



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

'TIS PITY SHE'S A FORD: PODER, DUALIDAD, INCESTO  
E INTERTEXTUALIDAD EN "JOHN FORD'S 'TIS PITY SHE'S A  
WHORE" DE ANGELA CARTER

## TESINA

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

LICENCIADA EN

LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESA)

PRESENTA

**ZEIDY ZADY CANALES VIOLANTE**

ASESOR: DR. ALFREDO MICHEL MODENESSI



MEXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, pues sin ellos este trabajo no hubiera sido posible.

A mis abuelas, por sus mitos y cuentos de hadas.

A Milka Manifesto, por el collar que catalizó este proceso.

A los campesinos chinos, por recoger el té que me mantuvo despierta.

Al Viejo Continente y al Nuevo Mundo.

# Agradecimientos

A la UNAM, pues de sus bibliotecas y bases de datos salieron casi todas mis referencias, de sus aulas una gran parte de mis ideas, y de su existencia la posibilidad de dedicarme a lo que más amo en la vida.

A mi asesor, el Dr. Alfredo Michel Modenessi, pues mi manera de ver la literatura y el teatro estará siempre marcada por la suya.

A mi supervisora, la Mtra. Charlotte Broad, por guiarme en su seminario de tesis tan acertadamente, que no me quedo otra opción más que hacer un buen trabajo y titularme.

A la Dra. Nattie Golubov, gracias a quien mi tesis comenzó a coquetearle al feminismo.

Al Dr. Andreas Ilg, pues su pasión por la crítica y el postestructuralismo ayudó a que la mía despertara.

A la Dra. Aurora Piñeiro, ya que sin ella me hubiera tardado mucho más en encontrar a Angela Carter.

A todos mis profesores, por ayudar a formar quién soy ahora y por contagiar mis opiniones con su forma de ver el mundo, mi personalidad con sus lecturas, y mis intereses con sus recomendaciones.

A mis padres por su amor y apoyo incondicional.

A Ana, Pepe y Helena por revisar esta tesis con amor, y por aguantar mis crisis existenciales y nerviosas durante casi dos años.

# Índice

Introducción .....	1
Capítulo 1 .....	12
Capítulo 2 .....	21
Capítulo 3 .....	40
Conclusiones .....	58
Bibliografía .....	67

## Introducción

Ferdinand: Damn her! that body of hers,  
While that my blood ran pure in't, was more worth  
Than that which thou wouldst comfort, called a soul.  
John Webster, *The Duchess of Malfi* (4.1.122-123)

“John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, de Angela Carter, es un texto relativamente ignorado pese a ser de una autora muy apreciada por la crítica.<sup>1</sup> El libro donde aparece este relato, *American Ghosts and Old World Wonders* (1993), ha despertado poco interés en comparación con otras compilaciones de Carter, como *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), o con sus novelas, tales como *Nights at the Circus* (1984), *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972) o *The Passion of New Eve* (1977).

De la misma manera, algunos críticos de la obra dramática de John Ford (1586- c. 1639) que han prestado atención a la narrativa de Carter la consideran una adaptación apenas digna de mencionarse. Derek Roper, editor de *‘Tis Pity She’s a Whore* para Manchester University Press (1997), se refiere a este texto como una de dos historias que “may not throw much light on the play but are fun” (23), mientras que Lisa Hopkins, editora general de *‘Tis Pity She’s a Whore: A Critical Guide* (2010), lo describe como producto de una de las varias oleadas de interés que Ford ha despertado a lo largo de los años: “There have been various surges of interest in Ford at different periods: the coincidence in name between John Ford the director and John Ford the dramatist led Angela Carter to produce a short-story retelling of the most famous work of the earlier Ford” (14). Para esta autora el texto se basa en una mera coincidencia de nombres. Pero “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” es mucho más que un divertido producto del azar o la curiosidad. La estructura del relato, que combina citas de

---

<sup>1</sup> Una de las pocas excepciones a esto es el artículo de Mark Houllahan “Postmodern Tragedy? Returning to John Ford”, en el cual el autor comenta, a lo largo de diez páginas, dos “adaptaciones” de *‘Tis Pity She’s a Whore*: “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” de Angela Carter, y *Cleansed* de Sarah Kane.

otro(s) texto(s), y la coincidencia de nombres, vuelven a esta narrativa original y compleja, además de que la escasa atención crítica que ha recibido este texto vuelve aún más atractivo ensayar su lectura detallada.

Asimismo, cabe señalar que el dramaturgo inglés John Ford —entre cuyas obras principales se encuentra *'Tis Pity She's a Whore*, junto con *The Lover's Melancholy* y *The Broken Heart*— no es demasiado conocido. Sin duda su homónimo ocupa un lugar mucho mayor en la memoria del público actual.<sup>2</sup> Como lo indica Hopkins, “[t]o say that one works on John Ford, even in academic circles, can still sometimes lead to being asked what one thinks of *Stagecoach* or *The Quiet Man*” (14). La escritura del relato de Carter a partir de una tragedia como *'Tis Pity She's a Whore* bien podría deberse, cual Hopkins lo sugiere, a un simple interés en la coincidencia de nombres entre John Ford, el dramaturgo, y John Ford, el director de cine. Sin embargo, esta tesina propone que es posible encontrar una explicación más significativa en la similitud entre los intereses de Angela Carter y los del dramaturgo inglés de la modernidad incipiente, con frecuencia también clasificado como “Jacobean”.<sup>3</sup>

Coloquialmente, se utiliza el término “*Jacobean bloodbath*” para designar a cualquier obra creada en la etapa tardía del teatro inglés de la modernidad incipiente por su tendencia a representar escenas de violencia extrema. Además, estas obras suelen explorar tramas que incluyen deseos o actos sexuales como el adulterio (*The White Devil* de John Webster), la lujuria femenina (*The Insatiate Countess* de John Marston), o la necrofilia (*The Maiden's*

---

<sup>2</sup> John Ford (1894-1973) fue un actor, director y productor de westerns. Entre las obras más conocidas de su amplia filmografía se encuentran *Stagecoach* (1939), *The Fugitive* (1947) y *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), por mencionar algunas. Debido a que su obra y vida no son temas centrales de mi trabajo, no abundaré más en estos.

<sup>3</sup> De aquí en adelante me referiré a la época histórica a la que pertenecen *'Tis Pity She's a Whore* y John Ford como “época jacobea” o como “modernidad incipiente”. Cabe mencionar que ninguno de estos dos términos es completamente satisfactorio, puesto que el segundo es demasiado general, además de que algunos autores clasifican *'Tis Pity She's a Whore* dentro de la época jacobea mientras que otros la consideran parte de la literatura de la era de los Estuardo posteriores a Jacobo I, también llamada “Caroline” en inglés. (Véase Lisa Hopkins, *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide* (1-2).)

*Tragedy* de Thomas Middleton). En el caso de *'Tis Pity She's a Whore* estas tendencias pueden observarse en la relación incestuosa entre los protagonistas y en la lista de muertes violentas: el apuñalamiento de Bergetto, la mutilación de Annabella, la quema de Putana, el envenenamiento de Hippolita y la masacre al final de la obra.

Por su parte, Angela Carter siempre ha demostrado interés en el tema del incesto y otros tabúes sexuales. En palabras de Soomana Kourdi: "Carter works with the taboos traditional to Gothic literature: rape, incest, female sexuality and male sexual violence. Reworking them within a modern reality, she thus deals with modern transgressions of boundaries of sexual taboos" (9). Un ejemplo puede encontrarse en las complicadas redes familiares aderezadas con deseos y actos incestuosos que hay en la novela *Wise Children* (1991). Asimismo, la antología de cuentos *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974) contiene otros dos relatos donde el argumento gira alrededor del incesto. En "The Executioner's Beautiful Daughter", el verdugo, máxima autoridad del pueblo, ejecuta a su hijo por cometer incesto con su hermana, pero sólo con el fin de cometerlo con su hija él mismo. De la misma forma, en "Penetrating to the Heart of the Forest" dos hermanos se encuentran en medio de una jungla edénica y remiten a un Adán y a una Eva incestuosos.

Es imposible negar que, al igual que el teatro jacobeano, Carter también demuestra una clara afición por la violencia en sus textos. Como describe Merja Makinen: "far from being gentle, Carter's texts were known for the excessiveness of their violence and, latterly, the almost violent exuberance of their excess" (2). El mejor ejemplo de esto en los textos de Carter, si dejamos a un lado "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*", es su interés por la casi legendaria asesina Lizzie Borden, cuya historia reescribe en dos cuentos: "The Fall River Axe Murders" (1985) y "Lizzie's Tiger" (1993), o "The Bloody Chamber" (1979), donde la madre



de la protagonista ejecuta a un sangriento Barba Azul.

Esta relación entre Angela Carter y la literatura jacobean ya ha sido explorada por algunos autores. Por ejemplo, el periodista Paul Barker describe como, durante su juventud, Angela Carter “devoured the blood-and-guts Jacobean tragedies of John Webster, which were not on the curriculum” (Barker). Asimismo, Simon Barker inicia el comentario crítico de su edición de *'Tis Pity She's a Whore*, para Routledge, con una cita de Carter: “[...] Barker prefaces his thoroughly researched and intelligently presented "Critical Commentary" on 'Tis Pity with a passage from an Angela Carter short story that struggles with the repercussions of an incestuous act” (Aspinall 244). Otro ejemplo es el administrador del blog “The Cantos of Mvtabilitie”, quien comenta que Angela Carter posee “a rather Jacobean fondness for fusing bedchamber and charnel-house”.<sup>4</sup>

Es importante mencionar que, por muchos años, *'Tis Pity She's a Whore* fue ignorada a causa de estos mismos tabúes que tanto le interesan a Angela Carter. Después de su primer auge en los teatros de la modernidad incipiente y de su publicación en 1633,<sup>5</sup> la obra de Ford fue, en palabras de Kate Wilkinson: “largely neglected until the twentieth century” (34). Es más, la autora no menciona ninguna representación de *'Tis Pity She's a Whore* entre 1633 y 1894, año en el que Maurice Maeterlick presentó *Annabella*, una “watered down adaptation” (34) para el público parisino. En Inglaterra, la obra de Ford no regresó a los teatros sino hasta 1923 con la censurada puesta en escena de la Phoenix Society (Wilkinson 34). Como razón de esto, Wilkinson propone que el tema del incesto era sencillamente demasiado tabú para los escenarios de la época. Para sustentar esta idea, la crítica cita a William Gifford, editor de una

---

<sup>4</sup> <http://mvtabilitie.blogspot.com>

<sup>5</sup> La fecha exacta de la primera puesta en escena de *'Tis Pity She's a Whore* se desconoce. Lisa Hopkins la coloca entre 1626 y 1633. En la primera fecha se creó “The Queen's Company,” responsable de esta puesta en escena, mientras que 1633 es el año en que la obra se publicó por primera vez. (Véase Lisa Hopkins y Kate Wilkinson, *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide.*)

colección de las obras dramáticas de John Ford publicada en 1827, quien escribió que una obra “dealing with incest carries with it insuperable obstacles to its appearance upon a modern stage” (34).

Pero además de ser considerada poco apta para los escenarios de los siglos XVIII y XIX, *'Tis Pity She's a Whore* tampoco parecía provocar buenas críticas en su forma escrita. Según describe Hopkins, *'Tis Pity She's a Whore* fue tachada, a lo largo de casi tres siglos, como una obra poco profunda, inmoral e incluso pornográfica. Para ilustrar esto, Lisa Hopkins cita el comentario de William Hazlitt al respecto: “I do not find much other power in the author (generally speaking) than that of playing with edged tools, and knowing the use of poisoned weapons. And what confirms me in this opinion is the comparative inefficiency of his other plays” (20). Según Hopkins, S.P. Sherman también ayudó a la mala fama de Ford, pues en su ensayo “Ford's Contribution to the Decadence of Drama” describió a Ford como “the final spluttering out of Elizabethan drama, catered to a jaded audience, which was slow to relinquish its hold. It was taken for granted that a bored Cavalier audience needed more robust fare [...] and that Ford's own amoral temperament had combined with audience pressure to produce the worst plays of a generally bad lot” (21).

El conflicto del público ante temas como los que trabaja Ford es una posible explicación del rechazo hacia esta obra. Después de todo, el incesto no es un tema fácil, y menos cuando se le sazona con tanta violencia, pasión y ambigüedad moral. Menciono la ambigüedad moral puesto que, a diferencia de otros textos que tocan el mismo tema, la obra no lanza un juicio definitivo contra los hermanos. Además, mientras que a los hermanos no se les juzga negativa o positivamente de forma explícita, autoridades religiosas y morales en la obra, tales como el Cardenal, muestran actitudes claramente condenables. Incluso, podría decirse que

el pecado de Giovanni y Annabella es más bien el producto de una sociedad terriblemente corrupta:

We may not wish to sympathize with incest, but we are forced to evaluate the evils within this society in such a way that the incestuous relationship emerges as an inevitable response to an inward-looking world where values are distorted and strictures are rigidly applied to keep everyone in the places their sex or social position decrees. (Lomax xvii-xix)

La ambigüedad con la que el dramaturgo representa el incesto lleva al lector o espectador a poner en tela de juicio sus ideas preconcebidas respecto a este y hasta puede hacerlo cuestionar su rechazo ante otros tabúes. Un buen ejemplo de esto es Hippolita, la adúltera y apasionada “*femme fatale*” de la obra. De forma tradicional, esta mujer, expresamente sexual y ambiciosa, debería ser considerada una villana; sin embargo, la traición que sufre a manos de Vasques, uno de los villanos más despiadados de la obra, la convierte en una víctima más e incluso puede llegar a despertar la simpatía del espectador.

La forma en la que la obra dramática de John Ford cuestiona la validez de distintos prejuicios culturales alrededor del incesto puede verse como una posible explicación para el interés de Carter hacia *'Tis Pity She's a Whore*. Después de todo, es a través del incesto y del deseo incestuoso que la obra de Ford y algunos textos de Carter abordan distintos tipos de prejuicios culturales respecto a la sexualidad con el fin de desafiarlos. Además, el manejo de este tema en ambos autores también puede asociarse con un concepto que desarrollaré más adelante: el lazo entre sexualidad e identidad. El deseo incestuoso se relaciona con el vínculo que existe entre sexualidad e identidad ya que, según la teoría freudiana y lacaniana, la identidad humana se consolida a través de un deseo sexual: “¿Con qué medios se ejecutan estas construcciones tan importantes para la cultura personal y la normalidad posteriores del individuo? Probablemente a expensas de las mociones sexuales infantiles mismas” (Freud,

“Tres ensayos” 161). Asimismo, el incesto también se encuentra íntimamente vinculado con el contexto, el desarrollo y la identidad de los personajes en *‘Tis Pity She’s a Whore* y en “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”.

Gracias a este vínculo con el incesto, es posible decir que la relación entre sexualidad e identidad es un tema central para ambos textos, aunque su tratamiento es muy distinto en cada uno. En principio, estas diferencias pueden explicarse a partir de la distancia cronológica y estructural entre los dos; sin embargo, también debe tomarse en cuenta la estructura tan particular del relato de Carter. El pastiche<sup>6</sup> reinscribe a *‘Tis Pity She’s a Whore* en un nuevo contexto y así le confiere nuevos significados. Como intentaré explicar en el tercer capítulo de esta tesina, a través de las características particulares de su contexto (y aquí con “contexto” me refiero tanto al pastiche como a las llanuras norteamericanas) “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” subvierte muchas de las nociones sobre sexualidad e identidad que existen en *‘Tis Pity She’s a Whore*, principalmente, sobre sexualidad e identidad femenina. De esta manera, el contexto se vincula con la sexualidad e identidad en el texto de Ford de forma distinta a cómo lo hace en el de Carter, no sólo por la distancia cronológica, sino porque la narrativa de la autora puede servir como un comentario que desafía y reescribe la obra jacobean.

Por otro lado, cabe mencionar que la adaptación de Angela Carter no es la primera, y definitivamente no será la última interpretación de la obra de Ford que se concentra en el personaje femenino y en el concepto de femineidad. Un buen ejemplo de esto es Marion Lomax, editora de *‘Tis Pity She’s a Whore and Other Plays* (1995) para la Oxford University Press. En la introducción a este libro, Lomax comenta que en *‘Tis Pity She’s a Whore* “intelligent, passionate women of any class who try to be independent and achieve personal

---

<sup>6</sup> Según Helena Beristáin: “Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras” (394).

happiness are invariably forced into the position of trying to manipulate men who then bring the full force of the patriarchal system against them” (xix). Si bien en su introducción Lomax describe el potencial dramático de los personajes femeninos de Ford, también menciona que, en *‘Tis Pity She’s a Whore*, la sociedad es una fuerza omnipresente y avasalladora que confiere papeles rígidos e inquebrantables para todos los habitantes de Parma, escenario de la obra de Ford: “Parma’s patriarchal society has not equipped its men to see woman in any other than in sexual terms— or as extensions of the male ego, as in Giovanni’s case” (xx).

Asimismo, distintas adaptaciones y puestas en escena también han subrayado el rol femenino dentro del texto de Ford. Por ejemplo, Assunta Kent y Tobin Nellhaus describen así la puesta en escena que JoAnne Akalaitis presentó en 1990:

The issue of men’s power over Annabella was foregrounded scene by scene, from her obligation to entertain potential suitors, to her forced marriage to Soranzo (Don Cheadle) when she becomes pregnant, to his brutal beating of her when he discovers her condition. The final scene, at Soranzo’s banquet was a feast of sexual objectification: a stag party (with the Cardinal in attendance) at which a porn film was projected askew at the backdrop and a deer —legs downstretched to reveal a shape startlingly like a woman’s— was the entrée. (373)

Según Kent y Nellhaus, en la adaptación de Akalaitis se desarrolla la cosificación de Annabella y se subraya la violencia física a la cual esta está sometida para señalar cómo la mujer es objeto del control masculino.

Al igual que sucede con la puesta en escena de Akalaitis, la relación entre género y poder, además del vínculo entre sexualidad e identidad antes mencionado, son temas centrales para “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”. Tomando en cuenta esto, así como la relevancia que suele dar Carter a los personajes femeninos dentro de sus textos, he decidido concentrar mi

atención y trabajo crítico en Annabella/Annie-Belle.<sup>7</sup> Específicamente, planeo que el tema central de este trabajo sea la sexualidad del principal personaje femenino y la relación con el desarrollo de su identidad.

Con este fin, en ambos textos consideraré el rol de la hermana en la relación incestuosa, así como las otras dinámicas que existen entre ella y su hermano, y más tarde, entre Annabella/Annie-Belle y su(s) esposo(s). Igualmente, contrastaré el desarrollo de la identidad del personaje Annie-Belle, de “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*,” con la Annabella de la obra jacobean, además de que exploraré el tipo de relaciones que existen entre ambos personajes, para llegar conclusiones respecto a la relación entre los dos textos. Además, buscaré respaldar que Annabella/Annie-Belle puede ser concebido como *un* solo personaje, por lo que también pretendo estudiar la construcción de su identidad como parte del texto, y las particularidades que la intertextualidad y el tipo de texto en el que está inscrita le confieren.

De esta manera, mi primer capítulo estará dedicado a definir el incesto y su carga cultural según distintos autores. En ese capítulo también relacionaré el incesto con el fenómeno de la intertextualidad y con el concepto de adaptación, para así vincular la temática del texto de Carter con su estructura. Ya que los conceptos de adaptación e intertextualidad son problemáticos, consideraré primordial la definición de adaptación de Linda Hutcheon, a la vez completa y versátil. En cuanto a la intertextualidad, mi enfoque estará guiado por las propuestas de Julia Kristeva, así como por las de Roland Barthes, y se verá complementado con las ideas de Hutcheon.

Debido a que tanto la intertextualidad como la relación entre los hermanos del texto de

---

<sup>7</sup> En ocasiones me referiré a los hermanos del relato de Angela Carter como Giovanni/Johnny y Annabella/Annie-Belle puesto que en “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, ambos nombres designan a personajes que provienen de dos textos distintos, pero que en el pastiche realizan una misma función (Para una definición de “función” véase Vladimir Propp, *Morfología del cuento*).

Carter evocan la noción de dualidad, mi segundo capítulo estará dedicado a dar una definición de este concepto, el cual también compararé con la noción de relación especular. Para lograr esto, definiré la dualidad por medio de las ideas de Otto Rank y Karl Miller; además de analizar las distintas relaciones especulares o de dualidad que existen en el texto, ya sea entre personajes, entre géneros literarios e incluso las que se forman a través de la intertextualidad. En lo que se refiere a la relación entre Annabella/Annie-Belle y Giovanni/Johnny, argumentaré que el deseo incestuoso es un tipo de relación dual que crea una ilusión de horizontalidad y de equidad entre ambos personajes.

En mi tercer capítulo me ocuparé de lo opuesto: las relaciones verticales o de poder. Para hacerlo, diferenciaré entre el deseo incestuoso, el cual considero horizontal o sin jerarquías, y el incesto como tal, que pertenece al ámbito de las relaciones verticales. Puesto que considero que la diferencia principal entre deseo incestuoso e incesto es el contacto sexual, parte de mi capítulo estará dedicado a explorar la forma en la que el contacto físico con connotaciones sexuales rompe con la noción de dualidad e igualdad. Con este fin, haré alusión a algunos conceptos feministas de autoras como Gayle S. Rubin o Linda Martín Alcoff, así como a ciertas ideas de Jacques Lacan.

De igual forma, en ese mismo capítulo exploraré el rol del género y cómo este se relaciona con el poder, contrastando el papel de la mujer en *'Tis Pity She's a Whore* con el que tiene en "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*". Por medio de esta comparación planeo estudiar el desarrollo de Annabella/Annie-Belle, y la relación que este personaje tiene con su sexualidad y con su identidad. Para esto, haré alusión a algunas nociones de Luce Irigaray respecto al deseo femenino, además de que analizaré la forma en la que el personaje femenino se vincula con Giovanni/Johnny y con su esposo; asimismo, examinaré cómo, por medio de estas

relaciones, sus opiniones respecto a la sexualidad y al amor cambian.

El argumento de mi segundo capítulo complementará el tercero y último pues, si bien este lo dedicaré a las relaciones de poder verticales, mi intención será regresar a los vínculos horizontales. Al final del tercer capítulo, planeo explorar una vez más la horizontalidad de la relación intertextual entre *'Tis Pity She's a Whore* y "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*" y considerar como complementaria la forma en que cada uno deposita la mayor parte del poder en un género distinto. De esta manera, mi trabajo estará dirigido al análisis del personaje de Annabella/Annie-Belle, para vincular el desarrollo de su identidad y sexualidad con la intertextualidad.



## Capítulo 1: Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el incesto y jamás se atrevió a preguntarle a la intertextualidad

**Grace** now looks and sounds exactly like **Graham**. She is wearing his clothes.  
**Carl** wears **Robin's** clothes, that is, **Grace's** (women's) clothes.  
There are two rats, one chewing at **Grace/ Graham's** wounds, the other at **Carl's**.  
Sarah Kane, *Cleansed* (1.20)

A primera vista, definir el incesto parece sencillo, puesto que se resume en una relación con actos de connotación sexual entre parientes. Sin embargo, la cuestión se complica si tomamos en cuenta sus posibles variantes, por ejemplo, la naturaleza del parentesco. El contexto cultural e histórico define qué tipos de lazos sanguíneos y/o políticos se inscriben dentro de la denominación “incesto”. Este contexto también marca hasta qué grado de cercanía una relación deja de o empieza a considerarse incestuosa. Por ejemplo, en *Incest and the Literary Imagination* Elizabeth Archibald, menciona que

By 1172 the church had developed an extraordinarily rigorous and wide-ranging set of prohibitions that forbade marriage (or intercourse) between any two persons related to one another, however distantly, by blood or by marriage; there were also the bonds of spiritual kinship, which forbade intermarriage between the immediate family of a baptizand and his/her godparents as well as their offspring. (19)

Para 1215, estas prohibiciones tuvieron que relajarse, y las relaciones carnales o maritales a partir del quinto grado de consanguinidad ya no eran consideradas como incesto; esto sugiere que el incesto es un concepto históricamente variable cuya definición depende de su contexto.<sup>8</sup> En otras palabras, como argumenta Elizabeth Barnes en la introducción de *Incest and the Literary Imagination*, el incesto es un constructo sociocultural y, como tal, se transforma a lo largo del tiempo: “Were the incest taboo truly universal, we might explain its persistent existence as an aberration, a crime against God, nature, humanity. But as many of the authors in this volume point out, the incest taboo is relative to time and culture” (Barnes 1).

---

<sup>8</sup> Véase Elizabeth Archibald, *Incest and the Literary Imagination* (19-20).

El argumento de Barnes sobre el incesto conduce a otra de las dificultades que implica definirlo. Si bien establecer qué tipo de relación se puede considerar como incesto es de por sí complicado, todavía lo es más definir qué connotaciones un cierto individuo, texto, cultura o grupo social asocian con el término. En otras palabras, la mayor complejidad radica en el significado simbólico que se le da en el nivel conceptual y/o cultural y no en lo que significa como suceso. Para demostrar esto, a continuación enlistaré algunos de los significados que se le han atribuido al incesto a lo largo de distintas épocas y culturas.

Etimológicamente, el término incesto viene del latín *incestum*, que significa “no casto”. Como explica Jane M. Ford, *incestum* ”was the name of the girdle of Venus which in lawful marriage was worn by the woman and loosened by the husband as an omen of conjugal and parental happiness. Its disuse in an unlawful marriage rendered it ‘incestuous or ungirdled’” (5-6). Pero, ya que en la mayoría de las culturas occidentales el incesto tiene muchas más connotaciones y definiciones que “falta de castidad,” este origen etimológico, más que ayudarnos a definir el término, sólo aumenta el espectro simbólico de la palabra.

El incesto adquiere una gran cantidad de significados e implicaciones según su contexto cultural e histórico. Para los europeos medievales era “the worst form of lust, distorting family and social relationships; in some texts it is even understood to represent original sin” (Archibald 22). Mientras tanto, los Apaches Chiricahua lo consideran brujería: “Incest is equated with witchcraft, thus ‘the gravest crime in the religious sphere and the most abhorrent act in the social realm have been combined’” (Fox 139). Por otro lado, para ciertas sociedades el significado simbólico del incesto es casi indistinguible del de otras transgresiones socio-sexuales. Por ejemplo, en grupos como los Pondo de Sudáfrica: “Incest and adultery are treated alike” (Fox 142). Además, en estos grupos el castigo para el adulterio y el incesto no es la

muerte ni la tortura, sino un ritual de purificación donde la pareja debe comer, cada uno desde un lado, un largo pedazo de carne medio quemado. De la misma forma, entre los integrantes de la tribu Arapesh de Papua-Nueva Guinea, el incesto no despierta vergüenza ni horror, sólo extrañeza ante la posibilidad de que exista algo así: “Incest is regarded among the Arapesh not with horror and repulsion towards a temptation that they feel their flesh is heir to, but as a stupid negation of the joys of increasing, through marriage, the number of people whom one can love and trust” (Mead 67-68). Todos estos casos nos demuestran que lo que consideramos incesto es variable, tanto en un plano real como simbólico.

No es mi intención proponer una definición para el incesto, ni explorar sus variantes. Sin embargo, me parece importante intentar ilustrar cuán inestable es este concepto. Su importancia radica en que para realizar un contraste entre las dinámicas que se establecen entre los hermanos incestuosos de cada texto es indispensable tomar en cuenta que “incesto” no significa lo mismo para un jacobeano que para una autora del siglo XX. De la misma forma, aunque Angela Carter se refiere al incesto en varios de sus textos, en “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*” este concepto también se ve influido por las implicaciones que tiene el incesto para la era del teatro jacobeano.

Por esta razón, me parece de interés comentar qué connotaciones acarrea el incesto durante la modernidad incipiente. Como ya he mencionado, el incesto era un tema representado con inusual frecuencia durante esta época. Zenón Luis-Martínez, en su libro *In Words and Deeds: The Spectacle of Incest in English Renaissance Drama*, explica esta incidencia en dos partes. Primero, el interés por el incesto y otros temas asociados con la esfera de lo familiar se despierta cuando se consolida el concepto de familia:

This study purports to provide an answer to the reasons of incest in Renaissance culture and drama, as well as its forms of representation. A logical cause-effect

relationship between the consolidation of the nuclear family pattern and the increasing interest in the representation of private life appears as a sound answer. (274)

Pero la recurrencia del tema del incesto en el teatro inglés de la modernidad incipiente también es una respuesta a la subjetividad del público: “the subject's interest to know his most private desires lead him/ her to an interest in the most private desires of others within the family nucleus” (Luis-Martínez 274). Como puede verse en la cita, para este autor existe una relación innegable entre el incesto y las inquietudes sexuales del espectador, las cuales a su vez son parte del problema de identificación y creación de identidad en el sujeto: “the problem of private subjectivity” (Luis-Martínez 24). Esta propuesta no sólo nos incumbe por su pertinencia para definir el significado del incesto en *'Tis Pity She's a Whore*, sino también porque indica que existe una relación entre la sexualidad incestuosa y la creación de identidad, vínculo que desarrollaré en los siguientes capítulos.

Asimismo, debemos detenernos a considerar que los dos textos a discutir en esta tesina tratan del incesto entre hermanos. El incesto entre progenitor y prole no acarrea las mismas connotaciones simbólicas que el incesto entre hermanos. Por ejemplo, debido a que el deseo incestuoso entre progenitor y prole tiene fuertes asociaciones con el ámbito del psicoanálisis, este ha llegado a formar parte del subconsciente colectivo y del habla popular en forma del complejo de Edipo y/o de Electra. Sigmund Freud ha expuesto “cuán temprano se ejerce la atracción sexual entre padres e hijos y [...] que la fábula de Edipo debe entenderse probablemente como la elaboración literaria de lo que hay de típico en estos vínculos. Y esta temprana inclinación de la hija por el padre, y del hijo por la madre, de la que probablemente se halle una nítida huella en todos los seres humanos [...]” (Freud, “Fragmento de análisis” 50). Por otra parte, el deseo incestuoso entre hermanos no cuenta con estas asociaciones ni

suele hablarse de él como una simple etapa que toda persona atraviesa.<sup>9</sup>

Además de provocar diferentes asociaciones, el incesto entre hermanos es particular ya que presenta la siguiente complejidad: el vínculo de sangre entre los hermanos es más ambivalente que el que hay entre progenitor y progenie, puesto que es al mismo tiempo más cercano y más lejano. Por un lado, es más lejano porque el progenitor es el origen simbólico del hijo y en un punto de su existencia, lo contiene biológicamente dentro de sí; es casi imposible pensar en una unión más cercana que la de esta inclusión física. Pero por otra parte, el vínculo entre hermanos es mucho más cercano que el que hay entre progenitor y progenie, pues mientras que el progenitor antecede a la progenie, entre hermanos existe una relación horizontal: todos los hijos poseen, como se dice comúnmente, “la misma sangre”. Esta relación los iguala en un sentido de identidad genética o de consanguineidad, lo que ocasiona que haya una cercanía sin jerarquías entre ellos, muy distinta a la que tienen con sus padres. Aquí quisiera sugerir que este lazo que iguala genéticamente a los hermanos los establece como una especie de dobles genéticos, cuya más evidente expresión serían, por supuesto, los gemelos: “You are like your sibling. A twin is the reflection of the self” (Mitchell 16).

De la misma forma, si hay algo equiparable a un doble entre hermanos, esto se puede vincular con el nombre. El vínculo horizontal que une a los hermanos está marcado por el nombre que comparten, o sea, el apellido que señala su vínculo social y político. Este nombre puede ser mucho más significativo que una consanguineidad real.<sup>10</sup> Prueba de esto es que, para muchas constituciones, dos personas no pueden relacionarse sexualmente si son hermanos ante la ley, aunque entre ellos no exista un vínculo de sangre, pues comparten un apellido o

---

<sup>9</sup> Véase Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual” *Obras completas 7* (206-208).

<sup>10</sup> Un buen ejemplo de esto es el sistema totémico que estudia Sigmund Freud en su obra “Tótem y Tabú”. En este, Freud explora la prohibición que hay entre los nativos Australianos de tener relaciones sexuales con miembros del mismo grupo totémico. Cabe mencionar, que todos los miembros del grupo se llaman hermanos y hermanas y se reconocen como miembros de una familia aunque no haya entre ellos ningún vínculo sanguíneo.

apellidos. En un escenario así, dos hermanos que compartan sangre pero no un apellido podrían mantener relaciones íntimas sin sufrir represalias legales: en este caso, el incesto no encuentra su significado en el hecho, sino en el apellido, o nombre, que comparten los hermanos: un hecho simbólico.

Esta importancia del nombre puede relacionarse con el texto de Carter, y con el juego que se hace dentro de este entre el nombre de John Ford, el dramaturgo, y el de John Ford, el cineasta. Al igual que sucede con los hermanos, dentro del texto de Angela Carter el nombre se usa para marcar un lazo: el vínculo de intertextualidad entre el dramaturgo y el cineasta. Pero antes de explicar este último argumento, me gustaría señalar a qué definición de intertextualidad me adhiero.

Como explica Graham Allen, la intertextualidad es un concepto tan inestable y tan difícil de definir como el mismo incesto. Dependiendo del crítico que lo utilice, el término “intertextualidad” se refiere a distintas maneras de interactuar entre los textos. Para algunos autores puede significar simplemente influencia, limitarse únicamente a la literatura, o abrirse a aceptar la constante comunicación de la cultura sin marcarle una dirección fija. Puesto que el término es tan amplio, para este trabajo quisiera concentrarme en la definición que propone Julia Kristeva. Para esta autora “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (190). Haciendo referencia a la formulación de Kristeva, Allen también comenta que “the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality. Individual text and the cultural text are made from the same textual material and cannot be separated from each other” (Allen 47). Según estas definiciones, la intertextualidad no es un fenómeno aislado que

se da entre dos obras, sino una interacción en el nivel cultural. Incluso, esto le resta importancia a la relación temporal entre textos; es decir, una obra no es más relevante porque sea cronológicamente anterior a otra.

Así, el nombre “John Ford” sirve para marcar y hacer explícito este vínculo intertextual. Además, puesto que este es un vínculo atemporal que engloba toda la cultura, establece a los dos autores como iguales. La intertextualidad entre el cineasta y el dramaturgo es una relación horizontal en la cual la influencia es paralela y se da en ambos sentidos. En otras palabras, nuestro conocimiento sobre la obra de John Ford, el director de *westerns*, le confiere un nuevo significado a los textos del escritor jacobeano y viceversa, sin importar el género ni el orden cronológico. Esta característica del lazo intertextual de nuevo recuerda la relación horizontal entre los hermanos, donde no hay una jerarquía vertical y donde, al igual que aquí, un nombre designa a más de una “persona”.

De la misma forma, esto se repite con el título o nombre del texto, donde la duplicidad del nombre del autor crea un triple significado. El John Ford del título puede referirse al cineasta, al dramaturgo, o probablemente a ambos. Pero también, un nombre casi idéntico designa a tres textos: a *'Tis Pity She's a Whore*, de John Ford, a “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*,” y podemos suponer, como indica el título del texto de Angela Carter, que el guión cinematográfico imaginario de John Ford recibiría el nombre de *'Tis Pity She's a Whore*. Como en el caso de John Ford, el dramaturgo y de John Ford, el cineasta, un nombre es utilizado para marcar un vínculo de intertextualidad y hacer explícita la comunicación cultural entre textos y géneros. Ahora bien, a diferencia de John Ford y John Ford, podría argumentarse que entre estos tres textos<sup>11</sup> la relación es más parecida a una entre progenitor y progenie que a una entre

---

<sup>11</sup> A pesar de que el guión cinematográfico no existe, las citas falsas de este que Angela Carter incluye en su

hermanos. Después de todo, la obra de teatro es cronológicamente anterior a los otros dos textos, los cuales bien podrían ser vistos como “adaptaciones” del primero.

Ahora quisiera recuperar las nociones sobre adaptación que desarrolla Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation*. Según ella, las adaptaciones hacen referencias específicas para señalar su relación intertextual con otro texto: “[Adaptations] are directly and openly connected to recognizable other works, and that connection is part of their formal identity” (Hutcheon 21). En el caso de “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*” estas referencias que marcan el vínculo intertextual serían el nombre del texto y el nombre “John Ford”, el cual hace alusión al mismo tiempo al dramaturgo y al cineasta. Pero retomando las ideas de Roland Barthes y a las de Kristeva, Linda Hutcheon también explica que todos los textos son “mosaics of citations that are visible and invisible” (*Adaptation* 21). Por esta razón, la única diferencia entre un texto cualquiera y una adaptación, es que la última no pretende hacerse pasar por un “original,” y se reconoce a sí misma como adaptación de un cierto texto: “they are also acknowledged as adaptations of *specific texts*” (*Adaptation* 21).

Como comenté anteriormente, entiendo por intertextualidad una serie de interacciones culturales (“a compilation of cultural textuality”: Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 36) donde no se puede dar relevancia al orden cronológico en el que los textos fueron creados: “One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative” (Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, xiii). Pues, si se toma en cuenta el acto de lectura, la lectura del texto de Angela Carter puede realizarse antes que la lectura del texto de Ford. Como argumenta Linda Hutcheon, “we may actually read or see the so-called original after we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority

---

narrativa lo convierten en un intertexto (texto al cual se hace alusión en otro) y parte fundamental de la intertextualidad en “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*”.



of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically” (*A Theory of Adaptation*, xiii). De esta manera, sin importar que sean adaptaciones u “originales” la recepción de cualquiera de los dos textos siempre influirá y creará nuevos significados para el otro. Al igual que los hermanos, entre los cuales el vínculo es horizontal más que jerárquico, los textos interactúan y establecen entre ellos una relación íntima y explícitamente intertextual.

En conclusión, el incesto y la intertextualidad son dos temas centrales para “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*” de Angela Carter. Estos presentan diversas complicaciones en su definición, ya que admiten una gran cantidad de variables y se convierten en términos inestables que adquieren distintos significados según el uso que se les dé. En el caso del incesto entre hermanos, el vínculo que los une está marcado por un nombre y, de la misma forma, el nombre de John Ford es usado como una marca de identidad que vuelve evidente la relación que existe entre el dramaturgo y el director de cine. Además, la relación intertextual entre los textos que nos ocupan también se vuelve explícita a través de un nombre o título.

Sin embargo, la importancia del nombre para marcar la relación intertextual o incestuosa no es la única similitud entre ambas. El lazo intertextual entre el dramaturgo y el cineasta, y el que existe entre los textos son, al igual que la relación entre los hermanos, horizontales. Esta semejanza entre la intertextualidad y el incesto entre hermanos sirve como punto de partida para el tema del siguiente capítulo: la dualidad y las relaciones especulares, que desarrollaré en conjunto con un análisis de la relación del deseo incestuoso presente en “John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*,” como una relación especular y sin jerarquías.

## Capítulo 2: Incesto, espejos y otras maravillas

**Graham dances- a dance of love for Grace.**  
**Grace dances opposite him, copying his movements.**  
*Gradually, she takes on the masculinity of his movements, his facial expression.*  
*Finally she no longer has to watch him- she mirrors him perfectly.*  
Sarah Kane, *Cleansed* (1.5)

En el capítulo anterior expuse algunas definiciones del incesto con el fin de poner en evidencia la complejidad del término. Asimismo, consideré también las complicaciones que hay al definir la intertextualidad, para así establecer un vínculo entre ambos conceptos. Argumenté que en el texto de Angela Carter la relación intertextual guarda un gran parecido con la relación incestuosa fraterna, la cual se da dentro del mismo texto. Por medio de esta comparación, también sugerí que entre el texto de Angela Carter y el de Ford, así como entre los “textos” de John Ford y de John Ford, se establece una relación horizontal y libre de jerarquías. En este capítulo quiero profundizar en el parecido entre las dinámicas que se establecen en el texto de Carter y el concepto de “dualidad” o “relación especular”, pero antes de hacerlo me parece pertinente explicar a qué me refiero cuando utilizo este último término.

En el libro *Doubles. Studies in Literary History*, Karl Miller parte del concepto de dualidad para poder definir al doble, del cual hablaré más tarde. Miller explica: “duality is a word which means that there are two of something and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two” (21). Así, la dualidad puede entenderse como una división de una misma cosa o como dos manifestaciones distintas de la misma identidad. La existencia de la dualidad señala que algo supuestamente integral, como una persona o cosa, puede dividirse y revelar dos facetas, pero estas dos manifestaciones poseen la misma identidad aunque se perciban como más de una.

Además de división, la dualidad también acarrea connotaciones de complementación.

Por ejemplo, en el caso del doble o *doppelgänger*, las dos partes del individuo representan deseos o personalidades en conflicto dentro de un mismo ser, el cual proyecta al exterior las dos partes en conflicto para crear dos seres completamente opuestos que juntos representarían un todo.<sup>12</sup> Sin embargo, la dualidad también abre la posibilidad de completitud en otro sentido. Como sugieren frases del habla coloquial tales como “mi alma gemela,” “mi media naranja” o “*my other half*”, la dualidad también puede referirse a partes distintas que se complementan sin ser opuestos en conflicto. Por ejemplo, las frases anteriores pueden traer a la mente la dualidad entre hombre/mujer o, como el mito de Aristófanes<sup>13</sup> en *El Banquete* de Platón, puede hablarnos de la búsqueda de la completitud en una pareja sexual<sup>14</sup> y de cómo una persona necesita a un “otro yo” para poder complementarse y formar un todo:

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo. (Platón 225-226)

Ambas formas de concebir la dualidad también son complementarias, pues si la individualidad puede dividirse, esta división lleva al deseo de cerrar la brecha formada por medio de encontrarnos con la otra manifestación de nosotros mismos. Esta manifestación no necesita ser del sexo opuesto, ni es necesario que haya interés sexual de ambas o alguna de las

---

<sup>12</sup> Respecto al doble o *doppelgänger* en la literatura, Otto Rank explica: “We always find a likeness which resembles the main character down to the smallest particulars [...] a likeness which, as though ‘stolen from a mirror’ (Hoffmann), primarily appears to the main character as a reflection” (33). Por su parte, Miller esboza brevemente la historia del término *doppelgänger*: “The story of the modern double starts with the magical science of the eighteenth century in Europe, when Mesmerists or Animal Magnetists went in for an experimental separation of the second self, and the romantic writers went in for its cultural exploitation. Jean Paul Richter invented the term *doppelgänger* and studied the notion of fellowship” (49).

<sup>13</sup> Este mito cuenta que los primeros seres humanos solían ser dobles (con dos caras, cuatro piernas, un par de órganos sexuales, etcétera) y se encontraban divididos en tres géneros distintos: hombre, mujer y hermafrodita o andrógino. El dios Zeus, harto de la arrogancia de estos seres, los dividió en dos partes, dando origen a nuestra forma actual y provocando que la humanidad busque juntarse con su otra mitad por medio del amor.

<sup>14</sup> Autores como Otto Rank han señalado que la elección de una pareja del mismo sexo responde al deseo de buscar otro lo más parecido posible a nosotros mismos (84-85).

partes. Lo fundamental es que sea lo suficientemente distinta para que exista la impresión de completitud, pero que asemeje ser lo bastante parecida para que nos podamos reflejar en ella: “We begin to love a woman by depositing with her our souls. Bit by bit. We duplicate our personality; and the beloved woman [...] begins to assume the guise of our other self, becoming our double” (Strindberg, en Rank 85).

Es en este momento que el término “relación especular” se vuelve pertinente.<sup>15</sup> Este tipo de relación hace referencia a la que existe entre un objeto o persona y su reflejo en un espejo, para explicar el vínculo entre dos seres que son tan similares que podrían ser el mismo. Pero en la relación especular los dos lados del espejo no son idénticos, sino “dos caras de una moneda” unidas por el lazo de la dualidad; una complementa a la otra al mostrar otra faceta del mismo ser, pero también la castiga con la conciencia de que no está completa, ya que sólo es la mitad de algo más. Para este trabajo, consideraré ambos términos, los cuales, si bien no son completamente intercambiables, describen a un ser dividido en dos partes complementarias. Como veremos más adelante, este vínculo no se restringe a un tipo de relación, género o contexto específico, y en ocasiones se establece en distintos niveles del universo diegético.<sup>16</sup>

Ahora bien, es fácil notar cómo el texto de Angela Carter se anuncia como dual desde el principio. El título “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*” ya sugiere un segundo autor además de Angela Carter. Además, a este título lo acompañan dos notas a pie, cada una de las cuales habla de un “John Ford” diferente. Pero antes de ocuparme de la dualidad del autor, quisiera enfocarme en las relaciones especulares que se dan a través de la narrativa y/o entre los personajes.

---

<sup>15</sup> Especular viene del latín *speculāris* (como un espejo) y se refiere a dos cosas “que guardan la misma relación que la que tiene un objeto con su imagen en un espejo” (“Especular,” def. 3).

<sup>16</sup> Aquí entiendo “universo diegético” según lo describe Luz Aurora Pimentel: “el universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como los niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos [...]” (11).

Probablemente el ejemplo de dualidad más evidente se da a través del pastiche de la obra de teatro y el guión cinematográfico ficticio. Estos dos presentan una serie de personajes que, al poseer nombres similares y por su papel en el desarrollo de la historia, parecerían ser el mismo. El primer caso es el de Giovanni/Johnny, cuyo vínculo dual descansa en el papel de ambos dentro de la narrativa, así como en el parecido entre sus nombres. Giovanni es la forma italiana del nombre John, lo cual sugiere que “Johnny” es una traducción de “Giovanni;” en otras palabras, es el mismo ser, pero con un cambio de contexto que los hace “two of a something” (Miller 21). El cambio de “John” a “Johnny” no sólo hace el parecido fonético en los nombres más notable y los une a través del sonido, sino que también esta forma diminutiva del nombre es una manera juguetona de acercarnos al contexto del Western (donde a cierto tipo de personajes se les nombra con diminutivos) y a uno de sus más grandes iconos: John Ford.

En lo que concierne a la narrativa dentro del texto de Angela Carter, sabemos que ambos poseen el papel del hermano incestuoso a través de las “citas” y demás alusiones a la obra que se hacen a lo largo del texto. También una nota al pie de página nos confirma que, al igual que Johnny, Giovanni ha matado a su hermana. Ahora bien, no estoy hablando aquí de una dualidad entre el Giovanni de John Ford y el Johnny de Angela Carter, sino más bien de la relación especular que existe dentro del texto de Carter entre dos personajes: Johnny y Giovanni. Hago esta aclaración porque me parece importante destacar que no es necesario haber leído la obra de teatro para saber que hay una dualidad narrativa entre los dos personajes, como las citas y notas al pie de página mencionada anteriormente nos indican. Esto es crucial pues, aunque se hace referencia a la obra, el Giovanni del cuento y el de la obra dramática no son el mismo, ya que el primero está inscrito en un nuevo contexto y está rodeado de una serie de elementos textuales que le confieren un significado distinto.

Como dije anteriormente, dentro del cuento de Carter, el personaje de Giovanni no es el mismo que el de Ford. El Johnny de Angela Carter y el Giovanni de Ford no podrían ser más distintos: uno es un rudo campesino estadounidense que ha vivido toda su vida en la pradera, mientras que el otro es un rico burgués italiano que acaba de llegar de la universidad. Pese a ello, en el texto de Angela Carter las diferencias entre ambos se suavizan hasta parecer casi nulas. Por ejemplo, en la obra de John Ford, Giovanni dice la frase “Lost! I am lost!” (1.2.145) con cierto desafío; esta no proviene del arrepentimiento, sino de una bravuconería casi faustiana. En cambio, en el relato de Carter el parlamento aparece como: “*Giovanni*: I am lost forever” (336). En este nuevo contexto (“the green wastes, where the pioneers were lost” (336)) la frase adquiere una melancolía temerosa, pues es dicha por alguien “with an intelligence nourished only by the black book of the father, and hence cruelly circumscribed” (336).

De esta forma, el Giovanni de Carter se aleja de su homónimo para acercarse al chico de campo norteamericano. Además, el Giovanni de la autora se mantiene vinculado a Johnny puesto que el resto de las citas en el texto de Carter que se refieren al Giovanni de *'Tis Pity She's a Whore* no crean ni desarrollan al personaje y sólo están ahí para proporcionar un reflejo, una ilusión de la existencia de un *alter ego* enmarcado en un contexto y género literario distintos. Esto hace difícil saber qué separa a Giovanni de Johnny, y cuestiona el que sean personajes distintos: el contexto los separa, pero su identidad dentro de la narración los hace uno mismo; esta posibilidad de ser a la vez dos y uno mismo establece una relación de dualidad entre ellos, pues, como diría Miller, son dos entes que parecen ser el mismo y uno mismo que se divide en dos (21).

Ahora, el caso de Soranzo/ MINISTER'S SON<sup>17</sup> es bastante parecido. La siguiente es la única mención de Soranzo en el texto de Carter, y es, por supuesto, una cita de *'Tis Pity She's a Whore*:

*Soranzo*: Have you not the will to love?

*Annabella*: Not you.

*Soranzo*: Who, then?

*Annabella*: That's as the fates infer. (332)

Como puede verse en la cita, su función principal es informar al lector que existe un personaje en la obra dramática cuyo papel en el desarrollo de la trama es equivalente al del hijo del ministro. Sin embargo, aun más que con Giovanni, hay una completa falta de desarrollo. Lo único que sabemos de Soranzo es que corteja a Annabella, y que esta lo rechaza porque ama a Giovanni. Además, las diferencias entre el Soranzo de *'Tis Pity She's a Whore* y el hijo del ministro han sido veladas: el hijo del ministro es amable, tranquilo y de forma bondadosa le perdona a Annie-Belle su engaño. Por otro lado, en la obra jacobeano Soranzo es un cruel y déspota noble que golpea salvajemente a Annabella cuando se entera de su embarazo, y orquesta el asesinato de toda su familia cuando se entera de la identidad de su amante. La cita de la obra de teatro que aparece en el cuento de Carter no revela ninguna de estas características; de hecho, no revela ninguna. Por esta razón, de la misma forma que con Giovanni, nos enfrentamos a un juego de espejos donde un personaje asemeja ser dos y dos personajes son uno mismo.

Por otra parte, la relación especular entre Annabella y Annie-Belle es algo distinta. Para empezar, Annabella es el personaje tomado de *'Tis Pity She's a Whore* cuyos parlamentos

---

<sup>17</sup> De aquí en adelante me referiré a este personaje por medio de la traducción del nombre de su papel: el hijo del ministro.

Carter cita con mayor frecuencia.<sup>18</sup> Aunque esto no necesariamente implica desarrollo del personaje, sí implica caracterización, pues a través de sus propias palabras y las acciones que estas palabras implican, podemos conocer los deseos y opiniones de Annabella: “Real characterization [...] is revealed in a chronological, causally related pattern of typical action and reaction, from which emerges the essential, proved character of an agent seen under the pressure of his conflicting desires, his deliberations, and the choices he makes” (McIlrath 6).

Puesto que hay caracterización podría pensarse que las diferencias entre Annabella y Annie-Belle serán mucho más evidentes que las diferencias entre Giovanni y Johnny o entre Soranzo y el hijo del ministro. Sin embargo, esto es hasta cierto punto falso, ya que en la historia de Carter el parecido entre los nombres de Annabella y Annie-Belle, así como el rol paralelo que desempeñan en el desarrollo narrativo establece entre estos personajes una relación de dualidad. Asimismo, al igual que sucedía con las diferencias entre los personajes masculinos y sus contrapartes, ciertos contrastes entre la Annabella de la obra de Ford y la de Carter se encuentran velados para sustentar la relación dual entre Annabella y Annie-Belle. Por ejemplo, en la obra jacobean *Annabella* se muestra burlona y altanera, al punto que incluso sorprende a Giovanni (“There, sir, she was too nimble”: 3.2.39) y molesta a Soranzo (“These scornful taunts neither become your modesty or years”: 3.2.40). Por el contrario, la forma en la que la conversación se cita en el texto de Carter<sup>19</sup> hace ver a Annabella más evasiva que grosera y su forma de expresarse no contrasta demasiado con la manera en la que Annie-Belle trata al hijo del ministro: “Annie-Belle smiles, takes posy” (339). Por otro lado, la caracterización de Annabella en la historia de Carter permite, a través de una comparación con la obra jacobean,

---

<sup>18</sup> En el texto de Carter se citan directamente ocho parlamentos de Annabella, mientras que de Giovanni sólo seis y de Soranzo únicamente dos.

<sup>19</sup> Véase página 28.



observar importantes diferencias en el desarrollo del personaje femenino en ambos textos. Comentaré este contraste y sus repercusiones en el siguiente capítulo, pues aún hay mucho que decir sobre Annie-Belle y su relación con las otras dos Annabellas.

Hay otro vínculo especular entre los personajes de la narrativa: el deseo incestuoso que existe entre Johnny y Annie-Belle.<sup>20</sup> La relación entre Johnny y Annie-Belle es especular por distintas razones. Primero está el gran parecido físico entre ambos: “Blond children with broad, freckled faces, the boy in dungarees and the little girl in gingham and sunbonnet” (333). Aunque el texto especifica que Annie-Belle es más joven, las descripciones del físico de ambos nos hacen pensar en gemelos, un clásico ejemplo de dualidad:

In the fragments of the mirror, they kneel to see their round, blond, innocent faces that, superimposed upon one another, would fit at every feature, their faces, all at once the same face, the face that never existed until now, the pure face of America. (334)

Esta última descripción subraya el parecido físico entre Johnny y Annie-Belle. Sin embargo, también describe lo que pasaría si sus caras se superpusieran: estas coincidirían y se empalmarían al punto de ser una misma. Debido a que la cara es una pieza primordial de la identidad de toda persona, parte de la identidad de ambos personajes, y no sólo su físico, se confunde en una misma: “their faces, all at once the same face”. (334)

Ahora bien, desde el punto de vista narrativo, no son sus verdaderas caras las que se confunden sino la imagen de estas en los fragmentos del espejo, lo cual es más que un adorno literario para introducir este símbolo de duplicidad. El que las caras se empalmen a través del espejo crea otra duplicidad, ya que cada uno tiene un reflejo en su hermano y en el espejo, pero al final son el mismo. A través de esta descripción, no sólo dos se han vuelto uno, sino cuatro,

---

<sup>20</sup> Quisiera aclarar que en este punto me refiero a deseo incestuoso y no a incesto. Considero que una relación entre hermanos donde existe deseo sexual puede llegar a ser especular, pero como explicaré en mi último capítulo, el incesto consumado es un caso aparte.

que son dos, se funden en uno.

Además de establecerse una relación especular por medio del parecido físico y la fusión de sus identidades en una sola, entre Annabella/Annie-Belle y Giovanni/Johnny también se establece una dualidad por el deseo que expresan ambos personajes. Con deseo me refiero a dos tipos de deseo, el primero de los cuales es el sexual o de atracción física. Como la narradora declara sobre Annie-Belle: “[It was] as if she knew already she was the object of the object of her own desire” (334) lo recíproco de la atracción sexual explica que los hermanos no sólo son parecidos exterior sino interiormente. Cada uno tiene en el interior un deseo por un objeto y a la vez son objetos del deseo de ese objeto.<sup>21</sup>

Asimismo, como dije al principio de este capítulo, el deseo y la sexualidad usualmente acarrear connotaciones de complementación y dualidad. En este aspecto, el caso de Johnny es aún más claro, pues la voz narrativa describe que él se ve a sí mismo y a Annie-Belle como una pareja prelapsaria, como una especie de Adán y Eva de las praderas: “[...] seeing himself as a kind of Adam and she his unavoidable and irreplaceable Eve, the unique companion of the wilderness” (336).<sup>22</sup> Esto indica que Johnny no sólo desea sexualmente a su hermana, sino que la considera como su doble femenino, puesto que Adán y Eva, al ser el primer hombre y la primera mujer, además de complementarse sexualmente representan los dos aspectos de la humanidad: el masculino y el femenino. En otras palabras, al comparar a Annie-Belle con Eva, Johnny expresa, más que un anhelo sexual, otro tipo de deseo: el de complementarse a través de una relación de dualidad.

---

<sup>21</sup> Aquí como en la cita, la repetición de la palabra “objeto” sirve para remarcar la relación especular entre los hermanos.

<sup>22</sup> Me parece importante mencionar que la descripción de Johnny y Annie-Belle como un Adán y una Eva posee un tono que recuerda a un mito fundacional. Este tono puede verse en otras obras de Carter que se vinculan al incesto y/o a las relaciones narcisistas, por ejemplo, en “Penetrating to the Heart of the Forest” y en *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*.

Finalmente, también es posible ver una dualidad entre Johnny y Annie-Belle a través de la forma en la que cada uno posee una relación especular con su equivalente en la obra dramática *'Tis Pity She's a Whore*. Cada una de las partes que integran esta pareja alude, como expliqué anteriormente, a los personajes de Giovanni y Annabella. Así, su relación no sólo es “especular” porque ambos se reflejen mutuamente, sino también porque la relación misma encuentra a su doble en el vínculo que existe entre los hermanos italianos.

El que el lazo entre Johnny y Annie-Belle tenga un reflejo en el vínculo entre Giovanni y Annabella recuerda la superposición de sus caras en el espejo. Si la identidad de Annie-Belle se confunde con la de Annabella, la de Johnny con Giovanni, y Annie-Belle y Johnny son reflejos el uno del otro, es posible afirmar que Giovanni y Annabella también mantienen una relación especular. Más aún, de la misma forma en que el reflejo de Annie-Belle en el espejo roto es el doble de Johnny, y el reflejo de Johnny es el de Annie-Belle, esta multiplicidad de imágenes especulares puede extenderse para afirmar que Annie-Belle es el doble de Giovanni, y Johnny el doble de Annabella. En este juego de espejos, la identidad se vuelve múltiple y, a través de la intertextualidad y el pastiche, la dualidad como proceso de separación y complementación adquiere aún más posibilidades al atravesar textos, géneros, géneros literarios, y contextos históricos.

Hasta este momento, he descrito distintas relaciones de dualidad que pueden leerse entre los personajes a través del desarrollo narrativo en el relato “John Ford’s *'Tis Pity She's a Whore*”. Sin embargo, quisiera dedicar el resto del capítulo a describir otro tipo de dualidad: la que se da fuera de la trama y a través de la estructura y las características textuales de la obra de Carter. Para empezar, quisiera subrayar que hay un vínculo indisoluble entre la dualidad y la literatura como actividad y producto. Karl Miller nos comenta que la dualidad es “a subject

which stretches beyond literature. At the same time, it is a subject which *is* literature” (32). El crítico explica que la literatura es dualidad por su relación con la contradicción y los conceptos binarios: “writers have been responsive from the first to contradictions, dilemmas, cruxes, ambiguity [...] to the binariness of body and soul [...]” (32). Además, explica que “the claim is that literature has acknowledged itself boundless and bottomless, unfathomably contradictory, and that it may be studied by means of the dualistic categories of Renaissance rhetoric with its oxymorons and metonymies”(417). Para Miller la literatura no sólo toma a la dualidad como tema, sino que la indecidibilidad de su lenguaje y estructura, así como los conceptos binarios de los que se ocupa, la convierten en un objeto dual.

Pero la literatura también puede verse como una forma de producción de dualidades, ya que el arte constituye un reflejo para el ser humano, un objeto a través del cual puede verse a sí mismo. Como explica Miller: “Doubles may appear to come [...] from inside, as a form of projection” (416) y el arte se convierte en un objeto donde la proyección se deposita, estableciendo entre lector y obra una relación especular: “specular reciprocity [is] an ocular mode in which a subject appropriates other subjects and converts them into material for its self-constitution” (Rosolowski 44). La misma voz narrativa del texto de Angela Carter sugiere que el cine, como forma artística, permite a una nación verse a sí misma e identificarse con una imagen externa como si fuera la propia: “The light, the unexhausted light of North America that, filtered through celluloid, will become the light by which we see America looking at itself” (338). Mucho se ha escrito sobre el cine y su capacidad de crear la ilusión de un doble para el público y, aunque su impacto visual no sea tan directo, lo mismo podría decirse de la literatura y de sus posibilidades de ofrecer un doble al lector.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Por ejemplo, en “The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own”

En distintos periodos de la literatura el texto no sólo ha servido para darle un reflejo al lector, sino también al autor.<sup>24</sup> A lo largo de diversas épocas, distintos autores han explorado la relación especular entre autor y texto. Un ejemplo de esto es la época romántica en la cual, según describe Miller, existía la noción de que “an autor may be thought to deal a double life, or to achieve a second self, an alter ego, in the art he creates, and he may also be thought to lose himself there” (22). También en la época isabelina es común encontrar poemas donde el autor se refiere a su obra como si fuera su hijo o un reflejo. Uno de estos es el soneto LXXVII de Shakespeare: “Commit to these waste blanks, and thou shalt find/ Those children nursed, delivered from thy brain,/ To take a new acquaintance of thy mind”. (vv. 11-13).

En el caso de “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore,*” la dualidad entre la autora y el texto alcanza distintas dimensiones. Para empezar, está la voz narrativa “omnisciente” del texto de Carter. A pesar de ser supuestamente omnisciente, esta voz se muestra constantemente insegura ante algunos hechos de la narración y respecto al mundo interno de los personajes: “What did the girl think? In summer, of the heat, and how to keep flies out of the butter; in winter, of the cold. I do not know what else she thought” (334). Además, esta voz suele cambiar de opinión respecto a lo que está narrando: “No. It wasn’t like that! Not in the least like that” (335). El narrador o narradora parece entonces imitar el acto de creación con un “I” que imagina y crea a partir de sus intereses y curiosidad

It is the boy —or young man, rather— who is the most mysterious to me. The

---

Stefan Andriopoulos analiza dos películas del cine alemán de principios del siglo XX: *Der Andere* (El otro) de Max Mack y *Der Student von Prag* (El estudiante de Praga) de Stellan Rye y Paul Wegener. Sobre ellas dice: “they focused on split personalities and a sinister double in stories that can also be read as metacinematic reflections on the precarious and contested status of the moving image at that time” (151). El crítico también menciona: “Indeed, film even forms the absent center of Sigmund Freud’s conception of the double in his famous essay on the uncanny, first published in 1919. Freud’s disciple Otto Rank had explicitly compared dreamwork (Traumtechnik) and cinematic modes of representation (Kinodarstellung) to legitimate his short interpretation of Rye’s film, which introduced *The Double: A Psychoanalytic Study* (1914)” (165).

<sup>24</sup> Véase Miller 416.

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 [...]. And I imagine him with an intelligence nourished only by the black book of the father, and hence cruelly circumscribed, yet dense with allusion. (336)

De esta manera, da la impresión de que sus pensamientos e inseguridades también son parte del acto creativo. Al volver difusa la división entre la creación del texto (que correspondería a la autora) y la voz narrativa (que es parte del texto), “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” afirma la dualidad de la relación entre autor(a) y texto, pues una vez más dos son, al mismo tiempo, uno.

Aunque esta ha sido una característica de la novela desde sus comienzos, Angela Carter no se queda sólo en este nivel al explorar la dualidad entre autor y texto, puesto que en la narrativa también se establece una relación especular entre otros dos autores: John Ford y John Ford. Entre el director y el dramaturgo, al igual que entre los personajes y entre los argumentos de “sus textos”, se conforma una relación especular. Para empezar está el nombre, una marca de identidad primordial cuya coincidencia hace a la identidad de ambos “autores” el sujeto de un juego literario. Por ejemplo, en el título de la narrativa “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” no sabemos a cuál de los dos autores se está haciendo referencia, pues es posible que el texto se refiera a los dos al mismo tiempo. Esta imposibilidad pone en evidencia su dualidad, puesto que, debido a la similitud entre su nombre y su obra, pueden ser nombrados al mismo tiempo en una frase como si fueran el mismo, lo cual los convierte en dobles: dos entidades unidas por el vínculo de dualidad.

Por otro lado, a través de los dos primeros pies de página, sabemos que cada uno de los dos John Ford proviene de un contexto distinto, lo cual los separa. Cada uno, el “Old World” y el “New World” John Ford, como Angela Carter los designa en la nota al pie de página final,

han escrito textos de distinto género y en distintos momentos históricos.<sup>25</sup> Esto parecería sustentar que no hay una verdadera relación especular entre ellos, sino sólo un parecido entre sus nombres. Sin embargo, el título y contenido de sus textos ayuda a sustentar la idea de que se ha entablado una relación especular entre ellos: dos autores, con el mismo nombre, han “escrito” dos textos con una narrativa similar y con personajes cuyos nombres y funciones en la historia son casi idénticos; el juego de espejos continúa.

De la misma manera, el título del texto también plantea la pregunta respecto a la identidad del autor o autora. Por un lado, el título *'Tis Pity She's a Whore* es el de una obra dramática jacobea, además de que el uso de la contracción “‘tis” pertenece a un contexto isabelino, jacobeano o carolingio. Ambos hechos sugieren que estamos hablando del John Ford jacobeano. Por otro lado, la forma posesiva del título recuerda al mundo del cine y a adaptaciones cinematográficas de obras literarias que se anuncian como tal en carteles y avances. Por ejemplo, en los pósters de *Dracula*, dirigida por Francis Ford Coppola, o de *Romeo + Juliet*, dirigida por Baz Luhrmann, los nombres de las películas aparecen como “Bram Stoker's Dracula” y “William Shakespeare's Romeo + Juliet”

Ahora bien, la pregunta respecto a la identidad del autor o autora parece sencilla, pues sabemos que la autora del texto es Angela Carter. Después de todo, el director de westerns John Ford jamás hizo una adaptación de la obra de su homónimo, además de que las citas del texto de la obra dramática de John Ford no son siempre exactas. Sin embargo, la pregunta sigue siendo interesante ya que, a través del título, el texto se anuncia a sí mismo como la creación de dos personas distintas que no son realmente sus autores. Así, el texto también se convierte en un comentario sobre el papel que generalmente se le otorga al autor o autora en la lectura y

---

<sup>25</sup> Véase nota 11.

recepción del texto, además de que cuestiona la idea de que el autor o autora es una persona “de carne y hueso”, y no un concepto al cual se accede a través del texto.

Asimismo, es importante notar que la relación de dualidad entre John Ford y John Ford que mencioné anteriormente se encuentra precisamente en el título. El título de una obra es su nombre, y como había mencionado anteriormente, el nombre es una marca de identidad que en ocasiones sirve para describir, diferenciar o (como en el caso del apellido) vincular aquello que designa. Además, es posible ver entre título y texto la misma relación que entre objeto y nombre o entre significado y significante. El vínculo entre nombre y objeto podría considerarse dual porque en el nivel de lenguaje y referencia son intercambiables y, aparentemente, lo mismo, pero el que distintos nombres puedan aplicarse al mismo objeto también los separa en dos entidades distintas.<sup>26</sup> De esta manera cumplen con la definición de Miller de dualidad: “duality is a word which means that there are two of something and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two” (21). Este segundo caso de “dualidad” en la literatura, la que existe entre texto y título, es muy importante, pues el título puede crear preconcepciones sobre un texto y generar ideas que se contradigan y complementen con las del texto. El peso del título puede ser, en ocasiones, tan importante para el significado de la obra como el resto de la creación. Por ejemplo, en su ensayo sobre “Ante la ley” de Franz Kafka (el cual se titula igual que la fábula), Jacques Derrida analiza la relación que existe entre texto y título: “The text bears its title and bears upon it. Would it not its proper object, if it had one, be the effect produced by the play of the title?” (212). Asimismo nos comenta: “‘literature’ has something to do with the drama of naming, the law of the name, and the name of the law” (187).

---

<sup>26</sup> Véase Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (91-99).



En el caso de “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*,” la forma del título no sólo vuelve difícil saber a cuál autor se está haciendo referencia, sino también a qué texto. Aunque *’Tis Pity She’s a Whore* es el nombre de la obra de teatro del “Old World” John Ford, la dualidad del nombre del autor en el título sugiere que la adaptación cinematográfica del “New World” John Ford, probablemente recibiría, o ha recibido, el mismo nombre. Así, al igual que había sucedido con los autores, en el título también se establece una relación especular entre el texto de John Ford *’Tis Pity She’s a Whore*, y el texto potencial de John Ford, *’Tis Pity She’s a Whore*.

Por otro lado, hay que recordar que esta relación especular entre obras y autores se da dentro del texto de Angela Carter, una obra con una estructura muy particular. “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*” está estructurado como un pastiche de distintas textualidades, por lo cual las citas de la obra de teatro y las del guión cinematográfico potencial aparecen una después de la otra de la siguiente manera:

EXTERIOR. FARMHOUSE. DAY  
Annie-Belle gets down from the trap, follows  
Johnny towards Farmhouse.

ANNIE-BELLE: Oh, Johnny, you *knowed* we  
did wrong.

Johnny walks towards farmhouse.

ANNIE-BELLE: I count myself fortunate  
to have found forgiveness.

JOHNNY: What are you going to tell Daddy?

ANNIE-BELLE: I’m going out west.

*Giovanni*: What, chang’d so soon! hath your new sprightly lord  
Found out a trick in night-games more than we  
Could know in our simplicity? -- Ha! is’t so?  
Or does the fit come on you, to prove treacherous  
To your past vows and oaths?

*Annabella*: Why should you jest

At my calamity. (344)

Como puede verse en la cita, a través de este formato los textos no sólo se igualan lógicamente sino también de forma gráfica. Por un lado la contigüidad destaca sus diferencias de formato y género; por ejemplo, las descripciones del entorno que caracterizan al guión cinematográfico: “EXTERIOR. FARMHOUSE. DAY” o el registro lingüístico de los personajes del western (“*knowed*”) contrastan con la falta de didascalias y con el lenguaje jacobeano: “does the fit come on you, to prove treacherous/ To your past vows and oaths?” (345).<sup>27</sup> Incluso, hay diferencias tipográficas que los distinguen, pues el uso de mayúsculas, el tamaño de fuente y el espaciado entre cada verso son distintos. Esto crea la ilusión de que son textos recortados de otra fuente, pero también subraya sus diferentes géneros y el contexto en el cual pueden, o en el caso del texto imaginario podrían, encontrarse.

Por otra parte, el contraponerlos de esta manera hace evidentes sus características comunes, como el que los dos están formados principalmente de diálogos y, en este caso, de un diálogo entre personajes con nombres extremadamente similares: Annabella/Annie-Belle y Giovanni/Johnny. Además, este formato los separa del resto de la narrativa y convierte visualmente a cada uno en un reflejo distorsionado del otro. Así, un extracto de obra de teatro se encuentra colocado junto a una cita de guión cinematográfico para que tanto sus diferencias como similitudes se revelen y parezcan tan cercanos como para ser el mismo, pero lo suficientemente diferentes para ser dos seres distintos, tal como un hombre junto a su distorsionado reflejo en un espejo, en especial si este está roto.

Esta relación especular entre textos es interesante cuando se consideran nociones de adaptación y, ya que es un vínculo que se establece entre dos textos, de intertextualidad. Dentro

---

<sup>27</sup> En ninguna de las citas de la obra de teatro que pueden encontrarse en “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*” se incluyen didascalias.

del relato de Angela Carter, la relación especular entre John Ford y John Ford, así como entre las dos obras, los establece como iguales, por varias razones. Como había mencionado, ya que el nombre de los autores y los textos es el mismo, estos llegan a confundirse y se vuelven intercambiables. Incluso podemos considerar que la relación igualitaria entre la obra de teatro y el relato se refleja en la que hay entre los personajes, pues ya que el desarrollo narrativo depende tanto de un texto como de otro, es imposible decir, por ejemplo, que Annabella es más importante dentro del texto que Annie-Belle, o viceversa. Además, aunque el guión cinematográfico sería una adaptación de la cual el público general podría pensar que es “inferior” al texto “original”, la relación especular es un vínculo horizontal que no admite jerarquías. Es un vínculo sin jerarquías porque es una relación en la cual la identidad de dos o más entidades se confunde en una misma. Así, en tanto quienes la conforman son a la vez varios y uno mismo, todos tienen la misma importancia y hasta pueden sustituirse, pues recordemos que “duality is a word which means that there are two of something and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two” (Miller 21).

De esta forma, la dualidad no sólo sirve como un juego de espejos textuales, sino que también puede vincularse con las ideas sobre intertextualidad de Julia Kristeva, Roland Barthes y Linda Hutcheon expuestas en el capítulo pasado, las cuales describen este tipo de relación entre textos como horizontal y libre de jerarquías: “Multiple versions exist laterally, not vertically” (Hutcheon xiii). Asimismo, cabe mencionar que esto también es relevante porque la adaptación es un recurso que se repite constantemente en la obra de Carter. Jacques Derrida comenta: “a title occasionally resonates like the citation of another title. But as soon as it names something else, it no longer simply cites, it diverts the other title under the cover of a homonym. All of this could never occur without some degree of prejudice or usurpation” (183).

Gracias a su título y a otras características estructurales, “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*” se convierte en casi un homónimo de la obra dramática de Ford, pero como Derrida propone: “neither of the two homonyms or perhaps synonyms cites the other” (201). De esta forma, como explicaré en el siguiente capítulo con más detalle, el relato de Carter desafía la noción generalizada de que “such a so-called original version constitutes the ultimate reference for what might be called the legal personality of the text, its identity, its unicity, its right and so on” (Derrida 185).

Finalmente, quisiera destacar la relación entre contenido y estructura que hay dentro de este texto. De la misma manera en que, a través de la intertextualidad, el incesto puede relacionarse con la estructura y con el tema del texto, la dualidad y la relación especular son conceptos pertinentes tanto para la narrativa como para el formato de la obra. Así el contenido del texto, con sus relaciones especulares entre personajes y entre otros elementos textuales como el título o la estructura, ayudan a desarrollar el tema de la dualidad y, a través de este, de la intertextualidad como una relación horizontal sin jerarquías: una relación, cabe decirse, que al compararse con las relaciones especulares se vuelve un vínculo entre textos que parte de la identificación y el paralelismo, más que de la apropiación o el poder.

### Capítulo 3: American Narcissus and Incestuous Wonders

**Graham** presses his hands unto **Grace** and her clothes turn red  
where he touches, blood seeping through.  
Simultaneously, his own body begins to bleed in the same places.  
Sarah Kane, *Cleansed* (1.11)

Para comenzar, retomaré una versión del mito de Narciso que Otto Rank menciona en *The Double*. De acuerdo con esta versión del mito, Narciso tenía una hermana gemela a la cual amaba profundamente, pero al morir esta, lo inundó de tal forma la melancolía que, al ver su reflejo en un estanque, imaginó que era a su hermana a quien veía y se ahogó en un intento desesperado por alcanzarla. La diferencia principal entre la versión más conocida del mito y esta —donde Narciso se embelesa con su hermana gemela en lugar de con su propia imagen— sin duda refleja varios de los puntos señalados hasta ahora. Entre ellos, ejemplifica la posibilidad de encontrar en otra persona, aunque no sea del mismo género, a un reflejo o doble, el cual se vuelve atractivo o deseable por la relación especular que se establece con este o esta.

Sin embargo, en este capítulo comentaré otro aspecto de este mito al analizar lo que sucede cuando Narciso se arroja al agua y deshace la imagen de su hermana. En otras palabras, si entre dos personas hay una relación especular, la pregunta es ¿qué sucede cuando el espejo se rompe y la dualidad acaba? Cuando esa identificación se rompe en el mito de Narciso, el joven muere: el sujeto no puede seguir existiendo. Pero en el texto de Carter, la ruptura del vínculo de dualidad entre Johnny y Annie-Belle tiene una conclusión distinta.

En “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, el momento en que la relación especular entre los hermanos se rompe es evidente. Justamente antes de que Johnny bese por primera vez a Annie-Belle, el espejo que los refleja también se rompe:

The "Love Theme" swells and rises. She jumps up to tend him. The jogged mirror falls.  
"Seven years' bad luck --" [...]  
EXTERIOR. PRAIRIE. DAY

(Close up) Johnny and Annie-Belle kiss.  
'Love Theme' up.  
Dissolve. (335)

En el segundo capítulo de este trabajo, expliqué que este espejo es un símbolo de la dualidad entre Giovanni/Johnny y Annabella/Annie-Belle; por lo cual una posible interpretación a que se quiebre es que la identificación entre los hermanos también se ha roto.

Asimismo, en el capítulo anterior comenté que la relación de deseo incestuoso entre la hermana y el hermano del texto de Carter era una relación de dualidad, pero especificué que consideraría la relación de deseo incestuoso como algo distinto del incesto. De hecho, esta diferencia ya ha sido explorada por varios autores. Por ejemplo, Stephen L. White, indica que Jacques Lacan

[...] sees a deep connection between the renunciation of incestuous (Oedipal) desire, the acquisition of language, and the development of the capacity to conform to norms and laws. For Lacan the third and final stage in the developmental sequence is the *Symbolic*, and to refuse the Symbolic is to refuse language and the law and to remain enmeshed in an incestuous relation. (25)

Para Lacan el deseo edípico es parte básica del desarrollo de la identidad y existe en todos los infantes. Sin embargo, la renuncia a este deseo es fundamental, puesto que marca el paso de lo imaginario a lo simbólico.<sup>28</sup> Incluso, el no renunciar al deseo incestuoso puede llevar a la consumación del incesto, la cual, para este autor, es una de las condiciones necesarias para la psicosis.

Ahora bien, en términos más prácticos, la principal diferencia entre el deseo incestuoso y el incesto coincide justamente con la ruptura del espejo; lo que separa al deseo del incesto como tal es el contacto sexual, esto es, la expresión física del deseo. En otras palabras, el deseo

---

<sup>28</sup> Lo real, lo imaginario y lo simbólico son para la psicología Lacaniana distintos registros psíquicos que conforman al individuo: "For Lacan there are three "orders" or "dimensions" in the psyche: the "Symbolic," the "Imaginary," and the "Real." They are all equally important to the formation of subjectivity" (Leitch 1291).

incestuoso no es incesto porque no hay consumación de ningún tipo. De la misma forma, es importante notar que el primer contacto con matices sexuales entre los hermanos en el relato de Carter coincide con la destrucción del espejo, pues también marca el paso de una relación donde existe deseo incestuoso a una relación incestuosa como tal.

Asimismo, este paso también marca el fin de la relación especular pues, a diferencia de la relación de deseo incestuoso, en la relación incestuosa no puede haber dualidad: “duality is a word which means that there are two of something and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two” (Miller 21). Según la cita, la dualidad implica que dos son uno mismo o que uno se divide en dos. Sin embargo, de acuerdo con las ideas de Otto Rank, el contacto sexual implica diferenciación puesto que en la expresión del deseo físico hay otro, que no puede ser uno mismo pues se trata de un acto erótico y no autoerótico.<sup>29</sup> Además, la diferenciación entre otro y uno mismo radica en que ese otro se vuelve un receptor de las demostraciones físicas de deseo y del cual se obtienen respuestas ajenas, incontrolables e independientes de uno. En el momento en el que el deseo se vuelve una realidad física, se rompe la ilusión de dualidad, pues lo que se pensaba que era uno mismo se vuelve otro. En otras palabras, el espejismo se deshace, el espejo se rompe, y el doble que Narciso veía en su hermana resulta ser agua, un elemento ajeno.

De la misma forma, la relación sexual también se distancia de la relación especular ya que, como lo he señalado, la relación dual es un vínculo horizontal, mientras que la relación sexual implica jerarquía y lucha de poder, lo cual la convierte en una dinámica vertical. En su ensayo “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality,” Gayle S. Rubin explica: “The realm of sexuality also has its own internal politics, inequities, and modes

---

<sup>29</sup> Para un comentario sobre la dualidad como un acto autoerótico véase Otto Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study* (76).

of oppression. [...] In that sense, sex is always political” (143). Esta teórica propone que cuando hay sexo de por medio, también existe opresión y falta de equidad, lo cual aleja a estas relaciones de la dualidad y las acerca a una lucha política y, por lo tanto, de poder. Además, cabe mencionar que culturalmente el acto sexual tiende a asociarse con nociones de posesión y conquista. Metáforas del cuerpo femenino como una fortaleza derribada o como un territorio virgen invadido por el cuerpo masculino abundan en la literatura. Por ejemplo, en la Elegía XIX de John Donne, “To his Mistress Going to Bed” la mujer es comparada con un nuevo territorio que el hombre explorará y conquistará a través del acto sexual: “My kingdom, safeliest when with one man manned, /My mine of precious stones, my Empery,/ How blessed am I in this discovering thee!” (vv. 28-30).<sup>30</sup> De igual forma, suele compararse al órgano sexual masculino con objetos agresivos que se utilizan en la dominación y luchas de poder como pistolas, espadas, dagas, etc. Sobre esta forma de nombrar al pene, Deborah Cameron comenta:

The association of the penis with weapons of destruction has been much analyzed and deplored in feminist writing [...]. One notable feature of this whole category is the persistent collocation of "love" and "war" terms, which presumably indicates the metaphorical linking of sex and violence much discussed by feminists in relation to cultural norms of masculinity. (371)

Además, a través de un estudio donde analiza una lista de nombres para el pene propuestas por un grupo de hombres, la crítica concluye: “[the] vision the men's list offers is banal and yet terrible, an experience of masculinity as dominance, femininity as passivity, and sex as conquest” (Cameron 379).

---

<sup>30</sup> Es interesante notar que en “John Ford’s ‘Tis Pity She’s a Whore” abundan referencias a esta elegía. Por ejemplo, en la forma en la que América es descrita como una mujer: “America, with her torso of a woman at the time of this story, a woman with an hour-glass waist, a waist laced so tightly it snapped in two, and we put a belt of water there” (332).



Aunado a esto está el hecho de que en las relaciones heterosexuales también existe una conciencia de género, puesto que en el contacto físico hay diferenciación.<sup>31</sup> Mientras que en la relación especular se mantiene la ilusión de dualidad, y por lo tanto de igualdad, la conciencia respecto al género de las relaciones sexuales es trascendental puesto que este concepto de género coloca a los participantes en una situación y jerarquía cultural determinada. Por ejemplo, Nancy Duncan, al comentar sobre las ideas de Linda Martín Alcoff explica: “Gender systems are not the legacy of nature; they are the legacy of power struggle” (20). Por medio de esta frase, la autora relaciona al género con la lucha de poder y afirma la existencia de un vínculo entre las “diferencias” de los géneros y una jerarquía vertical establecida de forma violenta.<sup>32</sup>

Así, se puede afirmar que tanto el género como el acto sexual mismo hacen que la relación sexual entre un hombre y una mujer sea una relación de poder donde la jerarquía y el deseo de dominar al otro son fundamentales: “And when we are, as we are, under the sway of the metaphysics of power, all difference is a power difference and all sexual contact is coercive, subtly or brutally” (Kincaid 609). Pero para que exista la dominación es fundamental que exista otro, de modo que aquí entra el antes mencionado concepto de diferenciación que, en este punto, convierte la relación dual en algo imposible. En otras palabras, mientras que Giovanni/Johnny y Annabella/Annie-Belle no tienen contacto sexual pueden mantener una relación especular; mas en el momento en el que el deseo incestuoso los lleva a tener un

---

<sup>31</sup> Es cierto que la conciencia de género y la diferenciación también se encuentran presentes en las relaciones entre personas del mismo sexo, pero para fines prácticos, me dedicaré a explorar únicamente las relaciones heterosexuales y las dinámicas que suelen darse dentro de estas.

<sup>32</sup> Es posible pensar que estas jerarquías no sólo dependen de la sexualidad y también están presentes en miembros de una familia de distinto género, por ejemplo entre padre e hija o entre un hermano y una hermana. Pero lo que permite que exista una relación especular en el deseo incestuoso, es la ilusión de dualidad, la cual hace que dos, al menos, parezcan iguales.

contacto sexual, surge una noción de un otro al cual se toca y una conciencia de la diferencia entre sus cuerpos, lo cual provoca que su relación entre en el campo de la jerarquización vertical y las luchas de poder.

Esta conciencia de la existencia del otro y de sus diferencias físicas también puede llevar al individuo a edificar su propia identidad. Pero esta identidad, a diferencia de la identidad dual de la relación especular, es única e inconfundible. Antes de desarrollar el tema de la identidad y su relación con la sexualidad de manera más profunda, comentaré brevemente la forma en que las jerarquías y las relaciones de poder se relacionan con la sexualidad en la obra dramática de John Ford para así poder contrastarla con cómo lo hacen en el relato de Carter.

La distancia cronológica y cultural que separa a “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” de *‘Tis Pity She’s a Whore* provoca que existan diversas diferencias entre las relaciones de poder de cada texto. Para empezar, los marcos políticos y económicos de cada obra son muy distintos. Mientras que en el relato de Carter nos encontramos con una comunidad rural de un estado democrático en el Nuevo Mundo, narrado desde la óptica de una escritora de la segunda mitad del siglo veinte, la obra de Ford es producto de una época donde todavía había una marcada diferencia social entre la nobleza, el clero y el resto de la población.<sup>33</sup> Aunque es cierto que en la Italia que nos muestra John Ford a través de *‘Tis Pity She’s a Whore* ya existía una importante e influyente clase burguesa, la obra también subraya el poder de la nobleza y el alto clero sobre los mercaderes y artesanos. La lucha de poder entre la clase comerciante y la nobleza es, de acuerdo con varios críticos, un tema central de la pieza dramática de Ford. Por ejemplo, en el tercer capítulo de *‘Tis Pity She’s a Whore: A Critical Guide*, Sandra Clark

---

<sup>33</sup> Se considera que la expansión de Estados Unidos al oeste, la cual sirve de escenario a las películas de John Ford, se da a partir de la compra de Luisiana por el presidente Thomas Jefferson en 1803.

comenta cómo Terri Clerico examina la relación dentro de *'Tis Pity She's a Whore* entre la sangre como un fluido corporal y como un marcador de posición social. Según Clark, para Terri Clerico: “[Incest] is a defensive reaction to the exogamous relationships preferred by a corrupt society” (62). Por medio de esta cita, podemos ver que las clases sociales, la movilidad social y el poder que tienen unas clases sobre otras son temas indispensables para la obra de Ford.

Un buen ejemplo de la representación de las relaciones de poder en la obra es la forma en que la pureza de la sangre de Grimaldi causa que el Cardenal lo proteja y lo mande a Roma para que no se le castigue por asesinar a Bergetto, un rico burgués. De esta manera el incesto puede ser, de acuerdo con Clerico, una manera de defenderse, y hasta de sublevarse, ante las desventajas sociales impuestas por el estrato al que se pertenece: “incest is a defensive act, reflecting current social anxieties about alliances between different social classes” (Clark 62). Aquí también debemos recordar que la obra gira alrededor de personajes de la burguesía que, según Valerie Jephson y Bruce Boehrer, cometen “pecados burgueses”: “[...] nearly all of the characters, including Florio, Putana, and Bergetto, are guilty of the sins of the bourgeoisie, particularly greed, social aspiration, and aping the manners of the upper classes” (en Clark 64). Incluso el padre de Annabella y Giovanni, un rico mercader, ve la posibilidad de acceder a un círculo social superior mediante una alianza con alguno de los aristocráticos pretendientes de su hija.

Pero, como demuestra el padre de Annabella al considerar el matrimonio de su hija una oportunidad para ascender en la escala social, no sólo las relaciones de poder entre estratos sociales, sino también entre géneros, son centrales en esta obra dramática. Para empezar, la profesión del padre de Annabella es relevante porque, además de que lo clasifica social y

económicamente dentro de la incipiente burguesía, igual subraya que su hija es un bien intercambiable. También Giovanni parece pensar que Annabella, o al menos una parte de ella, es mercancía. Como explica Catherine Silverstone: “The way in which Giovanni uses Annabella’s heart as a unit of exchange graphically illustrates the lack of autonomy that Annabella has come to have over her own desires” (82). En la cita, Silverstone explica que el corazón de Annabella se ha vuelto un bien intercambiable, lo cual ilustra la falta de control que tiene sobre sus propios deseos.

De esta manera, los deseos del personaje femenino principal bien podrían ser descritos por la siguiente frase, que utiliza la teórica Luce Irigaray para explorar el deseo femenino: “woman does not so much choose an object of desire for herself as she lets herself be chosen as an ‘object’” (104). En la obra dramática de Ford, Annabella, más que ser un sujeto que desea, es un objeto del deseo masculino: “*The Revenger’s Tragedy, The Duchess of Malfi, and ‘Tis Pity She’s a Whore* work out, with disastrous results, the destructive potential of feminine idealization [...]. Their heroines are caught between male fantasies of idealization and exploitation” (Finke 364).

Asimismo, el deseo masculino que ella despierta, ya sea en Giovanni, desde el principio de la obra, o más tarde en Soranzo, es el que Ford describe y vuelve parte central del texto. Por otro lado, al deseo femenino se le representa como un pecado que debe ser reprimido y reprendido: “We still, after all, interpret Ford’s often graphic dialogue in terms concluding that, ‘Female sexuality is rapacious and diseased, and the genitalia are submerged as an exotic underworld of potential malevolence’” (Barker en Aspinall 266). Esto puede verse en el castigo que se le impone a la apasionada Hippolita, en cómo la liberal nodriza de Annabella es considerada por el Cardenal: “chief in these effects” (5.6.132) y es quemada viva; además, es

especialmente notorio en la decisión final de Richardetto de enviar a su sobrina Philotis a un convento y así evitar cualquier tipo de corrupción en ella: “Hie to Cremona now, as fortune leads,/ Your home your cloister, your best friends your beads;/ Your chaste and single life shall crown your birth,/ Who dies a virgin, lives a saint on earth” (Ford 4.2.25-28).

El tema del deseo femenino también es de gran importancia debido al vínculo entre el deseo y la identidad antes comentado. Parte del desarrollo personal se basa en nuestros deseos sexuales, y como he venido argumentando, es en el objeto de estos deseos donde frecuentemente podemos encontrar un reflejo de nosotros mismos. Incluso lo que uno anhela y desea dice mucho de uno mismo. De la misma manera en que la forma de una pieza en un rompecabezas sugiere el hueco que debe llenar, así como la forma y colores que tendrá el pedazo que rodea ese hueco, el anhelo por un algo en particular habla de un vacío específico, pero también dice mucho de lo que sí hay; además, sugiere una posible explicación a la razón detrás de ese vacío. Catherine Silverston explora este vínculo entre deseo e identidad en *'Tis Pity She's a Whore* y comenta: “Soranzo’s heart, or the organ of his desire, is mapped onto Annabella’s face. This suggests that in looking at her face he sees the image of his heart’s desire reflected back to him” (83). Soranzo es capaz de ver en Annabella un reflejo de su corazón y de sí mismo; pero es el deseo que siente por ella lo que le permite verse reflejado y lo que le revela, a través del rostro femenino, una faceta de su ser e identidad.

Por esta razón, en la obra de Ford, no es sólo el deseo femenino el que se encuentra sujeto al masculino, sino también su identidad. La crítica Marion Lomax, en su introducción a una edición de *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays*<sup>34</sup> comenta que para Giovanni, Annabella es “his female other: he thinks of her as an extension of himself, not someone in her

---

<sup>34</sup> Edición para Oxford University Press (1995).

own right” (xix). Igualmente, haciendo alusión a una observación hecha anteriormente por Richard Marienstras, señala que cuando los hermanos intercambian sus votos, Annabella jura amor eterno por “our mother’s dust” en tanto que Giovanni dice ““my mother’s dust’, as if their mother was his alone and both offspring had only one identity–his. His sister, then, enables him to have the purest and most complete union of all–spiritual and physical union with himself” (xix).<sup>35</sup>

Como puede verse en esta cita, Giovanni considera a Annabella una extensión de su propia identidad. Pero esto también puede verse en la forma en que Giovanni asesina a Annabella. Como comenta Catherine Silverstone: “Both his and Annabella’s death can be read as a desire to become one [...] tracing at a distance Barthes’s desire ‘to be the other, I want the other to be me, as if we were united, enclosed within the same sack of skin’” (88). Además, la mutilación de Annabella puede interpretarse como un intento de convertir a Annabella y a sus deseos en un objeto que puede poseerse y controlarse: “Thus the body is literally anatomized in an extreme manifestation of the metaphorical attempts to anatomize, discover, and control desire” (Silverstone 83).

Asimismo, Gillian Woods explica el incesto de Giovanni como una forma de autoerotismo, pues considera a su hermana una parte más de sí mismo: “his incest is both radical and a form of retrograde autoeroticism” (125). De esta manera, en la obra dramática de Ford el vínculo entre los hermanos, primero de identificación y más tarde incestuoso, puede compararse con el mito más conocido de Narciso y no con el que cité al principio de este capítulo. Narciso, que dentro de *‘Tis Pity She’s a Whore* sería Giovanni, intenta alcanzarse a sí mismo, y en el proceso se destruye a sí mismo y a su reflejo.

---

<sup>35</sup> Véase Richard Marienstras, *New Perspectives on the Shakespearean World* (195).

En el texto de Angela Carter la identidad femenina y las relaciones de poder se desarrollan de manera muy distinta. Para demostrar esto, quisiera volver a la cita de la obra que Marion Lomax utiliza para sustentar su argumento sobre el narcisismo de Giovanni:

Annabella.            On my knees,    *She kneels.*  
Brother, even by our mother's dust, I charge you,  
Do not betray me to your mirth or hate;  
Love me, or kill me, brother.  
Giovanni.            On my knees,    *He kneels.*  
Sister, even by my mother's dust I charge you,  
Do not betray me to your mirth or hate;  
Love me, or kill me, sister. (1.2.254-260)

Sin embargo, la frase aparece dentro del relato de Angela Carter con una diferencia que, aunque sutil, revela mucho sobre el texto:

*[She kneels.]*  
*Annabella:* On my knees,  
Brother, even by our mother's dust, I charge you  
Do not betray me to your mirth or hate.  
Love me, or kill me, brother.  
*[He kneels.]*  
*Giovanni:* On my knees,  
Sister, even by our mother's dust, I charge you  
Do not betray me to your mirth or hate.  
Love me, or kill me, sister. (335)

En el relato de Angela Carter ambos dicen “our mother's dust”, lo cual hace su intercambio de votos mucho más equitativo y equilibrado, ya que en esta versión Giovanni sí reconoce la existencia de Annabella y su papel como otra descendiente de su madre, en lugar de englobarla como una parte más de su ego narcisista.<sup>36</sup> También tenemos que recordar que esta frase es pronunciada justo cuando el espejo se rompe, esto es, cuando Giovanni/Johnny y Annabella/Annie-Belle dejan de sostener una relación de dualidad. Esto tiene gran importancia,

---

<sup>36</sup> Es posible pensar que este cambio, aparentemente insignificante, es consecuencia de un simple error de la autora o de diferencias en ediciones de *'Tis Pity She's a Whore*. Sin embargo, el verso aparece de la misma forma en la edición de la obra de Oxford University Press, en la de Two Mermaids y en la de Manchester University Press. En cuanto a que sea un error de Carter, debido a que en mi trabajo no considero la intención de la autora importante (además de que otros argumentos expuestos sustentan la conclusión que derivó de este cambio) concluyo que esta posibilidad no es pertinente para mis objetivos.

pues si bien la relación de dualidad horizontal ha terminado, este es el momento crucial en que la relación sexual comienza. En este instante, el texto demuestra que la nueva relación incestuosa tendrá un mayor equilibrio en el poder otorgado a cada parte que, por ejemplo, el existente en la obra dramática *'Tis Pity She's a Whore*.

Además, este equilibrio también puede verse en el desarrollo de Annabella/Annie-Belle, el cual comentaré más adelante, y en las últimas palabras que pronuncia Johnny antes de dispararle al hijo del ministro y a Annie-Belle: "He shan't have you. He'll never have you. Here's where you belong, with me. Out here" (347). Aunque Johnny podría haber dicho "you belong *to me*", el uso de "you belong *with me*" hace de Annabella una compañera más que una posesión, pues implica que Annabella pertenece a un lugar ("Out here") y a una situación, pero no a Johnny. Asimismo, esto también contrasta con las últimas palabras de Giovanni en *'Tis Pity She's a Whore*: "O my last minute comes/ Where'er I go, let me enjoy this grace/ Freely to view my Annabella's face" (5.6.105-106), donde el uso del pronombre "my" demuestran que Giovanni considera a Annabella una parte de sí mismo más que un ente separado: "Giovanni's life ends, literally embodying [...] the deathly desire to be at one with his sister/other/lover" (Silverstone 90). De la misma forma, como comenté, la mutilación del cuerpo de Annabella por Giovanni también sugiere su deseo de poseerla y controlarla: "Giovanni's literal anatomization can be read as an extreme manifestation of his attempt to control and order the body and desires of the lover" (Silverstone 82). El asesinato de Annie-Belle no tiene las mismas connotaciones simbólicas de cosificación y apropiación que la de Annabella en *'Tis Pity She's a Whore*. Al mutilar a Annabella, Giovanni toma una parte de su cuerpo y la presenta como un objeto que ahora posee: "I came to feast too, but I digged for food/ In a much richer mine than gold or Stone" (5.6.24-25). La cita sugiere que parte del



cuerpo de Annabella (y por extensión la misma Annabella) son, para Giovanni, comida (la cual puede ser incluida dentro del cuerpo a través de la digestión) y un material precioso del cual es dueño. Por otra parte, Johnny le dispara a Annie-Belle con una escopeta, así que no existe esta “literal anatomization” (82) que Silverstone menciona.

Además, la forma en que se desarrollan las relaciones de poder entre géneros sufre otros cambios importantes. Uno de ellos puede verse en el matrimonio de Annie-Belle con el hijo del ministro, pues mientras que en la obra de teatro Soranzo es un cruel tirano que insulta y abusa físicamente de Annabella: “Come whore, tell me your lover, or by truth I’ll hew thy flesh to shreds” (Ford 4.3.58-59), el hijo del ministro es comprensivo y la perdona con facilidad: “he was so full of pain and glory it was scarcely to be borne, it was already enough, or too much, holding her tight, in his terrible innocence” (342). Este cambio es una forma de atenuar la brutalidad masculina en John Ford, y reemplazarla con una relación amorosa más recíproca: “She would bear her child and he would love it. Then she would bear *their* children” (Carter 343).

La esposa del ministro y madre del esposo de Annie-Belle es otro ejemplo del modo en que las relaciones de poder entre hombres y mujeres son reinterpretadas en este texto. Este personaje, inexistente en la obra de Ford, representa a una mujer fuerte y dominante, una mujer consciente de su fortaleza y hasta de la debilidad en los hombres de su familia: “if there was one thing she feared, it was the atrocious gentleness of her menfolk” (343). Incluso, mientras que esta figura maternal es controladora y firme, las figuras paternas son demasiado permisivas o ausentes. Por ejemplo, el padre de Annie-Belle y Johnny es un alcohólico cuya tristeza le impide educar o cuidar a sus hijos y la única acción del ministro frente al

descubrimiento del embarazo de Annie-Belle, es dejar la decisión y la responsabilidad de esta en manos de Dios.

Por otra parte, en el relato de Angela Carter el papel de la mujer dentro de una relación sexual y/o de poder se reivindica, puesto que se desarrolla el tema del deseo de la mujer y, a partir de este, el de la identidad femenina. Aunque tanto en Angela Carter como en Ford el personaje femenino principal habla del deseo que siente por su hermano, sólo en el texto de Carter se explora la forma en que esta atracción cambia, y del deseo que Annie-Belle comienza a sentir por su esposo. Después de su matrimonio, los sentimientos de Annie-Belle hacia Johnny sufren un cambio importante, pues asegura que “it did not signify, my darling; I only did it with my brother, we were alone together under the vast sky that made us scared so we clung together” (342-343). En retrospectiva, Annie-Belle analiza estos sentimientos y concluye que sentía soledad más que amor, un supuesto amor que además, al expresarse en tiempo pretérito, ha dejado de sentir. Incluso, Annie-Belle cambia por sí misma de opinión respecto a lo sucedido con su hermano, demostrando una gran capacidad para analizarse: “And when she looked at her husband, she saw, not herself, but someone who might, in time, grow even more precious” (343). Este arrepentimiento aparece en la obra dramática de John Ford en forma de culpa religiosa, pero Annabella sólo llega a esta por medio del fraile Bonaventura, una figura masculina:

Critics often argue that having been made newly-vulnerable by her pregnancy, Annabella is easily manipulated by the Friar rather than genuinely repentant. Nathaniel Strout is convinced by Annabella’s sincerity but interprets it as an act of social conformity instead of sublime reformation, similarly Alison Findlay sees her as unable to resist the patriarchal pressure of the Friar. (Woods 126)

Por otro lado, como la cita anterior de la narrativa de Carter demuestra, Annie-Belle empieza a sentir por su esposo una atracción distinta, que denota mayor madurez. Así, parece

que Annie-Belle considera la relación con su esposo una verdadera relación de pareja en la que los sentimientos son genuinos, mientras que Johnny ahora es para ella una relación insignificante y narcisista, en la cual amaba al otro sólo con base en su parecido a sí misma: “she did not consider her brother in this new category of “young men”; he was herself” (343).

Sin duda el personaje de Annabella/Annie-Belle (a diferencia del personaje de la obra dramática de Ford) se transforma y evoluciona, y esto parecen darse a través del vínculo que sostiene con su esposo, por medio del cual cambia y se desarrolla como personaje: “she found she had sinned only when he offered his repentance, and, from her repentance, a new Annie-Belle sprang up” (342). Esta nueva Annie-Belle no sólo es una mujer que ama a su esposo como otro, sino que también tiene objetivos propios, tal como salir del pueblo e irse a vivir con su marido para criar una familia. En la obra de Carter, Annabella/Annie-Belle no sólo es un objeto del deseo de otros, sino que tiene anhelos propios, anhelos que cambian conforme este personaje lo hace.

De la misma forma, estos deseos propios y su desarrollo como personaje le confieren una identidad independiente a la de su hermano, quien, a diferencia de Annie-Belle, sigue anhelando el amor de su hermana. En “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, después de que la relación especular se vuelve sexual, el personaje femenino principal se desarrolla, crece y madura, pero la parte masculina se queda estancada en la relación narcisista original: Giovanni/Johnny sigue deseando a la que es él mismo. Podría decirse que una vez que el reflejo se ha roto, Annabella/Annie-Belle intenta flotar, pero su hermano, al igual que Narciso, sólo continúa hundiéndose.

La forma en que contrastan los deseos de la parte femenina de la relación con los de la masculina, es una diferencia importante entre la obra dramática de John Ford y el texto de

Angela Carter. En *'Tis Pity She's a Whore*, Annabella, después de demostrar cierta sorpresa: "Oh brother, by your hand?" (5.5.87), acepta ser asesinada por Giovanni sin luchas o protestas, pero la obra de Carter le da a su personaje femenino sueños y deseos independientes a los del personaje masculino. A lo largo de la narración, Annabella/Annie-Belle primero sostiene una relación con Giovanni/Johnny, en la cual ambos se reflejan el uno al otro, una relación especular. Más tarde, la hermana se convierte en la parte femenina de una relación sexual cargada de narcisismo, pues la ilusión de que cada uno es para su hermano o hermana un otro extremadamente parecido a uno mismo (pero aun así otro) es lo que hace a estos dos hermanos amarse. Pero Annabella/Annie-Belle finalmente logra separarse de Giovanni/Johnny, pues sus intenciones no podrían oponerse más a las de este, lo cual la hace una entidad completamente independiente.

El darle al personaje femenino su propia identidad es uno de las razones por las cuales considero el relato de Carter un intento de reivindicar al personaje femenino de Ford. Incluso, el enfoque que se le da en el texto al desarrollo de Annie-Belle nos permite entender la forma en la que se concibe una identidad femenina, así como el potencial que tiene para experimentar deseos sexuales propios e independientes de su contraparte, o contrapartes, masculinas. En la obra dramática de John Ford, es Giovanni quien tiene la mayor cantidad de soliloquios y, por lo tanto, de posibilidades para expresar sus deseos y emociones. Pero en "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*" se le da voz a Annabella/Annie-Belle, lo cual permite conocer la complejidad del mundo interno femenino.

Comencé este capítulo contrastándolo con el segundo, pues decidí enfocarme en las relaciones verticales y en como la sexualidad rompe el equilibrio de las relaciones duales. Como mencioné, en las relaciones donde hay intercambio sexual no puede haber dualidad

debido a la lucha de poder que se da en este tipo de vínculos, pero también porque en estos existe la diferenciación, esto es, la conciencia de un otro que, aunque puede ser parecido, no es uno mismo. En el caso de la obra narrativa de Carter, existe una diferenciación de género, ya que una mujer y un hombre (en este caso un hermano y una hermana) tienen relaciones sexuales.

A lo largo de este capítulo, he explorado cómo existen diferencias en la distribución del poder en la relación incestuosa entre “John Ford’s ‘Tis Pity She’s a Whore” y ‘Tis Pity She’s a Whore. Lo interesante es que cada texto enfatiza una parte de la relación amorosa heterosexual distinta; la obra de Ford se enfoca en el personaje masculino, mientras que la obra de Carter reivindica la parte femenina. De esta manera puede considerarse que, de la misma forma que existe una diferenciación entre los hermanos, existe una diferenciación entre los dos textos.

Podría entonces decirse que esta diferenciación entre los dos textos, al igual que la importancia que se le da en ambos a las relaciones verticales, contradice mi anterior idea de que las obras mantienen entre ellas una relación especular o de dualidad; sin embargo sucede justamente lo contrario. De la misma forma en la que los deseos de Annabella/Annie-Belle le confieren una identidad única a este personaje, el énfasis que se le da al deseo y a la identidad femenina en el relato de Angela Carter lo hacen único y le confieren una identidad textual independiente. Tal identidad textual es única y también es primordial al hablar de adaptaciones y de pastiches, pues reafirma la autonomía de estos ante la obra “original” o hipotexto.

Igualmente, al concentrarse en Annabella/Annie-Belle, el relato de Carter se contrapone a la obra de John Ford y le da balance. Ya que en cada obra se le da importancia a una parte distinta del vínculo incestuoso, me parece que los textos se equilibran, y si bien tienen valor por sí mismos, el que se comenten y se den un nuevo significado el uno al otro también los

hace complementarios. Una vez que Annabella/Annie-Belle y Giovanni/Johnny han tenido relaciones sexuales su vínculo nunca vuelve a ser ni horizontal ni dual, pero a diferencia de ellos, la relación intertextual entre “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” y *‘Tis Pity She’s a Whore* presenta una repartición de poder más equitativa. Por esta razón, me parece que el vínculo entre estos dos textos recuerda, más que a Narciso y a su imagen en el agua, a Narciso y a su adorada, y complementaria, hermana gemela.

## Conclusiones

*It stops raining. The sun comes out. **Grace/ Graham** smiles.  
The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder  
and louder, until the light is blinding and the sound deafening.  
Sarah Kane, Cleansed (1.20)*

Al inicio de este trabajo mi objetivo era demostrar que el papel de la mujer dentro de la relación incestuosa, y por extensión dentro de cualquier tipo de relación, adquiere un nuevo valor a través de “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*”. Esta revaloración se vuelve evidente sobre todo cuando se analiza la relación intertextual entre la narrativa de Carter y la obra dramática de Ford, un vínculo que no sólo es una más de las características del texto, sino que también es parte de los temas centrales de este. Además, la intertextualidad como tema del texto de Carter puede compararse con la revaloración del rol femenino antes comentada, pues el equilibrio de poder entre textos refleja el que existe entre géneros.

Con el propósito de comprobar esta hipótesis, comencé el primer capítulo definiendo los términos “intertextualidad” e “incesto”, puesto que son fundamentales para mi argumento. A través de esta definición concluí que ambos términos son extremadamente difíciles de definir, pero también que la intertextualidad y el incesto —específicamente el que hay entre hermanos— tienen mucho en común. Entre las características que los relacionan está la importancia que ambos conceptos dan al nombre como marca de identidad, así como el que tanto las relaciones de deseo incestuoso entre hermanos como los vínculos intertextuales entre textos son de naturaleza horizontal y dual.

Para explorar esta última característica en común, las relaciones horizontales y duales fueron tema de mi segundo capítulo, donde me encargué de definir qué es una relación de dualidad, a la cual también llamé especular. De la misma forma, en ese capítulo también exploré diversos ejemplos de relaciones en el texto de Carter que considero especulares. Cabe

mencionar que estos abundan en “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, además de que la dualidad entre la obra de Carter y la de Ford se fortalece constantemente a través del título, citas, referencias y otras marcas textuales. Esto me lleva a concluir que las relaciones duales, la intertextualidad como una manifestación de estas y su naturaleza horizontal son fundamentales para poder realizar una lectura del texto de Angela Carter.

Sin embargo, como argumenté en el tercer capítulo, no sólo los vínculos de poder horizontales son centrales en “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”, sino también los verticales. Estas relaciones en las que existe una jerarquía de poder son inherentes a la convivencia humana, pero lo que me interesa de este tipo de vínculos es como las relaciones sexuales pueden convertir una relación horizontal en una vertical. En el caso particular de esta narrativa, me parece que el contacto sexual rompe la ilusión de dualidad que existía en la relación de deseo incestuoso para dar paso a una relación incestuosa. En esta, la dualidad se deja de lado, y ya que hay una conciencia de las diferencias entre los géneros, la relación se vuelve vertical, además de que el poder se distribuye jerárquicamente.

Pero es importante notar que las jerarquías de poder que se presentan en el texto de Carter muestran diversas particularidades, sobre todo si se les contrasta con las del texto de Ford. A diferencia de la forma en la que se le da preponderancia al rol masculino en *‘Tis Pity She’s a Whore*, en “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” existen personajes femeninos fuertes y autónomos que incluso llegan a eclipsar a los personajes masculinos. Además, el personaje femenino central, Annabella/Annie-Belle, tiene deseos independientes, atraviesa un proceso de maduración y adquiere una identidad propia. A diferencia de su contraparte de la modernidad incipiente, Annabella/Annie-Belle parece estar en un nivel jerárquicamente superior al de su



hermano, cuya existencia se basa en el vínculo que sostiene con su hermana y quien no se imagina una vida sin la relación incestuosa.

De esta manera, el tema de las relaciones verticales es el medio a través del cual el personaje femenino se reivindica, y por esta razón, podría llegar a pensarse que el énfasis está en los vínculos jerárquicos. Sin embargo, el que en el texto de Carter se le dé importancia a lo femenino, permite que se cree un vínculo horizontal y de equilibrio entre esta obra y la de John Ford, donde se subraya el rol masculino. También, al final del tercer capítulo, mencioné que el equilibrio creado entre *'Tis Pity She's a Whore* y "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*" sirve para darle una identidad y un valor independientes a este último texto. Incluso, opino que esta autonomía puede ser extrapolada a muchos otros textos, y puede hacernos reflexionar sobre la importancia de las "adaptaciones" frente a las obras "originales". Aunque a primera vista parece ser de otro modo, una lectura cuidadosa de este texto hace que volvamos a poner énfasis en las relaciones horizontales.

Ahora bien, el que ambas obras tengan el mismo valor jerárquico sin duda es primordial para que puedan reinterpretarse y conferirse nuevos significados la una a la otra sin necesidad de caer en prejuicios sobre qué es más auténtico, y por lo tanto, más válido. Pero el equilibrio que se crea entre la importancia del rol masculino en el texto de John Ford y el rol femenino en la narrativa de Carter también tiene muchas otras repercusiones, las cuales siguen apuntando hacia restablecer la horizontalidad y la equidad. Para empezar, el tipo de vínculo que se crea entre las obras es un medio para desafiar y subvertir los valores y preceptos de *'Tis Pity She's a Whore*. Como comenté en el tercer capítulo, la obra dramática de John Ford se centra en personajes masculinos y en sus deseos, mientras que la mujer es vista como poco más que un objeto en el que los deseos del hombre encuentran un reflejo. Pero el texto de Carter pone en el

mismo nivel los deseos de un género y del otro al concentrarse en los anhelos femeninos, oponiéndose al tratamiento que se le da al deseo femenino en el primer texto.

Gracias a una comparación entre ambos textos, podemos ver la narrativa de Angela Carter como una reescritura de *'Tis Pity She's a Whore*; pero también podemos reescribir la obra de John Ford a través de las nuevas asociaciones que la narrativa de la autora inglesa pone a nuestra disposición. Después de todo, "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*", al ponerse en el mismo nivel que *'Tis Pity She's a Whore*, y al crear un equilibrio con ese texto, sirve como una crítica sobre esta obra, además de que le permite al lector revalorar las dinámicas que se establecen entre los géneros en la obra dramática de John Ford, si bien posiblemente también en un entorno más cotidiano. Esta revaloración, por supuesto, apoyaría dinámicas menos jerárquicas y más equitativas. Como había propuesto en mi hipótesis, a través de este texto, el rol femenino en el incesto, y por extensión en todo tipo de relaciones, adquiere un nuevo valor, además de que la evidente relación intertextual ayuda a este propósito.

Por otro lado, tampoco debemos olvidar la naturaleza humorística de la historia de Angela Carter. Pues, si "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*" subvierte, también desafía, pero lo hace a través del juego, el cual le brinda un aire casi cómico. La obra utiliza el juego y el humor, especialmente en como finge basarse solamente en una graciosa coincidencia de nombres y desarrollarse a partir de ese juego. Por ello, podría parecer que "John Ford's *'Tis Pity She's a Whore*" es sólo una ocurrencia momentánea que ha sido llevada a proporciones hiperbólicas. Pero paradójicamente, el matiz cómico de la narrativa es uno de las características que le dan mayor profundidad: "Illusion is whatever is fixed or definable, and reality is best understood as its negation: whatever reality is, it's not that. Hence the importance of the theme

of creating and dispelling illusion in comedy: the illusions caused by disguise, obsession, hypocrisy, or unknown parentage” (Frye 169-170).

Por medio del humor, este texto desafía la idea que se tiene de la literatura y de los cánones literarios como algo serio e intocable.<sup>37</sup> “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*” nos permite dejar atrás ciertos prejuicios respecto a los textos; por ejemplo, que a un texto debe dársele mayor jerarquía por ser más canónico, por ser más “respetable”, o incluso por estar escrito antes que otro. Así, este relato acerca la idea que tenemos de la literatura al plano de las relaciones horizontales, y utiliza una vez más el vínculo de equilibrio (o en este caso más bien la relación lúdica) que sostiene con el texto de John Ford para comentar sobre la intertextualidad y rechazar las relaciones verticales.

Cabe aquí mencionar que esta no es la única obra de la autora inglesa donde la naturaleza cómica del texto termina desafiando las relaciones jerárquicas. Un buen ejemplo de esto es su novela *Wise Children*, la cual utiliza incontables referencias a William Shakespeare y las acumula hasta hacerlas explotar en una gran orgía de incesto, sinsentido y mal gusto.<sup>38</sup> Ahora bien, el desafiar a la literatura como un sistema jerárquico no solamente es una crítica de sus sistemas canónicos, sino también debe entenderse y extrapolarse como una crítica a todo tipo de relaciones verticales y jerárquicas donde géneros, razas, sectores sociales o autores reciben una clasificación forzada y etiquetas detrás de las cuales no hay ninguna razón.

---

<sup>37</sup> En la introducción de su libro *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye desarrolla un argumento similar al criticar la clasificación poética propuesta por Matthew Arnold: “All his Class One touchstones are from, or judged by the standards of, epic and tragedy. Hence his demotion of Chaucer and Burns to Class Two seems to be affected by a feeling that comedy and satire should be kept in their proper place, like the moral standards and the social classes which they symbolize” (22).

<sup>38</sup> Esta novela explora la historia de dos gemelas: Dora y Nora Chance. Estas hermanas son hijas ilegítimas de Melchior Hazard, un productor de teatro quién solía ser reconocido como el mejor actor shakesperiano de Inglaterra. Mientras que la rama legítima de su familia (por ejemplo sus medias hermanas, Saskia e Imogen) siempre han estado vinculadas con la tragedia y con el teatro “serio”, Dora y Nora son un par de coristas cuya licenciosa vida se rige por la comedia y el humor. El relato comienza el veintitrés de abril, fecha en la que se festeja el cumpleaños número setenta y cinco de las gemelas, el número cien de su padre y de su hermano gemelo y, por supuesto, el natalicio y muerte de William Shakespeare..

Desafiar sistemas jerárquicos tan rígidos es sin duda parte de una labor crítica, y esto también incluye sistemas con los que nos sentimos cómodos, como la literatura. Debo agregar que, aunque quisiera ahondar más sobre el tema, este excede la extensión y enfoque de este trabajo, así que me limité a señalar la existencia de este juego en Carter, y de su vínculo con las relaciones horizontales y verticales.

Por otra parte, la relación de equilibrio entre “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” y *‘Tis Pity She’s a Whore* también refleja otro de los temas que he manejado a lo largo de este trabajo: la dualidad. La narrativa de Angela Carter y la obra dramática de John Ford establecen entre ellas una relación de dualidad que refleja muchas otras de las relaciones duales de la trama de ambos textos. Como expliqué en mi segundo capítulo, la dualidad es un tema central en la obra de teatro de John Ford y en la narrativa de Angela Carter, pero probablemente lo sea aún más en esta última, porque el número de relaciones duales se incrementa y se complica; en la obra de la autora inglesa la dualidad no es cosa solamente de personajes (Annabella/Annie-Belle y Giovanni/Johnny), sino también existe entre autores (John Ford y John Ford) y géneros (literatura dramática y guión cinematográfico). De igual manera, hay que recordar que la que existe como producto de la intertextualidad (*‘Tis Pity She’s a Whore* y John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*”) es parte fundamental del texto.

Incluso el título de la colección donde se publicó “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” se relaciona con la dualidad: *American Ghosts and Old World Wonders*. Este título refleja una de las relaciones duales más importantes del texto, que también existe en otras narrativas del libro: la que existe entre Europa y América, o de forma más específica, entre Inglaterra y Estados Unidos. Ambos países sostienen un vínculo interesante pues comparten un mismo idioma y raíces culturales similares, pero en el texto que manejo en este trabajo, el vínculo se

lleva al plano de las relaciones especulares a través de contraponer a un género característico de cada país (el drama de la modernidad incipiente inglesa y el *western* norteamericano), y también por medio de utilizar los términos *New World* y *Old World* para diferenciar a un John Ford del otro: “The Old World John Ford made Giovanni cut out Annabella’s heart [...] The New World John Ford would have no means of representing this scene [...]” (Carter 1997, 348).

Como dije, en estos dos textos abundan las dualidades, pero probablemente esto se relaciona con que la dualidad refleja la forma en que los seres humanos vemos el mundo. De forma aparentemente lógica y supuestamente natural, la humanidad estructura lo que rodea a través de dividirlo en dos “opuestos”: hombre y mujer, blanco y negro, bueno y malo, y así sucesivamente. Sin embargo, como el título *American Ghosts and Old World Wonders* sugiere, la dualidad es también una ilusión, pues las dualidades en las que los seres humanos tienden a basar su cosmovisión no son naturales sino una forma de estructurar el mundo. De igual forma, estas divisiones, aparentemente lógicas, dependen del contexto en que están inscritas, y aunque suelen repetirse, no son iguales en todas las culturas. Por ejemplo, en la cultura occidental el rosa y el azul tienden a considerarse opuestos, ya que son símbolos de lo femenino y lo masculino. Mas esta oposición es ininteligible para muchas culturas donde estos colores no se asocian con dichos conceptos.

Además, esta forma de dividir el mundo en opuestos ignora lo que hay en medio, es decir, lo que no cabe en un lado ni en otro de la oposición. Un ejemplo es la división entre hombre y mujer, donde se dejan de lado todas las variantes posibles como: hermafroditas, casos de desarrollo gonadal u hormonal atípico, etc. En otras palabras, Giovanni/Johnny y Annabella/Annie-Belle, por mencionar un caso, no son dobles y opuestos absolutos pero,

gracias al deseo incestuoso que existe entre ambos, entre ellos se establece una relación especular que jamás podrá ser más que un espejismo.

De igual forma, hay otras obras además de “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” que podrían ser consideradas como el doble de *‘Tis Pity She’s a Whore*. Por ejemplo, *The Real Thing*<sup>39</sup> de Tom Stoppard, o la obra de donde provienen la mayor parte de los epígrafes de esta tesina, *Cleansed*,<sup>40</sup> de Sarah Kane, y hasta adaptaciones al cine reales como *Syskonbädd* de Vilgot Sjöman o *Addio fratello crudele* de Giuseppe Patroni-Griffi también establecen un vínculo intertextual con el texto dramático de Ford, e incluso han sido estudiadas en relación con ella. Pero lo que provoca una ilusoria relación dual es el vínculo que se crea entre estos dos textos a través de una cierta lectura y una interpretación específica.

Sin embargo, el que las relaciones duales sean ilusorias y estén condicionadas por la percepción y el deseo no significa que deban ser descartadas al momento de hacer una interpretación. Después de todo, a veces los espejismos pueden ser de lo más sólido, y las ilusiones llegan a acercarnos, más que cualquier otra cosa, a la identidad de cada una de las partes que conforman la pareja dual. Las relaciones especulares pueden decirnos mucho de las dos partes que las conforman porque la dualidad tiene que ver con la identificación y con el deseo, cuya relación con la identidad ya he comentado. En otras palabras, el que Giovanni/Johnny haya encontrado a su doble justamente en su hermana Annabella/Annie-Belle, y viceversa, habla mucho de la autoimagen de cada uno, y de lo que desean; esto es, de lo que creen que les hace falta.

---

<sup>39</sup> *The Real Thing*, al igual que “John Ford’s *‘Tis Pity She’s a Whore*” incorpora partes del texto de Ford para enmarcarlas en un nuevo contexto, dándoles un nuevo significado. Esta pieza, cuya trama gira en torno a un dramaturgo, su esposa, un actor, una actriz y el esposo de esta, juega con los límites entre los diferentes niveles de realidad diegética para cuestionar la autenticidad de los sentimientos de las parejas involucradas.

<sup>40</sup> Esta obra se desarrolla en un manicomio y se centra en tres parejas, entre las cuales están una hermana y un hermano incestuosos que citan *‘Tis Pity She’s a Whore* para declararse su amor. Después de sufrir distintas mutilaciones, torturas y pérdidas, la identidad, sexualidad e incluso el género de los personajes se ponen en duda.

Además, aunque las dos partes de la pareja dual parecen estar en oposición, mantienen una relación especular porque, como diría Karl Miller, son a la vez dos cosas completamente distintas y una misma. Esta definición de dualidad sugiere que las partes contrarias tienen mucho en común, incluso en relaciones donde la oposición entre las partes es supuestamente absoluta. Aún más, es posible que al final estos “opuestos” sean tan afines, que hasta lleguen a ser lo mismo. Por ejemplo, el blanco y el negro son dos colores que usualmente se consideran opuestos, pero, además de que los dos son colores, al no existir de forma natural, más bien podrían considerarse manifestaciones extremas del gris.

La posibilidad de acercar a los contrarios a través de la noción de dualidad y de romper con la idea de oposición binaria desafía la verticalidad. Pues es más complicado, si no ilógico, establecer relaciones verticales entre lo que consideramos igual o al menos equivalente. En “John Ford’s *’Tis Pity She’s a Whore*”, la dualidad una vez más reafirma la idea de equidad y horizontalidad, pues nos enseña que los “opuestos” no lo son en realidad, pero pueden establecer una relación especular ilusoria porque se encuentran en el mismo nivel jerárquico. Así, en este texto, la identidad de los personajes, autores y textos se desdobra y confunde en espejismos elaborados, donde dos, o hasta cuatro, son uno y uno son varios. Pero estos desdoblamientos son más que un juego de espejos, pues nos permiten romper prejuicios sobre las supuestas jerarquías de textos y géneros, además de que nos ofrecen la posibilidad de adentrarnos un poco en la complejidad del ser y la equidad.

## Bibliografía

### Fuentes impresas

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Archibald, Elizabeth. "Worse Than Bogery: Incest Stories in Middle English Literature". *Incest and the Literary Imagination*. Ed. Elizabeth Barnes. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. Londres: Faber and Faber, 1998.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2a. ed. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Barnes, Elizabeth, *et al.* *Incest and the Literary Imagination*. Ed. Elizabeth Barnes. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch. Buenos Aires: Paidós, 2003. Paidós Comunicación 137.
- Beristáin, Helena. "Pastiche". *Diccionario de Retórica y Poética*. 9ª ed. México: Porrúa, 2006.
- Carter, Angela. *Wise Children*. 1992. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- . *Burning Your Boats. The Collected Short Stories*. Intro. Salman Rushdie. Nueva York: Penguin, 1997.
- . *Expletives Deleted. Selected Writings*. Intro. Michael Moorcock. Londres: Vintage, 2006.
- Clark, Sandra. "The State of The Art". *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide*. Ed. Lisa Hopkins. Nueva York: Continuum, 2010.
- Cohen, Clélia. *El western*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2006.
- Derrida, Jacques. "Before the Law". *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Nueva York: Routledge, 1992.



- Dick F., Bernard. "The Western" *Anatomy of Film*. 3 ed. Nueva York: St. Martin's Press, 1998.
- Donne, John. *The Complete English Poems*. Ed. A.J. Smith. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Duncan, Nancy. *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Findlay, Alison. *A Feminist Perspective on Renaissance Drama*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Fletcher, John *et al.* *Four Jacobean Sex Tragedies*. Ed. Martin Wiggins. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 7. Trad José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- Ford, Jane M. *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Ford, John. *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays*. Ed. Marion Lomax. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- . *'Tis Pity She's a Whore*. Ed. Derek Roper. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Hopkins, Lisa, ed. *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide*. Nueva York: Continuum, 2010.
- Houlahan, Mark. "Postmodern Tragedy? Returning to John Ford" *Tragedy in Transition*. Ed. Sarah Annes Brown y Catherine Silverstone. Oxford: Blackwell, 2007.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006.
- . *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trad. Gillian C. Gill. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*. Intro. David Greig. Londres: Methuen Drama, 2001.

- Kent, Assunta y Tobin Nellhaus. Reseña de *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford. *Theatre Journal*. 42. 3. (1990): 373-375.
- Kourdi, Soolaima. "The Gothic, Sexuality and Pornography in the Early Works of Angela Carter". Tesis de licenciatura. Universidad Palacký de Olomouc, 2009.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica*. Vol.1. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Leitch, Vincent. "Jacques Lacan". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent Leitch. Nueva York: Norton, 2001.
- Lessing, Doris. *In Pursuit of the English*. Nueva York: HarperCollins, 1996.
- Luis-Martínez, Zenón. *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*. Nueva York: Rodopi, 2002. Costerus New Series 145.
- Marienstras, Richard. *New Perspectives on the Shakespearean World*. Trad. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Mead, Margaret. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Nueva York: Mentor Books, 1950.
- Miller, Karl. *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª. ed. México: Siglo XXI, 2008.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 2003.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Rank, Otto. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Trad. Harry Tucker. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.

- Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". *Culture, Society, and Sexuality. A Reader*. Eds. Richard Parker y Peter Aggleton. Nueva York: Routledge, 2003.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. 24ª. ed. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Silverstone, Catherine. "New Directions: Fatal Attraction: Desire, Anatomy and Death in 'Tis Pity She's a Whore". *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide*. Ed. Lisa Hopkins. Nueva York: Continuum, 2010.
- Shakespeare, William. *The Oxford Shakespeare Complete Sonnets and Poems*. Ed. Colin Burrow. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Stoppard, Tom. *The Real Thing. Tom Stoppard: Plays 5*. Londres: Faber and Faber, 1999.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi and Other Plays*. Ed. René Weis. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- Woods, Gillian. "The Confessional Identities of 'Tis Pity She's a Whore". *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide*. Ed. Lisa Hopkins. Nueva York: Continuum, 2010.
- Wilkinson, Kate. "The Performance History". *'Tis Pity She's a Whore. A Critical Guide*. Ed. Lisa Hopkins. Nueva York: Continuum, 2010.

## Fuentes electrónicas

- Andriopolus, Stefan. "The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own". *New German Critique* 99 (2006): 151-170. *JSTOR*. 9 abril 2010 <<http://www.jstor.org/stable/27669180>>
- "Angela Carter". *The Cantos of Mvtabilitie*. 21 marzo 2009. 25 abril 2011 <<http://mvtabilitie.blogspot.com/2009/03/angela-carter.html>>.
- Aspinall, Dana. Reseña de *'Tis Pity She's a Whore*, Ed. Simon Barker. *The Sixteenth Century Journal* 30.1 (1999): 265-266. *JSTOR*. 14 marzo 2010 <<http://www.jstor.org/stable/2544976>>.
- Barker, Paul. "Angela Carter: Clever, sexy, funny, scary". *The Independent*. 22 enero 2006. 4 enero 2011 <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/angela-carter-clever-sexy-funny-scary-524246.html>>.
- Cameron, Deborah. "Naming of Parts: Gender, Culture, and Terms for the Penis among American College Students". *American Speech* 67. 4 (1992): 367-382. *JSTOR*. 3 agosto 2011 <<http://www.jstor.org/stable/455846>>.
- "Especcular". Def. 1.2. *Diccionario de la Real Academia Española*. 22 ed. 30 diciembre 2010 <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=especcular](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=especcular)>.
- Finke, Laurie. "Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy". *Theatre Journal* 36.3 (1984): 356-370. *JSTOR*. 20 mayo 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3206952>>.
- Freud, Sigmund. *Tótem y Tabú*. *LIBROdot.com*. 12 agosto 2011 <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/freud-sigmund/totem-y-tabu.pdf>>.
- Fox, J. R. Sibling Incest. 1962. "Sibling Incest". *The British Journal of Sociology* 13.2. (1962): 128-150. *JSTOR*. 7 agosto 2010 <<http://www.jstor.org/stable/587890>>.

- Kincaid, James. "Pouvoir, Félicité, Jane, et Moi (Power, Bliss, Jane, and Me)". *Critical Inquiry* 25.3 (1999): 610-616. *JSTOR*. 10 agosto 2011 <<http://www.jstor.org/stable/1344192>>.
- Makinen, Merja. "Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and the Decolonization of Feminine Sexuality". *Feminist Review* 42 (1992): 2-15. *JSTOR*. 7 mayo 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1395125>>.
- McIlrath, Patricia. "Stereotypes, Types and Characterization in Drama". *Educational Theatre Journal*. 7.1 (1955): 1-10. *JSTOR*. 20 junio 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3204181>>.
- Mitchell, Juliet. "A Conversation with Juliet Mitchell". *October* 113 (2005): 9-26. *JSTOR*. 8 agosto 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3397651>>.
- Rosolowski, Tacey. "Specular Reciprocity and the Construction of the Feminine in Friedrich Hölderlin's 'Hyperion'". *Modern Language Studies* 25.3 (1995): 43-75. *JSTOR*. 20 junio 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3195371>>.
- White, Stephen. "The Other as Mirror: Epistemological, Political, and Existential Themes". *AnnalSS* 6 (2009): 15- 28. 9 abril 2011 <[http://www.linguefilmfilosofia.it/public/lost2/1\\_White\\_Lost%5B1%5D.pdf](http://www.linguefilmfilosofia.it/public/lost2/1_White_Lost%5B1%5D.pdf)> .