interpretación de la obra literaria no supone la revelación del significado objetivo o absoluto que el texto lleva inherente a él, sino que resulta de la participación en un proceso dialógico en el que interactúan al mismo nivel los discursos de la historia, la literatura, los códigos sociales, las instituciones, etc.

Es así como las ideas de Foucault, las teorías de White y el Nuevo Historicismo confluyen en un mismo punto: la necesidad de rastrear la forma en que los discursos de la historia y la literatura han configurado la identidad humana, que se considera una de las ideas fundamentales del posmodernismo. El momento posmoderno,³ que se origina a través de todos estos cuestionamientos, no se puede comprender sin esta consideración de la capacidad del discurso para representar la experiencia, y para establecer relaciones de poder.

En este contexto de descentralización de la historia y de desarticulación del fenómeno literario las teorías del feminismo juegan un papel fundamental, cuya premisa básica acerca de la inoperancia de la historia para representar la identidad, subjetividad y experiencia femenina se aprovecha para la re-evaluación de las estructuras del patriarcado. Concretamente el análisis foucauldiano sobre las diversas formas de poder ejercidas por la sociedad moderna se retoma dentro de las teorías feministas para estudiar cómo las operaciones de control llevadas a cabo por tales formas constituyen las bases para la construcción de los conceptos de género, clase y raza dentro de un sistema jerárquico y opresor.

3 El 'momento posmoderno' es la etiqueta utilizada por Brenda K. Marshall en su *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*, para evitar la ambigüedad del término posmodernismo: "The postmodern moment is an awareness of being-within, first, a language, and second, a particular historical, social, cultural framework" (Marshall 1992, 3).

El desmantelamiento que Foucault realiza sobre los discursos de la sexualidad y sus efectos de poder sobre el individuo provoca una importante reflexión en el seno del feminismo, ya que lo que en el pasado se había tenido como una práctica privada y personal en este momento se descubre como un mecanismo por el que la cultura establece sus relaciones de poder, dominación y disciplina. De esta manera, se comienza a pensar que el primer paso para la inscripción de las mujeres en el seno de la cultura, de las prácticas sociales e institucionales como sujeto debe ser el cuestionamiento de los múltiples discursos que han dado lugar a la opresión y el silenciamiento de las mismas.⁴

Parece evidente el potencial que ofrece esta teoría para el feminismo con respecto a la ruptura que se establece con las teorías clásicas de representación y de poder. Con el análisis de los discursos sobre la sexualidad Foucault abre una fisura en el pensamiento humanista, tan preocupado por separarla del dominio de lo 'político', por la que se desenmascara la función esencial de la sexualidad en los mecanismos de poder de las sociedades occidentales modernas, abandonando el concepto de sexo como liberación de los instintos primarios así como la idea de que la sexualidad ha sido reprimida en el pasado:

Western culture, far from having repressed sexuality, has actually produced it, multiplied it, spread it out as a particularly privileged means of gaining access to the individual and

■

4 Para el feminismo más esencialista, que propugna la celebración de la diferencia de género las ideas primigenias de Foucault acerca de la constitución del sujeto quedan inmersas en una forma de conocimiento patriarcal. La consecuencia directa de este pensamiento foucauldiano es que el sujeto es una figura producida por el discurso, y que no es posible para las minorías acceder al cambio. Sin embargo, en el momento en que Foucault desplaza su análisis crítico hacia el concepto de sexualidad, se puede ver la rentabilidad de sus ideas para la crítica feminista, cuyo punto de partida debe ser el análisis de la identidad femenina como inscrita dentro de un complejo entramado de relaciones de poder que pueden ser subvertidas.

the social bodies, as a way of 'policing' society through procedures of normalization rather than prohibition.(Martin 1988, 8)

Si la sexualidad ha sido creada prolíficamente a través de multitud de discursos provenientes de la medicina, la psiquiatría, el psicoanálisis, la literatura, etc., algo similar sucede con la condición femenina. Aunque las mujeres han permanecido al margen en la constitución del significado y del poder en la cultura occidental, la cuestión de 'la mujer' ha sido crucial para el discurso masculino, situada como objeto dentro de los textos literarios, críticos, psicoanalíticos, y sociales de todo tipo, como problema a resolver. Es por eso que una de las tareas de la crítica feminista desde la década de los 70 es, coincidiendo básicamente con las ideas expuestas anteriormente, la deconstrucción de los textos en los que las mujeres han sido controladas por medio del discurso.

La llamada 'segunda ola' del feminismo, que resulta en un importante movimiento por el que se instauraron los estudios de la mujer en el mundo académico de las universidades, entronca en el tiempo con los cuestionamientos del posmodernismo, y su campo de acción se concentró en la crítica de la representación femenina dentro de las narrativas del patriarcado. Dicha crítica se extendió no sólo en el dominio teórico sino que también emergió dentro mismo de las obras literarias producidas por mujeres en dicho periodo.

En este sentido la metaficción que empieza a ser una forma emergente en el campo de la literatura en la década de los 60 se convierte en una forma narrativa que se adecua perfectamente al programa feminista de deconstrucción del patriarcado, que se establece mediante la introducción del diálogo entre el mundo creado por la ficción y el comentario sobre los mecanismos lingüísticos utilizados

para dicha creación. La autorreflexión inherente a este tipo de narrativas hace posible fijar la atención en el artificio del lenguaje a la hora de crear el mundo, de manera que esta autorreflexión se utiliza en las novelas feministas para marcar el carácter de objetos del discurso de los personajes femeninos insertos en él. Al violar los niveles narrativos introduciendo comentarios que cuestionan las premisas del acto literario en sí mismo, las narradoras interrogan el carácter universal y de verdad otorgado a ideas y valores que a través del diálogo entre la ficción y el comentario se descubren como constructos culturales.

Los productos metaficcionales, por lo tanto, no sólo proporcionan una mejor comprensión de las estructuras básicas de la narrativa sino que además ofrecen un modelo adecuado para entender la experiencia del mundo en la época contemporánea. La metaficción literaria supone una hibridación de la narrativa tradicional, que no dejó de tener sus problemas de aceptación en los sectores académicos más puristas, defensores a ultranza de la novela en su modo realista, que sintieron una enorme preocupación por lo que veían como la muerte de la novela, en la que la autorreflexión negaba la representación de una ficción verosímil cuya recepción se basara en la “suspensión del descreimiento”.

Tales reacciones negativas hacia la transformación de las formas narrativas encuentran su contrapartida en críticos que apuestan por ella como algo que reafirma la evolución del género:

Hence critics have discussed the 'crisis of the novel' and the 'death of the novel'. Instead of recognizing the *positive* aspects of fictional self-consciousness, they have tended to see such literary behaviour as a form of the self-indulgence and decadence characteristic of the exhaustion of any artistic form or genre. Could it not be argued instead that metafictional writers, highly conscious of the problems of artistic legitimacy, simply sensed a need for the novel to theorize about itself? (Waugh 1984, 9)

Dos décadas más tarde la metaficción en la que se propone este diálogo entre la teoría y la práctica en la novela se desplaza hacia una constante preocupación por los fenómenos históricos, dada la influencia de las teorías del Nuevo Historicismo y la Nueva Historiografía comentadas anteriormente, produciendo lo que Linda Hutcheon denomina “metaficción historiográfica”. Esta autora, que comienza su carrera dentro de la crítica literaria en 1980 con su *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, es una de las primeras en reconocer esta nueva tendencia en las metaficciones de finales de los 70:

Since *Narcissistic Narrative* was written, a particular variety of metafiction has proved especially popular: what we could call an historiographic mode. What is most significant about this relatively new form is that the hard-won textual autonomy of fiction is challenged, paradoxically, by self-referentiality itself. If language, as these texts suggest, constitutes reality (rather than merely reflecting it), readers become the actualizing link between history and fiction... Historiographic metafiction, therefore, works to situate itself in history and in discourse, as well as to insist on its autonomous fictional and linguistic nature. (Hutcheon 1980, xiv)

Este breve apunte en el Prefacio del libro se convierte en el objeto de análisis de *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988) cuya tesis fundamental es la identificación del postmodernismo literario y la metaficción historiográfica, que Hutcheon ve como producto de la interactuación en las obras literarias de la década de los 80 de la teoría literaria, el discurso de la ficción y las consideraciones acerca de la historia.⁵ La proliferación de novelas metaficcionales en las que se debate la posibilidad de reconsiderar la historia debe comprenderse como un

5 La idea de la metaficción historiográfica como modo narrativo principal de la década de los 80 en el ámbito de la literatura anglosajona es también el foco de atención del artículo “British Historiographic Metafiction in the 1980s” publicado por Susana Onega en *British Postmodern Fiction* (D’Haen & Bertens 1993, 47-61).

producto del momento de desestabilización del conocimiento y de deconstrucción de los discursos, en el que la obra literaria juega un papel fundamental. El objeto de la metaficción historiográfica no es, como en la novela histórica anterior, un tributo al pasado, sino un cuestionamiento profundo del mismo con el propósito de recrearlo desde la perspectiva del presente. Esta vuelta al pasado no supone un ejercicio de recuperación nostálgica o trascendente sino más bien un examen irónico y altamente crítico:

What postmodernism does is to contest the very possibility of our ever being able to *know* the "ultimate objects" of the past. It teaches and enacts the recognition of the fact that the social, historical, and existential "reality" of the past is *discursive* reality when it is used as the referent of art, and so the only "genuine historicity" becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. The past as referent is not bracketed or effaced... it is incorporated and modified given new life and meaning. (Hutcheon 1988, 24)

Tal como explica Hutcheon, el diálogo que se establece entre el presente y el pasado no sirve para llegar al origen último de los fenómenos históricos, sino más bien para crear huecos en donde introducir intereses contemporáneos, para despojarlo de su carácter acabado y teleológico. En este sentido es importante, según esta autora, considerar el potencial de crítica social y política que esta forma de ficción ofrece, rechazando con esto las críticas al posmodernismo vertidas por aquellos que lo consideran como un juego intertextual en el que todo queda en la superficie, surgidas especialmente desde la crítica marxista. En la primera parte de su *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Hutcheon se detiene a desmontar cada una de las críticas hechas al posmodernismo en el artículo "Capitalism, Modernism and Postmodernism", escrito en 1985 por Terry Eagleton, en el que éste se lamenta por la muerte de la historia, la falta de profundidad que

muestran las obras posmodernistas, y la infravaloración del pasado que se convierte así en una serie de discontinuidades y espectáculos inconexos:

The productivist aesthetics of the early twentieth-century avant garde spurned the notion of artistic 'representation' for an art which would be less 'reflection' than material intervention and organizing forces. The aesthetics of postmodernism is a dark parody of such anti-representationalism: if art no longer reflects it is not because it seeks to change the world rather than mimic it, but because there is in truth nothing there to be reflected, no reality which is not itself already image, spectacle, simulacrum, gratuitous fiction.(en Waugh 1992, 152)

En este tipo de posicionamiento a favor del proyecto de cambio inherente al modernismo y en contra de la insensatez del posmodernismo, Hutcheon ve la inoperancia de considerar los dos movimientos en términos de oposición binaria, que según ella deben considerarse como extensión uno del otro. Ante la idea del relativismo y la ineficacia del posmodernismo para el cambio, Hutcheon señala la legitimidad de la metaficción historiográfica, cuyos ejercicios de re-evaluación, aun utilizando un modo de expresión paródica e irónica, conllevan un carácter de subversión positiva relacionada con la entrada en la escena cultural de las minorías silenciadas en el pasado:

[Postmodernism] leads to the acknowledgement, not of truth, but of truths in the plural, truths that are socially, ideologically, and historically conditioned.(Hutcheon 1989, 18)

Éste es el propósito básico de la deconstrucción de la historia en la metaficción producida por las escritoras feministas: en su particular revisión del pasado estas obras generalmente proponen la deconstrucción del mismo como productor de mitos ilusorios al representar la condición femenina, por lo que el principal efecto de estas narrativas es la inadecuación entre el concepto de mujer definido y representado en el pasado y la experiencia real de las mujeres en el presente. La

intención básica de Carter es la re-evaluación de los iconos por los que la feminidad se ha construido en el campo de la cultura:

I'm basically trying to find out what certain configurations of imagery in our society, in our culture, really stand for, what they mean underneath the kind of semireligious coating that makes people not particularly want to interfere with them. (Katsavos 1994: 12)

Angela Carter, Sade y la pornografía

La metaficción historiográfica como instrumento desmitificador de la feminidad conforma una gran parte de la producción literaria de Angela Carter desde finales de los 70, marcada por el interés suscitado por la figura histórica del Marqués de Sade, que encarna en sí mismo la crítica total a la Ilustración. Tomando las herramientas que le ofrece la metodología de Foucault al textualizar el concepto de sexualidad, Carter desentraña en *The Sadeian Woman* (1979) la ideología que naturaliza la feminidad, como dependiente y receptora de lo masculino.

Las obras del Marqués de Sade le sirven a Carter para desenmascarar la trampa escondida detrás del concepto ideal de mujer que propicia la violencia masculina sobre su cuerpo y su identidad de mujer que queda aniquilada por su pasividad y su falta de reacción. Esta concepción de la condición femenina puesta en funcionamiento a través del personaje de *Justine* es diametralmente opuesta a la propuesta en la historia de su hermana *Juliette*, que utiliza todas las armas que le ofrece su sexualidad para escapar de las prescripciones sociales que la condenan a ser la víctima de la violencia masculina. Justine y Juliette son las dos posibilidades para la identidad femenina en una sociedad dominada por la perspectiva patriarcal. La bondad de Justine no es compartida por ninguno de los personajes y su

autoafirmación queda en un vacío sin sentido, mientras que Justine se transforma en un ser egoísta y abusador recogiendo así los aspectos masculinos vedados a Justine.

Con este estudio sobre las formas más perversas de la sexualidad humana tal como se presentan en las novelas de Sade, Carter monta una crítica historicista sobre las consecuencias nefastas del racionalismo de la Ilustración, del que las obras sadianas son la cara oculta. La conclusión a la que llega es que la racionalidad engendra comportamientos irracionales siempre que se base en conceptos binarios jerarquizantes. Para Carter, lo ideal es un modelo de razón que funcione fuera de dichos binarismos que llevan inevitablemente a la desigualdad, un modelo de racionalidad que se rija en términos de reciprocidad y no de exclusión.

Las ideas debatidas en *The Sadeian Woman* sobre cómo el concepto patriarcal de sexualidad restringe la identidad femenina al sometimiento o a la alienación son el punto de partida para la deconstrucción de los cuentos de hadas que realiza en *The Bloody Chamber*, publicada el mismo año.⁶ Las conclusiones a las que llega al analizar las novelas de Sade se utilizan aquí para recrear cuentos tan conocidos como 'Barbazul', 'La Bella y la Bestia', 'La Bella Durmiente' o 'Caperucita Roja', con el objetivo de desenmascarar los símbolos insertados en ellas, por los que se reproducen los esquemas patriarcales de la sexualidad femenina. Tal como explica en *The Sadeian Woman*, los mitos por los que se rigen la conducta, la identidad y

6 La elección de los cuentos de hadas como objetivo para la deconstrucción de la ideología subyacente a ellos no es exclusiva de Angela Carter. El mismo año de la publicación de la colección de cuentos salieron a escena dos libros de crítica en los que los cuentos de hadas se analizan a la luz del feminismo y del marxismo: estos libros son respectivamente *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar, y *Breaking the Magic Spell* de Jack Zipes.

identidad y la sexualidad femeninas son el principal mecanismo de opresión para las mujeres, y como artefactos contruidos por y para una ideología concreta no son inalterables siempre que se desentrañen las formas de funcionamiento dentro de la cultura y sus conexiones con otros discursos que los refuercen.

En este sentido, la recreación realizada por Carter es el producto de una conexión intertextual entre los cuentos originarios y las afirmaciones vertidas sobre dichos cuentos por el psicoanalista Bruno Bettelheim en su libro *The Uses of Enchantment* de 1975 (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*), que reduce los cuentos a tratados de conducta para solventar la lucha entre el id y el super-ego, problemas edípicos, en los que se reproduce el modelo freudiano de sexualidad que Carter ve como otra fantasía masculina más de opresión para las mujeres.⁷

Según Bettelheim, los cuentos de hadas son instrumentos perfectos para la edad infantil ya que en ellos se plantean problemas existenciales que el niño o la niña deben resolver para moldear una identidad propia. Aunque manteniendo siempre la idea de que la diferenciación de géneros en los personajes de los cuentos no representa ninguna diferenciación en la realidad, las tesis del libro están cargadas de una visión patriarcal de la identidad masculina y femenina, cuando Bettelheim explica el comportamiento 'normal' del individuo:

En una familia nuclear típica, el deber del padre consiste en proteger al niño de los peligros del mundo externo y de lo que sus propias tendencia asociales originen. La

7 La preocupación de Carter por los modelos propuestos por el psicoanálisis se remonta a unos años atrás, coincidiendo con el interés del feminismo emergente en los 70 por este sistema de pensamiento y las posibilidades que ofrecía para la teoría feminista. En Carter concretamente este interés se traduce en la deconstrucción del psicoanálisis de Freud, Reich y Lacan en sus dos novelas más 'filosóficas': *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972) y *The Passion of New Eve* (1977). La postura de Carter es la de resistencia ante unos modelos claramente patriarcales que relegan a la identidad femenina a los márgenes.

madre tiene que proporcionar la nutrición y la satisfacción de las necesidades físicas inmediatas. (Bettelheim 1975, 288)

Para Angela Carter los cuentos de hadas no recrean el desarrollo humano 'normal' sino que refuerzan comportamientos que tienden a la separación tradicional de los sexos y, además, llevan incorporadas premisas inquietantes sobre las conexiones entre el poder masculino y la victimización femenina.

La selección de temas tan arriesgados como la violencia sexual, y más concretamente en relación con la pornografía como vehículo para dinamitar la condición femenina impuesta por el patriarcado condujo a Carter a enfrentamientos con las ideas más esencialistas dentro de la crítica feminista,⁸ que veían una peligrosa repetición de los esquemas patriarcales en estos escritos. Sin embargo, aun siendo historias de violencia entre los sexos, se puede vislumbrar un intento de reconocer un espacio propio para el deseo femenino autónomo en el que las heroínas sean capaces de articular su propia (hetero)sexualidad.

Todos los relatos incluidos en esta colección obedecen al plan preconcebido de demostrar el artificio de la definición cultural del deseo masculino depredador, enmarcándolos dentro de estructuras narrativas que los relacionan con la metaficción historiográfica, ya que Carter se preocupa de contextualizar histórica y culturalmente cada uno de ellos. El objetivo de encuadrar los cuentos de hadas,

8 Merja Makinen ha defendido la postura de Carter en cuanto al uso recurrente de la violencia y de la agresión en sus obras como método de deconstrucción de las concepciones binaristas de los géneros, que consideran estos temas propios del dominio masculino, argumentando que Carter aboga por la violencia como concepto no genérico que puede utilizarse como instrumento para la liberación del deseo femenino. (Makinen 1992). Sally Keenan, por su parte, señala que la utilización de los escritos del Marqués de Sade se debe al propósito fundamental de Carter en esta época: hacer ver la complicidad de las mujeres en su propia victimización al aceptar las ideas míticas sobre la feminidad como esencialmente inocente, superior en moralidad, capaz de sufrir por ella. (en Bristow & Broughton 1997: 138-139).

tomados hasta este momento como pertenecientes al dominio del mito, es precisamente analizar la cuestión dominante en todos –la sexualidad femenina– como producto de momentos concretos de la historia de Occidente:

Carter's use of intertextuality in *The Bloody Chamber* moves the tales from the mythic timelessness of the fairy tales to the specific cultural moments, each of which presents a different problem in gender relations and sexuality".(Kaiser 1994, 31)

El relato que abre la colección, que lleva el mismo título, es una recreación del cuento escrito por Perrault 'Barbazul',⁹ que corresponde al ciclo animal-novio¹⁰, siguiendo la metáfora propuesta en *The Sadeian Woman* de la sexualidad como agresión, dentro del contexto del Decadentismo de finales del siglo XIX. La selección de este momento histórico no es arbitraria en absoluto, ya que en los últimos años del siglo XIX la cuestión de la mujer y de su sexualidad forman parte de una ingente preocupación dentro de los discursos científicos, históricos y culturales, a partir de los cuales se crea la imagen de la *femme fatale* como figura opuesta al ideal femenino de virginidad, sumisión y pasividad. El lado más oscuro de la femineidad se presenta asociado a los peligros inscritos en el cuerpo de las mujeres y en su sexualidad, que puede conducir a los hombres a su perdición. De ahí que la representación femenina llevada a cabo por los poetas, los pintores y los científicos de la época, a los que se unen los seguidores del psicoanálisis, tendiera

9 'Bluebeard' es el único cuento de hadas que ha llegado hasta nuestros días que no pertenece a la tradición oral. 'Bluebeard' es una historia escrita por Perrault inspirado en los cuentos que recogió del acervo popular para transformarlos en cuentos infantiles. Aquí es significativamente el cuento más elaborado de toda la colección y en donde Carter demuestra su capacidad para el juego intertextual.

10 Dentro del ciclo animal-novio Bettelheim analiza los cuentos en los que la sexualidad se simboliza por medio de la animalidad. Estos cuentos siempre se estructuran por medio de la caracterización de una pareja que tienen que experimentar algún tipo de conflicto en el que el personaje femenino juega un papel importante en cuanto que a través de su amor, el animal se convierte en humano.

a la apropiación del cuerpo de la mujer, dando lugar a la identificación de la mujer como objeto sexual, deseable y peligroso al mismo tiempo (ver Doane 1991).

En 'The Bloody Chamber' el contexto encuadra a los personajes dentro de este momento específico de la historia de Francia a principios del siglo XX. La estructura de la caracterización repite las convenciones de las novelas románticas y de los cuentos de hadas en los que la masculinidad se identifica con el poder económico y social —Bluebeard es un aristócrata excesivamente rico— y la feminidad con la falta del mismo. Desde las primeras páginas el personaje femenino actúa como cómplice dentro de la relación de poder, reforzando la idea de Carter de la implicación femenina en su propia explotación y del peligro de la mitología del amor romántico en el que la mujer se abandona a un destino no construido por ella.¹¹ Desde el momento en que la joven se embarca hacia este destino, la historia se detiene en la descripción de los signos de una masculinidad perversa y peligrosa: el regalo de bodas es una gargantilla de rubíes que presagia su asesinato, la habitación nupcial en la torre fálica, rodeada de espejos como en el burdel más caro de Francia, en el que la multitud de reflejos de su propio cuerpo aniquila su propia individualidad. De esta manera la narrativa deja atrás las convenciones románticas cuando presenta la escena del Marqués desnudando a su joven e inexperta esposa en el dormitorio matrimonial. Los elementos que componen la escena pertenecen a las convenciones de la pornografía por las que se caracteriza al personaje masculino

¹¹ En este sentido, la joven, obnubilada por saberse el objeto del amor del hombre maduro, no es capaz de reconocer las pistas que caracterizan a Bluebeard como el villano arquetípico de la ficción Gótica: su pasado oscuro, su falta de emociones y sentimientos, su inhumanidad, etc.

como devorador de la carne femenina, que desenmascara el peligro de la privacidad de un matrimonio basado en la desigualdad:

He stripped me, gourmand that he was, as if he were stripping the leaves off an artichoke... He in his London tailoring; she, bare as a lamb chop. Most pornographic of all confrontations. And so my purchaser unwrapped his bargain.(15)

Y es que en la recreación de Carter, el Marqués es un conocedor y amante de la pornografía,¹² coleccionista de pinturas simbolistas en las que el cuerpo femenino ofrece su propia cosificación como objeto del sufrimiento y del placer masculino. A partir de aquí la historia continúa fielmente con la línea narrativa del cuento: la marcha del marido, la entrega de las llaves de todas las habitaciones del castillo, la orden de no utilizar una de ellas, la curiosidad de la joven, el terrible descubrimiento de los cadáveres de sus esposas anteriores. Sin embargo en el cuento de Carter, con el recién adquirido conocimiento sobre el verdadero ser diabólico del Marqués, la joven se da cuenta de su propio poder, en una transformación de su anterior identidad hacia una recreación de la *femme fatale*:

I forced myself to be seductive. I saw myself, pale, pliant as a plant that begs to be trampled underfoot, a dozen vulnerable, appealing girls reflected in as many mirrors, and I saw how he almost failed to resist me. If he had come to me in bed, I would have strangled him, then.(35)

El comportamiento de la protagonista a partir del descubrimiento de la cámara sangrienta se aleja de la convención del cuento de hadas en el sentido de que aquí la narradora acepta su sino con coraje, enfrentándose cara a cara con su pareja. Y si

12 Son claras las conexiones entre este personaje y el Marqués de Sade: "There is a striking resemblance between the act of love and the ministrations of a torturer" (27), así como entre el personaje femenino del cuento y Justine. Sin embargo, en la joven del cuento se ve un reconocimiento de su estatus como objeto que no se da en el personaje de Sade.

en el cuento originario son los hermanos los que la salvan de una muerte cierta, aquí Carter crea la más importante de las diferencias con respecto a la narrativa del pasado, ya que es la madre, una aventurera capaz de encarar a un grupo de piratas chinos e incluso de matar a un tigre feroz en sus días de juventud, la que dispara a la cabeza del Marqués antes de que éste decapite a su hija.

La aparición de esta mujer enérgica, encarnando la posibilidad de acabar con el maestro de ceremonias también encuentra su correlato dentro del contexto histórico de finales del XIX, ya que es éste el momento del surgimiento de la Nueva Mujer, como apunta Mary Kaiser en su comentario sobre el cuento de Carter:

Bluebeard has conveniently excised from his collection of fin de siècle imagery the era's complement to the woman-as-victim, the avatar of the New Woman ... [who] appeared almost simultaneously in the late 1880s, when the harrowing mutilations and murders of women by Jack the Ripper took place ... If Bluebeard's murders mirror those of Jack the Ripper, who was also obsessed with the womb, then Bluebeard's murders are avenged by a figure who also seems to have stepped out of the zeitgeist of the 1880s. (Kaiser 1994, 33)

Mientras que 'The Bloody Chamber' funciona como deconstrucción del fenómeno del Decadentismo y del mito de la sexualidad como una práctica diabólica, la estructura de 'La Bella y la Bestia' le sirve para desarrollar la deconstrucción del concepto de mujer como objeto de cambio en manos del padre y la bestia en 'The Courtship of Mr Lyon' y 'The Tiger's Bride'. Aunque la desmitificación de la historia romántica en términos económicos se encuentra en ambos, es en el segundo donde la deconstrucción es más evidente. Desde el comienzo -"My father lost me to the Beast at cards" (51)- la narrativa se concentra en el proceso de descubrimiento de la protagonista que toma conciencia de su propia piel como su única forma de poder. Si en la interpretación de Bettelheim "en

esta historia, todo es delicadeza y devoción entre los tres personajes principales” (424), en el cuento de Carter se desentraña la humillación de la Bella en el proceso de cosificación, y además se vislumbra una reacción de la condición femenina que desea salir de las oposiciones binaristas que la marcan como temerosa y pasiva ante la primitiva animalidad de la Bestia.

Al reconocer su fuerza que, a su vez, debilita al animal que tiene enfrente, la Bella se convierte en el personaje que domina al otro, convirtiendo al Tigre en un gato dócil a sus pies, mientras que ella acepta su propia animalidad:

He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. 'He will lick the skin off me!'. And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs.(Carter 1981, 7)

La animalidad a la que se tienen que enfrentar las protagonistas femeninas en los cuentos de hadas se interpreta desde una perspectiva psicoanalítica como los impulsos primarios del ello, como el principio del placer que debe ser controlado.¹³ Carter utiliza esta simbología como un elemento explícito dentro de la narrativa con la finalidad de descubrir la ideología patriarcal latente en todos estos cuentos y de subvertir este contenido latente a favor de la autoafirmación de los personajes femeninos. Si los cuentos de hadas que contienen la oposición de la animalidad (masculina) y la inocencia (femenina) resultan narrativas de seducción en las que la sexualidad se interpreta como un peligro para las protagonistas, en las re-escrituras de Carter con el mismo tema la liberación femenina viene dada por la

■
13 Es así como lo interpreta Bettelheim al comentar 'Caperucita Roja': "Caperucita se dejó seducir por el lobo para actuar de acuerdo con el principio del placer en lugar de guiarse por el principio de la realidad"(252).

aceptación de la sexualidad, que se construye a través del traspaso de las barreras de la animalidad.

Este mismo tema se recrea en el cuento 'The Lady of the House of Love', una revisión de 'La Bella Durmiente' que contiene también un trasfondo histórico explícito. Conectando la metáfora del sueño de la protagonista del cuento originario con el tema del vampirismo, Carter vuelve a la deconstrucción de otro de los mitos decadentistas de la feminidad. Aunque aquí la fuente del peligro es el personaje femenino, su maldad se construye como un guión ya escrito que la vampiresa no pueda más que seguir en donde su identidad no es más que un simulacro. La fuerza de la tradición masculina, ya que su condición de vampiresa proviene de la herencia paterna, la mantiene en la prisión de una identidad que le es ajena:

A chignoned priest of the Orthodox faith staked her wicked father at a Carpathian crossroad before her milk teeth grew. Just as they staked him out, the fatal Count cried: 'Nosferatu is dead; long live Nosferatu!' Now she possesses all the haunted forests and mysterious habitations of his vast domain; she is the hereditary commandant of the army of shadows who camp in the village.(94-95)

En la Transilvania de la convención vampírica, la Condesa interpreta su papel condenada a revivirlo eternamente, mientras que en su imaginación desea ser humana. Este espacio que en principio parece atemporal se contextualiza con la introducción en la narrativa del personaje masculino, que se caracteriza en absoluta oposición a la vampiresa. Si el símbolo de la Condesa es un pájaro enjaulado, regalo de su padre, el símbolo del héroe es su bicicleta: el signo del poder de la voluntad y de la racionalidad:

Although so young, he is also rational. He has chosen the most rational mode of transport in the world for his trip round the Carpathians. To ride a bicycle is in itself some protection against superstitious fears, since the bicycle is the product of pure reason applied to motion. Geometry at the service of man! Give me two spheres and a

straight line and I will show you how far I can take them. Voltaire himself might have invented the bicycle, since it contributes so much to man's welfare and nothing at all to his bane.(97)

Sin embargo dicha racionalidad, sorprendentemente, no representa una oposición radical con el universo irracional del mito, ya que el trasfondo histórico coloca la narración en el año 1914 en el momento de comienzo de la Primera Guerra Mundial, la ruptura de todas las expectativas de progreso en los comienzos del siglo XX. El héroe, un soldado que ha optado por hacer un viaje a los Cárpatos en los días de permiso, es, por lo tanto, partícipe de la historia, y su carácter imperialista por las tierras salvajes del este de Europa ahondan en ciertas claves para el entendimiento del fenómeno histórico como producto de la teoría del progreso y la civilización occidental.¹⁴

La serie de oposiciones que estructura la narrativa –masculino/femenino, civilizado/salvaje, racional/irracional, humano/monstruoso- entran en comunicación de manera que los universos cerrados e incompatibles que representan los dos personajes principales se abren respectivamente a lo desconocido. La ceguera racional del héroe, que es incapaz de reconocer lo irracional, se abre a la experiencia de lo oculto en el momento en que el gato de la Condesa le hiere y ésta succiona su sangre, contaminando su virginidad, mientras que el espectáculo artificial de la Condesa y su parafernalia gótica se desvanecen con un beso del personaje masculino en una particular y compleja recreación del final de ‘La Bella Durmiente’: mientras que en el cuento de hadas la princesa es víctima del terrible encantamiento por la

14 Robert Rawdon Wilson en su artículo “SLIP PAGE: Angela Carter, In/Out/In the Postmodern Nexus” analiza cada una de las referencias históricas que ofrece el cuento.

que quedará dormida para siempre, en un estado entre la vida y el sueño, aquí es la Condesa la que condena al héroe a la muerte, simbolizada por la rosa negra que se lleva consigo al campo de batalla; mientras que en 'La Bella Durmiente' el joven héroe devuelve la vida a la princesa con un beso de amor, aquí el personaje masculino le ofrece la muerte a la vampiresa, que representa su deseo más ardiente, dejar de ser un icono mítico y llegar a ser humana.

Las reescrituras de las narrativas del pasado

La década de los 80 es para Angela Carter el periodo en que sus formas narrativas se vuelcan en las estrategias de la intertextualidad y la autoreflexión, que fragmenta cada vez más enérgicamente la línea narrativa. El concepto de texto como 'tejido' en el que se encuentran multitud de escritos precedentes, que proviene de las teorías del francés Roland Barthes,¹⁵ hacen mella en la obra literaria de Carter, que si antes lo había materializado a través del uso de referencias históricas, de estructuras narrativas ya conocidas, de alusiones directas o indirectas, a partir de ahora va a tomar un papel preponderante. En las historias que escribe en este periodo su autoría se problematiza en gran manera, de modo que el mundo de la ficción queda relegado a un plano secundario y los discursos de la historia y la crítica son los predominantes. Sin embargo, la utilización de los textos del pasado no se

15 Dado que el texto es una amalgama de textos precedentes, el concepto de originalidad o de autoría como elemento imprescindible en el proceso creativo se diluye. Es 'la muerte del Autor' según este semiótico conceptualizó la era de la intertextualidad en su ensayo epónimo de 1968. Como explica Graham Allen, "The modern author, whom Barthes styles the 'modern *scriptor*', does not, in writing the book, release 'a single "theological" meaning (the "message" of the Author-God)' but rather arranges and compiles the always already written, spoken, and read into a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash". (Allen 2000: 73)

hace de manera frívola, sino que se convierte en una estratagema más para lograr un objetivo marcado desde el principio de su carrera, que conecta su obra con la práctica feminista:

My fiction is very often a kind of literary criticism, which is something I've started to worry about quite a lot. I had spent a long time acquiescing very happily with the Borges idea that books were about books, and then I began to think: if all books are about books, what are the other books about? Where does it all stop?... I think the adjective 'postmodernist' really means 'mannerist'. Books about books is fun but frivolous. (Haffenden 1985, 79)

El fenómeno cultural de los poetas decadentes de finales del siglo XIX vuelve a ser el objeto de análisis de dos de las historias incluidas en la colección *Black Venus* (1985), tras haberlo tratado de forma breve en la novela publicada un año antes, *Nights at the Circus*.¹⁶ La fascinación de Carter por el estilo decadentista se comprende por la preocupación acerca del efecto de disolución de la identidad femenina que se convierte en un mero reflejo de la mente del artista: fuertemente influenciado este estilo por la teoría romántica del sujeto alienado de un mundo que le resulta hostil, el objeto femenino en las manifestaciones de estos artistas se carga de connotaciones sexuales desviadas y perversas, despojándolo del carácter etéreo que poseía en las obras románticas.¹⁷ La consecuencia más evidente de este

16 La historia se sitúa en 1899, y la protagonista hace referencias a la bohemia parisina en su relato autobiográfico. En la sección dedicada al prostíbulo, Fevvers hace mención a Baudelaire como iniciador del concepto de la prostituta como figura maléfica y mítica que condena a los hombres por medio de su atracción. (Ver Capítulo 2).

17 El cuestionamiento sobre la simbología del Romanticismo se halla en el mismo corazón de la novela *The Passion of New Eve*, que se convierte en la exploración del mito de la musa etérea de los poetas y su encarnación en la actriz travestida Tristessa. En dicha representación lo que Carter encuentra es precisamente la absoluta ausencia del ser femenino, la creación de un alter-ego masculino que es, por lo tanto, una imagen refleja de él mismo

desplazamiento en la naturaleza del objeto femenino es precisamente la apropiación por parte de estos autores del cuerpo de la mujer como icono de la decadencia.

El cuento que da título a la tercera colección, 'Black Venus', retrata desde un punto de vista poscolonial y feminista a la musa negra del poeta francés Charles Baudelaire, Jeanne Duval, colocándola como centro dentro del discurso histórico en el que tradicionalmente ha estado silenciada. La narrativa toma desde un principio la perspectiva alienada de la mujer negra en el París de finales de siglo:

Though Jeanne was not prone to introspection, sometimes, as she wriggled around the dark, buoyant room that tugged at its moorings, longing to take off on an aerial quest for that Cythera beloved of poets, she wondered what the distinction was between dancing naked in front of *one* man who paid and dancing naked in front of a group of men who paid. She had the impression that, somewhere in the difference, lay morality... Prostitution was a question of number; of being paid by more than one person at a time.(12)

El efecto deconstructor del cambio de perspectiva –de la masculina a la femenina- es evidente: Jeanne Duval se caracteriza como una *tabula rasa* en la que la experiencia ha sido inscrita por los deseos de otros, “she never experienced her experience as experience, life never added to the sum of her knowledge” (9). La utilización de esta frase, recurrente en el acervo lingüístico de Carter, relaciona a la protagonista de este cuento con otros personajes para los que su experiencia vital no es identificable con una individualidad desarrollada sino con unos códigos establecidos desde fuera, a los que deben adecuarse, y que no llega a entender.¹⁸

La falta de adecuación entre las diferentes versiones de Jeanne Duval viene acentuada en el texto por medio de tres tipos de discursos que se yuxtaponen e

18 Ver nota 42, capítulo 2.

interactúan al mismo tiempo. Ésta es una técnica que Carter va a utilizar desde este momento en algunos de sus cuentos y que representa una concentración más importante en la deconstrucción de la historia como disciplina objetiva y universalista.¹⁹ Por una parte, dentro del mundo de la ficción donde Carter imagina ciertos episodios de la vida en común de los dos personajes históricos, se encuentra el contraste entre el lenguaje del erotismo masculino, que toma las convenciones del discurso poético, y el discurso que sitúa la perspectiva alienada de Jeanne, que sirve como deconstrucción del primero:

He said she danced like a snake and she said, snakes can't dance: they've got no legs, and he said, but knoly, you're an idiot, Jeanne; but she knew he'd never so much as seen a snake, nobody who'd seen a snake move —that quick system of transverse strikes, lashing itself like a whip, leaving a rippling snake in the sand behind it, terribly fast— if he'd seen a snake move, he'd never have said a thing like that.(15)

Por otra parte, Carter introduce en el texto el discurso de la historia, estableciendo un corto-circuito entre la narración propiamente dicha y el comentario histórico sobre la biografía de Jeanne Duval construyendo con él la crítica de la representación femenina dentro de los escritos históricos en los que esta mujer no ha sido más que la musa de Baudelaire. Con esta intromisión dentro de la narración principal, Carter construye secciones separadas de la ficción en las que ahonda en el fenómeno histórico de la esclavitud y sus terribles consecuencias: en el centro de este discurso Jeanne Duval es una mujer enajenada social y culturalmente por partida doble, por haber comenzado sus días como esclava en

19 La utilización de narrativas fragmentadas supone, consecuentemente, la desestabilización del narrador, ya que cada una de las secciones parece estar contada desde una perspectiva diferente, marcando una multiplicidad de voces que hacen más evidente el objetivo de trastocar la 'verdad' inherente en cada uno de ellos.

Santo Domingo –“The splendid continent to which her skin allied her had been excised from her memory” (17)-, y por haber sido trasladada desde allí a una ciudad fría y hostil como París, donde “the kids in the street were chucking stones at her, calling her a ‘black bitch’ or worse” (17). Esta alienación produce en ella diferentes identidades, la esclava, la prostituta y la musa, todas ellas impuestas por estructuras sociales y culturales en las que ella no toma parte, y que llegan a identificarse entre sí con la interacción de los tres discursos dentro del texto.

Siguiendo con esta tendencia de deconstrucción de las figuras fundadoras del Decadentismo se encuentra en la colección *Black Venus* un cuento que resulta una reflexión acerca de la vida de Edgar Allan Poe. El cuento se titula ‘The Cabinet of Edgar Allan Poe’ y la primera frase con la que arranca la narrativa —“Imagine Poe in the Republic!”— avanza la naturaleza especulativa del cuento, en el que, partiendo de los hechos conocidos de su infancia y de sus padres, se exploran los orígenes del concepto de feminidad que es recurrente en la ficción del escritor.²⁰ Las primeras secciones del cuento se concentran en cuestiones acerca de la vida profesional de su madre como actriz de teatro cuidando de sus hijos entre una interpretación y otra:

Out popped her firstborn, Henry; her second, Edgar, came jostling after to share her knee with her scripts and suckle at her bosom while she learned her lines, yet she was always word-perfect even when she played two parts in the one night, Ophelia or Juliet and then, say, Little Pickle, the cute kid in the afterpiece, for the audiences of those days refused to

20 En las historias de horror por las que Poe se convierte en uno de los escritores más importantes de las letras americanas, por la especial transformación de las convenciones góticas que presenta en ellas, los personajes femeninos a menudo se caracterizan como identidades en proceso de disolución física, que normalmente supone una amenaza insostenible para los protagonistas de las historias. Los finales escalofriantes vienen relacionados casi siempre con algún tipo de agresión física sobre el cuerpo de dichos personajes femeninos.

leave the theatre after a tragedy unless the players changed costumes and came back to give them a little something extra to cheer them up again.(52)

A través de una narración dedicada a la terrible infancia de Edgar Allan Poe, en la que Carter especula sobre la posibilidad de que la adicción al alcohol por la que el escritor es conocido la adquiriera precisamente por la irresponsabilidad de un padre poco consciente y de una madre con muy poco tiempo para aliviar los llantos del niño. Con la marcha del padre, abandonando a su esposa y a sus tres hijos, y más tarde, con la muerte de ésta, la narrativa se fragmenta de nuevo para introducir el “Testamento de Mrs. Elizabeth Poe”, un inventario compuesto lo que Poe habría heredado de su madre: el hambre y la sed insatisfechas, el gusto de ver a su madre transformándose ante el espejo, la existencia de un grito contenido en el interior de la mujer, el reconocimiento de la muerte como parte de la vida, y, por último, su cara, “the perfect face of a tragic actor, his face, white skin stretched tight over fine, white bones in a final state of wonderfully lucid emaciation” (56)

Del comentario biográfico sobre la influencia de la vida del teatro en la imaginación del niño, la narrativa pasa al relato de su matrimonio con Virginia Clemm, la niña de trece años que para el joven marido resulta una repetición de la experiencia de la muerte: “didn’t she always look like a walking corpse? But such a pretty, pretty corpse!” (59). Virginia se transforma en el arquetipo femenino del imaginario del escritor y encarna en primer lugar al personaje del poema ‘Annabel Lee’ introduciendo su último verso —“My darling, my sister, my wife, my life”— y luego representa a Berenice, el personaje del cuento que lleva el mismo nombre. En este cuento la amenaza de la sexualidad femenina sentida por el protagonista se simboliza por medio de los dientes de Berenice que se convierten en la obsesión

monomaníaca del personaje masculino, quien, después de enterrarla viva, en un final macabro termina por arrancárselos brutalmente profanando su tumba.

En esta parte del cuento, Carter recrea el final de *Berenice* en un modo tomado del realismo mágico, haciendo que Poe se convierta en un mago que interpreta el acto macabro ante un grupo de amigos, mientras Virginia se transforma en la víctima de la terrible agresión:

Taking from his back pocket a pair of enormous pliers, he now, one by one, one by one by one, extracts the sharp teeth just as the midwife did.

All silent, all still.

Yet, even as he held aloft the last fierce canine in triumph above her prostrate and insensible form in the conviction he had at last exorcised the demons from desire, his face turned ashen and sear and he was overcome with the most desolating anguish to hear the rumbling of the wheels outside.(61)

La estrategia de entremezclar episodios de la vida de Edgar Allan Poe y de sus obras al mismo nivel ontológico dentro de la narrativa produce un efecto claro de disolución de lo real y lo ficticio dentro de un mismo discurso, en el que el protagonista mismo acaba por disolverse literalmente en un acto de pirotecnia fina, mientras se contempla en el espejo:

And, as he continued, fascinated, appalled, to stare in the reflective glass at those features that were his own and yet not his own, the bony casket of his skull began to agitate itself as if he had succumbed to a tremendous attack of the shakes.

Good night, sweet prince.

He was shaking like a backcloth about to be whisked off into oblivion.

Lights! He called out.

Now he wavered; horrors! *He was starting to dissolve!*

... His dust blows away on the wind.(62)

La mención de la República al principio del cuento funciona como uno de los factores relevantes para entender la enajenación mental del escritor, que habiendo

vivido siempre en medio de la barrera que divide lo real de lo imaginario, la vida de la muerte, las luces de las sombras, no se ajusta a la visión optimista e ilustrada del Norte de Estados Unidos. Pero no todo es positivo en esta zona del continente americano, porque es allí donde la intolerancia del puritanismo se siente con más fuerza, como deja claro otro de los cuentos incluidos en *Black Venus*, concretamente el titulado 'The Fall River Axe Murders'. En él Carter apuesta por la revisión de un caso de asesinato múltiple ocurrido en Fall River (Massachusetts) en 1892, que se convirtió desde el mismo momento del suceso en parte del imaginario popular americano. La historia de este crimen despierta una notable fascinación en primer lugar por ser uno de los casos no resueltos oficialmente después de largas y concienzudas pesquisas policiales, y en segundo porque en él se entremezclan cuestiones tan sustanciosas como el género de la principal sospechosa (una mujer soltera de 32 años), la naturaleza del crimen (el asesinato de su padre y su madrastra), el estatus social de la familia como una de las más pudientes de Fall River.

Christine Benti en su artículo "Taking an Axe to History: The Historical Lizzie Borden and the Postmodern Historiography of Angela Carter" relata el suceso tal como ocurrió el 4 de agosto de 1892:

On Thursday, August 4, 1892, in Fall River, Massachusetts, Andrew Borden (70) and his second wife Abby Durfee Borden (65) were brutally murdered in their home. Between approximately 9:00 and 10:30 a.m., Abby was killed in the upstairs guest room; she received nineteen hatchet blows to the head and shoulders. At approximately 11:00 a.m., Andrew Borden was similarly bludgeoned about the head while lying or sitting on the sofa in the downstairs sitting room. The only people known to be in and about the house at the time of the murders were daughter Lizzie, 32 (her mother died when she was two years old; Andrew remarried about two years later), and the family's Irish maid, Bridget Sullivan, 26. Elder daughter Emma, 42, was away visiting friends in Fairhaven.

Houseguest John Vinnicum Morse, brother of Andrew's first wife, left the Borden home before the murders and returned after the crimes had been committed. (Benti 1997, 33-34)

La principal sospechosa del terrible asesinato, Lizzie Borden, a la que nunca se condenó, se convirtió desde ese momento en el personaje principal de una parte de la historia norteamericana que con el paso del tiempo pasó a ser objeto de narrativas biográficas, novelas, obras de teatro, poemas, y películas. La repetición de imágenes diversas de Lizzie Borden a lo largo de un siglo produjo la elevación de la figura al estatus de leyenda, codeándose con personajes tan monstruosos y fascinantes para la imaginación popular como Jack el Destripador en Inglaterra. Pero, al ser la presunta asesina una mujer de clase bien, dentro de unas categorías de género y de clase difícilmente reconciliables con la criminalidad doméstica, este caso supone la problematización de dichas categorías arquetípicas en un caso que quebranta todas sus premisas básicas.

En el cuento de Carter, que abiertamente se decide por la culpabilidad de la mujer, la narrativa se detiene en la interpretación de las pruebas desde una óptica que aporta nuevas claves para entender la supuesta agresión de Lizzie. La protagonista se caracteriza como el resultado insano de una familia dominada por la avaricia paterna en la sociedad claustrofóbica de Fall River. A lo largo del relato se detallan los aspectos más crudos de la vida de esta solterona de 32 años, obligada a permanecer en una infancia condicionada por el estricto masoquismo de los puritanos, "the descendants of the industrious, self-mortifying saints who imported the Protestant ethics wholesale into a country intended for the siesta and are proud, proud! Of flying in the face of nature"(103).

Es significativo que Carter sitúe el caso como producto de la ideología puritana y que más tarde presente a Old Borden, “[who] owns all the women by either marriage, birth or contract” (104), como la encarnación del pecado de la avaricia, y a Mrs Borden, su segunda esposa, como la representación de la gula. La sacralización de la privacidad es también una de las cuestiones que conforman la descripción de las circunstancias que rodean al crimen:

One peculiarity of this house is the number of doors the rooms contain and, a further peculiarity, how all these doors are always locked. A house full of locked doors that open only into other rooms with other locked doors, for, upstairs and downstairs, all the rooms lead in and out of one another like a maze in a bad dream. It is house without passages. There is no part of the house that has not been marked as some inmate's personal territory; it is a house with no shared, no common spaces between one room and the next. It is a house of privacies sealed as close as if they had been sealed with wax on a legal document. (107)

La disposición de la casa metafóricamente alude a la naturaleza de las identidades que la habitan: su privacidad hace a cada uno de los personajes del drama partícipes de una vida enajenada en sus caparazones inexpugnables, muy alejados del estereotipo de la vida familiar. El carácter esperpéntico de cada uno de los componentes de la familia Borden se acentúa en gran manera en la descripción de las actividades de Old Borden en el pasado, cuando “he cut the feet off corpses to fit into a job lot of coffins bought cheap as Civil War surplus” (110).

De esta forma, investigando en los intersticios de la vida doméstica y de las identidades desarrolladas bajo un halo de poder que rodea sus vidas, Carter analiza la violencia inherente en esa vida familiar basada la claustrofobia producida por una ideología severa y estricta. En medio de las circunstancias anteriores al asesinato, éste aparece como producto de dicha claustrofobia y Lizzie como víctima de una

identidad constreñida por la obligación de permanecer en una infancia ficticia bajo el dominio paterno.

Este personaje histórico vuelve a ser el personaje central del relato 'Lizzie's Tiger' (en *American Ghosts and Old World Wonders*, 1993), en el que la narrativa recoge un episodio ficticio en la infancia de la futura asesina. Lizzie tiene aquí cuatro años, y ya ha perdido a su madre, por lo que vive bajo los cuidados maternos de su hermana Emma y las órdenes de su estricto padre –un pobre enterrador en esa época. Un cartel en la calle con la imagen de un tigre capta la atención de la niña, que se escapa de la casa para verlo. Lizzie Borden es aquí una niña con una fuerza de voluntad que la hace particularmente distinta al resto de los personajes, y con una capacidad para reconocer las fuentes del poder que la hace a su vez fantásticamente poderosa a tan tierna edad.

El ambiente del circo provoca en la pequeña Lizzie una sensación desconocida de vértigo ante la experiencia múltiple y carnavalesca de la vida fuera del dominio de su padre y su severidad:²¹ en el entorno de las clases populares, los trabajadores y trabajadoras, Lizzie se siente una extraña y el vértigo que siente se convierte en la liberación de las ataduras de su clase y su familia. Sin embargo, el clímax del relato viene con la confrontación entre la niña y el tigre del circo que provoca el temor de todos los espectadores:

The tiger stopped in its track halfway through its mysterious patrol and looked at her. Her pale-blue Calvinist eyes of New England encountered with a shock the flat, mineral eyes of the tiger... Then something strange happened. The svelte beast fell to its knees. It was as if it had been subdued by the presence of this child, as if this little child of all

21 De nuevo se ve el interés de Carter en la exploración de lo carnavalesco como liberación ayudándose con la imagen del circo.

children in the world, might lead it towards a peaceable kingdom where it need not eat meat.(14)

Cuando el tigre reconoce el poder de la niña en sus ojos terribles, toda su animalidad salvaje se transforma en la ternura de un gato doméstico, retomando el cara a cara entre animal y mujer tratado en los cuentos de *The Bloody Chamber* y en el episodio de Mignon y los tigres en *Nights at the Circus*. Como en todos esos enfrentamientos, el tigre aquí parece simbolizar una parte escondida de la identidad de la niña, que se libera en el momento del encuentro y hace de la protagonista un personaje más formado y completo que al comenzar la narrativa.

La crítica a la ideología puritana que es la base de los cuentos sobre Lizzie Borden se extiende a otro de los relatos de esta última colección titulado ‘The Ghost Ships: A Christmas Story’, que comienza con una cita tomada del Estatuto de Massachusetts aprobado en mayo de 1659:

Therefore that whosoever shall be found observing any such day as Christmas or the like, either by forbearing of labor, feasting or any other way upon any such account aforesaid, every person so offending shall pay for every offense five shillings as a fine to the country.(89)

En este relato Carter se adentra en la exploración de la historia de Nueva Inglaterra y sus comienzos a partir de los primeros asentamientos puritanos. Sobre todo, lo que fascina a la autora es la negación del placer y de la imaginación en las premisas básicas sobre las que estas gentes comenzaron a construir América:

New England is the new leaf they have just turned over; Old England is the dirty linen their brethren at home have just —did they not recently win the English Civil War?— washed in public. Back home, for the sake of spiritual integrity, their brothers and sisters have broken the graven images in the churches, banned the playhouses where men dress up as women, chopped down the village Maypoles because they welcome in the spring in altogether too orgiastic a fashion.(90)

Los versos de un villancico sobre tres barcos que llegan a puerto cargados de los iconos de la Navidad le sirven a Carter para imaginar a los puritanos durmiendo en la Nochebuena y soñando sobre los placeres que sus códigos sociales demonizan. Pero no es sólo una deconstrucción de la negatividad del Puritanismo lo que el cuento lleva a cabo, sino también la deconstrucción de las prácticas alternativas a la Navidad cristiana, que a través del cuento se relacionan con prácticas paganas ancestrales.

El primer barco es la alegoría de la fertilidad de la naturaleza, y llega repleto de los iconos utilizados en los rituales paganos de celebración de dicha fertilidad desde los ancestrales ritos de los Druidas, hasta los realizados por los campesinos en Inglaterra para lograr buenas cosechas. Pero al entrar en la provincia de Nueva Inglaterra, los sueños de los puritanos le niegan la entrada y el barco empieza a destruirse hasta que no queda nada del espléndido despliegue vegetal que llevaba consigo.

El segundo barco tiene la forma de un *pudding* de Navidad y resulta la alegoría del placer de la comida y la bebida, que termina como el primero, aunque en el acercamiento de este barco a los sueños de los habitantes la visión de las exquisiteces gastronómicas les hace salivar:

Those were hungry days in the new-found land. The floating pie came wallowing far closer in than the green ship had done, close enough for the inhabitants of the houses on the foreshore to salivate in their sleep.(93)

Por último el tercer barco llega capitaneado por “the Lord of Misrule” (95) y representa la alegoría del carnaval bajtiniano. A bordo vienen multitud de hombres

y mujeres disfrazados de forma grotesca, entre los cuales sobresale el maestro de ceremonias:

The master of these floating revels was the Lord of Misrule himself, the clown prince of Old Christmas, to which he came from fathoms deep in time. His face was blackened with charcoal. A calf's tail was stitched on to the rump of his baggy pants, which constantly fell down, to be hitched up again after a glimpse of his hairy buttocks. His top hat sported paper roses. He carried an inflated bladder with which he merrily battered the dancing heads around him. He was a true antique, as old as the festival that existed at midwinter before Christmas was ever thought of. (95)

El desorden de la sinrazón que se desencadena en el tercer barco acaba igual que los dos primeros hundiéndose en la bahía mientras los puritanos despiertan y vuelven a empezar un nuevo día de oración y trabajo, sin dejar ni siquiera en los sueños la entrada de cualquier tipo de placer, negando al inconsciente su propia esencia.

Mientras que en los cuentos anteriores Carter propone una crítica profunda del puritanismo como ideología represiva que cimentó las bases de la sociedad norteamericana, en esta colección de relatos póstuma se puede encontrar también una serie de re-escrituras que apuntan a nuevos desarrollos del objetivo fundamental de Carter y su empresa desmitificadora. En estas recreaciones se ve más claramente el apunte histórico a través de referencias y alusiones a personas, hechos o manifestaciones relevantes en la historia de Occidente, que ayudan a la disolución de las barreras entre lo que es real y lo que es mera ilusión, tema éste que es clave en toda la obra de Carter pero que toma una relevancia mayor a partir de la década de los 80.

Algunos de estos relatos se convierten así en redes complejas de relaciones intertextuales, como el titulado '*John Ford's Tis Pity She's A Whore*' en el que

Carter reflexiona sobre la reconstrucción de los mismos mitos sobre la sexualidad en los dos mundos aparentemente diferentes (Europa y América). En él Carter pone en relación a dos autores homónimos pero separados en el tiempo y en el espacio: John Ford el dramaturgo británico del siglo XVII, autor de la obra que aparece en el título del cuento, y John Ford, uno de los directores cinematográficos fundadores del género del Western hollywoodiense. El corto-circuito producido por el choque de dos autores que se presentan en la historia como creadores de argumentos idénticos²² con distintas estructuras narrativas provoca la deconstrucción de ambos textos ayudada por un narrador que comenta y discute el componente ideológico inserto en los diferentes discursos y que se posiciona claramente en una perspectiva feminista y poscolonial.

La selección de los dos textos que se confrontan en este cuento dista mucho de ser neutral ya que ambos comparten un trasfondo ideológico común a las premisas patriarcales de la sexualidad femenina: por una parte, el género del Western pertenece a una fórmula convencionalizada por los estudios cinematográficos estadounidenses cuyo objetivo fundamental es la celebración de la masculinidad como representación de la conquista, y el orden patriarcal donde las mujeres aparecen como meras figuras secundarias para fortalecer el lado positivo del héroe; y, por otra, la pieza dramática de 1633, con la introducción de tintes melodramáticos, naturaliza la idea de la incapacidad de las mujeres para llegar a ser entes autónomos en una sociedad dominada por códigos sociales y culturales marcadamente sexistas. Como señala Jesús López-Peláez:

■
 22 El argumento de los dos textos yuxtapuestos es el mismo: la historia de amor entre dos hermanos huérfanos de madre, cuya relación incestuosa termina con la muerte de ambos tras el embarazo de la joven y el matrimonio concertado con un tercer personaje.

In general terms, *'Tis Pity* introduces intelligent passionate women, regardless of age or class, who will try to act independently and break through the cynical double standard that the play presents; to do this, in some cases, they will attempt to manipulate men, will fail and will be repressed by patriarchal authority. The play engages in a dialectics of female action and male repression. (López-Peláez 1998, 122)

Con los comentarios insertados entre los dos textos se introduce la ironía de los dos puntos de vista: el masculino de los productos de ambos autores y el femenino de la narrativa metaficcional, deconstruyendo así los iconos de la masculinidad y la feminidad:

It is the boy —or young man, rather- who is the most mysterious to me. The eagerness with which he embraces his fate. I imagine him mute or well nigh mute; he is the silent type, his voice creaks with disuse. He turns the soil, he breaks the wills of the beautiful horses, he milks the cows, he works the land, he toils and sweats. His work consists of the vague, undistinguished 'work' of such folks in the movies... And I imagine him with an intelligence nourished only by the black book of the father and hence cruelly circumscribed, yet dense with allusion, seeing himself as a kind of Adam and she his unavoidable and irreplaceable Eve, the unique companion of the wilderness. (25-26)

El interés de Angela Carter por el cine, y más concretamente por la reconstrucción de los mitos de la feminidad en el cine de Hollywood es evidente en algunas de sus obras desde la novela *The Passion of New Eve* (1977), en la que desmitifica la figura de la *femme fatale* en el personaje de Tristessa. En *American Ghosts and Old World Wonders* se encuentra una variación del mismo tema de la *femme fatale* como personificación del deseo masculino en el cuento titulado 'The Merchant of Shadows', al que Carter añade un toque más optimista, común a las novelas y cuentos de su última etapa. En un comienzo que toma la misma estructura de la película *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), un estudiante de cine llega a la mansión del por entonces fallecido Heinrich Mannheim, un director europeo establecido en Hollywood después de algunos tanteos en la UFA, casado con la actriz fetiche de sus películas. La

caracterización del cineasta lo relaciona claramente con el director austríaco Joseph von Sternberg, famoso en la historia del cine por el conocido tándem Sternberg-Dietrich que produjo una larga serie de películas que entronizaron a la actriz alemana en los años del glamour hollywoodiense. El cuento relata una entrevista concedida por la esposa del director fallecido, una viuda septuagenaria que sorprendentemente conserva el mismo atractivo erótico del pasado:

And, yes, there was something undeniably erotic about it, although she was old as the hills; it was as though she got the most extraordinary sexual charge from being looked at and this charge bounced back on the looker, as though some mechanism inside herself converted your regard into sexual energy.(77).

Esta nueva versión de *Tristessa* de St. Ange se enriquece con una perspectiva feminista que estaba ausente en la novela de 1977 y que entronca con uno de los temas debatidos en el seno de la teoría fílmica ayudada por la metodología del psicoanálisis. La cuestión de la mirada masculina como mecanismo de dominación, que Carter ya había tratado en *Nights at the Circus* reinventa la narrativa de *Tristessa*, que en 'The Merchant of Shadows' se articula en el poder de la mascarada masculina –ya que al final se descubre que la viuda es precisamente el director transvestido- sobre el narrador que queda atrapado por la atracción ejercida por el artefacto de la feminidad.

En la primera parte del cuento dedicado al relato de la historia de Heinrich Mannheim, Carter introduce un guiño intertextual con el personaje de *Tristessa* cuando el narrador dice que la primera esposa del director, actriz también, había interpretado el papel principal en la película *The Fall of the House of Usher*, película que también se menciona en *The Passion of New Eve*, protagonizada por *Tristessa*. Y es que Carter no tiene intención de repetir la misma historia sino dar una vuelta

de tuerca al tema de la mascarada a la luz de las teorías feministas contemporáneas al cuento y conectándolo claramente con figuras pertenecientes a la historia contemporánea occidental. En este sentido es relevante el análisis propuesto por E. Ann Kaplan sobre el fetichismo inherente a la creación de la mujer fatal encarnado por Marlene Dietrich en las películas de Sternberg, de manera que da la sensación de que 'The Merchant of Shadows' parece enteramente una materialización de las conclusiones vertidas en el ensayo de Kaplan en cuanto a la identificación consciente entre el fetiche-Dietrich y el creador-Sternberg:

Los comentarios de von Sternberg sobre su relación con Dietrich indican el fetichismo que experimenta respecto a ella. Reivindica toda la responsabilidad de su aspecto en la pantalla y declara no sólo que es su creación, sino que es él mismo. (Kaplan 1998, 99-100)

La introducción de la verdadera esposa del director como espectadora neutral de la escena de dominación y sumisión interpretada por los personajes masculinos —uno travestido, otro no— es otra de las características de este cuento que lo coloca en un estado de evolución dentro de la búsqueda de un sujeto femenino en Carter. Este personaje representa la repetición de figuras femeninas activas de la talla de la madre de la protagonista de 'The Bloody Chamber' y Lizzie, la acompañante de Fevvers, que muestran un cinismo claro ante el comportamiento fetichista de los personajes masculinos.

Una nueva visión de Shakespeare

Este mismo tono es el que Angela Carter presenta en la confrontación entre los universos masculino y femenino en su última novela, *Wise Children* (1991), en la

que los personajes femeninos, y más concretamente la narradora en primera persona, se coloca en oposición directa con respecto a toda una compleja red de discursos patriarcales, imperialistas y colonizadores cuyo centro es la figura de Shakespeare. Tal como apunta Aidan Day:

Wise Children (1991) is about English culture. And it is about a Shakespeare who has been constructed as one of the originating myths of English culture... The novel is about the way in which English imperialism and patriarchy appropriated Shakespeare and cast him as a founding myth in their own image. It is about the ways in which aspects of Shakespeare can be re-read and used as an alternative model for English cultural identity; one which stands outside the inheritance of patriarchy and imperialism. (Day 1998, 195)

La elección de Shakespeare como blanco de su interés por la deconstrucción de los mitos de Occidente se entronca claramente con los debates propiciados por los primeras prácticas del Nuevo Historicismo. Si a lo largo de la década de los 80 Greenblatt aporta una nueva versión del canon literario al rastrear las conexiones entre la obra literaria de Shakespeare y los discursos no literarios de la época, Angela Carter escribe *Wise Children* como un ejercicio de confrontación por el cual se aporta una visión de Shakespeare desde una perspectiva más coincidente con las propuestas del materialismo cultural.²³ En este sentido la utilización de Shakespeare por parte de Angela Carter desestabiliza toda una serie de conceptos

23 La distinción clave entre las escuelas del Nuevo Historicismo y el Materialismo Cultural se encuentra en cómo concibe cada una de ellas la finalidad de su aproximación crítica: mientras que el Nuevo Historicismo se propone analizar hasta qué punto los textos literarios dejan al descubierto las relaciones de poder de las que son sólo un producto sin posibilidad de resistencia, el Materialismo Cultural prefiere aclarar la manera en que esos textos pueden servir como lugares de subversión y disidencia en los que exponer las fisuras de la cultura. Es por esto que el Materialismo Cultural, cuyas raíces se encuentran en el Materialismo Histórico Marxista, prevee la posibilidad de cambio y emerge como parte de un proyecto político, del que han bebido la crítica feminista y la 'queer theory'.

tradicionalmente relacionados con el autor y su obra, explotando las posibilidades que ofrecen sus textos para una deconstrucción feminista y poscolonial.

El interés de Carter por Shakespeare no es nuevo, y hay referencias al dramaturgo esparcidas por muchos de sus relatos y en algunas de sus novelas, como la alusión paródica a Hamlet en la figura de Jack Walser en *Nights at the Circus* introducida en los episodios de confrontación del personaje con el grupo de simios en el momento de su entrada como payaso en el circo del Colonel Kearney, y con el chamán en Siberia.²⁴ Otro ejemplo del uso de Shakespeare como punto de partida para una re-escritura de su obra se encuentra en el relato 'Overture and Incidental Music for *A Midsummer Night's Dream*' incluido en la colección *Black Venus*, donde Carter recoge el incidente, sin mayor trascendencia en la obra original, del niño indio robado por Titania al celoso Oberón, para transformarlo aquí en el narrador de la historia, que construye así una clara crítica poscolonial resultante del desplazamiento del sujeto histórico:

Call me the Golden Herm.

My mother bore me in the Southern wild but, 'she, being mortal, of that boy did die', as my Aunt Titania says, though 'boy' in the circumstances is pushing it, a bit, she's censoring me, there, she's rendering me unambiguous in order to get the casting director out of a tight spot. For 'boy' is correct, as far as it goes, but insufficient. Nor is the sweet South in the least wild. oh dear no! It is the lovely land where the lemon trees grow, multiplied far beyond the utmost reaches of your stultified Europocentric imaginations.(65)

En *Wise Children* Carter se aparta de este método unidireccional de re-escritura para escribir una novela tomando el modo del realismo, alejada totalmente de sus primeros ejercicios especulativos e incluso del realismo mágico utilizado en su

24 Ver capítulo 2.

novela anterior. Aquí todos los personajes se presentan como personas viviendo en unas circunstancias históricas específicas, la década de los 80 cuya característica diferenciadora con respecto a décadas anteriores es la explosión de la cultura popular, la televisión y los medios de comunicación de masas. En este marco Shakespeare se convierte en moneda de cambio, en un producto más de consumo que ha sobrepasado las barreras de la élite de la cultura y se ha transformado en símbolo de su misma disolución.

La forma de la novela se presenta como un híbrido en el que el relato autobiográfico de Dora se estructura en los cinco actos convencionales del género dramático de la comedia. Las primeras frases que abren la narrativa avanzan el interés fundamental de la novela por la articulación de elementos que funcionan en oposición binaria y jerárquica:

Why is London like Budapest?

A. Because it is two cities divided by a river.

Good morning! Let me introduce myself. My name is Dora Chance. Welcome to the wrong side of the tracks.(1)

La ciudad dividida en dos, el Norte de los ricos y de los turistas y el Sur de los desheredados, se convierte en punto de partida para una narrativa en la que todos los elementos funcionan dentro de una jerarquía de opuestos que conforman lo que es legítimo y lo que no lo es. La ilegitimidad y la bastardía son los temas alrededor de los cuales se organizan los personajes, los ambientes y las acciones en *Wise Children*, provocando una crítica mordaz de los elementos privilegiados dentro de las jerarquías binarias, reunidos todos en el personaje de Melchior Hazard, icono de la identidad británica, y padre biológico de las mellizas ilegítimas Nora y Dora Chance.

“The wrong side of the tracks” de donde parte la voz narrativa se conforma como una compleja red de características categorizadas como negativas en el eje de coordenadas naturalizadas por la sociedad y la cultura británicas: Dora, la narradora, no sólo es una parte de la historia familiar denegada por la dinastía de los Hazards, sino que además vive al otro lado del Támesis, y su vida dedicada al *music-hall* la aparta de la línea elitista comenzada por su abuelo, Ranulph Hazard, el actor shakespeariano por naturaleza, y continuada por su padre Melchior, “a pillar of the legit. theatre” (11).

La acción comienza la mañana del cumpleaños de las mellizas, el 23 de abril, que coincide significativamente con el día de nacimiento de Shakespeare y a su vez de Sir Melchior Hazard, en el momento en que Dora está recopilando fotos y memorias del pasado para reconstruir su propia historia, una historia paralela y a la sombra de la de los Hazard, que al mismo tiempo corre paralela a la historia de Inglaterra desde finales del siglo XIX. En esta genealogía llena de padres ausentes, triángulos amorosos, y madres sufridoras, Dora apunta a Sir Ranulph Hazard como punto de partida, un personaje caracterizado por hacer de Shakespeare una figura mesiánica que le ofrece una misión divina que marca toda su vida:

One thing you must know about Ranulph. He was half mad and thought he had a Call.
Now he saw the entire world as his mission field and out of all of us... to take
Shakespeare where Shakespeare had never been before.(17)

Sin embargo, no es toda la obra de Shakespeare la que le sirve a Ranulph Hazard para colonizar culturalmente al mundo, para el director y actor victoriano son sólo las tragedias las que ofrecen las mejores representaciones del drama humano, y en su enajenación confunde la realidad y la ficción, y por eso se enamora de Estella en

una representación de *King Lear*, donde ambos interpretan respectivamente los papeles estelares del rey y de Cordelia. Unos años más tarde la identificación entre realidad y ficción se hace mucho más trágica cuando Ranulph acaba con la vida de su mujer y el amante de ésta así como con la suya propia después de haber representado *Otelo*.²⁵

Estella, “the one fixed point in our father’s genealogy” (12), conforma el punto de partida real de la familia Hazard y Chance, ya que a lo largo de toda la novela Dora va a repetir la idea de la línea materna como el único origen verdadero y cognoscible de la identidad: “a mother is always a mother, since a mother is a biological fact, whilst a father is a moveable feast” (216). Los hijos nacidos del encuentro entre Estella y Cassius Booth, otro de los actores de la compañía, conocidos como hijos legítimos de Sir Ranulph, son también mellizos, pero totalmente diferentes: Melchior, el continuador del modelo establecido por Ranulph, y Peregrine, más en la línea aventurera de su madre.

Con sus padres muertos en tierras americanas, los dos niños emprenden caminos diferentes y Dora entonces se detiene en el relato imaginario del encuentro entre su madre y Melchior en la misma casa en la que Dora y Nora viven: 49 Bard Road, Brixton, London, South West Two. En esos momentos Melchior Hazard no es más que un huérfano intentando labrarse un camino en la escena londinense, y la chica que se encarga de la limpieza de la casa no es más que un instante fácil de olvidar para un personaje ambicioso como él, que reconoce desde un principio la

25 Es fundamental tener en cuenta que en toda la obra de Shakespeare incluso las tramas más trascendentales de sus tragedias mayores tienden a articular problemas familiares entre padres e hijos, maridos y esposas, etc. De ahí que algunos críticos han podido ver en ellas un trasfondo claro para la aplicación del psicoanálisis. (ver Chedgzoy 1994)

responsabilidad de ser el heredero de la tradición creada por Ranulph. Fruto del encuentro nacen Dora y Nora, que quedan sin padre y sin madre en el preciso momento de su nacimiento, el primero por su falta de responsabilidad paterna y la segunda porque muere en el parto, y es entonces cuando comienza a construirse una línea familiar alternativa, que sin ningún lazo de sangre constituye la cara opuesta a la familia Hazard, con sus engaños, sus abusos y su falta de afecto.

Mientras que el punto de referencia para los Hazards es Sir Melchior, a partir del cual se definen y se delimitan todos los demás, en la familia Chance este punto de referencia lo constituye Grandma Chance, un personaje muy parecido a Lizzie, la acompañante y protectora de Fevvers en *Nights at the Circus*. Esta madre adoptiva supone la cabeza de familia para un grupo de mujeres víctimas siempre del abuso masculino, construyendo así un universo femenino que la sociedad patriarcal deshereda y deja a un lado. Ella es la que acoge a 'Pretty Kitty' en un principio, para luego hacer lo mismo con sus hijas Dora y Nora, y más tarde con una niña de 14 años abandonada por Peregrine, 'Our Cyn', que funda otra línea materna de tres generaciones: Mavis, hija de la última, Brenda, hija de Mavis, y Tiffany, hija de Mavis, "the fist Black in the family" (35), fundando entre ellas una nueva clase de familia en la casa de Brixton basada en la solidaridad y el afecto entre mujeres:

Grandma Chance ... the grandma whose name we carry, she was no blood relation at all, to make confusion worse confounded. Grandma raised us, not out of duty, or due to history but because of pure love, it was a genuine family romance. She fell in love with us the moment she clapped her eyes on us.(12)

De esta manera se establece la oposición que da sentido a toda la historia de *Wise Children*, las coordenadas de dos genealogías familiares totalmente diferentes, los Hazard y las Chance, cuya legitimidad e ilegitimidad se problematizan

continuamente dando lugar a la deconstrucción de esos mismos conceptos tomados repetidamente por la sociedad para privilegiar a algunos y desprestigiar a otros. Y es que irónicamente, las únicas hijas verdaderas de Melchior resultan ser las mellizas Chance, ya que los dos pares de mellizos que oficialmente pasan por sus hijos, son en realidad hijos de Peregrine, su hermano, que al mismo tiempo pasa por ser oficialmente el padre de Dora y Nora.

La confusión provocada por un árbol genealógico tan problemático es una convención tomada del género de las comedias románticas en las que el extravagante artificio compuesto por extrañas coincidencias, descubrimientos sorprendentes y reencuentros imposibles entreteje una trama difícil de seguir, pero que sirve al final para la celebración de las contradicciones inherentes a la vida. Las mellizas Chance representan esta idea celebratoria, y el lema de Dora que repite continuamente a lo largo de su relato la refuerza: “What a joy is to dance and sing!”. Mientras que Sir Melchior se presenta como ‘Mr. British Theatre’ (41),²⁶ actor reconocido y renombrado por el público británico, las mellizas son también famosas en el universo bastardo de la comedia musical, que despierta la ilusión de las niñas desde el momento en que su padre/tío Peregrine les regala un teatro de juguete por su séptimo cumpleaños:

In that packing case there was a toy theatre... In the middle of the gilt proscenium arch there they were, side by side, the comic mask, the tragic mask, one mouth turned up at the ends, the other down, the presiding geniuses –just like life, The *commedia*, that's life, isn't it?...

26 La figura de Sir Melchior Hazard puede interpretarse como una ficcionalización de Sir Laurence Olivier, el fundador de la National Theatre Company en 1962, y actor shakespeariano cuya principal actividad pública fue la entronización de Shakespeare como fundador del teatro nacional británico y la introducción del mismo en el mundo cinematográfico, donde Sir Laurence interpretó a todos sus héroes más conocidos.

Of course, we didn't know, then how the Hazards would always upstage us. Tragedy, eternally more class than comedy. How could mere song-and-dance girls aspire so high? We were destined, from birth, to be the lovely ephemera of the theatre.(58)

Dora siente ese mismo reconocimiento de una identidad al margen cuando al cumplir 13 años Perry lleva a las mellizas a ver el espectáculo de un comediante llamado Georgeous George en un episodio en el que de nuevo se parodia la cuestión del imperialismo británico. El número estrella de Georgeous George toma un tono reverencial y trascendente con la entonación de una canción patriótica, mientras que el comediante va despojándose de su ropa mientras se mueve por el escenario con una marcha militar de fondo y muestra tatuado a lo largo de su cuerpo el mapa del mundo con las colonias británicas coloreadas sobre su piel. Los espectadores al ver la demostración del poder de Inglaterra se emocionan hasta el paroxismo, mientras que Dora reconoce que la colonización, la guerra y el patriotismo son productos del orden masculino:

[W]hat kind of show was this? Hadn't Grandma told us that wars were a way to get the young men out of the picture, leave all women for the ugly old codgers who wouldn't have got any, otherwise? So we knew what wars were for ... And as regards the pink bits on his bums and belly, we knew already in our bones that those of us in the left-hand line were left out of the picture; we were the offspring of the bastard king of England, if you like, and we weren't going to inherit any of the gravy.(67-68)

El discurso masculino del imperialismo británico se encarna también en el personaje de Sir Melchior Hazard, que una vez colocado en el escalón más alto del mundo del teatro nacional británico siente la misma llamada de conquista que sintió su padre por llevar a Shakespeare a tierras americanas, con un montaje de *A Midsummer Night's Dream* en el que participan también las mellizas. Una vez en

Hollywood, Melchior abandona a su primera esposa para casarse con la amante del productor, Delia Delaney, en un acto simbólico de dominación británica:

I do believe that Melchior thought he knew what he was doing, when he offed with the old, onned with the new in such spectacular fashion; I think he thought that he was marrying, not into Hollywood but Hollywood itself, taking over the entire factory, this acquiring control of the major public dreaming facility in the whole world. Shakespeare's revenge for the war of Independence. Once Melchior was in charge of this fabulous machine, he would bestride the globe.(148)

La llegada de los representantes de la antigua metrópolis a las tierras bárbaras se relata de manera paródica en cuanto que estos personajes llegan a América remedando la llegada de los puritanos en el siglo XVII, como un grupo de patriotas con la empresa fundamental de implantar el orden británico simbolizado aquí por un busto de Shakespeare que contiene tierra recogida de Stratford-upon-Avon para ser esparcida sobre el Nuevo Mundo. La trascendencia del acto se desestabiliza cuando la narradora cuenta que la tierra originaria se tiene que cambiar porque por un descuido el gato de Delia Delaney, la Titania americana, la ha utilizado el busto de Shakespeare como orinal, desenmascarando lo inapropiado de la mitología británica en un país que ha podido librarse de las ataduras de la colonización del pasado.

Éste es el primer paso para la catástrofe de toda la empresa que se manifiesta claramente en el fracaso de la boda triple por la que Melchior se casaría con Delia, la protagonista con el productor de la película, y Nora con un amante italiano llamado Tony. El episodio de la boda, que toma de nuevo las convenciones de cambio de identidades arquetípico de las comedias, se torna en un desastre que termina con todos los miembros de la compañía en Londres de nuevo. Todo lo sucedido en Hollywood se confunde en la memoria de Dora con la ficción del

bosque encantado de la comedia shakespeariana, como la representación de la experiencia del cambio en la identidad de cada uno:

And I no longer remember that set as a set but as a real wood, dangerous, uncomfortable, with real, steel spines on the conkers and thorns on the bushes, but looking as if it were unreal and painted, and the bewildering moonlight spilled like milk in this wood, as if Hollywood were the name of the enchanted forest where you lose yourself and find yourself, again; the wood that changes you; the wood where you go mad; the wood where the shadows live longer than you do.(157-158)

El proceso de cambio comenzado en Hollywood se refuerza en la llegada a Londres, donde estalla la Segunda Guerra, que acaba con la vida de Grandma, víctima de un bombardeo en las calles de Londres. La guerra, que aparece en el trasfondo de la narrativa en relación con los aspectos más trágicos de la vida de la protagonista, se vislumbra siempre como un esquema urdido por fuerzas que están muy por encima de ellas, y que siempre tienen consecuencias negativas para las personas que no se incluyen en el clamor patriótico: "After the war was over, it was always chilly" (164). Y tras la guerra comienza el declive de la carrera de las hermanas Chance:

Then began those dreary days of touring shows, smaller and smaller theatres, fewer and fewer punters, the showgirls wearing less and less, the days of our decline.(165)

Es en este momento cuando la narrativa toma elementos melodramáticos que se centran en la soledad de las dos mujeres, que han sido incapaces de llamar la atención de su padre verdadero y sólo han sido objeto de los regalos de su padre oficial siempre apareciendo y desapareciendo a conveniencia propia. La ausencia de una figura paterna para las desheredadas es uno de los temas de la tragedia que se cierne sobre la familia en el episodio del cumpleaños de las mellizas legítimas, Saskia e Imogen, en la casa de Lady Atalanta, su madre y primera esposa de

Melchior. En una escena arquetípica de revelación de identidades, Dora en una larga introspección problematiza la relevancia del amor paternal, subvirtiendo así la convención melodramática así como el concepto mismo de paternidad:

I never thought what it might be a father until that moment, when I saw Perry almost cry. Yet, truly, I think he loved Nora and myself as much as he loved Saskia and Imogen, if not more. But not, you understand, in the *same way*. We were not flesh of his flesh. But then, again, a person *isn't* flesh of his father's flesh, is it?. One little sperm out of millions swims up the cervix and it is so very, very easy to forget how it has happened. And Melchior, whose flesh we were, or, rather, whose emission sparked off our being, felt for us only occasional pity and now and then a vague affection that seemed to puzzle him as to the cause.(174)

La fiesta de cumpleaños que reúne irónicamente a padres naturales y oficiales de los dos pares de mellizas, termina con la ira de Saskia e Imogen al enterarse por boca de Melchior de su tercer matrimonio con una compañera de clase de Saskia, que produce el accidente intencionado de Lady Atalanta, desde entonces condenada a una silla de ruedas y recogida por Dora y Nora en la casa de Brixton, siguiendo la misma línea establecida por Grandma Chance. El final trágico del penúltimo capítulo de la novela enlaza así con el momento presente del primer capítulo, cuando las dos hermanas, junto con Wheelchair (Lady Atalanta) reciben la invitación para la fiesta del centenario de Sir Melchior Hazard, en el momento en que Tristram, uno de los miembros del último par de mellizos conocidos oficialmente como hijos de Melchior y de su tercera esposa, pero hijos naturales de Peregrine también, entra en la casa buscando a Tiffany, 'our goddaughter'. Y es que en una vuelta de tuerca más del destino que une sin remedio a los Hazard y a las Chance, Tristram ha dejado embarazada a la última de las hijas de la casa de Brixton, abandonándola después.

En un final apoteósico, la novela concentra a todos los personajes en la mansión de Sir Melchior en una celebración en la que cada uno de los miembros al margen de la línea recta de la familia Hazard va a recobrar el poder denegado y recuperar una identidad autónoma. Es aquí donde Melchior reconoce oficialmente a Dora y Nora como sus hijas, terminando así una fase por la que se desprenden de la paternidad artificial de Peregrine, con quien Dora hace el amor en una parodia del complejo de Edipo freudiano. Es también aquí donde las tres esposas de Melchior abandonan la rivalidad del pasado; donde las hijas de Lady Atalanta se reconcilian con su madre y se responsabilizan de sus actos; y donde en una escena final de reencuentro entre Tristram y Tiffany, ésta completa la venganza de todas las mujeres abandonadas por los Hazards del pasado, abandonando a un Tristram abatido y sorprendido por la autonomía femenina:

'Pull yourself together and be a man, or try to', said Tiffany sharply. 'You've not got what it takes to be a father. There's more to fathering than fucking, you know.(211)

Es aquí, por fin, donde Peregrine ofrece a Dora y Nora la posibilidad de un futuro dejándoles al cargo del cuidado de unas nuevas mellizas, hijas de Gareth, el hermano mellizo de Tristram, acabando así la novela en el mismo tono celebratorio de *Nights at the Circus*:

We'd got so many songs to sing to our babies, all our old songs, that we didn't pay him any attention... We went on dancing and singing... Besides, it was our birthday, wasn't it, we'd got to sing them the silly old song about Charlie Chaplin and his comedy boots all the little kids were singing and dancing in the street the day we were born. There was dancing and singing all along Bard that day and we'll go on singing and dancing until we drop in our tracks, won't we, kids.(231-22)

Y el futuro se pinta en femenino, mientras que todo lo negativo del pasado queda simbolizado en la última aparición de Gorgeous George a las puertas de la mansión

mendigando, su cuerpo una vez el símbolo del imperio, ahora desgastado por el tiempo y por la bebida. Dora al verlo le ofrece dinero y una consigna en la que se halla encerrado toda la crítica que la novela ha ido construyendo en sus páginas:

Don't you know it's Shakespeare's birthday? Cry God for England, Harry and St. George.
Go off and drink a health to bastards.(197)

***La naturaleza como utopía liberatoria*²⁷**

La carrera literaria de Rikki Ducornet, que toma cuerpo con su primera novela *The Stain* (1984), es contemporánea al debate sobre la discursividad de la historia, y la necesidad de descentralizarla de manera que se dé entrada a los grupos y las personas silenciadas por el discurso histórico tradicional. El compromiso político y personal de esta autora desde su adolescencia la hace partícipe de estas tendencias de descentralización, tomando en sus novelas una perspectiva de sublevación ante las ideologías que han dominado, oprimido y destruido las culturas del pasado.

Su postura al tratar la cuestión de la historia la encuadra, en primer lugar, en el debate sobre la crisis del proyecto de la Ilustración, y la descomposición de los sistemas racionalistas, filosóficos y científicos, en cuanto al papel que juegan a la hora de sentar las 'verdades universales' que rigen la vida humana. La teoría del progreso inherente al ideario ilustrado se cuestiona en la obra de Ducornet sobre todo al analizar los efectos de un concepto de civilización que propugna la mercantilización, la industrialización y el culto al dinero. De esta forma las ideas

27 Es éste el tema central de las primeras cuatro novelas de Ducornet, que forman la tetralogía de los elementos (tierra, fuego, agua, aire). Aquí es posible incluir también su penúltima novela, *Phosphor in Dreamland*, a la que ella misma denomina la novela sobre la luz, dado la caracterización de Phosphor. En las cinco novelas se puede apreciar una evolución progresiva hacia un uso más exhaustivo de la metaficción historiográfica que va a culminar en su última novela dedicada al Marqués de Sade.

liberatorias propuestas por la era de la razón se convierten en el centro de la deconstrucción llevada a cabo a través de unas narrativas que se centran en fenómenos y figuras históricas claramente relacionadas con la modernidad en Occidente.

En segundo lugar, y en conexión con esta crítica al humanismo resultante de la Ilustración, se observa una influencia evidente en la obra de Ducornet de las premisas del poscolonialismo, concentrándose sobre todo en la crítica del imperialismo español y su consecuente destrucción de las culturas precolombinas. Todo ello forma parte de un interés evidente en la crítica mordaz, realizada casi siempre en tono grotesco y satírico de la sociedad moderna como producto de la actividad mercantilista que ha llevado a la entronización del capitalismo más agresivo:

The Market has become a global power –that is an unprecedented transformation. The great “history” has been an infamous history of oppression —domestic and foreign- and one ethnic and nationalistic conflict after another. Advances of a democratic nature —so threatening to the market— are finite compared to the ecological and social ravages so evident since the Industrial Revolution.

The right is eager for change when it is financially profitable —no matter what the consequences— and fearful of changes that will bring about social justice. And the Market exploits the profound connection between nature and autonomy. There is a long and bloody history of such exploitation. For example, recall England’s ecological destruction of Ireland which led to the enslavement of a people. To justify their violence, the British pointed to the Spanish in the New World, just as the French in Algeria pointed to the genocide of the American Indian.(Gregory & McCaffery 1998, 129)

Éste es el punto de partida de una producción literaria que siempre se articula en torno a diferentes momentos de la historia de Occidente sobre los que la autora impone una visión crítica a través de los terribles efectos que tienen sobre los diferentes protagonistas. Ya en su primera novela *The Stain*, cuya temática gira

alrededor del fanatismo religioso y el sadomasoquismo inherente al mismo, Ducornet encuentra un hueco para articular el problema de la disciplina de la historia como instrumento de poder y de naturalización ideológica. En uno de los episodios en el proceso de aprendizaje de Charlotte, una vez la niña experimenta el rechazo social por parte de una comunidad demasiado supersticiosa para aceptar a una niña marcada, su tía decide recluirla en el convento católico de St. Gemmes donde Charlotte tiene que enfrentarse a un universo donde la educación religiosa se identifica con una violencia extrema. En este espacio donde Ducornet explora las relaciones entre el sadismo, la abstinencia sexual, y los iconos católicos, haciéndolos similares a las prácticas ocultas del Exorcista, se introduce el personaje terrible de Sister Malicia, la monja encargada de enseñar la asignatura de historia a unas niñas que la escuchan aterrorizadas por la crueldad de sus castigos. Este personaje le sirve a Ducornet para insertar algunas disquisiciones sobre la historia como disciplina que sirve a determinados intereses ideológicos, una asignatura que en palabras de la profesora es “a noble and theatrical discipline wherein the Rules could be acted out with justifiable rigor” (129).

Sister Malicia, que representa alegóricamente el terror resultante de un sistema ideológico que propugna la obediencia, la humildad y el sufrimiento, se caracteriza como un ser deshumanizado, carácter éste acentuado por su mano mecánica de marfil, símbolo de su maldad para sus alumnas, continuamente maltratadas física y psicológicamente. Esta mano de marfil, que recuerda a la caracterización del Captain Ahab de Melville, resulta ser significativamente un producto de la colonización cultural llevada a cabo por el cristianismo en tierras asiáticas, por lo que

Sister Malicia también se convierte dentro del entramado de la novela en víctima de la historia con mayúsculas:

As a young woman she had herself experienced History firsthand. A survivor of cholera and scurvy contracted at sea (in a shipload of Sisters for the Bird, the Adoration and Misery) she had disembarked in China—a hostile and bewildering country where the natives screeched raucously at one another in the palsied languages of parrots—to spread the more dulcet tones of Christianity. During the popular uprisings of the late 1850s, Sister Malicia, who had braved the unbridled rage of the nasty brassimps she despised, paid for her selflessness (or was it her pride?) when her left hand was lopped off by a near sighted French cavalry officer as he hacked his way into the convent he had been sent to secure.(129)

La historia que Sister Malicia enseña en sus clases es en realidad una narrativa alegórica sobre la Iglesia Católica como libertadora de la nación francesa, confrontada con los enemigos diabólicos representados cronológicamente por el protestantismo, la masonería y la revolución francesa:

Lesson Two: Terror. Even the best of glue cannot withstand fire! The united families of Church and Royalty and their realm of prosperity and tranquility were torn asunder by the treason of the rabid masses' vampiric leadership! *The Revolution! An abomination! France was drowned in blood!*
 A. The King and Royal Family assassinated. B. The Clergy crushed or banished. C. The Church, that most noble of patriots, *destroyed in the name of patriotism!*
 Greed triumphed over justice and in the strangled churches of France infamous orgies were celebrated in honor of trollop Reason!.(132-133)

La ironía resultante de la relación entre el discurso histórico sobre el terror de la revolución y el discurso narrativo en el que la clase de Sister Malicia vive aterrorizada por los castigos espectaculares que ésta inflige a las alumnas surge un efecto desvelador, en cuanto que lo que Sister Malicia critica se convierte precisamente en su mismo mecanismo de dominación. En este episodio breve Ducornet apunta a uno de los temas más debatidos de las nuevas concepciones de

la historia como discurso construido desde una perspectiva que justifica y naturaliza su propia posición de poder.

De esta manera en *The Stain* el tema principal de la deconstrucción de la violencia y el fanatismo religioso, que conforma identidades sadomasoquistas, permite la elaboración de una breve crítica a la centralización de la historia proveniente de la ideología católica. Sin embargo no se puede considerar este tema de la historia como un eje central de la narrativa, sobre todo, porque en ella Ducornet no está interesada en introducir referencias históricas que ayuden a la identificación de la acción narrativa con algún periodo de la historia de Occidente o de Francia en concreto.

No ocurre lo mismo en las siguientes novelas de Ducornet, donde sí son perceptibles las referencias y las alusiones a fenómenos históricos que se erigen como focos de la atención crítica de la autora. En *Entering Fire* (1986), la segunda novela de la tetralogía de los elementos, la narrativa de nuevo gira en torno a la violencia y el sadismo, esta vez deconstruidos como productos del nazismo, por una parte, y de una relación paterno-materno-filial enfermiza. En *Entering Fire* Ducornet apuesta por la elección de dos voces masculinas para explorar dos formas de construir la identidad femenina en su alteridad. Estas dos voces masculinas, encarnadas en Lamprias de Bergerac y su hijo, Septimus, representan respectivamente las ideas de la antropogía evolucionista de finales del siglo XIX y las del nazismo, relacionándolas deliberadamente a través del parentesco de los personajes.

En la narración de Lamprias Ducornet se concentra en la imposibilidad de conexión entre este naturalista, cuya vocación le lleva a buscar el Eterno Femenino

en los bosques y las selvas del mundo, y el universo de las mujeres que le rodean, convirtiéndose todas ellas en partes de una especie de sistema antropológico en el que no son más que meros objetos de estudio:

I have always loved women, even my wife Vrginie, who was frigid and a bigot to boot. This love of women has been inseparable from a burning desire to know. The Eternal Feminine throbs at the heart of Mystery... I have loved Evangelista, a coffe-coloured giantess, who shewed sweet coca and who wore silk garters. I love my Chinese concubine who, before she went mad, nibbled my balls as if they were lychees and kept my tail standing on end and barking for hours. In Rio an acrobatic blonde fed me curry with a spoon held between her toes. My first love, the stunning Marta Strada ... I ravished in a French forest fragrant with morels... But, of all the women I have loved, my Heart of Hearts is the woman I found squatting by a low fire, gnawing on a grilled iguana: my snake of coral, my coca nymph, my tropical rain forest —*Cûcla*.(13)

Aun siendo una narración de clara perspectiva masculina, Ducornet consigue contraponer a esta tipología de la identidad femenina una sutil crítica ideológica, fundamentada en la yuxtaposición de las diversas narraciones que estructuran la novela. Así Virginie, la esposa de Lamprias, que representa la encarnación del 'ángel del hogar', una mujer educada para ser la perfecta esposa y madre, se caracteriza por desplegar una identidad irreal en cuanto que aprendida a través de las máximas leídas en los libros de conducta. Es por eso que este ejemplo del ideal burgués de feminidad no esté preparada para afrontar una relación positiva con el hombre de ciencia, curioso, libertino e iconoclasta.

Desde el primer momento de la narración de Lamprias es evidente el interés de Ducornet en realzar la oposición entre estos dos personajes, una oposición cuyo punto de partida es la diferencia de género pero que acumula otros significados, como la oposición entre la sexualidad activa de Lamprias y la demonización del sexo inherente a la educación de Virginie, que no puede creer que sea la intención de

Dios al crear al ser humano, sino más bien una invitación al pecado realizada por el mismo diablo. La contrapartida de este personaje femenino se introduce por medio de la concubina china de Lamprias, que vive en la misma casa con Virginie, y que es el icono de la ostentación del erotismo identificado como servidumbre ante el poder masculino, por lo que el hecho de abrazar la sexualidad no es de ninguna manera algo positivo para este personaje. La concubina es la cara complementaria de Virginie, y tal como su nombre indica alegóricamente —Dust— es sólo una sombra, una imagen distorsionada de la esposa cuyos pies deformes la encadenan para siempre a los bastones que golpean el suelo de la casa. La historia de Dust se transforma así en la historia de una mujer alienada, cuyo patrón la condena a la esclavitud del sexo, y que tiene que convivir con su rival, la legítima esposa de Lamprias, soportando su odio, y abandonándose a la locura.²⁸

El tercer personaje femenino relevante en la narración de Lamprias es Cûcla, caracterizada como la encarnación del mundo natural opuesto a los desafortunados efectos de la civilización. Cûcla es una india del Amazonas que es descubierta por el botánico en su búsqueda del Eterno Femenino dentro de la jungla. Esta mujer representa para Lamprias el misterio de lo desconocido, la fuente de sabiduría del estado primitivo, que, paradójicamente, debe sustraerse de su identidad para convertirse en la mujer del botánico, siguiéndolo a Francia y a Estados Unidos y sufriendo del mismo tipo de alineación experimentado por Dust. La diferencia entre Cûcla y los otros dos personajes femeninos comentados anteriormente es la

28 En Dust Ducornet realiza una crítica poscolonial y feminista en la misma línea de Carter cuando ésta escoge a Jeanne Duval, la cortesana /musa de Baudelaire como foco de atención de su metaficción historiográfica. El resultado sin embargo no es el mismo, sobre todo porque las perspectivas narrativas son diferentes: mientras Carter coloca a la mujer alienada como narradora de su propia alteridad, Ducornet no deja salir esa voz femenina, que queda como episodio marginal en la línea argumental.

indígena habita la imaginación de Lamprias como una imagen mítica, descrita en consonancia con la sensualidad de la naturaleza:

But it is I who surprised her, or so I like to think... when early one evening, prodded on by happy intuition, I followed a barely perceptible path, caught the smell of her fire and saw illuminated by the living embers, crouching on her little feet, her naked buttocks balancing like a firm, split mango just above the earth. the perfect curve of her dolphin back, the delicate neck of a songbird coyly cocked to one side, a wand of roasted iguana held smoking before her lips— Cûcla.(53)

En este sentido Lamprias no deja de ser una versión del colonizador, que, obsesionado por el conocimiento de la naturaleza, imagina el ideal de la feminidad como un elemento del mundo primitivo que intenta conquistar. Esta construcción de la masculinidad como agente de la recreación de la feminidad en términos míticos se refuerza por medio de la introducción de figuras históricas que entran en relación con Lamprias cuando éste habita el mundo civilizado: en París contacta con Freud por medio de un amigo común que posee una plantación de cocaína y conoce las exposiciones del pintor decadente Gustave Moureau.²⁹ En París Cûcla es una mujer exótica como otras que pueblan los cabarets y los estudios de los pintores:

O beautiful moment! Paris was innocent then, innocent of the horror to come. O beautiful women of Paris, as innocent as the creatures of Paradise. The Parisiennes (and Cûcla among them) were cat and bird together, catbirds, dripping with jewels and fluffy with feathers. Paris purred; everything evoked Eros —from the entrance to the métro to Angelo's collection of Gallée glass. All the women of the world were in Paris then.(80-81)

Una vez la pareja abandona Francia, se instalan en Nueva York donde Lamprias se dedica a la investigación sobre hibridación de especies, utilizando las semillas que

29 Las alusiones a estas figuras históricas conectan de nuevo la metaficción historiográfica de Ducornet con la de Carter, en cuanto al interés de ambas en un periodo histórico (finales de siglo XIX y principios del XX), caracterizado por los debates sobre las concepciones del género y la sexualidad.

fue recolectando en sus viajes por las selvas del mundo. Su obsesión por la metamorfosis, por las mutaciones y por la mezcla genética refleja la sublimación de su erotismo nunca satisfecho:

At the Kropotkin Estate, beneath the metered bubbles of glass, I was able at last to grow the precious species from the sedes I had gathered in the feverish years of my exploration, and to create the hybrids of my fancy; then isolate cells and develop the nutritious cultures for them, producing *in vitro* and by the hundreds of thousands: Treasure of Treasures, Magician and King, Sirano, A Door in Sand, Spider's Furnac, The Wheel of Fortune, Perfumed Glove, Revenge, Ceremony and Cûcla. Blossoms so fabulous... they are said to be puissant aphrodisiacs. And it is true that at my first open-house exhibition: DE BERGERAC MERI-CLONES:FLOWERS YOU NEVER DARED DREAM, foreign celebrities, politicians, reporters, horticulturists and movie stars all landed up coupling in the Barrytown Hotel's cosy beds. Was it the combined smells of ginger and praline, patchouli, sandal and honeysuckle, or the fullblown blossoms' impudent display of tigerstriped, peachvelvety, sticky and incandescent genitalia?.(85)

El deseo creativo de Lamprias de generar vida a través de sus experimentos tiene una contrapartida en la segunda voz que construye la novela, Septimus de Bergerac, que actúa como imagen especular del ansia de Lamprias por conocer el mundo. Septimus es el hijo que tuvo Lamprias de su esposa francesa, Virginie, un niño educado en medio de la guerra psicológica establecida en la casa al entrar la concubina china, que le lleva a un odio visceral por todo lo que representa su padre.

La narración de Septimus se conforma como un *Bildungsroman* centrado en la distorsión provocada por el abandono de la figura paterna en los primeros años de su infancia. Condicionado por la educación férrea de su madre que normaliza en su mente el odio por lo diferente, reforzado por el odio hacia la concubina china que vive con ellos, Septimus crea una identidad para sí mismo en contraposición a la identidad paterna, a la que desea destruir. Si la sensualidad, el erotismo y la curiosidad por lo natural se erigen como agentes de la personalidad de Lamprias,

Septimus se construye a sí mismo como un ser que siente repulsión por su cuerpo, por las mujeres, por el sexo y por todo lo que representa la diferencia. El interés en la creación de la vida por medio de la metamorfosis y la mutación de especies se transforma en Septimus en un deseo visceral por la destrucción y la muerte, que se materializa en su adhesión a las premisas del nazismo:

It occurs to me that P'pa's lifetime of Manichean meddling with those wet orchids of his (a species of self-abuse —that insane hocus-pocus called *hybridization!*) is but a reflection of his own irresponsible insemination of a Chinawoman and (thank God) sterile fornications with housemaids, whores, jews and that imp masquerading a woman, Cûcla —a monkey's name, the name of a puppet or a clown.

To hell with bigamists, communists, Jew tycoons, journalists with elliptical heads, agitators, homosexual spies, writers of subversive books, Italian anarchists, astronomers, arsonists... Ladies and Gentlemen, the Occident has a cancer, a cancer named Democracy. The Occident —too big-hearted for her own good— writhes beneath a rash of hobos, Bagel-Barons and leeches. The Occident has a tapeworm, a tapeworm named Liberalism. The Occident is being bled to death by the ghoul bats of Jewry; the sticky spermatozoa of long-dingled black men, yellow men, red men contaminate the virtuous Mother Race, perhaps irretrievably.(72-73)

En la mente de Septimus la clave del universo es el orden entendido a través de los sistemas totalitarios que se apoderan de Europa durante el periodo posterior a la primera guerra mundial, de manera que la narración va cimentándose por medio de referencias históricas claras:

The brushfires of our Victory really gathered momentum in the thirties; the end of that decade saw the triumph of three great men: Hitler, Mussolini and Franco. The economic crises, the strikes, the scandals, the Spanish Civil War and, in its wake, the scummy flood of radical refugees whom that ragseller Blum received with open arms, his socialist government's criminal devaluation of the franc and, above all, the examples of Italy and Germany —their government's unstinting use of the mop, the broom, the paddle, the noose, the prison-cell and the gun— swelled the membership of opposition organizations and my own heart with optimism!.(95-96)

Es, por lo tanto, un sistema por el cual la virtud —el orden económico, social, político y moral— debe conseguirse a través del dolor y del castigo, un sistema que necesita una mitología propia que sirva para la divulgación de sus premisas. En este sentido, Septimus idea una exposición compuesta de imágenes para la explicación de los males de la democracia, del liberalismo y de la monstruosidad de las hordas judías. En esta exposición se presentan al público pinturas que representan a Judas contando las monedas de la traición, a Dreyffus robando informaciones confidenciales, etc; productos monstruosos de los experimentos genéticos que se explican como resultados de la mezcla racial; y una lista de nombres y fotografías de judíos. La exposición que se muestra por todos los pueblos y ciudades de Francia satisface la morbosidad de los ciudadanos que hacen cola para ver las imágenes del mal, y con el éxito de la misma, Septimus se impone otra tarea dentro de su misión purificadora del alma de Francia: seguir los pasos de su padre por América del Sur, para destruir sus huellas.

El viaje de Septimus a América del Sur se transforma en un viaje hacia su autodestrucción: enfermo de sífilis —sus únicos contactos sexuales se llevan a cabo en burdeles—, su cuerpo va descomponiéndose a la vez que va devastando los hoteles, los bares y los espacios en los que había vivido su padre en el pasado, que le conduce hasta los Estados Unidos. Corren los años de la caza de brujas del senador McCarthy, de lo cual Septimus se aprovecha para acusar a su padre por instigador y por cohabitar con una comunista.

Con la introducción de Estados Unidos como espacio vital para Septimus, Ducornet extiende su crítica del totalitarismo nazi a las prácticas fascistas llevadas a cabo en la tierra de la democracia. Así en una de las sesiones del Comité de

Actividades Anti-Americanas en la que el senador McCarthy está interrogando a Cûcla acerca de la clase de libros que lee, ésta, que ha aprendido inglés leyendo *Alice in Wonderland*, responde con un lenguaje imposible de interpretar, mientras que Septimus se lamenta de la falta de eficacia de la justicia norteamericana:

The delirious strumpet!... Ten years ago in France she would have been sent packing in a cow-car for Auschwitz for cracks like that! But I am forgetting, this is a 'Democracy'.(139)

En tierras norteamericanas Septimus comienza a perder la cordura, porque la misión que le lleva a Estados Unidos no llega a cumplirse: aunque la democracia americana está viviendo un periodo de fanatismo por el miedo al comunismo —evidenciado por las películas que va a ver sobre invasiones de marcianos y por la idea de un agente del FBI amigo suyo de que las otras razas vienen de otros planetas—, Septimus no puede cumplir su voluntad de destruir a su padre y a Cûcla:

'Hey!' he [the FBI agent] said. 'Let the old guy be. There's nothing there, we looked. He just fusses with his tubes and she just sits naked in the artificial rain like she thinks she's a fucking merman'.(143)

Al ver la imposibilidad de su proyecto, Septimus comienza a leer libros de astrología y a concentrarse en su insatisfacción, para terminar en una locura que le lleva a un deseo extremadamente egomaniáco: en este momento en que su cuerpo se está pudriendo, su mente llega a la conclusión de que la única posibilidad para él es que su padre lo descomponga, tal como hace en sus manipulaciones genéticas, para luego fertilizar el mundo, de manera que el planeta se convierta en un producto de él mismo. Es en una de estas revelaciones monstruosas donde Septimus encara la muerte.

La tercera novela de Rikki Ducornet, que dentro de la tetralogía de los elementos corresponde al agua, también funciona por medio de claras referencias históricas que además aportan su interpretación alegórica. En *The Fountains of Neptune* (1992), la más compleja de la tetralogía, Ducornet explora algunos conceptos del psicoanálisis y su conexión con el funcionamiento del lenguaje y de la memoria³⁰ en la construcción de la identidad.

Esta novela presenta una narración dividida en dos partes que delimitan la vida de Nicolas: la primera parte recorre los episodios más relevantes de la infancia del protagonista, cuya línea argumental se construye en base a las historias y los cuentos con los que los marineros pueblan la mente del niño huérfano; la segunda, que comienza con el despertar de Nicolas tras haber quedado en coma durante las dos guerras mundiales, relata el proceso que lleva al niño-adulto a crear una identidad propia que resulta en un universo alternativo al margen de la historia.

Una vez más se encuentra en esta tercera novela la crítica al fanatismo, ahora concentrado en las representaciones míticas que conforman la cosmología del pueblo marinerero donde vive Nicolas. Éste comienza la narrativa siendo un niño huérfano al que los cuentos intentan despojar de una visión traumática: la del asesinato de su padre cometido por el amante de su madre y la posterior muerte de ambos a manos de los habitantes del pueblo. A través de la mitología del mar, los personajes principales naturalizan en el niño la idea de la monstruosidad femenina en forma de ogresas y mujeres diabólicas.

■

30 El funcionamiento de la memoria a través de asociaciones y de ensoñaciones relaciona a esta autora con algunos de los intereses fundamentales del surrealismo al que Ducornet debe parte de su inspiración. Este tema va a ser central en la novela siguiente, en la que la narración está contada por un personaje femenino llamado Memory.

Es en la segunda parte de la novela donde Ducornet inserta las referencias históricas que hacen del texto una metaficción historiográfica centrada en la oposición entre el despertar y la construcción de la identidad del protagonista y los avatares históricos que llevan a la destrucción del mundo civilizado por medio de las acciones bélicas.

En este sentido, el espacio simbólico del balneario propiedad de la psicoanalista Dr. Venus Kaiserstiege encarna el paraíso perdido, el estadio imaginario en el que Nicolas pasa sus días en una forma de vida amniótica³¹ hasta que, una vez devastado por la guerra, debe enfrentarse a su edad adulta con la ayuda de las revelaciones de su propia imaginación. En la novela la destrucción llevada a cabo por la guerra se identifica con el mal de Nicolas, y la ciudad en ruinas se renombra por parte de la doctora como 'Amnesia':

K explained that if the city had survived the First War, the Second had destroyed it utterly. Machines had scraped the rubble from the blasted earth to create a smooth, uniform surface upon which the new city, reduced, or so it seemed, to minimal signs, and dominated by tragic forms K called 'residential superbloks', had been built by the same industrialists who had made fortunes in the wars, producing shells and grenades and mustard gas in the First; and tanks and the packaging for tank parts and pharmaceuticals in the Second. K called this city 'Amnesia'.(139-140)

De esa manera la recuperación de la identidad perdida en Nicolas parece estar relacionada de forma alegórica con la necesaria recuperación de la humanidad tras la experiencia bélica, idea ésta que se presenta en las primeras líneas de la novela por medio de un pensamiento de Venus Kaiserstiege:

■

31 La metáfora extendida y compleja del agua como elemento relacionado con el estado pre-
edípico en el que Nicolas vive sin relación con el mundo se refuerza por medio del espacio
simbólico del balneario, dominado por la multitud de fuentes que llenan el lugar. El agua,
además, está conectado aquí con la necesidad de recobrar la figura materna, que resulta
ser la solución para su trauma.

It was Doctor Kasierstiege who said that the world would perish because the accumulating traumas of human history were poisoning the human soil, just as morphine saturates the lungs and lunar caustic collects in deposits of metallic silver beneath the skin.(11)

Si el principal problema del protagonista es haber tenido que imaginar sus relaciones familiares en términos míticos, provocando por medio de ellos una visión espantosa de su propia madre, identificada con las divinidades monstruosas del mar, ésta terrible imagen ha sido naturalizada por los mismos individuos que fueron testigos e incluso agentes de la tragedia del niño. Por medio de la conexión de esta experiencia traumática con la historia del siglo XX, Ducornet explora la paradoja de la guerra como producto de la civilización, de la cual, además, el protagonista ha quedado apartado.

En el momento en que Nicolas, o 'The Sandman', tal como lo llama la doctora, debe enfrentarse a su propia historia su imaginario concibe el mundo por medio del juego de la guerra. Para ello crea un doble imaginario, Olivier, con el que transforma el balneario en un reino poblado de simios de juguete formando ejércitos y siempre en estado de alerta, hasta que la sensación de acorralamiento se desvanece y Olivier deja de ser un enemigo para él. En este estadio la novela utiliza la mitología bíblica del paraíso para identificar a Nicolas con el Creador y a Olivier (su alter-ego) con Adán, una mitología que además le sirve para introducir las disquisiciones sobre el arte como revelación, que es el motor de la obra de Ducornet, y que aquí se ficcionaliza a través de una carta escrita por la doctora:

Your letter gives me such pleasure! I feared leaving you behind yet believed that you were readu, as you insisted, for autonomy.

There are many who would not approve of my methods and would say that you are still in the neurotic clutches of nostalgia and reverie. But I insist that the self is rooted in

nostalgia and reverie, and that they are the fountains of Art. I argue that Art reveals the real. That the existential is always subjective. All that is true is hidden deep in the body of the world and cannot be taken by force. It must be dreamed and attended and received with awe and affection.(190)

El mensaje de la novela se pone en boca del protagonista, una vez más en consonancia con la ideología de la autora sobre la celebración del mundo natural como la solución a los abusos del mundo civilizado:

Up there in the leaves it came to me that once war has destroyed all the cities of men we may well return to the gardens and woods to leave behind all the tiresome concerns, apparatus, and misfortunes of Homo sapiens, sapiens, faber erectus.(212)

El terrible peso de la civilización es el tema de su siguiente novela, *The Jade Cabinet* (1993), donde se explora el origen de la aniquilación de la humanidad en el fenómeno histórico de la industrialización. Aquí Ducornet realiza una alegoría de la deshumanización de la ideología capitalista presentándola como una narrativa masculina derivada de las premisas de la Ilustración.

La estrategia que sigue para construir dicha alegoría es la estructuración de los personajes en un eje maniqueo que opone al mundo femenino y el masculino de manera irreconciliable, siendo Etheria, hermana de la narradora principal, la encarnación de la conjura de la naturaleza contra el peso insoportable del materialismo representado por Radulph Tubbs, su esposo.

The Jade Cabinet se organiza como un libro de memorias para el que la narradora principal utiliza los diarios de los dos personajes principales a través de los cuales se va dejando constancia de la alienación de Etheria provocada por los diferentes discursos masculinos que la intentan definir y delimitar. El hecho de que sea un personaje femenino el que organiza la narrativa es significativo en cuanto que es la

narradora la que aporta una visión crítica del proceso de industrialización en Gran Bretaña desde los márgenes de la historia. De esta manera se construye un eje de significación en el que confluyen por una parte los conceptos de masculinidad, industrialización, razón e historia, y, por otra, los conceptos de feminidad, explotación, imaginación y memoria.

Al escoger las convenciones de la narrativa confesional, Ducornet apuesta claramente por un género tradicionalmente entendido como femenino para construir la metaficción historiográfica. El efecto evidente de esta mezcla de géneros, que disuelve la objetividad del discurso histórico y la subjetividad de los libros de memorias se deja entrever en las primeras frases con las que arranca el primer capítulo, donde la narradora apunta a la imposibilidad de reconstruir el pasado de forma objetiva:

Memory, wrote Mr. Beattie, presents us with thoughts of what is past accompanied with a persuasion that they were once real. The ambiguity so delighted my father that with my mother's permission I was named Memory —a curious coincidence considering this memoir which has seized the lion's part of my relic years. I write from the new century about the old, my purpose to reanimate planets that have long ceased to spin.(9)

La historia de la vida de Ehteria y de su marido Radulph Tubbs contada desde la perspectiva de Memory en su madurez resulta ser el relato de la disolución de los dos personajes debida a la imposible reconciliación de las esferas masculina y femeninas dictadas por la ideología de la Ilustración, que abre un abismo tan excesivamente grande entre un mundo y otro que la interacción de ambos resulta impracticable.

El primer episodio que relata Memory acerca de su hermana Etheria se relaciona precisamente con la experiencia traumática derivada de la dominación paterna sobre

la niña. Angus Sphery, un científico obsesionado por el lenguaje y sus orígenes, experimenta con su propia hija con el propósito de encontrar algún dato que le lleve a describir el lenguaje de Adán.³²

Angus Sphery believed that Adam and Eve had been created with navels, nipples and speech ... and they had, at the instant of their fall, lost their ability to speak, and so, stumbling from Eden as dumb as stones, had tediously to reconstruct a language which, in fact, could only be a pale copy.(10)

Con el propósito de recuperar ese lenguaje perdido, Angus abandona a su hija de cuatro años en medio de un espacio natural favorable, según él, para la aparición del mismo. La experiencia causa en la niña un trauma que la deja sin habla para el resto de su vida, propiciando la creación de una identidad alienada dentro de un universo creado por y para ella sola. Sin embargo esta adquisición de la autonomía en lo profundo de su ser no se identifica con una independencia real en la elección de su vida ya que la dominación paterna vuelve a actuar cuando la niña deja la edad infantil y Angus prepara el matrimonio de Etheria con el industrial más rico de Inglaterra por esos años, Radulph Tubbs, que enajena aún más al personaje femenino en su falta de autonomía. Las dos versiones de la masculinidad representadas por Angus Sphery, que la narradora caracteriza como atrapado en un discurso idealista desconectado con el mundo real, y por Radulph, que se presenta como la encarnación del materialismo más absoluto, comparten la ineficacia para situar la identidad femenina dentro de sus premisas: si para Angus la niña es un instrumento en su investigaciones lingüísticas, para Radulph Etheria es un objeto más dentro de sus planes de conquistar el mundo.

Al introducir a Radulph dentro de la narrativa Memory hace uso del diario de éste por el cual se dejan sentadas las bases para interpretar a este personaje como

32 El padre de Memory y de Etheria pretende encontrar el camino para vislumbrar el lenguaje divino capaz de crear la realidad, tal como se presenta en el episodio bíblico del Génesis. La importancia que este personaje da a la práctica lingüística se evidencia en la selección de los nombres alegóricos de sus hijas: Memory representa el proceso de retención de datos e información del pasado para organizar la historia, y Etheria encarna la feminidad etérea capaz de disolverse en el aire como mecanismo de escape frente a la opresión.

instrumento en sus investigaciones lingüísticas, para Radulph Etheria es un objeto más dentro de sus planes de conquistar el mundo.

Al introducir a Radulph dentro de la narrativa *Memory* hace uso del diario de éste por el cual se dejan sentadas las bases para interpretar a este personaje como encarnación de la ideología de la nueva era del capital, que tiene sus raíces en el racionalismo materialista:

I am a man of taste, yes, and of a substance cemented by *rational thinking*, not by 'beautiful feelings' or idealizations, fairy castles of the mind. I, unlike some I know, believe in the so-called external world. (But tell me, is there another?) ...
I'd purge the world of its shattered temples and in their place set down factories. What is more 'beautiful' —in all ways— than a well-designed factory, sturdy and square, bricks sweating and chimneys erect and belching the perpetual caul of that charmed infant:
INDUSTRIALIZATION?.(27-28)³³

Este personaje, que pertenece a una familia de comerciantes enriquecidos por medio de prácticas carentes de ética como el empleo de huérfanos como mano de obra barata, se erige en símbolo de la bonanza económica del imperio británico, un imperio que se sustenta a base de iconos de grandeza y de poder. Por ello uno de los objetivos de Radulph Tubbs en estos primeros momentos de la historia es mostrar la magnitud de su poder ante la familia de Etheria por medio de la construcción de tres pirámides en los alrededores de la catedral de Canterbury, como iconos de los pilares de la economía inglesa.

33 El sistema de pensamiento que dirige los intereses de Radulph Tubbs se encuentra en el seno del racionalismo y el empirismo filosófico que forman parte de las premisas de la edad de la Razón. Con el acento puesto sobre la relevancia del mundo externo, de lo palpable y lo perceptible, Ducornet amplía las barreras entre Radulph Tubbs y el universo femenino representado por Etheria, cuyo mundo se describe siempre en torno a la profundidad de su imaginación, en su ser interno de emociones, impresiones, y recuerdos.

Si Etheria se presenta metafóricamente como un personaje con connotaciones etéreas, Radulph resulta todo lo contrario: su gusto por lo sustancial, por lo pesado, lo conectan con el materialismo que lo ata a la tierra, e incluso su mirada tiene esas mismas características, una mirada que parece aplastar a Etheria en el día de su boda, tal como él mismo expresa en su diario:

At the wedding ceremony Etheria was so frail, so pale, so thin, I hough she'd break
beneath the burden of my gaze.(41)

Tras una intensa fase de cortejo perfectamente planificada por medio de las habilidades manipuladoras de Radulph que seducen tanto al padre como a la hija con numerosos regalos —entre los que se encuentra una preciosa pieza de jade—,³⁴ la novia, aunque aislada del mundo por su mudez, es absolutamente consciente de la perspectiva imperialista de su marido cuya voracidad necesariamente significa la explotación de otros, y así lo expresan sus versos:³⁵

*My husband loves substantial things;
he slavers to hear the lunch-bell ring.
He sups on a steady flow of cash
And savours the sweat of the working class.(42)*

-
- 34** Como parte del plan para cortejar a Etheria Radulph Tubbs se propone acabar con la amistad entre la niña y Charles Dodgson (Lewis Carroll) y al final de la narrativa su ataque da fruto al introducir las dudas sobre el comportamiento de Charles con las niñas, haciendo ver al mundo que este hombre es realmente un perverso. Este episodio que tiene referencias históricas queda al margen de la línea principal de la narrativa, y Ducornet parece tomar partido por el escritor, tal como ella misma dice en una entrevista: “I researched Carroll very carefully, and there is nothing in any of the loving reminiscences of the women who where his child friends to imply that he was a *voyeur* or abusive in any way. In fact, several insist upon the joy it was to kick off their boots and run around naked! I think he was a little firl himself. Did you know he signed his early pieces *Louisa Carolina*?” (Gregory & McCaffery 1998, 137).
- 35** Este análisis marxista del capitalismo como agente explotador de la clase trabajadora se acentúa por medio de la introducción de un sirviente llamado Feather que imprime una serie de tarjetas de visita con el nombre de Mr. Marx para enviarlas como misivas al industrial: “‘Marx? Marx? Who the devil is this fellow?’ Tubbs growls. ‘Never heard of him!’. ‘Indeed, Sir, you are bound to, sooner or later.’ Feathers answers with such a tragic faze Etheria is forced to leave the room and stifle ther laughter with a bolster.” (42)

Mientras tanto el industrial sólo es feliz contando una y otra vez el dinero que producen sus fábricas, contemplando el humo que sale de ellas, y mostrando a su esposa el itinerario de su emporio económico que atraviesa todo el sur de Inglaterra. Etheria, por otra parte, va experimentando progresivamente la aniquilación de su ser, que al principio encuentra cierta liberación en algunos lugares de su nueva casa, llamada alegóricamente 'the New Age'. En el momento de su matrimonio esta casa construida a base de piedra sólida y cemento contiene algunos espacios donde Etheria puede hacer volar su inmenso poder imaginativo: en la gruta del jardín sueña con los viajes de Marco Polo y con todos los episodios mitológicos que le ayudan a escapar de su prisión, en el gabinete de jade pasa el tiempo contemplando los objetos maravillosos, místicos y translúcidos que se identifican con su propia naturaleza. Y es aquí, en el gabinete de jade, donde Radulph Tubbs la viola por primera vez,³⁶ guiado por el deseo incontenible de poseer el misterio de la feminidad, que desvela un deseo de castigar ese mismo misterio, inconcebible en la mente del hombre racionalista y metódico que es Radulph. Sin embargo las violaciones son infructuosas, ya que Etheria sigue siendo siempre una especie de quimera para el industrial, que no puede jamás entrar en su mundo imaginario y lo único que puede hacer es atormentar su cuerpo. Su creciente odio hacia lo femenino se concentran en destruir cualquier cosa con la que Etheria se identifique, como el jardín, la gruta o las piezas de jade, todo lo que signifique liberación del mundo femenino:



36 Las relaciones sexuales entre Radulph y Etheria siempre toman la forma de violaciones, ya que las posturas que representan ambos son incompatibles: la voracidad masculina no puede menos que considerar a su esposa como un objeto más dentro de su imperio económico, que debe estar a su disposición.

Tubbs had a terror of the grotesque and the fanciful —he abhorred anything that intimated the extraordinary. He admired pyramids because they were solid and geometric shapes; he hated anything convoluted. My [Memory's] theory is he hated and feared the world's feminine aspect —that is to say, anything folded, concealed, creased.(53)

El odio es, como comenta Memory, solamente una consecuencia de un temor insoportable por lo desconocido, por todo lo que las bases de su pensamiento no explican ni sitúan. De ahí que al pensar en su esposa, Radulph no pueda ver en ella una identidad autónoma y autosuficiente sino que la considera un eslabón más en su carrera por la producción, una forma de ampliar su emporio por medio de la procreación, por lo que enseguida comienza a diseñar un anexo a la casa para su futuro hijo varón. Este nuevo edificio adosado a 'the New Age', que se planea construir sobre los espacios amados por Etheria, se presenta como 'The Temple to Industry and Infancy' (46): un lugar sin ventanas, sin escaleras, con un reloj central que marca el tiempo, con sirvientes uniformados, y con miniaturas que representan pequeñas fábricas, cuyo lema grabado en la pared es: "GIVE ME STEAM, THEN SHALL I DREAM" (46). El nuevo espacio debe ser el lugar idílico para un niño de la nueva era, tal como comenta Radulph en su diario:

I wanted my son to grow into a citizen of the coming century, to admire from childhood not the flimsy, transient stuff of nature, nor a dead God and His overcharged cathedrals, but the sight and sounds of operative steam engines, life-sized.(46)

Ante la destrucción de su identidad, Etheria responde con una creciente habilidad para la magia, ahondando más la barrera entre lo racional masculino y lo irracional femenino, y aumentando el deseo de posesión de su marido, cuya derrota ante el poder de la imaginación de su esposa es cada vez más evidente.

Considerando el potencial de su imaginación, y pensando ingenuamente que ésta se puede contener materialmente, Radulph encierra a su esposa en la casa, y es entonces, cuando Etheria, que comienza a soñar con el aire y todas las cosas aéreas, desaparece como por arte de magia llevándose consigo todas las piezas de jade, en un episodio que recuerda al estilo del realismo mágico.

Desde la desaparición de Etheria, a quien no va a encontrar nunca más, el industrial se concentra en sus ideas faraónicas de comprar y vender el mundo, que le llevan a tierras egipcias, donde pretende tomar el control absoluto de una de sus últimas empresas por la cual pretende obtener beneficios inimaginables. El tipo de negocio que Radulph intenta dirigir acentúa la carencia de moral o de ética en la identidad del capitalista, ya que consiste en comprar un millón de aves sagradas momificadas en Egipto para molerlas y convertirlas en sopa y, luego venderla en Europa. Las bases inmorales del capitalismo no escapan al comentario de Memory:

All this goes to show that the world is a very small place ... that what has been buried as a god in Sakkârah may surface an abortive bouillon cube over two thousand years later.(72)

Antes de emprender el viaje colonizador, Radulph sustituye a Etheria por una mujer prodigiosa sacada de una feria de monstruos, una mujer albina cuya caracterización la conecta con la imagen de la *femme fatale*: la extremada blancura de su piel y su pequeña estatura esconden una naturaleza predatoria, un deseo monstruoso por devorar y destruir a Radulph, que sirve como sublimación del deseo imposible de contener a su primera esposa. Con ella y con el arquitecto Baconfield, un personaje que representa claramente el racionalismo llevado al absurdo, Radulph parte hacia Egipto, donde va a comenzar el proceso de disolución de su identidad.

En un espacio desconocido que se coloca fuera de lo predecible, los tres personajes se transforman: Baconfield pierde la cordura al tratar de inventar una teoría por la que explicar la geometría de las pirámides, *Hungerkünstler*, la mujer monstruo, empieza a engordar extremadamente al comer el polvo resultante de las momias, y Radulph no logra olvidar a Etheria abandonándose a una inmensa nostalgia por el pasado perdido, que le hace olvidar el principal objetivo que le llevó a Egipto:

Embraced by melancholy, it occurred to him that delight had been offered him but once and that he had badly fumbled. Something precious had been given him, something precious which he had broken. And now, having lost her, he was banished forever to the land of opacity. Haunted by feelings he could not fathom, he was the prisoner of gravity” (106)

La tristeza que se apodera del industrial revela la inutilidad de los deseos que mueven a Radulph en sus ansias de conquistar el mundo y de tener una riqueza astronómica, por lo que en su viaje de vuelta a Inglaterra se desprende de la avaricia y la ambición primigenias, para continuar su vida en perpetua búsqueda de la mujer perdida. Ésta resulta una empresa imposible y entonces se acerca a su hermana Memory, que ha permanecido al margen de la vida de su hermana y de su cuñado, pero siempre al tanto de los acontecimientos, en un estado latente, que hace valer su significado alegórico. Con ella y despojado de todo lo que Radulph había significado desde un principio, forma una pareja basada en los sentimientos y en el recuerdo que ambos tienen de Etheria.

Mientras que en el personaje de Radulph Ducornet construye un elemento esperanzador en la posibilidad de humanizar la ideología del mercantilismo por medio del reconocimiento de lo que queda silenciado en ella —particularmente, el universo femenino de la imaginación y de su potencial—, en la última parte de la

novela aparecen otros personajes que recogen el testigo dejado por Radulph, desvelando así las dificultades de escapar de los esquemas capitalistas. Así, por ejemplo, Ducornet introduce un personaje masculino, que se presenta como sobrino de Baconfield que inventa una máquina de guerra: “a metal-plated, steam-powered gun-carrier” (131) Este personaje, habiendo nacido bajo los auspicios de la industrialización y del liberalismo económico, presenta la inevitable unión de las innovaciones tecnológicas y la práctica de la guerra: “governments have massive amounts of money to spend and war uses up massive amounts of material” (131).

La creación de un personaje como el nieto de Baconfield, que al final de la novela obtiene una audiencia con la reina Victoria para presentar su invento, sirve como una contrapartida a la evolución y desarrollo del personaje masculino principal, y se convierte en una especie de advertencia solapada por la historia principal, que queda como un avance de lo que va a significar la tecnología en el siglo XX.

En su siguiente novela, *Phosphor in Dreamland* (1995),³⁷ Ducornet vuelve a explorar la cuestión de la escritura de la historia, dentro de una compleja estructura narrativa a la manera de cajas chinas, en las que el narrador se debate entre la necesidad de conocer su pasado para reconocerse a sí mismo y la dificultad (la imposibilidad, más bien) de recuperarlo de forma congruente y consistente. Estas premisas, que coinciden fundamentalmente con los aspectos teóricos de la metaficción historiográfica como forma narrativa, aparecen en forma de prólogo epistolar, en el que un científico habitante de Birdland envía sus escritos sobre el pasado de la isla a un amigo zólogo que vive en Australia. A lo largo de este prólogo

37 Un análisis completo sobre esta novela en su relación con la estructura del viaje alegórico se encuentra en el capítulo 2.

el narrador disuelve las categorías de historia y de ficción en base a la idea de su base lingüística común.

La influencia de la teoría surrealista es clara en las aseveraciones puestas en boca de este narrador que considera el lenguaje como una fuerza viva capaz de transformar la realidad a través de su poder metafórico.³⁸ Para este personaje incluso la ciencia es una especie de fábula: "all living things carry fables –the fabulous histories of their being within their cells: each creature an encyclopedia written in code."(3)

En el proceso de recuperación de los hechos históricos que llevaron a la destrucción de la cultura primitiva de Birdland el narrador construye una crítica del imperialismo español encarnado en el cacique Sr. Fantasma y en el Inquisidor Rais Secundo cuyas ansias de dominación produjeron la devastación del pueblo nativo y de la vida natural de la isla. En un proceso paralelo a esta reconstrucción de la historia, el narrador se va identificando con el personaje principal de su relato histórico, el poeta Phosphor, por lo que el resultado es, según él, más un sueño que una copia de la realidad:

If most of what is related here happened three hundred years ago and reads like a romance, you know me well enough to trust this account has been carefully documented.(3-4)

38 El surrealismo es una de las influencias claves para entender la obra de Ducornet. En este sentido, esta novela es una especie de exploración de las ideas surrealistas sobre el lenguaje, concretamente, sobre el uso del mismo para la expresión del yo liberado. Como apunta Sinda Gregory "All of her fiction to date can e seen as being an extended literary voyage in search of the recovery of an Edenic connection between Logos and revelation. There are deep and abiding connections between Ducornet's aims in this regard and those expressed by Rimbabud and then by the surrealists nearly fifty years later"(Gregory 1998, 112).

El hecho de que el narrador tenga que recurrir a los únicos documentos que puede recuperar del pasado, entre ellos los sumarios de la investigación del Inquisidor, convierte el relato de los acontecimientos en una profunda crítica de la intolerancia y la incomprensión del agente de la Inquisición española que al no ser capaz de asimilar todos los aspectos de la vida primitiva de la isla decide acabar con ella y con todas sus manifestaciones. Al igual que el Sr. Fantasma en sus ansias terribles de conquista impone implacablemente la explotación de las tierras vírgenes y el dominio sobre los habitantes nativos, Rais Secundo impone su visión apocalíptica sobre ellos, viendo cada uno de los elementos de la vida natural como agentes del diablo.

La crítica a la intolerancia de ambas ideologías, el imperialismo y la religión católica, se refuerza por medio de la caracterización de los personajes que las representa como encarnaciones del falocentrismo. De ahí que Fantasma se represente a sí mismo en sus sueños sentado en una silla de terciopelo manejando el destino de la ciudad por medio de una manivela o Rais Secundo se identifique con el lugar donde habita en medio de la ciudad: "a red tower built of bloody marble imported from Spain" (75), objetos los dos que se introducen como símbolos fálicos que significan el poder dominante de los españoles sobre una isla que desde el principio se identifica con la feminidad. De esta manera las ansias de ambos se identifican con un deseo irrefrenable por poseer a las mujeres que se cruzan en su camino, que en el caso del Inquisidor aparece en escenas de blasfemias satánicas.

La colonización de la isla de Birdland con todas sus consecuencias nefastas de destrucción y aniquilación se identifica con la ideología masculina de opresión y

devastación del territorio femenino, justificada a lo largo de la narrativa por el odio y el temor masculino originado fundamentalmente por el desconocimiento y el fanatismo. De esta manera, Rais Secundo percibe la sexualidad como un pecado contra Dios, y consecuentemente, ve en la mujer el agente de la lujuria y la pérdida de los hombres. Esta idea persistente en la mente del Inquisidor condiciona su idea de la mitificación de la feminidad como algo monstruoso, más allá de lo humano, que es necesario evitar, y, por tanto, en su imaginación calenturienta la única forma de acabar con el peligro sea la destrucción completa de la isla.

La narración se transforma así no sólo en la reconstrucción del pasado, sino en un acto de condena de tales actuaciones intolerantes. La labor del narrador al recuperar la sensualidad de la vida primitiva de la isla conforma además un proceso de reconocimiento de su propia identidad, atrapada al principio en una vida sórdida y oscura encerrado en su mundo científico, para encontrar el placer de los sentidos y la sexualidad. En el proceso de comprensión del protagonista central de su narrativa, el narrador se 'escribe' y, como Phosphor, también emprende el viaje hacia el eterno femenino, para terminar aceptando la materialidad y la simplicidad de las relaciones humanas.

Ducornet, Sade y la crítica de la Ilustración

La violencia derivada de las ideologías intolerantes va a ser de nuevo el tema de la última novela de Ducornet, en la que la autora recrea los años finales del siglo XVIII en Francia, durante el periodo más turbio de la Revolución. La elección de

este periodo y del Marqués de Sade como personaje central sobre el que gira toda la narrativa no es en absoluto arbitraria, ya que significativamente apuntan a la cara oculta del siglo de las Luces, el terror subyacente a la construcción de la modernidad.³⁹

La utilización de textos yuxtapuestos —las cartas de Sade y de Gabrielle, los sumarios del comité, los extractos del libro sobre la destrucción de Yucatán—, que introducen las perspectivas de diferentes narradores, permiten a Ducornet establecer puntos de conexión entre la ideología de la Razón y el fanatismo religioso de épocas anteriores, identificando los procedimientos de la Inquisición a los mecanismos del Comité de Seguridad Pública que investiga a los enemigos de la Revolución Francesa, haciendo así más clarificadoras las premisas de crítica histórica que se desarrollan en la novela.⁴⁰

La relación intertextual entre el pasado y el presente (los siglos del fanatismo y el siglo de las Luces) se produce por medio de la figura del Marqués de Sade y Gabrielle, una artesana que se dedica a fabricar abanicos y pintar sobre ellos escenas eróticas. Estos dos amigos, procedentes cada uno a un estamento social, comparten

39 La recreación que hace Ducornet del personaje histórico del Marqués de Sade se separa claramente de la perspectiva tomada por Angela Carter en su *The Sadeian Woman*, en primer lugar, porque en este caso la autora norteamericana prefiere utilizar la estrategia de la ficcionalización del personaje, centrándose no en su obra sino en los datos biográficos procedentes de sus cartas. De esta manera, Ducornet puede construir así un alegato en contra de la censura de la imaginación, mientras que Carter se interesa mucho más por las representaciones femeninas que se hallan en los libros del Marqués, para articular a partir de ellas un estudio foucauldiano de la sexualidad, y un análisis de deconstrucción de la tipología femenina creada por sus escritos pornográficos.

40 La ironía que se desprende de este juego entre los métodos de la Inquisición y los del Comité de la Revolución es similar a la que aparece en *Entering Fire* entre los interrogatorios nazis y los realizados por McCarthy en la tierra de la democracia, o a la que se introduce en *Phosphor in Dreamland* entre la devastación de la cultura primitiva por el inquisidor y la destrucción de las piezas eróticas recuperadas por los especialistas del museo mientras el narrador cuenta su historia. Es un objetivo claro de Ducornet establecer un juego intertextual entre el pasado y el presente para explorar la manera en que el fanatismo como agente de la violencia se ha desplazado desde una ideología a otra.

no sólo el gusto por los placeres terrenales, sino también, y es aquí donde la metaficción historiográfica funciona más abiertamente, el deseo de desvelar ante los ojos occidentales la labor de destrucción realizada por el franciscano español Diego de Landa en la provincia de Yucatán durante el siglo XVI.

Diego de Landa, al que se le atribuye en los escritos históricos la más importante obra recopilatoria de la cultura maya (*Relación de las cosas de Yucatán*, 1566) es el protagonista del libro que están escribiendo conjuntamente el Marqués de Sade y Gabrielle en los momentos que preceden a la encarcelación de ésta última. La idea sobre la que gira toda la novela, con sus fragmentaciones y sus digresiones, es precisamente la identificación de los dos periodos a través de la deconstrucción del binarismo civilización/selvajismo, o racionalidad/irracionalidad, subvirtiendo las connotaciones de progreso y optimismo otorgadas al primer elemento de la oposición por las de violencia e intolerancia, evidenciadas en el sufrimiento y la muerte de los personajes alineados en el otro extremo del eje binario. Dentro de estas disoluciones se introduce la deconstrucción del eclesiástico corrupto como una perversión de la figura del libertino, mucho más peligrosa porque justifica sus actos en nombre de Dios:

The libertine acts upon his instincts knowing that the world is without God and that his actions are impelled by his nature. The corrupt ecclesiastic acts in the name of God to justify, as Landa did, the worst crimes. The crimes done in God's name are always the worst, crimes that the libertine only imagines.(49)

La novela se divide en dos partes que se corresponden, en primer lugar, con el proceso judicial que lleva a Gabrielle a morir en la guillotina, y en segundo lugar, con los apuntes biográficos de la misma a través de la mirada de un Marqués de Sade muy alejado de la idea popular de libertino y satánico. A través de la

interconexión de las dos partes cuyas narraciones se conforman de manera muy distinta —en forma de diálogo y con carácter de escrito público, la primera, y en forma de diario o de cartas privadas, la segunda—, el/la lector/a presencia el proceso de devastación psicológica del escritor, que se descubre como un individuo profundamente afectado por las horrendas escenas que observa desde la ventana de su prisión:

And now —a death machine, là! là! Just beneath my window! Have I engendered it? It seems that I have. Even the clouds pssing rain, the air filled with mortal shrieks, with sobs, the laughter of aows, seems to pour out of me. I imagine that every orifice of my body oozes crime. A lover of empiricism... it occurs to me that I might find a way to measure or track this seminal poison and direct it. For the gore that accumulates like the dead apples of autumn beneath my window sickens me, yes! It is one thing to dream of massacres, it is another to witness one.(16-17)

Ducornet escoge a Sade para hacerlo cronista de la pesadilla creada por la edad ilustrada, de manera que lo convierte en el agente principal de la crítica de la intolerancia y la violencia de su propia sociedad, por una parte, y de los fanatismos del pasado, por otra, caracterizándolo como el principal productor de la metaficción historiográfica. Las fuentes documentales que producen esta percepción nueva acerca de un escritor fuertemente demonizado por la cultura occidental está en la lectura de sus cartas en las que Ducornet encuentra una versión mucho más humana del Marques y donde se justifican sus excesos literarios como exorcismos de su propia rabia contenida. En este sentido, según

Ducornet, los libros del Marqués de Sade necesitan de un análisis profundo porque representan una búsqueda moral, filosófica y política:⁴¹

Again and again Sade demonstrates that the libertine, determined by redundancies and burdened by a cumbersome apparatus imposed by acute sexual malaise, is never a free spirit but instead the puppet of his own profound incapacities... Sade dared to think unthinkable thoughts and he dared put them to paper. I often wonder: if Sade were read with the rigor he both demands and deserves, perhaps we would come closer to an understanding of our own boundless capacity for crime.(Ducornet 1999/2000, 16)

Ducornet construye así una ironía evidente por la que el inventor de crímenes imaginados se aterroriza por las masacres que tienen lugar en la realidad, desvelando las inconsistencias de una sociedad guiada por la razón que se convierte en vehículo para la intolerancia. El miedo a lo diferente —ampliamente revisado en el personaje de Radulph Tubbs en *The Jade Cabinet*— transforma así el dominio de la razón y del orden en el reino de la sinrazón y de la locura, en el que la realidad puede llegar a materializar la ficción más terrorífica. Esta ambigüedad se concreta en la construcción narrativa de la cárcel donde el Marqués permanece encerrado como la metáfora de su propia mente enloquecida que progresivamente se puebla de los más horribles crímenes ficticios, ante una realidad que supera lo razonable, como si su imaginación fuera el espejo (causa y efecto) de la realidad vivida en la época del terror en Francia, una época que comienza con las matanzas de septiembre (1792) y que Sade describe así:

Up here in my eyrie I consider the facts, those five days in September when Satan, disguised as a citizen, ruled Paris ... I remember how a vinegar-maker named Damians

41 Esta idea sobre el componente moral y político de la obra de Sade se halla también en toda la producción de Rikki Ducornet. En sus novelas la autora aboga por la crítica de la intolerancia, de la inmoralidad producida por el poder político, económico y cultural, proponiendo siempre algunas vías de solución que apuntan a la vuelta al dominio de los sentidos conectado con el contacto con la naturaleza.

cut the throat of a general before cutting out his heart, and how he put it to his lips ... how a flower girl was eviscerated and the wound made into the hearth that roasted her alive; how a child was told to bite the lips of corpses; how one Mademoiselle de Sombreuil was given a glass of human blood to drink; how the face of the king's valet was burned with torches.(29-30)⁴²

Sin embargo no son sólo los sucesos de la Revolución los que explican los macabros escenarios y las terríficas ideas que Sade articula en sus novelas, sino que también vienen justificados por ciertos episodios de su infancia y adolescencia, cuando Sade entra en contacto con su tío el Abad y con las prostitutas que saciaban los deseos irrefrenables del clérigo. La incombustibilidad de Donatien de Sade se explica así por medio de la narración de algunos recuerdos del escritor y la influencia que ejerce sobre él el poder absoluto de un alto cargo de la Iglesia Católica, continuamente enfrascado en la lectura de pornografía y en las prácticas sexuales más aberrantes.⁴³

When he was not reading pornography ill-concealed in theological treatises, my uncle was perusing a fantastic book on the Spanish Inquisition in the New World, illustrated with a multitude of copper engravings, a kind of catalogue of sexual terror, licentious extravagance, and murder. As the *abbé* was so often engaged with Pélisse, and as my tutor was on his own knees after some bug or other.. I had plenty of time to gloat over those instructive scenes that —as was later proved— assured my life would be ruled by *furia amorosa* and an unbridled imagination.(166)

-
- 42** La referencia a los cinco días de septiembre alude a la matanza que se produjo en Francia entre el 2 y el 7 de dicho mes en 1792, cuando más de 1000 monárquicos fueron apresados y sometidos a juicio para luego ser ejecutados en las calles francesas. En las Matanzas de Septiembre fueron los ciudadanos franceses los que se erigieron como vengadores de los sufrimientos provocados por el régimen autoritario de la monarquía, cuya rabia contenida dio lugar al reino del terror.
- 43** El Abad resulta ser una nueva versión del personaje recurrentemente inventado por Ducornet con los nombres de el Exorcista (*The Stain*), Rais Secundo (*Phosphor in Dreamland*) y Diego de Landa en esta misma novela. La ideología católica es el punto de mira de todas estas narrativas como productora de individuos que desarrollan una sexualidad enfermiza tendente al sadomasoquismo. La idea de Ducornet sobre la identidad como un proceso de conexión con el mundo sensorial y sexual está en la base de esta crítica.

La contrapartida de la imaginación desbordada y peligrosamente fuera de control de Sade resulta ser Gabrielle, el alter-ego del pornógrafo, que a la vez introduce el pensamiento racional y lógico en una novela plagada de violencia irracional. El ejercicio de la razón y del sentido común, alejado del fanatismo del pueblo de París y de sus gobernantes, se pone en boca de un personaje femenino, acusada y luego condenada por su amistad con Sade, sus relaciones sexuales con otra mujer, y su libro de condena del imperialismo.

Tal como se apunta una y otra vez a lo largo de la novela la Revolución, cuyo lema utópico de 'Libertad, Igualdad, Fraternidad' en la práctica se transforma en su opuesto, y, por tanto, se muestra como una repetición del régimen anterior aunque disfrazado convenientemente por las teorías racionalistas y el sistema democrático. A lo largo de la primera parte, durante el proceso judicial y los interrogatorios, Gabrielle es completamente consciente de cómo despojar a sus jueces del disfraz democrático y racional, mostrando así su capacidad crítica. De esta manera, cuando Gabrielle tiene que explicar el proceso de fabricación de uno de sus abanicos hecho con el mismo material que se utiliza en las ostias sagradas, el presidente del Comité lo considera una blasfemia contra Dios, a lo que ella responde utilizando un discurso fundamentalmente materialista:

We are no more living beneath the boot of the Catholic Church, citizen. I never was a practicing Catholic. Like the paste that holds them to the fan, the wafers are made of flour and water. They are of human manufacture, and nothing can convince me of their sacredness.(11-12)

En su postura intransigente y conservadora y dejando ver la ideología patriarcal que la sustenta, el presidente del comité cuestiona la 'feminidad' de la protagonista,

aduciendo algunas de las premisas del ideal femenino burgués, como lo impropio que resulta la idea de una mujer interesada por los placeres mundanos, o por la fabricación de objetos obscenos. Para el portavoz de la revolución libertaria la sexualidad es, por lo tanto, una práctica que necesita ser regulada por la ley y el orden racional, una idea que deconstruye las bases ideológicas de la revolución burguesa del siglo XVIII como un movimiento opresor y represor de la sexualidad tanto femenina como masculina, que se sirve de la ideología de la liberación para ello.

Es significativo el hecho de que los personajes que son interrogados y condenados y que funcionan como los agentes de la narración sean precisamente un escritor de pornografía, una fabricante de abanicos eróticos, y más tarde, una escritora de teatro, amante de Gabrielle. Sin embargo, las acusaciones de inmoralidad, basadas fundamentalmente en la inadecuación de los comportamientos sexuales de los acusados, dejan entrever una censura política que parece quedar oculta a los ojos de la multitud: entre dichas acusaciones el tribunal aporta como prueba el libro sobre la Inquisición que estaban escribiendo el Marqués de Sade y Gabrielle por considerarlo una demostración de la distorsión de la verdad, la verdad de que el Nuevo Mundo debe ser conquistado por Europa sin poner mucha atención en los medios.

Otro ejemplo de este tipo de censura se encuentra en la condena de Olympe de Gouges, la amante de Gabrielle, que, además de ser una escritora de renombre es una ficcionalización de una de las más importantes feministas de la Francia

revolucionaria.⁴⁴ En la novela *Olympe* se introduce en la segunda parte a través de las cartas y los apuntes biográficos de Gabrielle, y en ella Ducornet vierte sus propias ideas, recurrentemente insertadas en todas sus novelas:

Olympe de Gouges was truly ... *insolite*. She said things worth repeating, such as 'I am a creature of Nature, as changeable as Weather.' ... Or this: 'We admire Nature's variety of colors; indeed, if all flowers were white, we'd love them less. The world is richer for Nature's permutations, so why, tell me, do we not accept diversity within our own species?' ... And this: 'It is usual to think that perfect beauty is masculine since the so-called Creator is male—or so some like to think. But the scholars agree: The origins of everything are *celestial*. And, did you know? The stars are, each and every one of them, *hermaphrodite*!.'(117-118)

Los brotes del feminismo, al amparo de las teorías sobre la igualdad provenientes de la Revolución, se desmontan por medio de otra de las teorías fundamentales en la ideología burguesa: la de la diferenciación funcional de los géneros, que tanto *Olympe* como *Gabrielle* se encargan de cuestionar abiertamente, como cuando ésta última responde a las imprecaciones sobre su falta de virtudes femeninas:

Early in our friendship, Sade said I had the mind of a man. That was to say that I was fearless, fearless of ideas, which, after all, are mere abstractions until put to use. I told him that I had the mind of a woman, adequately stimulated, adequately served. You see: Under the guidance of an enlightened parent, I became an educated woman transcending the limits of my craft.(22)⁴⁵

-
- 44 *Olympe de Gouges* escribió algunas obras de teatro claramente antiesclavistas, que tomaban el discurso de la liberación para articular los derechos de las mujeres junto con los de los esclavos. Fue ella la que escribió una declaración de los derechos de la mujer en 1791, concluyendo su carrera como activista política con algunas cartas acusatorias dirigidas a Robespierre, que le condujeron directamente a la guillotina.
- 45 La caracterización de *Olympe* junto con la de *Gabrielle* hacen de estos dos personajes una particular ficcionalización de la propia Ducornet, en cuanto que ambas muestran algunas similitudes en sus biografías con la de la autora. Esta forma de introducirse en la narrativa ya lo había experimentado por medio de la introducción de la escritora y crítica Alicia Ombos en su novela anterior, *Phosphor in Dreamland*, donde Ducornet inserta párrafos enteramente copiados de artículos propios para ponerlos en boca de la escritora ficticia.

Esta segunda parte se concentra sobre todo en la introducción de extractos del libro sobre el inquisidor Diego de Landa, por el cual se refuerza el retrato positivo del pornógrafo, que influenciado por la capacidad intelectual y artística de la protagonista, expía de alguna manera sus culpas al emprender la misión de enaltecer al pueblo maya. Estos extractos forman cuatro fases en el desarrollo del imperialismo español en Yucatán: la llegada de Landa a las tierras mejicanas, el primer ejercicio de su poder sacrificando al representante de la tribu, la exposición de la feminidad como agente diabólico, y, por fin, la apocalíptica quema de los libros y los objetos artísticos del pueblo maya.

El libro imaginado por Sade y Gabrielle arranca con el personaje Melchor, un dibujante de mapas, en el que Ducornet construye la crítica historicista de la colonización como devastadora de la realidad histórica:

Our book begins with a map-maker, a Franciscan named Melchor who had accompanied Landa to the Yucatán. Such is the map-maker's faith, and such is his vanity, that he invents all that he does not know, all that is yet unknown; invents lands undiscovered, or thickly shrouded in forests, or made impassable by defiant Maya Indians which continue to do battle with the Spanish... The map-maker dares not leave his rooms, but no matter: He believes his hand is guided by divine inspiration.(57-58)

Es de esta manera la falta de conocimiento y la fe en su sagrada misión las que guían a los colonizadores, que al intentar categorizar la vida primitiva del pueblo maya no encuentran otra forma sino alinearla con lo demoníaco y lo diabólico. Es así que el enfrentamiento dialéctico entre Melchor y Kukum, un escriba maya, que es requerido ante los españoles para mostrar los mapas de sus antepasados, resulte una confrontación entre la realidad y el mito, que paradójicamente establece la oposición entre los escritos mayas y los mapas inventados por los colonizadores:

Kukum is defiant and he is daring. He knows it is likely that he will die a horrible death. He has seen that, like everything Spanish, Melchor's map is fantastical and false. He says: 'My Land is not a land of dreams. It is a real place, a tangible place supporting more temples and pyramids than can be counted, and each is as heavy as a hill.' (59-60)

Los mapas ofrecidos por Kukum a los extranjeros desentrañan todos los rincones de la península de Yucatán y en ellos se desvelan los misterios del calendario maya, provocando la soberbia de Melchor, que los interpreta ante su maestro como un hervidero de signos maléficos y satánicos. Ésta es la premisa de la que parten todos los razonamientos de Landa, atormentado por su alienación en una tierra desconocida y peligrosa. Al entrar en la ciudad de Mani, siente la tentación en cada esquina: en la piel de las muchachas, en el olor de los manjares que venden en los mercados, en la música que trastoca su espíritu. Nada es ni siquiera parecido a lo acostumbrado en España en Mani, donde "the Devil's work [is] often carried out in concealment" (67); aquí todo se complica porque nada sigue las reglas aprendidas en la metrópolis, y Landa tiene que evitar abandonarse a su imaginación enfermiza, a favor de su misión divina: 'to battle Satan and destroy the lost tribes of Israel" (68).

En el segundo de los episodios, Landa decide descuartizar a Kukum para acabar con los maleficios del brujo y así proponer la violencia como modelo de gobierno y organización de la provincia.⁴⁶ Con la desaparición de Kukum de la escena, el libro introduce a su esposa, que se identifica a los ojos de los extranjeros con la feminidad monstruosa y tentadora, y a la vez con ciertas afinidades con el mundo más material y escatológico:

46 De nuevo se establece aquí la interconexión entre lo que pasa en Yucatán en el pasado y lo que está sucediendo en las calles de París en el momento en que Gabrielle y el Marqués de Sade están escribiendo su libro sobre Diego Landa. Es ésta la razón por la que el Comité de la Revolución es tan susceptible con el texto, ya que ve en él una crítica mordaz a los procedimientos violentos que el gobierno francés estaba utilizando en aras de la libertad.

To look on a woman with desire is to be polluted through the eyes... For did not Saint Matthew say, 'Formed of a bent rib, is by Nature bent?' ... Woman, having passed the night dreaming of fancies and fornications, racks her throat, snorts and spits, pisses like a sow, and, still reeking of sleep, plumps herself down before her mirror, arming herself with tweezers, hair dye, the fat of bears, paring knives, the wax of bees, cobwebs, the milk of asses, brushes, combs, and sponges.(95)

La identidad femenina descrita en estos términos produce no sólo un temor irracional sino también una profunda repugnancia por un ser de tanta bajeza, que se refuerzan por la introducción de una historia, claramente inventada por Landa, sobre unas amazonas caníbales que descuartizaban a los hombres que seducían para luego hacer tamales y venderlos en el mercado del pueblo. Landa así repite la estrategia masculina de mitificar lo femenino como diabólico que se encuentra también en otros personajes de novelas anteriores como Septimus (*Entering Fire*), Toujours-Lá (*The Fountains of Neptune*) y Radulph Tubbs (*The Jade Cabinet*).

En el último de los episodios con los que se cierra la novela, Landa construye una pira enorme de purificación donde quema todos los libros, los mapas y el cuerpo destrozado del escriba ante un pueblo atormentado y sangrante por las torturas, perplejo ante la destrucción de su mundo. Mientras tanto Landa observa la quema como símbolo de la victoria del Bien sobre el Mal:

Landa knows he is causing the collapse of a world. He is burning the past, present, and future time. The people of the Yucatán will no longer know the names of their ancestors, or how to make wine out of honey and the bark of trees, to read the potencies of flowers and smoke, to pave roads and find water, to locate the places where medicinal plants grow, to tell an auspicious from an evil hour, to cure a body in pain. It is here, in Mani, that the New World will be purged of its demons.(78)

Aunque la violencia y la intolerancia llenan las páginas de la novela, los últimos párrafos dejan un hueco para una apología de la feminidad como vía de escape a la barbarie masculina. En la historia de Landa y Mani, la esposa de Kukum conserva para el futuro algunos de los libros que su marido no entregó a los Inquisidores, mientras que en el espacio narrativo de la Revolución, el Marqués de Sade sueña con una ciudad utópica vislumbrada por la amante de Gabrielle, una sociedad que necesariamente tiene que volver los ojos hacia un estadio conectado de nuevo con la naturaleza:

In times of Calamity —Famine, Plague, and War— the forests assured that a family, a group, or even the entire population could return to a State of Nature. Also, the wilderness, scattered with lakes and ponds, supplied the market year-round with trout and pike and eels.

Every city square was planted with an orchard. The citizens came together in the fall to harvest hazelnuts, almonds, apples, and, in summer, cherries! Every child with cherries dangling from her ears! Imagine the joy of children growing up in 'the Almond Quarter', the pleasures of a city park shaded by one hundred walnut trees.(208)

En este final se observa una vez más la articulación de la utopía social, que se relaciona con la vuelta al mundo natural, una idea que se ve repetida en todas y cada una de las novelas de la autora norteamericana, que vuelve siempre a ella como única salida a la violencia, la destrucción y la disolución de la identidad provocada por las sociedades modernas occidentales.

De esta manera se puede establecer esta idea como punto de conexión que enlaza una obra con la siguiente, estableciendo así un *continuum* en el que se entrecruzan las formas literarias y un entramado ideológico coherente y preciso. En este sentido, las estructuras narrativas utilizadas por Ducornet le sirven para diversificar la articulación de la misma idea proveniente de un feminismo comprometido, pero que dista bastante del feminismo que guía a Angela Carter, en

cuanto que el de la autora norteamericana no está condicionado por el materialismo acendrado de la británica, sino por una visión más trascendental del mundo y por un interés muy centrado en la búsqueda de una filosofía moral:

I live with a psychoanalyst —Jonathan Cohen— who questions the collusive nature of traditional psychoanalysis in our society and proposes what he calls a moral landscape, a certain quality of mind and of experience. The idea of queality, of moral landscape, appeals to me immensely. I don't think a novel can with grace map such a landscape, but perhaps it can offer an intuitive itinerary. (Gregory & McCaffery 1998, 137)

Conclusión

La idea de la inevitable conexión entre las representaciones literarias y los diferentes sistemas ideológicos que conforman nuestra particular visión del mundo hace posible el análisis de las estrategias narrativas como instrumentos para la desestabilización de dichos sistemas en aras del cambio social y político. En el caso específico de la escritura feminista este interés en la descomposición del componente ideológico inherente a las formas literarias se torna en deconstrucción del concepto de género sexual naturalizado por el sistema patriarcal. De ahí que el foco de atención de este trabajo de investigación haya sido la manera en que las escritoras elegidas para formar el corpus de este análisis consiguen subvertir las representaciones literarias heredadas del pasado con el fin de transformar el concepto de género y las ideas tradicionales sobre la sexualidad femenina.

El análisis del funcionamiento de las formas narrativas en su relación con los objetivos ideológicos que persiguen tanto Angela Carter como Rikki Ducornet ha servido así para delinear un acercamiento crítico fundamentalmente cronológico en el que se hacen visibles coincidencias muy significativas en las producciones literarias de estas dos escritoras. Este tipo de análisis del fenómeno literario en el que se rastrean, por una parte, las líneas argumentales, los elementos narrativos, las estructuras temáticas y formales que conforman la evolución creativa de cada

autora, y por otra, cómo dichos componentes coinciden en ambas producciones, puede ofrecer una visión de la literatura que excede al concepto de autor, nacionalidad, y otras categorías limítrofes como la adecuación de las obras estudiadas a los géneros narrativos convencionales.

El punto de partida del trabajo en cuanto a su objetivo principal de ver en las dos autoras unas selecciones similares de los materiales utilizados—los géneros elegidos, las técnicas, la manera de estructurar las obras— ha conducido al análisis de ambas carreras como productos de una misma línea de acción ideológica que tiene mucho que ver con las líneas fundamentales que ha guiado al pensamiento contemporáneo. De esta manera, un análisis como éste ayuda a entender las producciones literarias de Angela Carter y de Rikki Ducornet como resultados no sólo de unas inquietudes y una reafirmación personales, sino también de ansiedades e inquietudes mayoritarias dentro de un movimiento contracultural tan relevante como el feminismo en la segunda mitad del siglo XX.

La actitud transgresora que comparten ambas autoras al afrontar los temas candentes de su tiempo, así como el uso subversivo que hacen de las formas que les ofrece la tradición literaria las encuadran en la discusión más relevante en el seno de las letras contemporáneas, que se relaciona con la manera en que las escritoras utilizan técnicas provenientes de la “poética posmodernista” (Hutcheon 1988; McHale 1991) para sus intereses políticos. En este sentido, este trabajo de investigación parte de la consideración del posmodernismo como movimiento cultural que comparte algunas de las premisas del feminismo, como la discursividad de la experiencia humana, y también algunas de sus estrategias más recurrentes, como la deconstrucción de las narrativas del pasado.

La desestabilización de los géneros narrativos que se desprende de la utilización de la intertextualidad presente en la obra de las dos escritoras en cuestión se debe interpretar como una de las técnicas del posmodernismo para trascender los límites establecidos por el canon literario occidental. En este sentido la introducción de formas narrativas menores como los cuentos de hadas, la pornografía y la ficción gótica dentro de los géneros canónicos de la literatura desafía al discurso oficial y presenta una revisión formal que los descentraliza.

Este proceso de deconstrucción produce simultáneamente una descentralización del concepto de identidad femenina a lo que contribuye la construcción de unas narrativas claramente subversivas en su tratamiento del enfrentamiento de las protagonistas con los códigos impuestos por el entramado social que las reprime. Como estos códigos de conducta se comprenden como construcciones discursivas que se han ido naturalizando por medio de la literatura y demás productos culturales, es comprensible que estas autoras elijan la introducción de esos mismos códigos dentro de las narrativas para desvelar la carga patriarcal que los hace funcionar. Partiendo de esta idea se hace necesario plantear la identificación de los conceptos de representación literaria y de identidad, que tradicionalmente se han considerado como elementos separados por la frontera que divide la ficción de la realidad.

En este sentido el foco de interés de este análisis coincide con una de las bases comunes al posmodernismo y al feminismo, la crítica de la representación, que en el caso de la práctica feminista tiende a la utilización de las formas más recurrentes de la cultura popular, dado su claro interés en la codificación estricta en los comportamientos de cada género (sexual):

Popular narratives, from crime to gothic and fantasy, from adventure to domestic melodrama, respected overall gender distinctions, in spite of exceptions and contradictions. In the media this has become even more evident. Institutional constraints both in cinema and television have from the start created quite distinct genre containers, and alongside them gender specificities. (Curti 1998, 39)

La estrategia seguida por Angela Carter y por Rikki Ducornet se caracteriza por la revisión de los géneros literarios considerados ‘masculinos’ —y, por lo tanto, ‘más serios’—, por medio de la inserción de elementos temáticos y formales recogidos del acervo de la cultura popular. Así las primeras novelas de Angela Carter y de Rikki Ducornet se centran en la subversión del género romántico del *Bildungsroman*, género fuertemente enraizado en la idea de una personalidad en proceso que va creciendo orgánicamente en su relación con el mundo, por medio de la inclusión de narrativas fantásticas como los cuentos de hadas, cuyas líneas argumentales conforman una particular definición de la feminidad como contrapunto a la novela de formación masculina.

En estos primeros momentos de creación literaria las convenciones del *Bildungsroman* les sirven tanto a Carter como a Ducornet para la denuncia de cómo las protagonistas deben luchar contra los códigos de conducta que les vienen impuestas desde unas fuentes de poder externas a ellas y que las hacen incomprensibles o inoperantes para la definición de su individualidad. Sin embargo, aunque el punto de partida es el mismo, desde las primeras novelas de ambas autoras se observa una diferenciación clara en sus objetivos, que se justifica por la diferente ideología de cada una de ellas.

En el caso de Angela Carter su propósito fundamental es la desmitificación de los productos culturales que dominan la percepción de las mujeres como objetos

pasivos a manos del poder masculino, por lo que sus novelas se estructuran como espacios alegóricos en los que cada elemento funciona como crítica de dichos productos del pasado. Esta característica principal de la obra de Carter viene condicionada por el fuerte materialismo que influye en su particular visión del mundo: la negación de cualquier significado trascendental, de cualquier rasgo esencial que defina claramente lo que significa ser mujer, domina toda su narrativa, dejando siempre una puerta abierta a la reflexión pero sin una salida fácil a los problemas que plantea.

En su primer acercamiento al género en *The Magic Toyshop* Carter propone claramente las relaciones intertextuales entre estas convenciones tradicionales del crecimiento y la construcción de la identidad y los elementos arquetípicos del gótico en su descripción de la juguetería y los sucesos que la niña tiene que enfrentar en cuanto a su identidad dentro de ella. Esta mezcla de textos y de discursos, así como el reciclaje de mitos y narrativas fantásticas tomadas del imaginario de occidente, hace evidente la necesidad de interpretar la novela con un sentido alegórico que está más allá de lo narrado. Es lo mismo que ocurre en *Heroes and Villains* donde por segunda vez basa la estructura novelística en el *Bildungsroman* pero esta vez mezclándola con un entramado de ciencia-ficción distópica en la que cada elemento de la narración funciona dentro de la discusión sobre la identidad femenina entroncada con los debates contemporáneos a su creación —la utopía liberatoria de la vida primitiva en el pensamiento de los 60. Esta interpretación alegórica de la novela se produce por la necesidad de responder a las llamadas alusivas e intertextuales que ofrecen ciertos espacios y

caracterizaciones incluidos en la narrativa, y que resulta imprescindible para entender la carga ideológica que domina su construcción.

En este sentido la adecuación de un género fundamentalmente realista como el *Bildungsroman* a estructuras asociadas con la literatura fantástica no significa para la autora una solución escapista, sino todo lo contrario, una desmitificación de la fantasía y del imaginario que se desvela como espejo de lo real.

Este materialismo de Carter está ausente en gran medida en la obra de Ducornet, en la que domina un sentido más trascendental de la búsqueda individual, conectado con la simbiosis del ser humano con el mundo natural perdido en el proceso de modernización occidental. De ahí que sus primeras novelas, aún tomando las mismas convenciones del *Bildungsroman* que se ven en las primeras novelas de Carter, lleguen a una construcción óptima de la identidad a través de dicha conexión con la naturaleza que se logra a través de un lenguaje altamente simbólico: en la caracterización de *The Stain* los personajes conectados con el mundo natural son los que ayudan a la protagonista a abrazar su identidad como mujer unida a la tierra y en convergencia con ella. Estas ideas que parecen celebrar una esencia puramente femenina en consonancia con la tierra y la vida primitiva se encuadran en las teorías propuestas por el ecofeminismo

Esta rama del feminismo que comenzó a principio de los 70, se basa en la creencia de que la dominación de las mujeres está íntimamente conectada con la destrucción del medio ambiente y del planeta. La preocupación por el mundo natural origina una teoría sobre la feminidad en afinidad con una espiritualidad basada en la unión con la naturaleza que se ha perdido por culpa de las políticas y las religiones patriarcales. La mirada al pasado pre-patriarcal puede reconocerse en

la metáfora inserta en las primeras novelas de Ducornet sobre la recuperación del Edén, que se materializa en los personajes femeninos que tienen la posibilidad de sobrepasar las estructuras sociales para encontrar su identidad en esa comunión espiritual con la naturaleza. De esta manera Charlotte, la protagonista del *Bildungsroman* femenino de la escritora norteamericana, sólo puede construir su identidad en el momento en que puede desprenderse de los códigos impuestos por la sociedad claustrofóbica de La Folie y abrazar su conexión con el mundo natural representado simbólicamente por la liebre que se perfila en su rostro como marca de nacimiento.

Esta misma diferenciación en las propuestas ideológicas que organizan las narrativas de ambas autoras se observa en la apropiación que hacen de la forma del viaje alegórico medieval. Al analizar las novelas de Angela Carter que toman como base estructural esta forma se evidencia un objetivo claro de deconstrucción de sistemas de pensamiento y teorías literarias tan importantes en nuestro acervo cultural como el psicoanálisis —tanto freudiano como lacaniano—, la fenomenología, y el surrealismo, en narrativas cuyo desarrollo argumental lleva a finales abiertos, e incluso problemáticos, que no dan soluciones concretas o esencialistas. No significa esto que las tres novelas que se estructuran de esta forma —*The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, *The Passion of New Eve*, *Nights at the Circus*— no propongan diferentes planteamientos y diferentes prismas de interpretación de dichos sistemas y teorías, sino que en la evolución que se observa de una novela a otra Carter evita los cierres dogmáticos dejando a sus personajes principales a las puertas de su propia historia. Estos finales abiertos que se dan en toda la obra de Angela Carter deben interpretarse a la luz de las dificultades que la

autora y las diferentes ramas del feminismo estaban encontrando a la hora de definir la feminidad y su naturaleza.

En cambio, el viaje alegórico articulado en *Phosphor in Dreamland* de Ducornet sí parece encontrar un final que construye de manera positiva la identidad del protagonista en su búsqueda personal. De nuevo aquí la resolución viene dada por el encuentro de Phosphor con una parte de su experiencia, que había silenciado desde el principio, que se relaciona con la materialidad de la experiencia vital en su contacto con lo natural, representado por el contacto sexual con Extravaganza y su aceptación de la paternidad. En este sentido el viaje alegórico construido en *Phosphor in Dreamland* no es sólo un proceso de reconocimiento de la identidad del protagonista principal y su confrontación con la sexualidad y el arte, sino también una exploración de la cuestión de la feminidad que claramente se construye en consonancia con la aceptación de la maternidad y sus posibilidades de realización para el personaje femenino principal. De ahí que el final de la narrativa proponga la unión ideal del poeta y de su amada en consonancia con sus nuevas identidades, relacionadas ambas con el proceso de creación, artística en el caso de Phosphor y biológica en el caso de Extravaganza.

Este final, que parece una apología de la diferencia de los géneros, de nuevo concuerda claramente con algunas de las premisas del ecofeminismo, dado que el final feliz se consigue a través de la experiencia de la sensualidad y la sexualidad como partes naturales del ser humano: la creatividad artística se identifica con el dominio sensorial a través del cual Phosphor consigue crear una poesía erótica 'pura', y la pasividad de Extravaganza en su adolescencia acaba al abrazar ésta su

sexualidad y con ella el estado natural del embarazo, que para el ecofeminismo es una forma de entrar en comunidad con la tierra.

En cuanto a la utilización de la metaficción historiográfica, también son claras las diferencias entre ambas escritoras. En la revisión de la historia que realiza Angela Carter, ésta continúa centrándose en su interés por la deconstrucción de las teorías que han dominado la definición de la feminidad desde los principios de la modernidad, y de las formas literarias que han naturalizado dichas teorías, con la diferencia de que dicha deconstrucción se inserta en narrativas ubicadas dentro de escenarios históricos. Las técnicas recurrentes en esta última fase de su carrera tienden claramente al pastiche y la parodia de obras literarias del pasado, por una parte, y a la revisión de figuras históricas desde una perspectiva claramente feminista.

Al analizar en profundidad las líneas más recurrentes en este tipo de narrativa creada por Carter sobresalen ciertos temas claves que entroncan con intereses ya presentes desde las primeras novelas como la reescritura de los cuentos de hadas, la deconstrucción de la teoría romántica y las identidades masculina y femenina que dicha teoría naturaliza, la revisión de las creaciones del Decadentismo y su particular definición del universo femenino como demoníaco y perverso, etc. Es ésta una metaficción historiográfica principalmente basada en la técnica de la intertextualidad, cuyos materiales de partida se toman de gran parte del bagaje cultural de Occidente, convertido así en un conjunto de productos maleables en sus manos. En este sentido el uso de la metaficción historiográfica por parte de Carter debe interpretarse como una estrategia más dentro de la evolución principal en una carrera literaria en la que los temas y las formas se revisan de una a otra novela, en

un intento constante de acoplarse a, y de servirse de, los debates más importantes de su tiempo.

En cambio, esta misma forma narrativa se desarrolla de forma distinta en la obra de Rikki Ducornet, a la que se observa menos ligada a los debates ocurridos en el seno del feminismo y más interesada, en cambio, en la revisión de los fenómenos históricos que han producido la desintegración de la idea de progreso inherente al concepto de civilización. De ahí se explica que sus intereses fundamentales sean el nazismo y su ideología racista, la colonización española que provocó la devastación de los pueblos precolombinos, la Revolución Francesa que tuvo como consecuencia la implantación del terror como forma de gobierno, etc.

La metaficción historiográfica a manos de Rikki Ducornet se convierte así en una revisión crítica que muestra la manera en que la historia con mayúsculas es en realidad una narrativa sobre la destrucción de los más débiles, una crítica que deja ver fundamentalmente las fisuras inherentes a las bases de la civilización occidental. Sin embargo, aunque diferentes en algunos aspectos, también existen similitudes relevantes en las novelas más comprometidas con la revisión de la historia, como la apropiación de personajes, de textos y de escritores del pasado a los que se ficcionaliza como instrumentos de la metaficción. En este sentido cabe destacar el interés que se observa en las dos autoras por la deconstrucción del entramado ideológico de la modernidad y los sistemas adláteres del surrealismo y del psicoanálisis, que estructura una parte importante de sus respectivas obras.

Al analizar esta forma narrativa, que para Linda Hutcheon es fundamentalmente posmodernista, se puede establecer un diálogo muy fructífero entre las novelas de ambas escritoras que ayuda a concluir con la idea de que, aun tomando las mismas

fuentes de inspiración, aun teniendo como objetivo la deconstrucción de los mismos textos, los resultados siempre se separan al final por los diferentes idearios que demuestran tener y que son causa directa de sus diferentes bagajes culturales y vitales. De esta manera la extensa producción de Angela Carter es un reflejo claro de su propio compromiso con el momento histórico que le tocó vivir, un periodo efervescente para el feminismo que acababa de emerger en el momento de su entrada en el mundo de las letras, unos tiempos en los que los radicalismos estaban a la orden del día en una Inglaterra de grandes contrastes sociales. Estas circunstancias, que la hacen una autora fuertemente iconoclasta, problemática incluso, la llevan a participar de forma activa en la agitada vida cultural de la época, imbuyéndose de las discusiones teóricas que utilizaba para construir sus narrativas. Todo ello produce una obra en la que domina un gusto por el pastiche, por la intertextualidad, y, más tarde, por la metaficción que la convierten en una de las escritoras contemporáneas fundamentales del posmodernismo británico; un posmodernismo entendido principalmente en su aspecto de crítica de la representación femenina, un posmodernismo entendido a través del prisma de su profundo materialismo y de una perspectiva feminista crucial. El posmodernismo de Carter es, pues, un posmodernismo puesto entre paréntesis, o, como lo llama Aidan Day, un 'anti-posmodernismo' basado en la interactuación de la racionalidad controladora de Carter y los aspectos del posmodernismo que le sirven a sus intereses (Day 1998, 12-13).

La de Ducornet, en cambio, es una producción que comienza en los 80, dos décadas más tarde que la de Carter, una vez pasados los primeros experimentos literarios más radicales, y que refleja influencias menos enraizadas en la tradición

literaria anglosajona y más relacionadas con la personalidad de una autora fundamentalmente viajera, apasionada por la naturaleza, y con una perspectiva menos materialista. En Ducornet se observa una inteligente mezcla de mecanismos posmodernistas, como la intertextualidad y la metaficción más radical, y de elementos que vuelven la vista a otras tradiciones anteriores, como el gusto por insertar una evidente estructura simbólica que da significado a la obra —en *The Stain*, la mancha en forma de liebre que también se relaciona con un momento epifánico de revelación—, o el proceso de mitificación del mundo natural que se puede rastrear en todas su obra, que desprende una concienciación profundamente moral. Como ella misma dice: “I’ve been called postmodern but my learnings are moral philosophy!” (tomado de una carta inédita).

En suma, tras el estudio de sus diferencias y de sus similitudes, de cómo estas dos autoras han conformado sus universos literarios, se puede decir que ambas han logrado crear un paisaje que ha enriquecido y enriquece el mundo de la ficción en los momentos críticos de la posmodernidad.

The Stain (1984)

En una de las casas de un pequeño pueblo francés llamado La Folie una mujer da a luz a una niña mientras su marido se encuentra cazando en el bosque. Estando a solas y previendo su trágico final, la mujer recuerda el momento en que el carnicero del pueblo -su marido ahora- la poseyó violentamente en su primer encuentro, mientras sus ojos se fijan en la imagen del Sagrado Corazón que cuelga sobre su cama. La mujer muere desangrada, y cuando el marido regresa se encuentra con la terrible escena.

Charlotte, la niña nacida en tan terribles circunstancias, se marcha a vivir con su tía Edma (la hermana de su padre) y su tío Emile, donde la protagonista pasa los primeros días de su infancia en un ambiente familiar fragmentado por las distintas personalidades de Edma, una mujer cruel y supersticiosa, y de Emile, un hombre dado al cultivo de hortalizas y plantas, y con ciertas dificultades en el habla. La superstición de Edma, y el hecho de que Charlotte nace con una mancha en la cara, convierte a la niña a menudo en objeto de reproches y de castigos, por lo que Charlotte se acostumbra a tener la idea de que es culpable por algo desconocido y por lo que tiene que pagar durante toda su vida. Ésa es

su única explicación para entender el rechazo social que encuentra en las gentes del pueblo, un rechazo que no le permite ni siquiera ir al colegio con los demás niños.

Los juegos de Charlotte en esta fase infantil se limitan a imaginar historias en las que los personajes son las hortalizas del tío Emile o las piedras del jardín de la casa; en su imaginación los objetos cobran vida, sobre todo, el reloj de su cuarto que le produce una atracción fatal, otorgándole en su mente tanta importancia, que un día queriendo parecerse a las niñas santas de los libros lo rompe y se traga los cristales para purificarse. Enseguida Charlotte empieza a vomitar sangre y está a punto de perder la vida por el incidente, pero al final se recupera, y Edma, que ve en el acto un síntoma de la naturaleza diabólica de su sobrina, pide consejos al Exorcista del pueblo y a la Madre Superiora del convento de St. Gemmes para que la niña se salve del fuego eterno.

En el momento que el Exorcista y la Madre Superiora se ponen en contacto a través de Edma, se enciende en ellos la incandescencia sexual que llevan escondida en continuas sesiones de masturbación, y deciden ingresar a Charlotte en el convento, mientras el Exorcista se disfraza de monja para seguir con sus encuentros sexuales con la Madre Superiora. En el convento Charlotte comprueba su idea primigenia de que ha nacido para sufrir los castigos de los otros, porque en St. Gemmes la educación es el instrumento para el despliegue sadomasoquista de las monjas sobre las niñas. El continuo sufrimiento psíquico que Charlotte tiene que soportar, viendo a su amiga colgada de los pies en el dormitorio de una de las monjas, hace despertar en ella una parte oculta, que le permite obrar algunas artes de magia, como practicar un encantamiento sobre

los dientes de metal de Sister Malicia de manera que le queman las encías.

En el paroxismo de la escena, en la que Eulalie, la amiga de Charlotte, abandona su martirio levitando fantásticamente, Charlotte consigue escapar y se adentra en el bosque, donde se encuentra con Archange Poupine, un cazador que vive fuera del pueblo, y le ofrece su cabaña. Allí junto al fuego de la chimenea, Poupine le explica a Charlotte todas las cosas importantes de su vida: quiénes fueron sus padres, por qué las gentes del pueblo la desprecian, y, además le explica cuáles son los cambios que la niña ya está experimentando para llegar a ser una mujer adulta. Es así que Charlotte comienza a despojarse de la idea negativa que tenía sobre ella misma y abraza su identidad como mujer apartada de las supersticiones peligrosas de la comunidad.

Mientras tanto los personajes más fanáticos empiezan a perder la cordura: Edma se impone la misión de reconstruir la Basílica de Lourdes utilizando huesos de animales, y el Exorcista se disfraza de hombre lobo aterrorizando a la gente de La Folie, asesinando a dos gemelos del pueblo al que les arranca el corazón, hasta que es capturado por Poupine en el bosque.

Al final de la novela Charlotte ve en el bosque una liebre dorada, un ser maravilloso que tiene la misma forma que la mancha de su rostro, por lo que la niña entiende la mágica conexión que la relaciona con la tierra y el mundo natural. Mientras tanto llega un paquete al convento donde se encuentran las monjas de St. Gemmes conteniendo los corazones disecados de los gemelos.

Entering Fire (1986)

La acción arranca en Francia a finales del siglo XIX, y narra la historia de Lamprias de Bergerac, descendiente de Cyrano, del que ha heredado una pasión maravillosa por lo desconocido, haciendo de él un viajero inagotable que le lleva a recorrer el mundo. Su objetivo es claro desde un principio: habiendo sido un estudioso de la botánica, su pasión se dirige hacia la investigación de todas las especies de orquídeas del planeta, y siendo un apasionado del misterio de la feminidad, esta pasión se identifica con la búsqueda de la mujer que represente el Eterno Femenino, la mitica de la feminidad.

Aun teniendo esta idea en mente, Lamprias contrae matrimonio con una señorita francesa, llamada Virginie, y educada en el catolicismo más estricto, con la que el botánico no comparte ningún interés, pero que le da un hijo, Septimus de Bergerac, fruto del único encuentro sexual entre los cónyuges.

Poco después de la boda Lamprias parte hacia China de donde vuelve con una concubina, Dust que también espera un hijo de él. La imposición de convivir con la mujer china y con el bastardo provoca un odio terrible en Virginie que conduce ya toda su vida y que extiende a su hijo Septimus, que crece en una atmósfera insoportable de ira contra su padre.

Una vez que Lamprias abandona a las dos mujeres y a sus dos hijos para explorar las tierras salvajes del Amazonas, Septimus se involucra en las juventudes nacionalsocialistas que comienzan a emerger en Europa, estudia en la universidad y se convierte en uno de los responsables de la guardia nazi, sublimando el odio hacia su padre por medio de los actos crueles que lleva a cabo sobre los judíos y sobre su hermano al que también ejecuta.

Mientras tanto, Lamprias encuentra en la selva el icono de la feminidad que andaba buscando en una india llamada Cûcla, una mujer totalmente ajena al mundo civilizado en la que se une todo lo positivo de las culturas primitivas. Después de vivir con ella en la selva, Lamprias vuelve a París con ella, que se convierte en foco de atención para los artistas y los antropólogos europeos. En estos momentos de efervescencia bélica, Lamprias decide partir hacia los Estados Unidos donde funda un laboratorio para experimentar con la creación de plantas híbridas. Allí lleva una vida sin artificios y alejado de los códigos sociales y de los problemas políticos que tanto le habían oprimido en Francia, y se hace famoso por las exposiciones de fantásticas formas vegetales conseguidas en sus investigaciones. En Estados Unidos Cûcla puede vivir en un entorno natural rodeada de vegetación, y al mismo tiempo comienza a aprender inglés por medio de los libros que le lleva un amigo de la pareja entre los que se encuentra *Alice in Wonderland*.

En esos mismos momentos, Septimus se embarca en la misión más importante de su vida, una vez que su madre ha muerto, y abandona París en busca de las huellas dejadas por su padre en América del Sur. Una vez allí, va destruyendo cada uno de los espacios habitados por Lamprias, hasta que decide viajar a Estados Unidos para culminar su sueño parricida. Cuando encuentra a su padre y a Cûcla viviendo la felicidad que Lamprias negó a su madre y a él, Septimus planea la destrucción de ambos haciéndose amigo de una agente del FBI, que lo pone al tanto de la caza de brujas comenzada por el senador McCarthy. Aquí ve Septimus la ocasión que estaba esperando y acusa a su padre y a Cûcla de comunistas, aportando como pruebas el hecho de ser ambos

extranjeros y los experimentos poco claros de Lamprias. Esto lleva a ambos a las sesiones del Comité de Actividades Anti-Americanas, donde Cúcla demuestra su falta de adecuación al lenguaje civilizado, y, por lo tanto, se escapa de los cargos vertidos sobre ella, y Lamprias sale también indemne al demostrar su alejamiento de los asuntos del mundo de los hombres.

Al final de la novela *Septimus*, cuya misoginia le convierte en asiduo a las prostitutas más viles, ha contraído una sífilis galopante que degenera progresivamente su cuerpo y que lo mata, no sin antes contemplar la futilidad de sus esfuerzos y dedicarse al estudio de la astrología y del ocultismo.

The Fountains of Neptune (1992)

La historia comienza en el momento en que Nicolas/Nini despierta de un coma que lo ha dejado en estado vegetativo durante todo el periodo de las dos guerras mundiales del siglo XX. Nini vuelve a la vida en el balneario de la Dr^a Venus Kaiserstiege, la única psicoanalista freudiana especializada en hidropatía, que ha estado cuidando de él durante todo ese tiempo. Con la ayuda de la doctora Nini aprende a recuperar el pasado inmediatamente anterior al accidente que le dejó en coma, y de esta forma el protagonista comienza a narrar los episodios más relevantes de su infancia que se dividen en dos espacios principales: la casa de sus tíos, 'Other Mother' y Totor, donde todos intentan hacer olvidar al niño un pasado relacionado con sus padres y su pérdida, y el 'Ghost Port Bar', donde Nini se inserta en un universo masculino que le entretienen con historias de aventuras pobladas de marineros heroicos y ogresas monstruosas que viven en el mar y están siempre al acecho de los hombres.

En el ambiente marcadamente masculino del 'Ghost Port Bar', Nini traba una relación de camaradería con Aristide Marquis, es aterrorizado por las historias de Toujours-Lá, y se encariña con Charlie Dee, el chimpancé que siempre acompaña a los marineros en las horas muertas que pasan en el bar. En el mundo de los marineros, Toujours-Lá es la influencia más peligrosa para el niño, ya que es un personaje obsesionado por la maldad monstruosa de las mujeres y no sólo imbuye al niño con cuentos terribles sobre ogresas que se sacian con la muerte de los marineros que encuentra, sino que además arrastra al niño a presenciar una escena de sexualidad brutal entre la mujer del dueño del bar y unos gemelos del pueblo, haciendo que Nini asimile la idea de la feminidad como algo horrendo que hay que temer.

Esta idea es fácilmente transferida en su imaginación al recuerdo de su verdadera madre, a la que siempre recrea en contacto con el mar y como alguien malvado y terrorífico. El miedo que aprende por medio de Toujours-Lá culmina en el episodio que tiene lugar en una excursión al río junto con sus tíos y Aristide Marquis, en la que el niño cae al agua porque cree haber visto el reflejo de su madre y está a punto de ahogarse.

Una vez recuperado ese pasado anterior al coma, Nini empieza el proceso de desarrollar su identidad de adulto, para lo cual la doctora le enseña a servirse de los sueños y de las revelaciones que obtiene a través de ellos. En el proceso Venus decide contarle lo que pasó verdaderamente con sus padres para que su paciente comience su desarrollo dejando atrás las versiones míticas e irreales que Nini tiene en la cabeza: lo que sucedió realmente fue que el amante de su madre mató a su padre ahogándolo en el río y el pueblo enloquecido asesinó a la pareja

estando Nini como testigo.

En el momento en que Nicolas, llamado 'The Sandman' por la doctora, comienza a construir su identidad sin el lastre del pasado, éste se encuentra alienado y separado totalmente del mundo, que es desconocido para él. Así, aprovechando una estancia en los Estados Unidos de la doctora, inventa un doble, un niño imaginario al que llama Olivier, y con él construye un nuevo universo con monos de juguete que siempre están luchando entre sí. Este mundo creado por Nini para comprender su propia identidad es destruido por el pueblo, enloquecido y violento, momentos antes de que Venus vuelva de su viaje para morir en el balneario.

Al final Nini habla a Olivier, su alter-ego, sobre la necesidad de volver a los bosques una vez que los hombres hayan destruido todas las ciudades y la guerra haya devastado todo los vestigios de la civilización.

The Jade Cabinet (1993)

Esta novela sitúa la acción en Inglaterra a finales del siglo XIX, y cuenta la historia de Eheria, la bella hija Angus Sphery, un antiguo alumno de Oxford, que en un intento de encontrar el lenguaje divino del jardín del Edén, abandona a su hija en un bosque cuando sólo contaba con cuatro años de edad. Tras este episodio traumático, la niña pierde el habla para siempre, abandonándose a un mundo interno de imaginación y fantasía. Este universo imaginario es compartido por su hermana Memory, seis años menor que ella, quien comparte también la amistad de Charles Dodgson (Lewis Carroll) que crea un mundo imaginario común en el que las dos hermanas se desligan de todas las restricciones sociales.

En la casa de Dodgson las niñas juegan a ser aborígenes salvajes o ángeles etéreos, momentos en los que Dodgson aprovecha para fotografiarlas.

El ambiente de placidez que rodea la niñez de Etheria se trastoca con la entrada en escena de Radulph Tubbs, un industrial rico que pretende convertirse en marido de Etheria y convertir a la joven en un objeto más de su posesión. Para seducir a la familia, Radulph Tubbs hace continuos regalos al padre de Etheria entre los que se encuentra una pieza de jade muy valiosa, por la cual el padre consiente a dejar a su hija en manos del industrial. Entre los planes de Radulph está aislar a Etheria de todo contacto con el mundo exterior y con todas los lazos sentimentales que la unen a otras personas, por lo que pronto se dedica a destruir la amistad de las hermanas con Dodgson, propagando la idea de que tras las fotografías angelicales de las niñas se esconde una intención perversa de satisfacción sexual.

Una vez casados, Etheria entra en una atmósfera de opresión y silenciamiento de su identidad provocada por el odio que siente su marido a todo lo que signifique imaginación, que es considerado como productor del caos. Violada repetidamente por su marido, Etheria concibe un hijo para el que el industrial concibe un espacio dentro de la casa, 'The New Age', donde educar al niño en el gusto por las fábricas, el humo y el orden racional. Etheria empieza entonces a practicar magia con uno de los sirvientes de la casa, Feathers, hasta que en un momento de gran angustia existencial logra desaparecer volatilizada en el aire.

Enloquecido por la desaparición de su mujer, a la que no ha conseguido doblegar a sus propósitos, Radulph emprende un viaje a Egipto donde pretende amasar más dinero moliendo las momias de unos pájaros sagrados para

convertirlas en sopa y venderlas en Europa. En el viaje le acompañan una mujer-monstruo, 'Ein Hungerkünstler', con la que intenta sustituir a Etheria, y un arquitecto racionalista, Baconfield que desea desvelar los secretos de las formas piramidales egipcias.

En Egipto las identidades de los tres personajes comienzan a diluirse llevando a Baconfield a la locura, a la mujer-anoréxica a una obesidad monstruosa, y a Radulph Tubbs a un estado de melancolía insoportable al concienciarse de la pérdida que ha significado la desaparición de Etheria. Por esto decide abandonar la empresa en Egipto y volver a Londres para embarcarse en una búsqueda infructuosa de su esposa. En Inglaterra Radulph llega a creer que la encuentra bajo el disfraz de una maga, llamada Zephyra, lo cual provoca en la Hungerkünstler unos celos tan grandes que en el momento álgido del espectáculo Zephyra, aquélla la asesina.

En las últimas páginas de la novela, Memory, la hermana de Etheria, que ha sido la narradora de la historia, confiesa que Zephyra no es su hermana, que Etheria nunca ha vuelto a aparecer, y que ella había estado esperando ese preciso momento en el que Radulph se ha despojado de todo su carácter compulsivo de posesión y de conquista para vivir con él en su vejez.

Phosphor in Dreamland (1995)

La novela se sitúa en Birdland, una isla caribeña, donde Nuño Alfa y Omega (Phosphor) es acogido por Fogginius, un antiguo jesuita apartado de la Iglesia Católica por sus prácticas herméticas. En la casa de Fogginius, que se convierte en padre y tutor para el niño al encontrarlo abandonado en su puerta, Phosphor

comienza su desarrollo proclamándose contrario al saber ocultista de su patrón, cuyas actividades más queridas son las prácticas de curandero y la disecación de animales. Phosphor rechaza todo lo que significa Fogginius y se dedica a investigar la luz, una investigación que le lleva al descubrimiento de la cámara oscura y la fotografía.

La isla donde vive Phosphor, Birdland, es una colonia española arrasada por los conquistadores que acabaron con la vida primitiva aborígen. El cacique de la isla es Señor Fantasma, un descendiente del primer conquistador, Old Fantasma, que vive acosado por los fantasmas de los nativos que perdieron la vida en la colonización. Las ansias de conquista heredada de sus ancestros se convierten en el cacique en un ansia extrema por controlar cada uno de los espacios de la isla, y una vez conocido el arte de Phosphor -la fotografía- le propone un proyecto monumental: fotografiar todos los rincones de Birdland, toda su flora y fauna, e incluso llega a pensar en fotografiar las emociones en los rostros de sus habitantes. Phosphor enseguida acepta, porque también él desea hacer algo por su tierra, pensando que las fotografías que vaya realizando a lo largo del viaje hacia la selva le servirán para construir el mayor poema épico conocido para enaltecerla.

Con estos heroicos propósitos Phosphor y Señor Fantasma emprenden el viaje acompañados por Fogginius y los sirvientes, Yahoo Clay y Pulco. En el momento que entran en la selva, la identidad de todos los personajes va cambiando, fundamentalmente porque ninguno de ellos conoce el terreno salvaje que se extiende a las afueras de la ciudad. La exploración de dicho terreno desconocido comienza a tener un carácter peligroso cuando nada más empezar el viaje se

encuentran con un abismo abierto por el mar en la tierra, que significativamente Phosphor identifica con una boca a punto de tragárselos. Éste es el comienzo de una serie de descubrimientos relacionados con el pasado aborigen de Birdland, y que van a producir la disolución de la identidad de los personajes.

El primero de esos descubrimientos es un totem que representa una rana gigante en posición de ser fecundada. Esta imagen resulta muy desagradable al conjunto de los personajes, ya que en ella ven lo más abyecto de la condición femenina, y escapan del lugar no sin antes tomar una foto del lugar. El segundo encuentro lleva a Phosphor a conocer la existencia de un pájaro mitológico, el lólôp, del que le habla largo y tendido un barbero que vive en la copa de un árbol. El barbero les cuenta su historia cuando era cazador de lólôps a los que mataba sin ninguna compasión. hasta que un día se le apareció la virgen y, ante tal milagro, decidió dedicar su vida al servicio de los demás y a cuidar al último espécimen de lólôp hasta su muerte.

Esta historia despierta en Phosphor el deseo vehemente de declarar su amor a Extravaganza, una niña de la que se había enamorado a primera vista mientras paseaba por la ciudad, y para ello envía a Pulco con la misión de llevarle una carta a su amada. Sin embargo, la respuesta de Yahoo Clay ante este nuevo descubrimiento es tan violenta que decide matar al pájaro y exterminar así la especie.

Mientras tanto, Fogginus se deshace en mitad de la selva desapareciendo mágicamente, y Señora Fantasma se convence de que el proyecto de explorar y conquistar la isla no tiene sentido, porque su poder no llega hasta esos extremos, y decide volver a la ciudad civilizada.

Al regresar a Pope Publius, Phosphor se encuentra con la buena noticia de que Extravaganza desea casarse con él, y enseguida arregla los preparativos de la boda. En estos momentos su proyecto de escribir el poema épico que sirviera para representar Birdland se convierte en un deseo por representar poéticamente los sentimientos que experimenta por su prometida, que toman el tono lírico del amor platónico. Sin embargo, tampoco le parece ésta una poesía pura y sincera, y tiene que esperar a su vida después de casado, con su confrontación con la sexualidad y el cuerpo femenino, cuando Phosphor llega al culmen de su creatividad, cuando su poesía representa no la idealidad del amor, sino el erotismo que lo hace saberse vivo.

La novela acaba con la pareja esperando un hijo y con Extravaganza disfrutando por primera vez de la capacidad de soñar, que su herencia paterna le había negado desde su infancia.

The Fan-Maker's Inquisition: A Novel of the Marquis de Sade (1999)

La historia tiene lugar en París en los años posteriores a la Revolución Francesa y empieza con el interrogatorio de Gabrielle, una fabricante de abanicos. El Comité de la Revolución la acusa de actividades obscenas, para lo que aportan los abanicos fabricados por ella que contienen escenas eróticas, y también la acusa de mantener una relación íntima con el Marqués de Sade, por esos momentos ya en prisión, que ha dado como fruto el libro sobre la Inquisición española en la provincia americana de Yucatán.

Gabrielle, que se enfrenta abiertamente a las cuestiones del tribunal sin sentirse cohibida por éste, tiene que explicar la laboriosa fabricación de los

abanicos, así como la interpretación de las imágenes eróticas. Para ella el mundo sensorial no debe ser reprimido, por lo tanto, la sexualidad en cualquiera de sus formas no es sino una manifestación de la identidad de cada uno.

Las respuestas de Gabrielle desconciertan al tribunal y a la audiencia popular que sigue los interrogatorios, más aún cuando Gabrielle realiza una descripción de los escritos de Sade y los justifica por el hecho de tener al Marqués en prisión.

En la segunda parte de la novela, a través de las cartas escritas por Gabrielle que lee el Marqués de Sade en su prisión, se cuenta la historia del encuentro entre la fabricante de abanicos y Olympe de Gouges, la escritora feminista, y de cómo se convierten en amantes. En el momento en que Sade lee estas cartas, Gabrielle y Olympe han sido guillotinas por traición a la causa de la Revolución, por lo que el marqués se para en cada una de ellas para recordar momentos pasados antes de que la era de la Razón se hubiera tornado en motor de la intolerancia y de la masacre.

Intercalados entre la lectura de las cartas, se introducen textos tomados del libro que estaban escribiendo Gabrielle y Sade en el momento de la detención de la primera. El libro cuenta la historia de Diego de Landa, un inquisidor español, que llega a Mani en Yucatán junto con Melchor, con la idea de escribir un libro sobre la colonia española. Allí se encuentran con Kukum, un escriba maya, que tiene en su poder todo los documentos que componen el saber de su pueblo. Landa decide interrogar a Kukum porque no puede comprender las buenas intenciones del escriba y porque su mente calenturienta ve señales del diablo en todas partes. Los interrogatorios terminan con la ejecución de Kukum, al que además descuartizan ante todo su pueblo, como acto ejemplar contra los

que se consideran más inteligentes que los españoles.

Mientras tanto Landa sufre un proceso de alienación en la tierra extraña que no se parece en nada a su ciudad natal. En Mani todo es producto del diablo para Landa, ya que allí todos sus sentidos se despiertan: el olor de los tamales, las indias medio desnudas, el sabor de la comida, hacen que Landa despierte a una identidad sensual desconocida que debe ser silenciada por medio del dolor de los demás.

Con este deseo de destrucción en mente, Landa presencia la quema de todos los libros guardados por Kukum durante toda su vida en una pira sagrada, destruyendo así la historia y la cultura del pueblo maya.

La novela termina con Sade leyendo la última carta de Gabrielle en la que ésta describe cómo sería la ciudad utópica para su amante, Olympe: una ciudad en la que las calles rebosan de fuentes de agua y árboles frutales, una ciudad no muy alejada del bosque, donde los filósofos discutan libremente sobre cuestiones morales, una ciudad donde las mujeres abran sus casas para allí debatir sobre ciencia, filosofía y arte.

Bibliografía

Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth (eds.) (1983) *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hannover:University Press of New England.

Alexander, Marguerite (1990) *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. London:Edward Arnold.

Allen, Graham (2000) *Intertextuality*. London & New York:Routledge.

Almansi, Guido (1994) "In the Alchemist's Cave: Radio Plays". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 216-229.

Altevers, Nanette (1994) "Gender Matters in *The Sadeian Woman*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 18-23.

Applewhite, James (1989) "Postmodern Allegory and the Denial of Nature". *Kenyon Review* 11, 1-17.

Armitt, Lucie (1996) *Theorising the Fantastic*. London & New York:Arnold.

_____ (1997) "The Fragile Frames of *The Bloody Chamber*". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York: Longman, 88-99.

Armstrong, Isobel (ed.) (1992) *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. London: Routledge.

_____ (1994) "Woolf by the Lake, Woolf at the Circus: Carter and Tradition". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago Press, 257-278.

Atwood, Margaret (1994) "Running with the Tigers". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago Press, 117-135.

Bachelard, Gaston (1987 [1971]) *On Poetic Imagination and Reverie*. Dallas, Texas: Spring Publications, Inc.

Bannock, Sarah (1997) "Auto/Biographical Souvenirs in *Night at the Circus*". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York: Longman, 198-215.

Bajtín, Mijail (1987 [1940]) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Barthes, Roland (1962) *Mythologies*. New York: Hill & Wang.

_____ (1974) *S/Z*. New York: Hill & Wang.

- _____ (1977) *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Beauvoir, Simone de (1989 [1949]) *The Second Sex*. Trad. H.M. Parshley. London: Vintage.
- Becker, Susanne (1999) *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester University Press.
- Bell, Michael (1992) "Narration as Action: 'Bekenntnisse einer schonen Seele' and Angela Carter's *Nights at the Circus*". *German Life and Letters* 45: 1, 16-32.
- Belsey, Catherine (1980) *Critical Practice*. New York: Methuen.
- Bengoechea, Mercedes (2000) "Brujas y abuelas en re-escrituras de cuentos de hadas". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 39-63.
- Bennet, Andrew & Royle, Nicholas (1995) *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key Critical Concepts*. London: Harvester-Wheatsheaf.
- Berni, Christine (1997) "Taking an Axe to History: the Historical Lizzie Borden and The Postmodern Historiography of Angela Carter". *CLIO* 27: 1, 29-55.
- Best, Steven & Kellner, Douglas (1991) *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. London: Macmillan.

Bettelheim, Bruno (1992 [1975]) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona:Crítica.

Blake, William (1978) *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Eds. David Erdman & Harold Bloom. Lancaster, VA:Anchor

Blodgett, Harriet (1994) "Fresh Iconography: Subversive Fantasy by Angela Carter". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 49-55.

Bloom, Clive (ed.) (1998) *Gothic Horror. A Reader's Guide From Poe to King and Beyond*. London:Macmillan.

Boehm, Beth A. (1994) "Wise Children: Angela Carter's Swan Song". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 84-89.

_____ (1995) "Feminist Metafiction and Andocentric Reading Strategies: Angela Carter's Reconstructed Reader in *Nights at the Circus*". *Critique* 37:1, 35-49.

Bonca, Cornel (1994) "In Despair of Old Adams: Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 56-62.

Botting, Fred (1996) *Gothic*. London:Routledge.

Bradfield, Scott (1994) "Remembering Angela Carter". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 90-93.

- Brennan, Teresa (1992) *Interpretation of the Flesh: Freud and Femininity*. London & New York:Routledge.
- Bristow, Joseph & Broughton, Trev Lynn (eds.) (1997) *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. London & New York:Longman.
- Britzolakis, Christina (1997) "Angela Carter's Fetishism". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 43-58.
- Brontë, Charlotte (1985 [1847]) *Jane Eyre*. Harmondsworth:Penguin.
- Brooks, Ann (1997) *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London & New York:Routledge.
- Brown, Dennis (1989) *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*. London:Macmillan.
- Caballero, M. del Rosario (2000) "Reworking the Obvious? Interdiscursivity and Intertextuality in Angela Carter's 'The company of Wolves'". *Proceedings of the 22nd International Conference of AEDEAN*. Eds. Pere Galardo and Enric Llorca. Lleida:Universitat de Lleida, 269-274.
- Carravetta, Peter (1991) *Prefaces to the Diaphora. Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. West Lafayette, Indiana:Purdue University Press.

Carrera Suárez, Isabel (1988) "Los cuentos de hadas de Angela Carter: la difícil descolonización de la mente". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17, 104-11.

Carter, Angela (1994 [1966]) *Shadow Dance*. London:Virago Press.

_____ (1981 [1967]) *The Magic Toyshop*. London:Virago Press.

_____ (1995 [1968]) *Several Perceptions*. London:Virago Press.

_____ (1981 [1969]) *Heroes and Villains*. Harmondsworth:Penguin.

_____ (1988 [1971]) *Love*. London:Virago Press.

_____ (1987 [1974]) *Fireworks*. London:Virago Press.

_____ (1982 [1972]) *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*.
Harmondsworth:Penguin.

_____ (1982 [1977]) *The Passion of New Eve*. London:Virago Press.

_____ (1992 [1979]) *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London:Virago Press.

_____ (1981 [1979]) *The Bloody Chamber and Other Stories*.
Harmondsworth:Penguin.

_____ (1982) *Nothing Sacred: Selected Writings*. London:Virago Press.

_____ (1984) *Nights at the Circus*. London:Virago Press.

_____ (1985) *Black Venus*. London:Chatto & Windus.

_____ (ed.) (1991) *The Virago Book of Fairy Tales*. London:Virago Press.

_____ (ed.) (1992) *The Second Virago Book of Fairy Tales*.
London:Virago Press.

_____ (1992) *Wise Children*. London:Vintage.

_____ (1993) *American Ghosts and Old World Wonders*. London:Chatto
& Windus.

_____ (1995) *Burning Your Boats: Collected Stories*. London:Chatto &
Windus.

_____ (1996) *The Curious Room: Collected Dramatic Works*.
London:Chatto & Windus.

_____ (1998) *Shaking a Leg: Journalism and Writing*. London:Chatto &
Windus.

Chai, Leon (1987) *The Romantic Foundations of American Renaissance*. Ithaca and
London:Cornell University Press.

Chedzoy, Kate (1994) "The (Pregnant) Prince and the Showgirl: Cultural Legitimacy and the Reproduction of *Hamlet*". *New Essays on Hamlet*. Eds. Mark Thornton Burnett & John Manning. New York:AMS, 251-269.

Chopin, Kate (1996 [1899]) *The Awakening*. Cambridge:Cambridge University Press.

Christensen, Peter (1994) "The Hoffman Connection: Demystification in Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 63-70.

Clark, Robert (1987) "Angela Carter's Desire Machine". *Women's Studies* 14:2, 147-161.

Concha, Ángeles de la (1993) "Mitos culturales y violencia sexual: Estaciones en la pasión de la mujer según Angela Carter". *Atlantis* 14:1-2, 91-116.

_____ (1995) "Análisis bakhtiniano de la novelización del cuento maravilloso de Angela Carter". *Bajtín y la literatura*. Eds. Romera Castillo, García Page, Gutiérrez Carbajo. Madrid:Visor, 193-197

Cornwell, Neil (1990) *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. London:Harvester-Wheatsheaf.

Coover, Robert (1994) "A Passionate Remembrance". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 9-11.

Coupe, Laurence (1997) *Myth*. London & New York:Routledge.

- Covi, Giovanna (1998) "Gender Derision, Gender Corrosion, and Sexual Differences in Ricki Ducornet's Materialist Eden". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 205-216.
- Cranny-Francis, Anne (1990) *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. Cambridge:Polity Press.
- Cranston, Maurice (1997 [1994]) *El Romanticismo*, Barcelona:Grijalbo-Mondadori.
- Currie, Mark (ed.) (1995) *Metafiction*. London & New York:Longman.
- Curti, Lidia (1998) *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*. London:Macmillan.
- Day, Aidan (1998) *Angela Carter. The Rational Glass*, Manchester:Manchester University Press.
- Deleyto, Celestino (1995) "'We Are no Angels': Woman Versus History in Angela Carter's *Wise Children*". *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*. Ed. Susana Onega. Amsterdam:Rodopi, 163-180.
- D'Haen, T; Gröbel, R.; Lethen, H. (1989) *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam and Philadelphia:John Benjamins Publishing Company.
- D'Haen, Theo & Bertens, Hans (1993) *British Postmodern Fiction*. Amsterdam:Rodopi.

- DeLamotte, Eugenia C. (1990) *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York & Oxford:Oxford University Press.
- Diamond, Irene (1994) *Fertile Ground: Women, Earth, and the Limits of Control*. Boston:Beacon Press.
- Diamond, Irene & Quinby, Lee (1988) *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Boston:Northeastern University Press.
- Diamond, Irene & Orenstein, Gloria Feman (eds.) (1990) *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. San Francisco:Sierra Club Books.
- Diamond-Nigh, Lynne (1998) "Phosphor in Dreamland". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 217-222.
- Dickens, Charles (1997 [1850]) *David Copperfield*. Ed. Jeremy Tambling. Harmondsworth:Penguin.
- _____ (1997 [1861]) *Great Expectations*. Eds. David Trotter & Charlotte Mitchell. Harmondsworth:Penguin.
- Dickson, L.L. (1990) *The Modern Allegories of William Golding*. Gainesville, Florida:The University of South Florida Press.
- Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London &New York:Routledge.

Domínguez García, Beatriz (1999) *Hadas y brujas. La reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva:Universidad de Huelva.

_____ (2000) "Witches, Fairies and Feminist Writers in the Contemporary Fairy Tale". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 77-87.

Ducornet, Rikki (1995 [1983]) *The Stain*. Normal, IL:Dalkey Archive Press.

_____ (1987) *Entering Fire*. San Francisco:City Lights.

_____ (1997 [1989]) *The Fountains of Neptune*. Normal, IL:Dalkey Archive Press.

_____ (1993) *The Jade Cabinet*. Normal, IL:Dalkey Archive Press.

_____ (1994,) *The Complete Butcher's Tales*. Normal, IL:Dalkey Archive Press.

_____ (1994_b) "A Scatological and Cannibal Clock: Angela Carter's "The Fall River Axe Murders"". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 37-41.

_____ (1995) *Phosphor in Dreamland*. Normal, IL:Dalkey Archive Press.

_____ (1997) *The Word "Desire"*. New York:Henry Holt.

- _____ (1998) "The Deep Cunt of Deep Dell". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 145-155
- _____ (1999,) *The Monstrous and the Marvellous*. San Francisco:City Lights.
- _____ (1999,) *The Fan-Maker's Inquisition. A Novel of the Marquis de Sade*. New York:Henry Holt.
- _____ (1999-2000) "Rikki Ducornet on The Marquis de Sade". *Rain Taxi: Review of Books* 4:4, 16-17.
- Duncker, Patricia (1984) "Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers". *Literature and History* 10:1, 3-14.
- Eagleton, Terry (1996) *The Illusions of Postmodernism*. Oxford:Blackwell.
- Ellis, Kate F. (1989) *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana & Chicago:University of Illinois Press.
- Evans, Mary (1997) *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid:Minerva.
- Ferguson, Margaret & Wicke, Jennifer (eds.) (1994) *Feminism and Postmodernism*. Durham & London:Duke University Press.
- Fernández Rodríguez, Carolina (2000) "La Bella Durmiente de Angela Carter, o por qué el deseo es peligroso para las mujeres". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción*

Feminista de los Discursos de Género. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 65-76.

Fernihough, Ann (1997) "‘Is She Fact or Is She Fiction?’: Angela Carter and the Enigma of Woman". *Textual Practice* 11:1, 89-107.

Flax, Jane (1995 [1990]) *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid:Cátedra.

Ford, John (1995 [1633]) *‘Tis Pity She's A Whore*. Oxford:Clarendon Press.

Fortunati, Vita (1995) "The Revision of the Body in the Narrative of Angela Carter. *Wayward Girls and Wicked Women*. In *Memoriam of Angela Carter*. Eds. Aránzazu Usandizaga y Elizabeth Russell. Bellaterra:Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 55-59.

Foster, Hal (ed.) (1993 [1983]) *Postmodern Culture*. London:Pluto Press.

Foucault, Michel (1994 [1966]) *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London:Vintage.

_____ (1982 [1969]) *The Archaeology of Knowledge*. New York:Pantheon.

_____ (1995 [1975]) *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. London:Vintage.

_____ (1990 [1976]) *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol 1. London:Vintage.

_____ (1988 [1961]) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. London:Vintage.

Fowl, Melinda (1991) "The Bloody Chamber Revisited". *Critical Survey*, 3:1, 71-79.

Freud, Sigmund ([1986] 1988) *Los textos fundamentales del psicoanálisis. Selección e Introducción de Anna Freud*. Madrid:Alianza Editorial.

_____ (1996) *Obras Completas*. Madrid:Biblioteca Nueva.

Galán, Rafael (1999) "Historias de atracción y repulsión: el pasado, el presente y la ficción gótica inglesa". *Historia, Memoria y Ficción*. Eds. Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer. Cádiz:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 61-70.

Galván, Fernando (1986) "Dos visiones actuales de lo gótico: Ian McEwan y Angela Carter". *Actas del IX Congreso de AEDEAN*. Murcia:Universida de Murcia, 71-78.

_____ (1989-1990) "La distinción entre 'hechos factuales' y 'hechos fictivos' en la narrativa postmodernista". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 19-20, 9-20.

- Galván, Fernando (et al.) (eds) (1994) *Ensayos sobre metaficción inglesa*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Gass, Joanne M. (1994,) "Angela Carter: An Introduction". *The Review of Contemporary Fiction* 14: 3, 7-8.
- _____ (1994,) "Panopticism in *Nights at the Circus*". *The Review of Contemporary Fiction* 14: 3, 71-76.
- _____ (1994,) "An Angela Carter Bibliography". *The Review of Contemporary Fiction* 14: 3, 94-95.
- Gasiorek, Andrzej (1995) *Post-War British Fiction. Realism and After*. London & New York: Edward Arnold.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (1984 [1979]) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (1988) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Gilman, Charlotte Perkins (1992 [1892]) *The Yellow Wallpaper*. London: Virago Press.
- Goethe, Johan Wolfgang von (1989) *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. Ed. Eric A. Blackall. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- _____ (1998) *Selected Poems*. Ed. John Whaley. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Goldstein, Jan (ed.) (1994) *Foucault and the Writing of History*. Oxford: Blackwell.
- Green, Keith & LeBihan, Jill (1996) *Critical Theory & Practice: A Coursebook*. London & New York: Routledge.
- Greenblatt, Stephen (1980) *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: Cambridge University Press.
- Gregory, Sinda (1998) "Finding a Language: Introducing Rikki Ducornet". *The Review of Contemporary Literature* 18: 3, 110-125.
- Gregory, Sinda and McCaffery, Larry (1998) "At the Heart of Things Darkness and Wild Beauty: An Interview with Rikki Ducornet". *The Review of Contemporary Literature* 18: 3, 126-144.
- Guttman, Allen (1998) "Rikki Ducornet's Tetralogy of Elements: An Appreciation". *The Review of Contemporary Literature* 18: 3, 184-195.
- Haffenden, John (1985) "Interview with Angela Carter". *Novelists in Interview*. London and New York: Methuen, 76-96.
- Hamilton, Paul (1996) *Historicism*. London & New York: Routledge.

Hanson, Clare (1988) "Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter". *Journal of the Short Story in English* 10, 67-82.

_____ (1997) "'The Red Dawn Breaking Over Clapham': Carter and the Limits of Artifice". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York: Longman, 59-72.

Harding, Michael (1994) "The Other Other: Self-Definition Outside Patriarchal Institutions in Angela Carter's *Wise Children*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 77-83.

Hemstedt, Geoffrey (1978) "The Novel". *The Victorians*. Ed. Laurence Lerner. London: Methuen, 3-24.

Hidalgo, Pilar (1986) "Angela Carter y la imaginación postimperial". *Actas del VII Congreso de AEDEAN*. Madrid: UNED, 121-126.

_____ (1987) *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 177-197.

_____ (1988) "Aspectos de la representación de la maternidad en la novela femenina". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17, 15-31.

_____ (1991) "La feminización de la novela postmodernista". *Atlantis* 12:2. 65-81.

_____ (1997) *Shakespeare posmoderno*. Sevilla:Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Horner, Avril & Zlosnik, Sue (1990) *Landscapes of Desire. Metaphors in Modern Women's Fiction*. London:Harvester-Wheatsheaf.

Humm, Maggie (1991) "Landscape for a literary feminism: British Women Writers 1900 to the Present". *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*. Ed. H. Forsas-Scott. London & New York:Routledge. 13-38.

_____ (1994) *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. London:Harvester-Wheatsheaf.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London:Methuen.

_____ (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London & New York:Routledge.

_____ (1989) *The Politics of Postmodernism*. London & New York:Routledge.

_____ (1994) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York:Routledge.

_____ (1996) "Cod. Incredulity toward Metanarrative. Negotiating Postmodernism and Feminisms". *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology*

and *British Women Writers*. Ed. Kathy Mezei. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 262-267.

Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York: Routledge.

Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Johnson, Heather (1994) "Textualizing the Double-Gendered Body: Forms of the Grotesque in *The Passion of New Eve*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 43-48.

_____ (1997) "Unexpected Geometries: Transgressive Symbolism and the Transsexual Subject in Angela Carter's *The Passion of New Eve*". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York: Longman, 166-183.

Jordan, Elaine (1990) "Enthrallment: Angela Carter's Speculative Fiction". *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Ed. Linda Anderson. London: Edward Arnold, 18-40.

_____ (1992) "The Dangers of Angela Carter". *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. Ed. Isobel Armstrong. London: Routledge, 119-131.

_____ (1994) "The Dangerous Edge". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago Press, 189-215.

- Jouve, Nicole Ward (1994) "Mother is a Figure of Speech". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 136-170.
- Kaplan, E. Ann (1998 [1983]) *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid:Cátedra.
- Katsavos, Anna (1994) "An Interview with Angela Carter". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 11-17.
- Kauffman, L. (1989) *Gender and Theory*. Oxford:Basil Blackwell.
- Kaveney, Roz (1994) "New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 171-188.
- Kaiser, Mary (1994) "Fairy Tale as Sexual Allegory: Intertextuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 30-36.
- Keenan, Sally (1997) "Angela Carter's *The Sadeian Woman*: Feminism as Treason. *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 132-148.
- Kelley, Theresa M. (1997) *Reinventing Allegory*. Cambridge:Cambridge University Press.

Kendrick, William (1993) "The Real Magic of Angela Carter". *Contemporary British Women Writers: Narrative Strategies*. Ed. Robert E. Hosner. London:Macmillan, 66-84.

Lacan, Jacques (1977) *Ecrits: A Selection*. New York:W.W. Norton.

_____ (1979) *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Harmondsworth:Penguin.

Lappas, Catherine (1996) "'Seeing is Believing, but Touching is the Truth': Female Spectatorship and Sexuality in *The Company of Wolves*". *Women's Studies* 25, 115-135.

Lázaro Lafuente, Luis Alberto (2000) "Tiresias y Galatea: dos metamorfosis clásicas en la narrativa de Angela Carter y Fay Weldon". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 91-103.

Lee, Alison (1996) "Angela Carter's New Eve(lyn):De/En-Gendering Narrative". *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Ed. Kathy Mezei. Chapel Hill & London:The University of North Carolina Press, 238-249.

Lee, Hermione (1994) "'A Room of One's Own, or a Bloody Chamber?': Angela Carter and Political Correctness". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 308-320.

Lentricchia, Frank & McLaughlin, Thomas (eds.) (1995 [1990]) *Critical Terms for Literary Study*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Lewallen, Avis (1988) "Wayward Grils but Wicked Women? Female Sexuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*". *Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature*. New York: St. Martin's, 144-158.

Linkin, Harriet K. (1994) "Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in 'The Erl-King'". *Contemporary Literature* 35:2, 305-323.

Lokke, Kari E. (1988) "*Bluebeard* and *The Bloody Chamber*; The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion". *Frontiers* 10:1, 7-12.

Longxi, Zhang (1994) "Historicizing the Postmodern Allegory". *Texas Studies in Literature and Language* 36:2, 212-231.

López Rodríguez, Marta Sofía (1994) "Juegos de Espejos: 'The Bloody Chamber' y *The Sadeian Woman*". *Actas del XVI Congreso de AEDEAN*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 375-380.

_____ (1994-95) "Mundos históricos y mundos de ficción: Las visiones del postmodernismo". *Archivum* XLIV-XLV:1, 407-421.

_____ (1996) "La metaficción historiográfica: Historia y ficción en la narrativa postmoderna en lengua inglesa". *Mundos de ficción*. Eds. José M. Pozuelo Yvancos, Francisco Vicente Gómez. Murcia: Universidad de Murcia, 951-957.

- _____ (1998) "Las palabras y la historia: la revisión postmoderna. *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*. Eds. Pilar Abad García, José M. Barrio Marco y José M. Ruiz Ruiz. Valladolid:Universidad de Valladolid, 187-193.
- López-Peláez Casellas, Jesús (1998) "Unity and the Monopoly of Violence in J. Ford's 'Tis Pity She's A Whore". *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa* (volumen III). Eds. Ana Antón-Pacheco, Josephine Bregazzi (et al.). Madrid:Universidad Complutense de Madrid, 117-127.
- Liotard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis:University of Minnesota Press.
- Magrs, Paul (1997) "Boys Keep Swinging: Angela Carter and the Subject of Men". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 184-197.
- Mahoney, Elisabeth (1997) "'But Elsewhere?': The Future of Fantasy in *Heroes and Villains*". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 73-87.
- Makinen, Merja (1992) "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality". *Feminist Review* 42, Autumn, 2-15.
- _____ (1997) "Sexual and Textual Aggression in *The Sadeian Woman* and *The Passion of New Eve*". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 149-165.

Man, Paul de (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven:Yale University Press.

_____ (1983) *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis:University of Minnesota Press.

Manlove, Colin (1992) "In the Demythologizing Business: Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972)". *Twentieth-Century Fantasists: Essays on Culture, Society and Belief in Twentieth-Century Mythopoeic Literature*. Eds. Kath Filmer & David Jasper. New York:St. Martin's Press, 148-159.

Mare, Walter de la (1984 [1921]) *Memoirs of A Midget*. Intr. Angela Carter. Oxford:Oxford University Press.

Maroño Bárzana, Paula (2000) "Possibilities for the Feminine Subject in Angela Carter's *Heroes and Villains*". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 115-126.

Marshall, Brenda K. (1992) *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York and London:Routledge.

Martin, Bidy (1988) "Feminism, Criticism, and Foucault". *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Eds. Irene Diamond & Lee Quinby. Boston:Northeastern University Press, 3-19.

- Martin, Richard (1998) "'The Tantalizing Prize': Telling the Telling of *The Fountains of Neptune*". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 196-204.
- Matus, Jill (1991) "Black and Hottentot Venus: Context and Critique in Angela Carter's 'Black Venus'". *Studies in Short Fiction* 28:4, 467-476.
- McHale, Brian (1991 [1987]) *Postmodernist Fiction*. London & New York:Routledge.
- McLaughlin, Becky (1995) "Perverse Pleasure and Fetishized Text: The Deathly Erotics of Carter's 'The Bloody Chamber'". *Style* 29:3, 404-421.
- Meaney, Gerardine (1993) *(Un)Like Subjects. Women, Theory, Fiction*. London & New York:Routledge.
- Megill, Allan (1985) *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley:University of California Press.
- Mellor, Anne K. (1993) *Romanticism and Gender*. London & New York:Routledge.
- Michael, Magali Cornier (1994) "Angela Carter's *Nights at the Circus*". *Contemporary Literature* 35:3, 492-521.
- Millet, Kate (1970) *Sexual Politics*. New York:Doubleday.
- Mills, Sara (et al.) (1989) *Feminist Readings/Feminists Reading*. New York & London:Harvester-Wheatsheaf.

- Mitchell, Juliet & Rose, Jacqueline (1982) *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. London:Macmillan.
- Modleski, Tania (1982) *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. New York & London:Routledge.
- Moi, Toril (1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London:Methuen.
- Motte, Warren (1998) "Desiring Words". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 223-228.
- Mulvey, Laura (1994) "Cinema Magic and the Old Monsters: Angela Carter's Cinema". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 230-242.
- Muirhead, John H. (1992 [1930]) *Coleridge as Philosopher*. Bristol:Thoemmes Press.
- Neumeier, Beate (1996) "Postmodern Gothic: Desire and Reality in Angela Carter's Writing". *Modern Gothic*. Eds. Victor Sage & Allan Lloyd Smith. Manchester & New York:Manchester University Press, 141-151.
- Nicholson, Linda J. (ed) (1990) *Feminism/Postmodernism*. New York & London:Routledge.

O'Day, Marc (1994) "'Mutability is Having a Field Day': The Sixties Aura of Angela Carter's Bristol Trilogy". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 24-59.

Oliva, Juan Ignacio (1992) "El sexo como desviación en la nueva narrativa británica". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 11, 177-185.

Owens, Craig (1993 [1983]) "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism". *Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. London:Pluto Press, 57-82.

_____ (1994) *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley and Los Angeles, California:University of California Press.

Palmer, Paulina (1987) "From 'Coded Manequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight". *Women Reading Women's writing*. Ed. Sue Roe. Brighton:Harvester Press.

_____ (1997) "Gender as Performance in the Fiction of Angela Carter and Margaret Atwood". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 24-42.

Paponi, María Susana (1996) *Michel Foucault: Historia, problematización del presente*. Buenos Aires:Biblos.

Parker, Emma (2000) "The Consumption of Angela Carter: Women, Food, and Power". *ARIEL* 31:3, 141-169.

- Parkin-Gounelas (1991) *Fictions of the Female Self*. London:Macmillan.
- Pérez Gil, M^a del Mar (1996,) *La subversión del poder en Angela Carter*. Las Palmas de Gran Canaria:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- _____ (1996,) "La suspensión de la incredulidad en la metaficción de Angela Carter: *Nights at the Circus* y *Wise Children*. *Atlantis* 18:1-2, 348-358.
- Plumwood, Val (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*. London & New York:Routledge.
- Poe, Edgar A. (1984) *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth:Penguin.
- Prévost, Abate (1973 [1731]) *Manon Lescaut*. Barcelona:Salvat.
- Punter, David (1984) "Angela Carter: Supersessions of the Masculine". *Critique* 25:4, 209-222.
- Pykett, Lynn (1992) *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. London:Routledge.
- Radstone, Susannah (ed.) (1988) *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*. London:Lawrence & Wishart.

- Richetti, John J. ([1969] 1992) *Popular Fiction Before Richardson. Narrative Patterns: 1700-1739*, Oxford:Clarendon Press
- Robinson, Sally (1991) *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany:State University of New York.
- Roe, Sue (1994) "The Disorder of *Love*: Angela Carter's Surrealist Collage". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 60-97.
- Rosowski, Susan J. (1983) "The Novel of Awakening". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Eds. Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth. Hannover:University Press of New England, 49-68
- Rowe, Karen E. (1983) "'Fairy-born and Human-bred': Jane Eyre's Education in Romance". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Eds. Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth. Hannover:University Press of New England, 69-89.
- Rubenstein, Roberta (1993) "Intersexions: Gender Metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Lois Gould's *A Sea Change*". *Tulsa Studies in Women's Literature* 12:1, 103-118.
- Russo, Mary (1994) *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York & London:Routledge.
- Sage, Lorna (1992,) *Women in the House of Fiction. Post-War Women Novelists*. London:Macmillan.

_____ (1992_b) "Death of the Author". *Granta* 41, 235-254.

_____ (1994_a) *Angela Carter*. Plymouth:Northcote House.

_____ (ed.) (1994_b) *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*.
London:Virago Press.

Sage, Victor & Smith, Allan L. (1996) *Modern Gothic. A Reader*.
Manchester:Manchester University Press.

Sarup, Madan (1988) *An Introductory Guide to Post-Structuralism and
Postmodernism*. London:Harvester-Wheatsheaf.

_____ (1992) *Lacan*. London:Harvester-Wheatsheaf.

Sawicki, Jana (1991) *Disciplining Foucault: Feminism, Power, and the Body*. New
York & London:Routledge.

Sceats, Sarah (1995) "Gastroporn, Vampires and Unappeasable Appetite:
Cannibalism and Carnival in Angela Carter's Fiction". *Etudes Britanniques
Contemporaines* 7, 73-83.

_____ (1997) "The Infernal Appetites of Angela Carter". *The Infernal
Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton.
London & New York:Longman, 100-115.

Schmidt, Ricarda (1989) "The Journey of the Subject in Angela Carter's fiction".
Textual Practice 3:1, 56-75.

- Sell, Jonathan P. A. (2000) "The transcription of Venereal Knowledge: subversion of male metaphor and transexual language of the body in Angela Carter's *The Passion of New Eve*". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 243-260.
- Shakespeare, William (1997) *The Complete Works of Shakespeare*. Ed. David Bevington. Boston, Massachusetts:Addison-Wesley.
- Sheets, Robin Ann (1991) "Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's 'The Bloody Chamber'". *Journal of the History of Sexuality* 1., 633-657.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own*. Princeton:Princeton University Press.
- _____ (ed) (1992 [1985]) *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. London:Virago Press.
- Simon, William (1996) *Postmodern Sexualities*. London:Routledge.
- Smith, Patricia-Juliana (1994) "All You Need is Love: Angela Carter's Novel of the Sixties Sex and Sensibility". *The Review of Contemporary Fiction* 14:3, 24-29.
- Suleiman, Susan Rubin (1994) "The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 98-116.
- Swift, Jonathan (1985 [1726]) *Gulliver's Travels*. Eds. Peter Dixon & John Chalker. Harmondsworth:Penguin.
- Sword, Helen (1992) "Leda and the Modernists". *PMLA* 107:2, 305-318.

Turner, Rory P.B. (1987) "Subjects and Symbols: Transformations of Identity in *Nights at the Circus*". *Folklore Forum* 20:1-2, 39-60.

Urkijo, Francisco Javier (1996) *John Ford*. Madrid:Cátedra.

Vallorani, Nicoletta (1994) "The Body of the City: Angela Carter's *The Passion of New Eve*". *Science Fiction Studies* 21:3, 365-379.

Villegas, Juan (1978) *La estructura mítica del héroe*. Barcelona:Planeta.

Villegas López, Sonia (2000) "Resisting the Female Symbolic: Jane Campion's Reading of Angela Carter's *The Magic Toyshop*". *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos de Género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 225-241.

Warner, Marina (1996 [1985]) *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. London:Vintage.

_____ (1994_a) *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. London:Chatto & Windus.

_____ (1994_b) "Angela Carter: Bottle Blonde, Double Drag". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 243-256.

_____ (1995) *Six Myths of Our Time. Little Angels. Little Monsters, Beautiful Beasts, and More*. New York:Vintage.

Warren, Karen (ed.) (1994) *Ecological Feminism*. London & New York:Routledge.

- _____ (ed.) (1996) *Ecological Feminist Philosophies*. Bloomington:Indiana University Press.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York:Methuen.
- _____ (1989) *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London & New York:Routledge.
- _____ (ed) (1992) *Postmodernism. A Reader*. London:Edward Arnold.
- _____ (1995) *Harvest of the Sixties. English Literature and Its Background 1960 to 1990*. Oxford & New York:Oxford University Press.
- _____ (ed.) (1997) *Revolutions of the Word. Intellectual Contexts for the Study of Modern Literature*. London and New York:Arnold.
- Webb, Kate (1994) "Seriously Funny: *Wise Children*". *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London:Virago Press, 279-307.
- Wheale, Nigel (1995) *The Postmodern Arts. An Introduction*. London & New York:Routledge.
- Whelehan, Imelda (1995) *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to 'Post-Feminism'*. Edinburgh:Edinburgh University Press.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore:Johns Hopkins University Press.
- _____ (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore:Johns Hopkins University Press.

- _____ (1980) "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry* 7:1, 5-27.
- Whitman, John (1999 [1987]) *Allegory. The Dynamics of An Ancient and Medieval Technique*. Cambridge, Massachusetts:Harvard University Press.
- Williams, Raymond Leslie (1998) "Ducornet and Borges". *The Review of Contemporary Literature* 18:3, 180-183.
- Wilson, Robert Rawdon (1990) "Angela Carter, In/Out/In the Post-Modern Nexus". *Past the Last Post: Theorizing Post-colonialism and Post-Modernism*. Eds. Ian Adam & Helen Tiffin. Calgary:University of Calgary Press, 109-23.
- Wisker, Gina (1997) "Revenge of the Living Doll: Angela Carter's Horror Writing". *The Infernal Desire Machines of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York:Longman, 116-131.
- _____ (1998) "On Angela Carter". *Gothic Horror. A Reader's Guide From Poe to King and Beyond*. Ed. Clive Bloom. London:Macmillan, 233-248.
- Wright, Elizabeth (1984) *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London & New York:Methuen
- Young, Robert (1990) *White Mythologies: Writing History and the West*. London & New York:Routledge.
- Zavala, Iris M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid:Austral.
- Zipes, Jack (1979) *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. London:Heinemann.