



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

TELL ME ANOTHER STORY: CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD  
POR MEDIO DE NARRACIONES EN *MR. FOX* DE HELEN  
OYEYEMI

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

NADIA TERESA CEDILLO ROMERO

ASESORA:

DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2020





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## AGRADECIMIENTOS

Sin mi familia, amigas, amigos, profesoras y profesores esta tesina no habría sido posible, les doy las gracias. Vamos un poquito a particulares:

Agradezco profundamente a mi mamá, Tere, por todo su amor y apoyo incondicional a lo largo de mi existencia sin importar las dificultades. Te amo muchísimo. A special thank you to my loving parents, Andrés and Jolanta, for all their love and for always being by my side regardless of the distance.

De no ser por el cariño infinito de mis abuelos, Salvador y Margarita, Lilia y Andrés, Janina y Henrikas, mi vida no sería lo que es ahora. Gracias por quererme y cuidarme siempre.

A mis queridos primos y a mi hermano por recogerme cada vez que me caí e inspirarme a ser mejor.

A mis queridas amigas y a mis amigos de la carrera que hicieron de mi vida universitaria de los mejores momentos. Gracias por siempre estar. Y a mis amigas y amigos de la vida por quedarse conmigo hasta el final.

To my family in Lithuania for making me part of something beautiful.

A Nair por su paciencia, entusiasmo y conocimiento, por alentarme a hacer mejores trabajos y abrir mi horizonte a cosas nuevas y apasionantes. Gracias por todo.

A David por sus comentarios que siempre hacían la vida más amena y divertida. Aprecio tu dedicación de todo corazón.

A mis sinodales, sin su ayuda no estaría tan orgullosa de esta tesina. Agradezco su tiempo y todo lo que contribuyeron para ayudarme a plasmar mis ideas de la mejor manera posible, por retarme a hacer de este trabajo algo aún mejor.

A mis profesoras y profesores por contribuir a la formación de quien ahora es una mejor persona.

*To my mom, my dad, and my stepmom. You are the world to me.*

*A mis seis abuelos, a quienes amo con todo el corazón.*

*Aš labai jus myliu.*

“Once upon a time there was an empress, trapped as  
a ghost in the ruins of a jewelled palace, cursed to  
find another soul to take her place. At least, that’s  
what the empress heard. But, as it turned out, stories  
can have any ending you like”.

—**Kirsty Logan.** “Tiger Palace”, *The Rental  
Heart and Other Fairy Tales.*

## Contenido

Introducción.....	6
Capítulo I. Cuando la estructura no alcanza: las narraciones enmarcadas en <i>Mr. Fox</i> .....	14
Capítulo II. Tensiones de poder entre autor y personaje: Transgresiones en la realidad diegética en <i>Mr. Fox</i> para combatir la objetificación femenina .....	29
Capítulo III. Contacto, identidad y lenguaje: análisis de “SOME FOXES” .....	46
Conclusiones: Una reflexión sobre los “finales felices” .....	55
Obras Citadas .....	60

## Introducción

“Había una vez...” es una de las frases más memorables para comenzar una narración. Es también uno de los inicios que genera grandes expectativas sobre lo que vendrá a continuación. El conocido “once upon a time” remite a la tradición, antigua y compleja, del cuento de hadas. Hoy en día el cuento de hadas, un género complicado de definir se dirige principalmente al público infantil, y quizá es lo primero con lo que lo asociamos; sin embargo, el cuento de hadas también se relaciona con lo oral. Charles Perrault, Giovan Francesco Straparola, Marie-Jeanne Lhéritier, Madame d’Aulnoy, Joseph Jacobs, Jacob y Wilhelm Grimm, y Giambattista Basile entre otros, recopilaron las versiones orales de los cuentos y las plasmaron en el lenguaje escrito. Jack Zipes, reconocido teórico y editor de varias antologías de cuento de hadas afirma lo siguiente: “all the early writers of fairy tales borrowed from other literary and oral tales, and thus their narratives can be regarded as retellings that adapt the motifs, themes, and characters to fit their tastes and the expectations of the audiences for which they were writing” (xii). Por lo que podemos decir que el cuento de hadas está íntimamente relacionado con la oralidad y los fines didácticos que conllevaba el entretenimiento de escuchar una historia. En la época contemporánea, escritoras como Angela Carter, Margaret Atwood, Ursula K. Le Guin, Anatole France y Helen Oyeyemi han retomado narraciones clásicas para brindar a los personajes femeninos alternativas en cuanto a su caracterización y protagonismo, así como nuevos finales.

La reescritura de cuentos de hadas desde un punto de vista narrativo femenino ofrece una relectura crítica sobre las narraciones que, gracias a su difusión hacia el público infantil, han permeado la memoria colectiva.<sup>1</sup> Al alterar no sólo la trama, sino la caracterización y el tono de

---

<sup>1</sup> Quisiera aclarar que al hablar de un punto de vista femenino no me refiero al constructo social de la feminidad, sino al hecho de que autoras y/o narradoras dan prioridad a la focalización en personajes femeninos y a una caracterización más rica de estos.

los cuentos clásicos, estas escritoras han hecho hincapié en el lenguaje en ocasiones sexista que se utiliza para caracterizar a las mujeres, así como en el papel que se les ha impuesto. Maria Tartar, editora de la compilación *The Classic Fairy Tales* y estudiosa del género, afirma que la lectura crítica de estas narraciones es necesaria porque: “though fairy tales are still arguably the most powerfully formative tales of childhood and permeate mass media ... it is not unusual to find them deemed of marginal cultural importance ... trivializing fairy tales leads to the mistaken conclusion that we should suspend our critical faculties while reading these “harmless” narratives” (xi). Numerosas reescrituras de los cuentos de hadas clásicos por voces femeninas son maneras de transformar las narrativas que, idealmente, podrán cambiar la forma en la que transmitimos modelos de personajes tipo —como la princesa que necesita ser rescatada o la bruja malvada en el bosque— o al menos cuestionar aquellos estereotipos que hemos reproducido por mucho tiempo.

A lo largo de su corpus, la autora nigeriana-británica Helen Oyeyemi ha tomado cuentos tradicionales para transformarlos en narraciones nuevas y conscientes del discurso que se ha usado en versiones anteriores. *Mr. Fox* es un ejemplo de lo anterior. Aunque Helen Oyeyemi es una autora bastante reciente, ha publicado seis novelas desde su primer libro, *The Icarus Girl* (2005), y una colección de cuentos, esta última en 2016. *Mr. Fox* fue publicada en 2011 y hasta la fecha no se han hecho estudios críticos específicos sobre esta novela, sólo reseñas a pesar de que *Mr. Fox* es un texto que trata diversos temas: amor, narración, representación, fantasía, violencia, el lenguaje y el doble, entre otros. La forma en la que estos temas se presentan e interactúan entre sí hacen de la novela una obra que siempre tiene algo más que decir; al recurrir constantemente a la transformación y la permeabilidad de los temas y géneros, *Mr. Fox* retrata con su reescritura del cuento tradicional del mismo nombre la magia del cuento de hadas. Considerando lo anterior, los objetivos principales de esta tesina son formular una estructura de la novela cuyas características ponen en duda las expectativas tradicionales de la novela inglesa por medio de la intertextualidad,

la reescritura y el uso de narraciones enmarcadas; así como explorar la construcción de una voz y una identidad femeninas que escapen la mediación de la voz autoral masculina de St. John Fox. Esta voz se presenta como una narradora cuyo tono se caracteriza por la ironía y por la presencia de lo sobrenatural o mágico en sus relatos, lo cual contrasta con la voz más tradicional de la figura masculina.

Al crear una novela multifacética a partir de la reescritura de “Mr. Fox” de Joseph Jacobs, se genera a su vez un diálogo entre voz femenina y voz masculina que remite a cuestionar qué tipo de voz narrativa se encuentra en los cuentos de hadas clásicos y qué modelos reproduce. Por si fuera poco, esta novela tiene una estructura en la que predominan la ambigüedad y el juego. Por juego, me refiero a la estrategia narrativa que requiere gran atención por parte de los lectores para identificar no sólo quién narra, sino dónde termina una narración y dónde comienza la otra. A lo anterior contribuye que algunas secciones de *Mr. Fox* tienen títulos mientras que otras se distinguen simplemente por su disposición espacial en la versión impresa. Cabe mencionar que no siempre es claro si las secciones tituladas tienen relación con las secciones sin título anteriores o posteriores a ellas. La noción de estructura en la novela es inestable y cambiante, lo cual se refleja en la identidad de los personajes. Al usar los mismos personajes en diferentes narraciones y desestabilizar la estructura tradicional de la novela, el texto juega con las expectativas de los lectores.

*Mr. Fox* presenta distintos niveles narrativos que contribuyen a la idea del juego gracias a la ambigüedad de los relatos y de las voces narrativas. Al analizar la estructura se puede identificar una trama inicial que comienza con la vida de St. John Fox y su esposa Daphne, en la cual domina un plano de verosimilitud. En este nivel, St. John Fox se presenta como el narrador inicial y con mayor dominio sobre la narrativa. Por otro lado, están las tramas enmarcadas que tienen tintes de carácter fantástico y en éstas se desarrolla la vida de Mary Foxe, creación literaria de St. John. Así mismo, estas secciones incluyen tramas y relatos “independientes”, cuyo tono es de carácter

fantástico, con elementos que remiten al cuento de hadas y donde se encuentran en un inicio las narraciones de Mary. En esta tesina analizo el personaje de Mary Foxe por medio de sus narraciones dentro de la novela *Mr. Fox* para explorar cómo se crea una voz e identidad —femenina y autónoma— al cuestionar el discurso sexista que la voz autoral masculina, St. John Fox, le ha impuesto. Argumento que Mary subvierte el discurso creado en torno a la representación de los personajes femeninos por voces masculinas, ya que en ésta aún permea la noción de otredad y sumisión. Al narrar de otra manera, Mary explora cómo el uso del lenguaje crea identidades que se reproducen en el acto de escribir y permean el ámbito social. Por medio del uso de intertextos y narrativas enmarcadas, la trama y la identidad de los personajes se ven constantemente fragmentadas y modificadas, lo que altera la noción de estabilidad en la novela desde su estructura misma.

La lectura de esta novela me remite a la idea de fragmentación, multiplicidad y transformación, pues la construcción del texto es en ocasiones confusa debido a que la novela está repleta de intertextos y aunque esto no sea propio de *Mr. Fox* (pues en todos los textos hay referencia a otros), afirmo que las alusiones a otros textos tienen finalidades específicas. El uso, en ocasiones excesivo de la intertextualidad es una de las características del posmodernismo. Ulrich Broich argumenta que “there is something new about postmodernist intertextuality: it differs not only in its high frequency of appearance from the literature of previous ages but it also serves new functions, and it is connected with a different concept of literature” (249). El cuento de hadas es uno de los elementos más presentes en la novela, pues *Mr. Fox* parte de una reescritura de uno, pero la incorporación de diversos elementos intertextuales, entre ellos textos con elementos fantásticos, y de personajes presentes en cuentos de hadas hace de la novela una reescritura que se puede equiparar al cuento de hadas posmoderno.

Cristina Bacchilega, quien ha estudiado el cuento de hadas ampliamente afirma lo siguiente respecto a este género:

they are doubling and double: both affirmative and questioning ... postmodern fairy tales reactivate the wonder tale's "magic" or mythopoetic qualities by providing new readings of it, thereby generating unexploited or forgotten possibilities from its repetition ... Like meta-folklore, they constitute an ideological test for previous interpretations, and in doing so, postmodern fairy tales exhibit an awareness of how the folktale ... almost vindictively patterns our unconscious ... [A]ll re-tellings, re-interpretations, and re-visions may appear to be equally authorized as well as unauthorized. (22 – 23)

Bacchilega plantea que los cuentos de hadas posmodernos escritos por mujeres diversifican las representaciones femeninas de las versiones clásicas de los cuentos que, usualmente, las perspectivas masculinas les confieren. También se enfoca en cómo percibimos, tanto en las versiones anteriores como en las más recientes, la acción, la perspectiva y la narración de la mujer.

Las características mencionadas anteriormente, así como el cuestionamiento de las grandes narrativas que los cuentos de hadas clásicos perpetuaban, remiten al posmodernismo. Para definir el término posmodernismo, recurro a *The Postmodern Condition* de Jean-François Lyotard, cuyo texto es esencial para los marcos teóricos que mencionaré a continuación. En la introducción de este libro, Lyotard simplifica la definición de posmodernismo como: "incredulity toward metanarratives ... to the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation ... Postmodern knowledge is not simply a tool of the authorities; it refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable" (xxiv-xxv). Por otro lado, Ihab Hassan ofrece una lista de características propias del posmodernismo: "indeterminacy, fragmentation, decanonization, self-less-ness, the unrepresentable, irony, hybridization, carnivalization,

performance [or] participation, constructionism, and immanence” (18-22).<sup>2</sup> Linda Hutcheon propone que: “the formal and thematic contradictions of postmodern art and theory work to ... call attention to both what is being contested and what is being offered as a critical response to that, and to do so in a self-aware way that admits its own provisionality” (13). Al leer *Mr. Fox*, una novela que involucra la mezcla de géneros y el acto de reescritura, pienso que esta obra hace una crítica sobre estos discursos, pues al cuestionar el género mismo de novela y cuento de hadas, la novela misma puede ser vista como un cuento de hadas posmoderno.

Si bien el análisis de esta tesina se relaciona con el posmodernismo con base en la estructura fragmentaria e híbrida de la novela, conlleva también una postura feminista. En este sentido, Linda Hutcheon señala que:

although feminism has had a major impact on the direction and focus of postmodernism, I would not want to equate the feminist with the postmodern for two reasons. First, this would obscure the many different kinds of feminisms that exist, ranging from liberal humanist to radical poststructuralist. But even more important, to co-opt the feminist project into the unresolved and contradictory postmodern one would be to simplify and undo the important political agenda of feminism. (xi–xii)

Es importante señalar que no todos los movimientos feministas son compatibles con el posmodernismo; sin embargo, argumento que ambas teorías se complementan en el análisis de esta novela: “it is this plurality of feminisms that makes the postmodern valuing of difference possible. Though no acceptable non-totalizing alternatives may be available, the questioning of the existing order should not cease for that reason” (Hutcheon 214). Establezco en mi análisis que las distintas

---

<sup>2</sup> Ofrezco estas características a modo de lista, ya que en el texto de Hassan se encuentran enumeradas (en el orden proporcionado) y cada una de ellas acompañada de una explicación breve. Las palabras utilizadas en este listado se encuentran en cursivas que decidí quitar para facilitar la lectura.

formas de representación y autorrepresentación en la novela, así como la posibilidad de siempre narrar de otra forma sin caer en una narración monolítica y totalizante, abarcan tanto el programa político feminista como la necesidad posmoderna de no crear narrativas que ofrezcan una sola verdad.

En esta tesina argumento que la caracterización del personaje de Mary Foxe evoluciona de una posición subordinada a la figura autoral de St. John Fox a una voz autónoma que se transforma a sí misma y a otros por medio de sus narraciones. Estos relatos afectan la estructura del texto, lo vuelven híbrido y transforman la noción de “novela” que aparece en la portada, bajo el nombre *Mr. Fox*, como algo diferente a lo que convencionalmente se esperaría de una novela, por ejemplo, del siglo XVIII. Gracias al juego de las narraciones y las voces que narran el mundo de *Mr. Fox*, la ambigüedad domina el texto y la crítica sobre el lenguaje que la rodea. Para analizar estos aspectos la tesina está dividida en tres capítulos.

Dedico el primero al análisis de la estructura general de la novela para resaltar sus rasgos intertextuales y cómo la estructura se ve afectada por los relatos enmarcados en la trama principal. Estas narraciones son, en su mayoría, un recurso para que Mary pueda tomar las riendas de su caracterización y el discurso que la rodea. El segundo capítulo está enfocado en la caracterización de Mary y cómo sus relatos exploran la posibilidad de narrar una historia distinta para ella y los personajes femeninos que han estado en manos de una perspectiva masculina. La caracterización de Mary se relaciona con la intertextualidad, principalmente con los cuentos de hadas mencionados anteriormente, y con la manera en la que Mary utiliza las convenciones del género para reescribirlas en sus narraciones. Esta transformación del género literario se conecta con la caracterización y el discurso que Mary cuestiona, ya que los cuentos de hadas que se encuentran en *Mr. Fox* se caracterizan por tener una voz narrativa masculina que está a cargo del destino de sus personajes femeninos. Mary subvierte este hecho por medio de sus narraciones. Finalmente, el tercer capítulo

se centra en el uso del lenguaje para representar al otro y a uno mismo en “SOME FOXES”, un capítulo en el que un par de zorros y personajes femeninos deben interactuar; la forma en la que se relacionan puede transformar o destruir a los personajes. En esta sección señalo cómo la representación tiene consecuencias en la identidad de los personajes. Retomo el motivo de la transformación y, en mi opinión, este último capítulo de la novela consolida a Mary como narradora autónoma al crear su propio cuento de hadas.

## Capítulo I

### **Cuando la estructura no alcanza: las narraciones enmarcadas en *Mr. Fox***

Se puede hablar mucho sobre historias enmarcadas, desde las famosas historias de Sherezade en *Las mil y una noches*, la narración de Marlow en *Heart of Darkness* o novelas más contemporáneas como *Atonement* de Ian McEwan. La técnica de la caja china se ocupa como medio para envolver al lector en la narrativa. Los ejemplos antes mencionados cierran las historias poco a poco hasta volver a la narrativa principal. Sin embargo, en la novela de McEwan la ficción dentro de la obra se difumina con la historia principal para sacar al lector de la ilusión de realidad que había creado la narrativa. Linda Hutcheon afirma que las novelas posmodernas suelen compartir características tales como: “[a] questioning stance towards their common use of conventions of narrative, of reference, of inscribing of subjectivity, of their identity as textuality, and even on their implication in ideology” (106). Este capítulo es una propuesta de lectura, pues la organización estructural de la novela complica el seguimiento de la trama y la identificación de las voces narrativas. La hipótesis de este capítulo es que *Mr. Fox* es un texto en el cual las narraciones enmarcadas, así como los momentos de intertextualidad, afectan la noción de una trama lineal y representan una narrativa fragmentada e inestable que se refleja en la caracterización de Mary. La estructura de la novela refleja la complejidad de formar una identidad autónoma al estar subyugada ante una voz dominante.

La novela ofrece personajes y relatos multifacéticos que dificultan el proceso de lectura; al explorar los distintos niveles narrativos y cómo estos interactúan hay una sensación de integración dentro de la ambigüedad. Este capítulo comienza con una propuesta de división en capítulos para la novela con el fin de hacer más sencilla la referencia a estos en los capítulos posteriores de la tesina e introducir el juego de las voces narrativas. En segundo lugar, discuto por qué ciertas secciones de la novela se denominan narraciones enmarcadas y qué implicaciones tiene esto al

analizar el texto, Preston Cuddon afirma que: “a frame story is one which contains either another tale, a story within a story, or a series of stories” (330). Por último, hago un breve análisis de los principales intertextos que se encuentran en la novela, y una discusión de la función general que cumplen en la estructura, lo que dará paso al segundo capítulo.

*Mr. Fox* se clasifica como una novela en la portada de la edición de 2011 de Riverhead Books. Si bien la portada se considera un elemento paratextual, las expectativas de lectura respecto al texto comienzan a formarse en el momento en que se clasifica al libro como “novela”. Gérard Genette denomina paratextos a los siguientes elementos: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias ... que procuran un entorno (variable) al texto” (11). Todos estos elementos paratextuales pueden afectar las expectativas de lectura, entre los que se pueden considerar: la división en capítulos o secciones en los que se divide el proceso de la trama, o tramas; personajes que desarrollan acciones dentro de la realidad diegética; una voz o más voces que se encargan de la narración, etcétera. Este texto cumple con varias de las convenciones que la idea de novela trae a la imaginación colectiva de un lector actual; sin embargo, tiene también características que ponen en duda su clasificación como novela si se piensa en una novela al estilo de las primeras novelas realistas del siglo XVIII o las altamente descriptivas y lineares de finales del siglo XIX.

Al tratarse de una novela que desafía varias de las convenciones tradicionales, entre ellas la de tener una estructura clara, propongo una división en 20 partes o capítulos con base en elementos paratextuales, por ejemplo, los subtítulos, la paginación (o falta de ella) y la disposición espacial del texto. Esta división se complementa con estrategias narratológicas como el uso de distintas voces narrativas en las diferentes secciones. En este análisis he establecido que los capítulos que se distinguen por su disposición espacial, es decir, en donde hay un espacio en blanco al inicio de

la página y posteriormente se encuentra el texto, son las secciones que siguen una trama en la que interactúan los personajes principales: el escritor St. John Fox, su esposa —Daphne Fox— y Mary Foxe. Por otro lado, propongo que las secciones subtituladas corresponden a narraciones enmarcadas en el texto que inician con lo que denomino el capítulo dos —“DR. LUSTUCRU”— y terminan con el capítulo veinte —“SOME FOXES.”

Estas narraciones con títulos propios crean momentos de ruptura en la narración de la primera trama con la que abre la novela. De esta forma, el texto rompe con el contrato de inteligibilidad que Jonathan Culler define como: “a contract between writer and reader so as to make certain relevant expectations operative and thus to permit both compliance with and deviation from accepted modes of intelligibility” (172). El inicio de la novela comienza con St. John Fox como un narrador homodiegético<sup>3</sup> que presenta a los personajes principales. Al ser la primera narración con la que los lectores tienen contacto, argumento que esta instancia narrativa enmarca los capítulos que cuentan con título propio. Suena, hasta cierto punto, contradictorio afirmar que las secciones sin título puedan enmarcar aquellas que sí lo tienen; sin embargo, utilizo el término de “narrativas enmarcadas” sin el afán de establecer una jerarquía. No considero que haya una narrativa principal en esta novela, pues como se ve en el siguiente capítulo de la tesina, los cuentos dentro de la trama que sigue a los personajes principales tienen incidencias en ella.

*Mr. Fox* da indicios de ser un juego de niveles narrativos desde el primer capítulo. En la lectura inicial del texto se identifica una trama que introduce a un narrador en primera persona identificado por un pronombre personal: “Mary Foxe came by the other day—the last person on earth I was expecting to see” (Oyeyemi 1). En el primer capítulo, sin título, un narrador

---

<sup>3</sup> Luz Aurora Pimentel define esta voz narrativa como “si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona)” (136).

autodiegético se describe a sí mismo como un escritor, “I was sitting in my study writing badly” (Oyeyemi 1), a quien páginas después Mary identifica con el nombre “Mr. Fox” (Oyeyemi 3). Al colocar a St. John en el papel de escritor, se plantea la posibilidad de comentar sobre las formas de narrar en la novela misma. En este primer instante narrativo, el texto establece una relación entre la responsabilidad del discurso y el acto de contar historias.

En este primer plano, Mary interrumpe el proceso de escritura para hacer una crítica tanto al personaje de Mr. Fox como a su estilo narrativo. “She walked up to my desk and picked up one of my notepads ... ‘Can you tell me why it’s necessary for Roberta to saw off a hand and a foot and bleed to death at the church altar?’” (Oyeyemi 5). En este primer capítulo, Mary Foxe interviene a favor de los personajes femeninos, pues las historias de St. John involucran la muerte violenta de las mujeres protagonistas. Este comentario sobre la seriedad de lo que se escribe en la literatura es rápidamente ignorado por el escritor: “It’s ridiculous to be so sensitive about the content of fiction. It’s not real” (Oyeyemi 5). Con esta aseveración, Mr. Fox establece que la ficción es irrelevante en la realidad, a lo que Mary propone un reto: “She was making an offer ... ‘I’m glad you’re playing along’ ... I seemed to have accepted some challenge” (Oyeyemi 5–6). Mary señala desde las primeras páginas de la novela que el lenguaje que se utiliza para narrar tiene repercusiones en nuestra forma de representar a otros y crear ciertos juicios que, mientras sean perpetuados, no serán fáciles de desmentir. Al aceptar el desafío Mr. Fox comienza con la primera historia enmarcada, “DR. LUSTRUCU”.

“DR. LUSTUCRU” marca la primera instancia en la que se altera la estructura de la novela tradicional. Este relato deja fuera a los personajes anteriores e introduce otra pareja: Dr. Lustucru y su esposa, a quien no se le confiere un nombre y es decapitada. Argumento que el autor implícito de este relato enmarcado corresponde a St. John debido al uso de una fórmula común de sus narraciones: hacer que el personaje femenino muera innecesariamente. Por otro lado, la narración

del asesinato de la esposa posee un tono informal e incluso cruelmente cómico: “Dr. Lustucru’s wife was not particularly talkative. But he beheaded her anyway, thinking to himself that he could replace her head when he wished for her to speak ... The beheading was done as cleanly as possible, and briskly tidied up” (Oyeyemi 7). Esta narración parece simplemente otra de las historias del repertorio de St. John que Mary podría leer; sin embargo, en el siguiente capítulo se aborda como un evento que ocurrió dentro de la realidad diegética: “We’d changed positions ... I assumed we were still in my study ... ‘Are you saying that that was us?’ ... She didn’t need to tell me it was bad. Put it this way—she was close, right in front of me, but her voice was coming from another direction” (Oyeyemi 9–10). Dentro del texto se reconoce cierta extrañeza por parte de St. John ante lo fantástico, por lo que se puede afirmar que su plano narrativo se caracteriza por una ilusión de realismo.

Si bien las dos primeras narraciones enmarcadas son consecuencia de la idea del desafío de Mary en el primer capítulo, posteriormente el texto elimina evidencias explícitas sobre el cambio de niveles narrativos. “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD” se identifica como la respuesta directa de Mary ante “DR. LUSTUCRU” en el segundo capítulo con Mary como la narradora: “Serves me right for letting you go first. The next move is mine, and I assure you, you are not going to like it” (Oyeyemi 10). Inmediatamente después del diálogo se presenta el subtítulo que hace la primera referencia textual al cuento “Mr. Fox”, que desarrollaré en la última parte de este capítulo. Sin embargo, “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD” va un paso más allá de la narración de St. John. La narración de Mary, que utiliza los nombres de los personajes de la trama inicial en un nuevo relato, inicia con una conversación por medio de cartas que remite al género epistolar y desarrolla ampliamente a varios personajes como Katherine Cole e incluso su propia versión de St. John Fox.

El juego de las narraciones se complementa con la idea de los dobles en la novela, que afecta el plano de verosimilitud. Esta noción no se crea simplemente con el doble acto de la narrativa: “One of the central characteristics of narrative as a discursive activity is the conjuring of a double world: the story world and the storytelling world” (De Finna 53), sino en la figura del doble como estrategia narrativa. Los capítulos más representativos de esto en la novela son “THE TRAINING AT MADAME DE SILENTIO’S” y “LIKE THIS”. *Mr. Fox* no presenta al doble en la forma que Robert Louis Stevenson lo utiliza en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o Edgar Allan Poe en “William Wilson”, por poner algunos ejemplos. La novela de Oyeyemi confunde al lector al jugar con los nombres de los personajes al igual que con los niveles narrativos, como una forma de sumergir al lector en lo que podemos denominar un *mise en abyme*, un término acuñado por André Gide “for the literary effect of infinite regression” (Cuddon y Preston 513). Desde un inicio, los apellidos de los personajes principales —St. John Fox y Mary Foxe— crean un efecto de confusión en el lector. La figura del doble aparece de nuevo y se intensifica en las narrativas enmarcadas como “LIKE THIS”, en la cual dos mujeres muy parecidas se diferencian físicamente sólo por el color de su ropa; “THE TRAINING AT MADAME DE SILENTIO’S”, donde Charlie Wolf y Charles Wulf son compañeros de clase muy distintos hasta que sus respectivas esposas los hacen utilizar máscaras que cubren totalmente sus rostros; y “SOME FOXES”, en la que dos parejas de zorros y mujeres interactúan entre ellos de maneras distintas. Diedrich señala que la figura del doble “pictures confusion and transformation, reflects inner desires and spreads anxiety” (3). En *Mr. Fox*, el doble contribuye a la ambigüedad y la inquietud del juego narrativo al impedir una certeza sobre la identidad del narrador.

Como he mencionado, las voces narrativas no son fácilmente identificables en cada instancia del texto. “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, al igual que “DR. LUSTUCRU” y el primer nivel narrativo, recurre a un narrador en primera persona. A diferencia

de las voces anteriores, esta voz puede distinguirse como una voz femenina que corresponde a Mary Foxe, pues se denomina la destinataria de una carta dirigida a “Dear M” (Oyeyemi 27): “I received that letter on Wednesday morning and opened it at the breakfast table” (Oyeyemi 29). La novela juega con sus niveles narrativos al presentar distintas voces que en ocasiones se nombran de la misma forma que algunos de los personajes principales; en su mayoría estas voces deben ser analizadas de manera comparativa con capítulos previos para lograr descubrir quién narra. La identificación de las voces narrativas entre Mary y St. John o entre características femeninas y masculinas se retomará en el segundo capítulo de esta tesina, en el cual se explora la tensión de poder entre las voces en el acto de contar historias.

Las narraciones enmarcadas en *Mr. Fox* mezclan géneros, temas y motivos; no es sólo el doble acto de narrar mientras se tienen múltiples narraciones y narradores, se juega incluso con el sueño como una estrategia para enmarcar la narración. El sueño se introduce a modo de un nivel más dentro de las narrativas en el cual la identidad de los personajes se muestra tan inestable como la noción de lo real: “She was aware of a large clock ticking outside the bedroom door, but it didn’t wake her up. Mary was busy having a long dream. In her dream she was a spinster ... now Dream-Mary lived in the attic of the house her parents had left her” (Oyeyemi 57). Dream-Mary se vuelve la realidad de Mary al estar narrada en tercera persona, lo que la remite a un personaje de nuevo. La narración se vuelve confusa al tener un constante cambio de perspectiva y voces narrativas: “We are in the funhouse, a compelling hall of mirrors that acknowledges the self-reflexive nature of storytelling, its power to make us think more and think harder about why we tell stories in the first place and how they enable us to make sense of the world and the human condition” (Tatar, “Mirrors and webs” 181). Al incluir múltiples niveles narrativos, incluso dentro de la consciencia de los personajes, el texto genera una constante incertidumbre respecto a la identidad no sólo de

las voces narrativas sino de los personajes. Esto confunde al lector y genera ambigüedad en la novela.

En el quinto capítulo se desafían los niveles narrativos como algo claramente establecido: “there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) *know* [external] reality, and therefore to be able to represent it in language” (Hutcheon 119). Incluso dentro del juego narrativo, la ficción y la verosimilitud se ponen en tela de juicio: “Mary turned to her side. The pillow she was lying on was covered in spidery words: tiny but legible ... Whole paragraphs. And they were numbered ... Was Mr. Pizarsky a dream, or not? She studied her surroundings. She had no idea where she was” (Oyeyemi 66-67). Al cuestionar dentro de la narrativa en qué nivel de ficción se encuentra (tanto lector como personaje), se desafía la veracidad de lo real dentro de la diégesis y se enfatiza la ambigüedad de la novela.

A medida que los relatos enmarcados afectan la trama principal, los mismos personajes parecen sorprendidos por el emborronamiento de límites entre lo “real” y lo ficcional. Un ejemplo de ello es cómo Mary ocasiona problemas en la vida personal de St. John, “Mary Foxe was trying to ruin my life” (Oyeyemi 86), haciendo sentir celos a Daphne. Al ser una figura disruptiva y limítrofe que se mueve entre el plano de ficción y el plano de la verosimilitud, el personaje de Mary desafía la trama lineal desde un inicio. El regreso al plano narrativo en el que St. John comienza la novela da los lineamientos para afirmar que las narraciones que lo intersecan están enmarcadas por este plano en que domina la verosimilitud.

Las narrativas enmarcadas presentan elementos fantásticos y verosímiles; sin embargo, lo fantástico permea la novela en distintos niveles narrativos, al igual que la intertextualidad. Gérard Genette “defin[e] intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de correspondencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). He mencionado que la intertextualidad es parte del juego narrativo en las

novelas posmodernas. Linda Hutcheon sostiene que dentro del posmodernismo la intertextualidad es uno de los elementos principales:

intertextuality replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself. A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance. (126)

Ante lo anterior, las narraciones de Mary cuestionan los modelos violentos que St. John reproduce y que, sin reflexionar en ello, afectan su relación con Daphne. Cuando Mary comienza a contar historias propias que presentan un punto de vista distinto al de St. John, incorporando otros textos, crea nuevos efectos y significados.

En la narrativa se generan tensiones de poder entre los personajes, lo cual se extiende a lo largo de la novela por medio del acto de contar historias. En la búsqueda por independencia de la figura autoral que la ha inventado, Mary Foxe confronta la insensibilidad de St. John, quien escribe cruelmente sobre sus personajes femeninos, por lo que comienza a contar historias propias. En estas narrativas enmarcadas Mary cuestiona el estereotipo que St. John confiere a los personajes femeninos en la novela. Al convertirse en escritora en su primera narración, Mary ofrece diversidad en la representación del personaje femenino, comenzando por ella misma. Como se ha mencionado, las narrativas enmarcadas están entrelazadas por medio de la intertextualidad. Tatar afirma que “Oyeyemi thinks globally in both geographical and narrative terms. She borrows from a range of cultural traditions and storytelling genres to weave a story that is symbolically encoded and draws on the deep knowledge of ancestral wisdom and yet is also in touch with the social realities of her time and place” (“Mirrors and webs” 181). En *Mr. Fox* la intertextualidad enfatiza el juego de los

niveles narrativos al igual que la transformación que está presente en los cuentos de hadas aludidos en el texto.

Desde el título, la novela introduce tanto la intertextualidad como la noción de reescritura. Al presentar una reescritura moderna del cuento “Mr. Fox”, de Joseph Jacobs, la novela no ofrece simplemente otra versión del cuento sino un comentario sobre los modelos que éste reproduce. Jack Zipes y Maria Tatar, críticos del género, han clasificado el cuento “Mr. Fox” como una variación en la tradición inglesa del clásico cuento francés, “Bluebeard”, debido a las similitudes que ambos presentan. Matei Calinescu define la reescritura de la siguiente forma:

rewriting in general is tied in various fashions to reading and rereading ... the repeated reading of certain classics over time generates the idea of rewriting them and, more importantly, that rewriting ideally asks for ... reflective rereading, both in regard to the master text and to the text that is derived from it. (243)

Afirmo que el texto de Jacobs se trata de una reescritura del cuento de Perrault para enfatizar lo anterior, Tatar comenta que hay tres elementos reconocibles en las historias basadas en “Bluebeard”: “a forbidden chamber, an agent of prohibition who also metes out punishments, and a figure who violates the prohibition” (*The Classic Fairy Tales* 138–39). En “Bluebeard” se ha identificado la curiosidad como el elemento característico de la heroína y, por ende, de la naturaleza femenina: “Perrault presents Bluebeard’s wife as a figure who suffers from an excess of desire for knowledge of what lies beyond the door” (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 139). Sin embargo, es su astucia para ganar tiempo lo que salva su vida al enfrentarse a su violento esposo: “Since I must die, she replied, gazing at him with eyes full of tears, give me a little time to say my prayers” (Tatar, *The classic fairy tales* 146). Cabe mencionar que la salvación de la heroína de Perrault depende de la visita de sus hermanos al castillo de Bluebeard ese preciso día.

En contraste, el cuento de Jacobs presenta a una heroína con cierta autonomía que evita un destino trágico gracias a su valor de articular los horrores que presencia en la morada de su prometido. Joseph Jacobs provee a su protagonista con un nombre propio que resalta su virtud: Lady Mary. En “Bluebeard” la heroína se presenta simplemente como la esposa, promoviendo una visión de un personaje tipo con el cual la moraleja del cuento sea aplicable para cualquier mujer casada. Por otro lado, “Mr. Fox” presenta a su heroína desde la primera oración del cuento, al igual que *Mr. Fox* introduce a Mary Foxe al inicio de la novela: “Lady Mary was young, and Lady Mary was fair” (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 154), “Mary Foxe came by the other day” (Oyeyemi 1). La reescritura de Jacobs introduce nuevos elementos y mayor agencia para la heroína.

El cuento de Jacobs relata, de forma similar a “Bluebeard”, el instante en que la protagonista descubre el lado oculto de su esposo. Es debido a la curiosidad característica de ambas mujeres que se revela el horrible destino que los pretendientes tienen para ellas: “Lady Mary was a brave one, she was, and she opened the door, and what do you think she saw? Why, bodies and skeletons of beautiful young ladies all stained with blood” (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 154). Lady Mary escapa de un mal matrimonio gracias a su astucia, al igual que la heroína de “Bluebeard”; sin embargo, es gracias a su capacidad de articular ante un público lo que presencia en la soledad del castillo de Mr. Fox que se libera de él:

“I went upstairs, and came to a gallery, at the end of which was a door, on which was written: Be bold, be bold, but not too bold, Lest that your heart’s blood should run cold.”

“It is not so, nor it was not so”, said Mr. Fox.

“And then—and then I opened the door, and the room was filled with bodies and skeletons of poor dead women, all stained with their blood”. (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 155)

A pesar de las constantes réplicas de Mr. Fox desacreditando la historia de Lady Mary, ella continúa su narración sobre lo ocurrido en el castillo e incluso ofrece como prueba la mano de la víctima más reciente:

“It is not so, nor it was not so. And God forbid it should be so,” said Mr. Fox, and was going to say something else as he rose from his seat, when Lady Mary cried out:

“But it is so, and it was so. Here’s hand and ring I have to show,” and pulled out the lady’s hand from her dress, and pointed it straight at Mr. Fox. (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 156)

La persistencia de su palabra en contraste con la repetitiva frase de incredulidad de Mr. Fox hace que la protagonista tome control sobre su destino, el de convertirse en un cuerpo más en la residencia de su pretendiente.

Si bien “Bluebeard” es el intertexto principal que compone el cuento de Jacobs, éste es un texto que en sus frases más memorables retoma elementos del canon inglés. Tatar identifica otra intertextualidad en la frase “Be bold, be bold”: “The admonition “Be bold” appears also in Edmund Spenser’s *Faerie Queen* (1590): “How over that same door was likewise writ, / *Be bold, be bold, and everywhere Be bold*”” (Tatar, *The Classic Fairy Tales* 154). Asimismo, en la frase con la que Mr. Fox afirma que Lady Mary miente, Tatar identifica a William Shakespeare: “Shakespeare, *Much Ado about Nothing* (I.i.146): “Like the old tale, my Lord, ‘It is not so, nor t’was not so, but, indeed, God forbid it should be so!’””(Tatar, *The Classic Fairy Tales* 155). El cuento de Jacobs ya introduce momentos de intertextualidad que en la novela de Oyeyemi se llevan a un extremo. La novela aprovecha y explota la intertextualidad como un recurso que pareciera ser inagotable.

Es relevante que la novela de Oyeyemi presente tantos momentos intertextuales, reconocibles y no tanto, tomando como base un cuento que remite a otros textos canónicos. En el primer capítulo de la novela se presenta una cita de Emily Dickinson por parte de Mary respecto a las consecuencias de la ficción y la ambigüedad de la realidad: “how does it go... We dream, it is

good we are dreaming. It would hurt us, were we awake. But since it is playing, kill us” (Oyeyemi 5). La cita del poema 516 alude a la poca estabilidad entre las divisiones de realidad y ficción dentro de este mundo narrativo y vuelve a la noción de la responsabilidad del discurso. La poesía de Dickinson se caracteriza por su ambigüedad y aludir a ella en *Mr. Fox* enfatiza el tono de incertidumbre que rige la diégesis.

En el segundo capítulo se introduce, como ya se ha mencionado, la primera narración enmarcada con “DR. LUSTUCRU”, que también hace una alusión a un personaje histórico fuera de la diégesis. Amy Scott-Douglass afirma que la figura de Lustucru aparece en grabados antiguos: “a series of engravings, all of which show a man named Lustucru, sometimes as an executioner beheading women, sometimes as a head surgeon/blacksmith with a shop full of women’s decapitated heads” (159). Con esta referencia histórica, la novela genera incertidumbre sobre qué realmente está dentro y fuera de la diégesis, al igual que una ruptura con la noción de estructura como una categoría estable. “DR. LUSTUCRU” alude a la autorreferencialidad en la novela al formar parte del corpus de cuentos violentos escritos por St. John que Mary critica en el primer capítulo. Tanto en motivos como en el uso de personajes, la novela recurre a la autorreferencialidad para incrementar el juego narrativo.

Los cuentos de hadas en la novela se utilizan a lo largo de las diversas tramas de maneras distintas, ya sea reescritura, alusión y/o parodia. Las referencias más claras a “Mr. Fox” aparecen desde el título del capítulo cuatro “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, seguido de la constante mención del anillo de bodas de Daphne que St. John la obliga a mostrar en el capítulo once y la repetición de la frase de forma fragmentada en el capítulo doce “WHAT HAPPENS NEXT”:

“If you don’t phone I’ll assume the worst.”

“Bold,” I said, accepting the card ...

“Too bold?” (Oyeyemi 153)

Al hacer las referencias cada vez más difusas, el texto permite a los personajes salir del estereotipo que se les asigna en la versión de Joseph Jacobs y crear un tejido de alusiones con el resto de los textos que conforman la novela.

El capítulo seis, titulado “FITCHER’S BIRD”, es otra alusión directa a un cuento de hadas que en este caso funciona como un comentario irónico a la fantasía y los personajes tipo. A pesar de ofrecer información crítica acerca de las fórmulas que siguen los cuentos de hadas tradicionalmente, “everybody was in disguise, or on their way of becoming something else. And all was overcome by order in the end” (Oyeyemi 74), el tono es irónico pues la voz narrativa caracteriza a Mary Foxe como un caso perdido en busca de romance. En su afán por encontrar un hombre que cumpla sus expectativas tras haber leído tantos cuentos de hadas, Miss Foxe pone un anuncio personal: “*Fairy-tale princess seeks fairy-tale prince*” (Oyeyemi 76). Al dejarse llevar por sus fantasías, cual personaje femenino estereotípico obsesionado con las novelas de romance, Miss Foxe pide a su amante que la decapite para hacer realidad la magia: “Fitcher and Miss Foxe both fell to thinking of their favourite fairy tale, *The White Cat*, and the enchanted princess, pleading with her love to strike the blow that would release her from her animal form” (Oyeyemi 78). El título intertextual del capítulo resulta irónico cuando el destino de Miss Foxe se vuelve trágico en comparación con el de la heroína de “Fitcher’s Bird”: “without further argument he unsheathed the sword and cleaved Miss Foxe’s head ... He knew what was supposed to happen ... That is not what happened” (Oyeyemi 79). La protagonista no obtiene su salvación pues su caracterización se queda en el personaje tipo.

Si bien las figuras relacionadas con el personaje de Bluebeard/Mr. Fox, y su esposa/Lady Mary están presentes a lo largo de la novela, hay gran variedad de intertextos que contribuyen a las tramas de forma distinta. En el siguiente capítulo se desarrolla cómo las referencias a otros textos

que Mary Foxe utiliza en sus narraciones adquieren relevancia en la formación de la identidad que crea para sí misma. Un ejemplo es su relación con el autor de *The Foxe's Book of Martyrs* que complementa su historia familiar. Esto se puede ver en capítulos como “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD” y “WHAT HAPPENS NEXT” en donde Mary, como narradora de su propia historia, habla sobre su pasado. Por otro lado, la balada popular “Reynardine,” cuyo personaje es capaz de transformarse, contribuye a reforzar el motivo de los zorros y del cuento de hadas a lo largo de la novela.

Los intertextos no siempre se mezclan con el resto de la novela sin ser detectados; es gracias a los rompimientos que hacen con la trama inicial que se resalta lo artificioso del lenguaje y se llama la atención al discurso. *Mr. Fox* es una novela que saca al lector constantemente, de manera violenta, del pacto de verosimilitud al que uno se compromete en el proceso de lectura. Esta novela no es sólo una compilación de referencias intertextuales; estas alusiones, directas y no tanto, mueven y motivan la trama gracias a una de las características principales del cuento de hadas. La estructura fragmentada y cambiante de la novela refleja la identidad del personaje de Mary, cuya caracterización es alterada constantemente por las voces narrativas. Mary busca tomar control sobre el discurso que la rodea. Al convertirse en cuentacuentos Mary cambia la vida cotidiana de St. John, pues afecta su forma de pensar y concebir las historias que cuenta a otros y a sí mismo. No obstante, el capítulo final de la novela, “SOME FOXES”, analizado en el tercer capítulo de esta tesina, no vuelve al plano inicial de la narrativa; acorde a la estructura que se puede llamar posmodernista de la novela, la noción de un final como un cierre no existe.

## Capítulo II

### **Tensiones de poder entre autor y personaje: Transgresiones en la realidad diegética en *Mr.***

#### ***Fox* para combatir la objetificación femenina**

En el primer capítulo de esta tesina formulé una propuesta estructural para el análisis de *Mr. Fox* de Helen Oyeyemi. Argumento que la estructura de la novela se compone de una trama narrativa que enmarca una serie de relatos en los que la intertextualidad es uno de los componentes principales. El análisis anterior introduce la noción de las distintas voces narrativas que juegan para tejer un texto en el cual la verosimilitud se rompe para dar lugar a la fantasía. ¿Qué ocurre cuando los personajes se rehúsan a ser sólo personajes o estar sujetos a la perspectiva del narrador? *Mr. Fox* explora el papel del escritor en relación con su obra y en especial con los personajes creados que cuestionan a su autor y a la realidad diegética. Como uno de los antecedentes de esta estrategia narrativa se encuentra la novela *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, en la cual los personajes comienzan a tomar control sobre su destino, desafiando al narrador que se coloca como creador de la historia que se desarrolla. En este capítulo analizo la caracterización de Mary Foxe, quien, en la voz autoral de St. John Fox, se presenta como una simple creación literaria; sin embargo, por medio de relatos enmarcados confronta este discurso de subyugación y cuestiona la construcción de su identidad, preconcebida y ligada a su género. Comienzo con el análisis de la versión que St. John ofrece de ella y de otros personajes femeninos, en contraste con los instantes narrativos en los que Mary es capaz de contar su propia historia y, por último, la caracterización del personaje a los ojos de Daphne. Mary deja de ser un personaje de St. John para convertirse en protagonista y narradora dentro de la diégesis.

La primera oración de la novela presenta a Mary Foxe mediante la voz de St. John Fox, cuyo nombre es introducido páginas después. A pesar de ser el primer nombre mencionado en la

novela, el personaje se encuentra subordinado al discurso de St. John: “Mary Foxe came by the other day ... I was sitting in my study, writing badly, just making words on the page, waiting for something good to come through” (Oyeyemi 1). La interacción entre esta voz masculina, que enfatiza su oficio de escritor, y la primera aparición de Mary crea una relación de autor y creación literaria entre ellos. Al inicio de esta línea narrativa, la caracterización de St. John Fox apunta a una posición de superioridad ante los personajes femeninos, comenzando con su papel de creador frente a Mary, quien sería musa o personaje ficcional: “My long absent muse saunters in for a handshake!” (Oyeyemi 2). Sin embargo, no es claro desde la primera aparición de Mary que ella sea un personaje creado por St. John.

Cual musa que llega a inspirar al poeta, Mary llega, de nuevo, a la vida de St. John para inspirar un cambio en sus relatos misóginos y, por ende, en su actitud hacia las mujeres. Esto establece el inicio de una tensión entre ellos por el dominio de la narrativa. Es por medio de narraciones enmarcadas que Mary ofrece distintas versiones del rol femenino. Anita Harris Satkunanathan señala la dificultad, que ella denomina “the struggle”, de articular una voz femenina y cómo abordarlo: “whether a woman speaks within a male-dominated culture, or as an othered voice in a more outwardly liberal society, what she says both as a woman and othered ... must seem dissonant and harsh” (43). Al crear distintas representaciones de sí misma, Mary cambia el discurso con el cual se retrata a la mujer.

En el primer plano narrativo, St. John Fox se encuentra en una posición de superioridad respecto a las mujeres gracias a su estatus de autor/creador; al ser un narrador homodiegético que desde el inicio tiene el control de la narración, es su discurso el que moldea a los personajes femeninos. La aparición disruptiva de Mary crea un espacio para reflexionar sobre la construcción de personajes femeninos desde una perspectiva masculina. Como he mencionado, la profesión de St. John como escritor le da un estatus de superioridad ante Mary; sin embargo, esta cualidad se

extiende hacia Daphne en la relación de pareja: “She doesn’t complain about anything I do; she is physically unable to. That’s because I fixed her early. I told her in heartfelt tones that one of the reasons I love her is because she never complains. So now of course she doesn’t dare complain” (Oyeyemi 1-2). Michel Foucault establece la sexualidad como uno de los factores en la lucha de poder entre los individuos: “sexuality was constituted as an area of investigation ... because relations of power had established it as a possible object [and] techniques of knowledge and procedures of discourse were capable of investing it” (98). Al amoldar a su esposa conforme a sus necesidades, St. John se establece como una autoridad abusiva en el ámbito privado y como autor en el público.

St. John es un narrador homodiegético en la línea narrativa que comprende a estos tres personajes, por lo que toda descripción de estos está mediada por su perspectiva, incluso su propia descripción. Mr. Fox es un personaje cuya identidad no es constantemente modificada por otro, a diferencia de Daphne u otros personajes femeninos, al menos en el primer plano narrativo. Mary critica a St. John que al escribir sobre personajes femeninos recurre a situaciones de violencia que incluso caen en el ridículo: “*must* Mrs. McGuire hang herself from a door handle because she’s so afraid of what Mr. McGuire will do when he gets home and finds out that she’s burnt dinner? From a door handle? Really, Mr. Fox?” (Oyeyemi 5). El tono de Mary al enfatizar las técnicas de escritura de St. John es beligerante y sarcástico, pues St. John se encuentra constantemente en una posición de superioridad ante quienes considera inferiores, es decir, las mujeres. Al confrontarlo por su afán de matar a sus personajes femeninos de manera violenta e incluso ridícula, Mary lo denomina asesino: “You kill women. You’re a serial killer” (Oyeyemi 12). Apelando a la normalización de la violencia, St. John declara lo siguiente: ““You have no sense of humour, Mary ... It’s ridiculous to be so sensitive about the content of fiction. It’s not real. I mean, come on. It’s all just a lot of games”” (Oyeyemi 5). Este comentario sobre la ficcionalidad de sus palabras, que invalida la

violencia, así como las descripciones anteriores de St. John, problematizan el acto de la escritura como un simple acto de recreación.

El juego de narraciones comienza en el primer capítulo con la propuesta de Mary de que Mr. Fox debe cambiar. “‘I don’t want you like this. You have to change ... What would you do for me?’ she asked. I studied her, and she seemed perfectly serious. She was making an offer” (Oyeyemi 4-5). A partir de este momento las narraciones enmarcadas tienen inferencia en el plano inicial de la novela, como se explicó en el capítulo anterior de esta tesis. La primera narración que rompe con la estructura lineal de la novela pertenece a St. John; este cuento reproduce los modelos misóginos que Mary critica en el primer capítulo. Esto rompe la noción tradicional del personaje como un actor en la trama, pues Mary oscila entre ser un personaje de St. John y otra voz narrativa dentro de la diégesis. “DR LUSTUCRU” comienza con otra situación en la que la figura femenina está subordinada a los deseos masculinos de un doctor con completo control sobre el cuerpo de su esposa: “he could replace her head when he wished for her to speak” (Oyeyemi 6). Las secciones como “DR. LUSTUCRU” y “FITCHER’S BIRD” remiten al tema de la decapitación con la historia de “Bluebeard”, un aristócrata que colecciona los cadáveres de sus esposas y pretende decapitar a la última mujer que desposa.

Al ser víctima de los efectos de las narraciones misóginas de St. John, Mary Foxe crea una historia para sí misma en “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, en la cual explora el discurso que ve a la mujer como objeto de deseo y la lucha por escapar de éste. Hutcheon señala que “[it] is part of the postmodern stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/past. And this contradiction is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy” (106). Los relatos enmarcados en ocasiones dialogan entre ellos como parte del juego que Mary propone. Al

escoger “Mr. Fox” como el intertexto principal de su narración, Mary se identifica con Lady Mary, quien tiene mayor agencia en el desenlace del cuento que la esposa de Bluebeard.

En su intento por definirse de otra manera, Mary adquiere autonomía al contar historias, por ejemplo, en el capítulo referido anteriormente, “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, ella es una escritora en secreto. En esta narración enmarcada, Mary recurre a una combinación de prosa con novela epistolar. Este capítulo comienza con un intercambio de cartas que se sitúa en Nueva York en 1936; a partir de este momento Mary puede mediar el personaje de St. John al convertirse en narradora autodiegética: “I would be at the bar before he arrived, I decided. To spy him before he spied me” (Oyeyemi 35). Mary toma control de su propia mediación para experimentar ser distinta a como St. John la ha creado con el discurso que rige la vida de las mujeres en la historia. En ese sentido, Judith Butler habla sobre los efectos del discurso de la siguiente forma: “for discourse to materialize a set *of effects*, ‘discourse’ itself must be understood as complex and convergent chains in which ‘effects’ are vectors of power. In this sense, what is constituted in discourse is not fixed in or by discourse, but becomes the condition and occasion for further action” (187). Al tomar control del lenguaje que se usa en su caracterización, Mary utiliza el lenguaje como medio para crear una identidad independiente de su creador.

En la novela se explora una posibilidad de definir un personaje femenino por sus propios medios y la dificultad de ello, pues las historias de Mary son destruidas al final del capítulo: “she touched the taper to the black folder, and it caught fire. ... But I didn’t let the folder go. ... I like these stories. Katherine liked them. I’d worked hard on them. There was so much smoke in my eyes. But I held on” (Oyeyemi 56). En un inicio Mary pretende mostrarle sus historias a Mr. Fox al ser admiradora de su escritura; sin embargo, al momento de ver sus historias quemándose, Mary valora más la opinión de otra mujer sobre su trabajo y su propio talento que la desaprobación masculina. Esto se relaciona con el tema de las reescrituras feministas de cuentos de hadas.

Bacchilega afirma que: “The cumulative performative effect of their re-visions is itself double: empowering female protagonists as well as readers/viewers, while interrogating the fairy tale’s naturalizing of gender dynamics. Doing so involves focusing on agency, but also on the protagonist’s voice, on her ties to other women” (113). En narraciones posteriores como “LIKE THIS” la protagonista actúa para ella misma y bajo su propia voz para ayudar a otros.

En “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, Mary, como narradora autodiegética, ofrece detalles sobre su vida sin la mediación de St. John: “I am a Brit, in fact directly related to the author of Foxe’s Book of Martyrs (I am very proud—I consider Foxe’s Martyrs to be the sixteenth century’s best book)” (Oyeyemi 25). Al usar elementos intertextuales como *The Foxe’s Book of Martyrs* Mary alude a una caracterización protestante de su familia que se vuelve más explícita en el capítulo diez, “WHAT HAPPENS NEXT”.<sup>4</sup> Cuando Mary toma el control de su propia narración su pasado tiene ciertas consistencias como el odio hacia su padre, “My father apologised for writing to me—he said he knew that I didn’t like him to ... He asked me to visit him at the prison hospice” (Oyeyemi 158), así como recuerdos sobre su madre: “My mother used to kiss my cheeks and run her fingers through my hair. She’d hold locks of it up to the light and say, ‘Look at that colour, spun gold. You’ll be such a beautiful woman...’ I always understood that it was a story, like all her other ones, the fairy tales she told” (Oyeyemi 34). El recuerdo de su madre enfatiza el discurso que permea la novela y hace un guiño a la respuesta de Mary ante la forma de narrar de St. John, contar historias de otra manera. La forma en que hablamos de otros, de nosotros mismos, y cómo los otros hablan de uno, tiene repercusiones en cómo se construye una identidad,

---

<sup>4</sup> *The Foxe’s Book of Martyrs* fue escrito por John Foxe y publicado en 1563. Este libro es un recuento de la persecución de los protestantes en Escocia e Inglaterra, especialmente durante el gobierno de Mary Tudor, también llamada Bloody Mary debido a su violento reinado.

ya sea propia o colectiva. En “BE BOLD, BE BOLD, BUT NOT TOO BOLD”, Mary se define a sí misma, negándose a ser un personaje tipo en esta novela.

Como respuesta a la historia en la que Mary se concibe como una mujer que es igualmente capaz de crear y escribir, Mr. Fox introduce un sueño para Mary en el que “Dream-Mary” (Oyeyemi 57), tiene un seudónimo bajo el cual escribe novelas de amor: “Wendy Darling” (Oyeyemi 58). No es gratuito que el seudónimo de Dream-Mary haga alusión directa al personaje femenino principal de *Peter Pan*, de J. M. Barrie. Tanto en la obra de teatro como en su adaptación por el mismo Barrie, Wendy tiene una relación indefinida con Peter. En esta relación Wendy queda ligada a Peter por siempre, a pesar de la falta de satisfacción emocional que esto conlleva. La caracterización de Mary en el quinto capítulo, narrado por St. John Fox, es ridícula y cruel hasta cierto punto: “she was a spinster. Fastidious, polite, and thirty-eight years old. Her features were plain and unremarkable” (Oyeyemi 57). En concordancia con las novelas baratas que Dream-Mary escribe, “They were read-them-once-and-throw-them-away sort of books, really” (Oyeyemi 58), su interés romántico por Mr. Pizarsky, un inquilino polaco en su hogar, ocurre de manera instantánea cuando éste hace una celebración de cumpleaños para Mary: “there she lay casting him as a character in one of her own romances. He didn’t cut anything like a dashing figure. And he’d need to be four inches taller before he could even make an appearance in her prose” (Oyeyemi 64). Posteriormente, en el capítulo once, Mary se da cuenta de los celos que Mr. Fox tiene hacia Pizarsky por la atención que le presta a Daphne en una cena: “Pizarsky looked at Mrs. Fox often throughout the evening, and each time he looked it was for a moment longer than was casual” (Oyeyemi 142). En este capítulo el relato está focalizado en Mary y remite a la caracterización que Mr. Fox ofrece de ella en el capítulo cinco.

En esta narración, St. John enfatiza en la caracterización de Mary el cliché de buscar el amor desesperadamente, tanto en el capítulo cinco como en “FITCHER’S BIRD”. Mary cae bajo

los encantos de Pizarsky y en ese momento Mr. Fox rompe con la estructura del relato para regodearse ante su triunfo:

16. *This Mr. Fox. Is he better looking than me?*

Cold blew onto Mary Foxe's blood, as if she had no skin at all. 17. *My hand is getting tired. That's why I slipped up just now.*

18. *You're slipping yourself, Mary. Good thing you woke up before our little picnic on Murder Hill. A blue-eyed poet with some stories, a good line in wry humility and some English-as-a-second-language bullshit.... Is that all it takes to turn you fickle these days?*  
(Oyeyemi 71)

St. John se revela como la voz que ha narrado el quinto capítulo y se puede identificar como el narrador de "FITCHER'S BIRD" al caracterizar a Mary de la misma manera, una mujer desesperada por encontrar un interés romántico. En este capítulo convierte a Mary, de nuevo, en un personaje subyugado: "Miss Foxe refered to herself as a florist, but she really was a florist assistant ... Miss Foxe knew much more about flowers than Mrs. Nash, but all she could do was listen" (Oyeyemi 72). St. John plantea a Mary como un personaje que tiene la capacidad de articular y actuar, pero le quita esa posibilidad.<sup>5</sup> Al estar mediada por St. John, el personaje de Mary se niega a sí misma el uso de un lenguaje distinto para autodefinirse: "The struggle for articulation is against not just external modes of silencing but also an internal apparatus of self-stifling" (Satkunanathan 43); al silenciar su discurso, St. John le resta importancia a la autonomía de Mary.

Estas primeras luchas narrativas apuntan a que los relatos tienen incidencias dentro de niveles narrativos y, por tanto, la fantasía perturba la "realidad". Mary Foxe está consciente de esto

---

<sup>5</sup> Este problema de articulación por parte de la voz narrativa femenina se explora también en su novela *White Is for Witching* (2009). Miranda, el personaje principal, es incapaz de hablar sobre las experiencias sobrenaturales que vive y le ocasionan desórdenes alimenticios. Es por medio de su hermano gemelo, Eliot, que tanto su padre como el lector comprenden que el problema de Miranda no es solamente producto de una condición mental.

y por ello entra en una lucha de poder con St. John para ofrecer otro discurso: “Serves me right for letting you go first. The next move is mine, and I assure you, you’re not going to like it” (Oyeyemi 10). Constantemente Mary desafía la perspectiva masculina que la creó y así desestabiliza el discurso que rodea su caracterización; ante esto, Paul Sheenan explica que para Luce Irigaray: “gender is not an inert category with fixed attributes, but a contingent *doing* ... it points towards destabilization of identity” (34). Al tener más de una forma de narrar y representar la figura femenina, la novela ofrece una identidad cambiante que busca estar libre de una subordinación ante otras voces. Mark Currie afirma que hay dos teorías dominantes respecto a la formación de la identidad:

The first is that identity is relational, meaning that it is not to be found inside a person but that it inheres in the relations between a person and others ... In other words, personal identity is not really contained in the body at all; it is structured by, or constituted by, difference. The second type of argument is that identity is not within us because it exists only as narrative. (Currie 17)

*Mr. Fox* articula desde una voz femenina la necesidad de un cambio en la forma de representar a los personajes femeninos. Cuando Daphne habla con Mary de un proyecto narrativo con mujeres violentas como protagonistas, Mary le advierte que: “If you make women wicked, then killing them off becomes a moral imperative” (Oyeyemi 294). Así mismo, Mary aboga por una caracterización libre de los prejuicios de St. John respecto a las mujeres y por la posibilidad de contar su propia historia. Las narraciones enmarcadas son una manera en la que Mary puede explorar otras posibilidades de ser un personaje autónomo o una heroína.

El texto confronta directamente la noción de escritores que toman figuras femeninas como musas o personajes debido a su corporalidad o posible sexualidad. Ante lo anterior, Foucault afirma que: “guided by the theme of the ‘flesh’ different forms of discourse—self-examination,

questionings, admissions, interpretations ...—were the vehicle of a kind of incessant back-and-forth movement of forms of subjugation” (98). St. John constantemente modifica el personaje de Mary a su conveniencia, incluso si esto resulta dañino para ella, y hace lo mismo con la otra figura femenina en la novela, Daphne. Comparando dos caracterizaciones del mismo personaje ofrezco un ejemplo del discurso que la novela denuncia. Por un lado, está la caracterización que St. John asigna a Daphne como un ama de casa celosa de un posible amorío: “she said she ought to burn the house down, and she just might do it, while I was sleeping ... Finally, at the top of her voice, she said, WHO IS SHE? THIS WOMAN YOU’RE HUMILIATING ME WITH” (Oyeyemi 82). Sin embargo, cuando la narrativa confiere a Daphne el papel de narradora en primera persona, ella misma describe de manera explícita el abuso de poder por parte de St. John: “I don’t think my husband likes me ... I try talking to him about books, and when he replies he won’t look me in the eye, and sometimes his voice is muffled, suppressing a coughing fit... or laughter” (Oyeyemi 225). Es la narración de St. John la que incita la enemistad entre las dos protagonistas; cuando Daphne es la narradora de su historia se da cuenta de las fallas que hay en su matrimonio.

Una de las estrategias narrativas del texto es contraponer al autor y al personaje por medio del discurso que utilizan los personajes, St. John y Mary Foxe, para reflexionar sobre las formas discursivas que influyen al momento de definirse a sí mismos. Mary confronta la convención de la relación heterosexual y el poder que su sexo confiere a St. John al preguntar: “would you love me if I were your husband and you were my wife?” (Oyeyemi 3). Al cuestionar la posición de Mr. Fox como la figura masculina de la relación, Mary comienza a desestabilizar las expectativas que se tienen respecto a su género. Sheenan afirma que: “if gender roles are variable, fluid and multiple, they lend themselves to oppositional strategies, principally in the form of a parodic subversion. Such strategies are, however, restricted to individual gender ‘performances’” (34). Durante su primer encuentro en la novela, Mary confronta a St. John por la forma en la que la concibe: ““Oh,

you don't love me,' Mary said. She undid the collar of her dress and bared her neck. 'You love that,' she said. She unbuttoned further and cupped her breasts. She pushed her skirt up past the knees, past the thighs, higher, and we both looked at her smoothness, her softness, her lace frills. 'You love that'" (Oyeyemi 5-6). La forma en la que Mr. Fox representa el amor en sus narrativas es similar a la idea de matrimonio que se transmite en el cuento de Charles Perrault: "'Bluebeard' stands virtually alone among fairy tales in its depiction of marriage as an institution haunted by the threat of murder" (Tatar 139). Mary se rehusa a perpetuar los modelos que han imperado por tanto tiempo la literatura y narra sobre el amor y las relaciones de formas distintas, como se analizará en el próximo capítulo de la tesina.

Al negarse a renunciar a sus historias en su representación de sí misma, Mary se ubica en un lugar equivalente a St. John en la jerarquía de poder: "'Would you mind terribly if you die next time?' she asked. 'Yes, I'd mind. To be honest I don't like the sound of it at all.' ... 'But Mr. Fox', she said. 'It's all just a lot of games'" (Oyeyemi 87). Al jugar con la misma lógica que St. John expone al principio para justificar su falta de empatía con sus personajes femeninos, Mary toma el control de la narrativa y presenta un relato que retoma figuras de la literatura africana en "LIKE THIS". En este capítulo se explora una relación en la cual la protagonista restaura el orden y recupera su objeto de deseo. La historia de Mary comienza con una relación interracial y un tono juguetón que caracteriza sus narraciones: "There was a Yoruba woman [Brown] and there was an Englishman, and ... That might sound like the beginning of a joke, but those two were seriously in love" (Oyeyemi 85). La historia retrata, con convenciones discursivas del cuento de hadas, las complicaciones de la relación amorosa y la resolución del conflicto: "they tried their best with each other, but it just wasn't any good" (Oyeyemi 85). Mary crea un relato en el que un matrimonio pasa por grandes dificultades, pero el amor entre ellos persiste gracias a la heroína. Esta historia se centra

en la relación amorosa, el olvido, la resistencia ante la presión del otro y la escritura como expiación.

Es el deber de la mujer yoruba recuperar el amor que ha perdido; ella toma el papel de la heroína en un cuento de hadas. Esta historia trata con temas como la articulación de un deseo, que puede asociarse con la performatividad del lenguaje, lo que Cristina Bacchilega define como: “performative speech has exceptional force because in a ritual of display it constitutes what it names” (21), pues en este mundo, los deseos juegan un papel principal que afecta la narrativa. Ante la imposibilidad de una relación tranquila, Brown decide matar a su esposo para acabar con ésta: “One day the woman stamped her foot and wished her man dead. So he died” (Oyeyemi 85–86). Al articular su deseo, éste se vuelve realidad, por lo que la historia funciona por medio de la enunciación.

Es sólo en el momento de crisis ante lo que ha hecho que Brown hace un trato con Reynardine, un personaje folclórico que se relaciona con la figura del *trickster* y el zorro. La apariencia siniestra de Reynardine anticipa el desenlace del acuerdo que Brown debe pactar con él para recuperar a su amado: “A man with a shock of white hair and a face painted like a harlequin’s, dead white with black diamonds around his eyes. His features were very hard. Skeletal ... I am Reynardine. And I can get you whatever your heart desires” (Oyeyemi 103). Reynardine sabe que los antepasados de Brown necesitan de alguien que escriba las historias yoruba que residen en ella: “Faces she recognised from family photo albums, some she had never seen before ... They were all familiar ... They relented and faded away. Tell the stories. Tell them to us. We want to know the ways you’re still like us, and all the ways you’ve changed ... Those stories belong to us” (Oyeyemi 103-104). El encuentro espectral con los antepasados remite a historias de origen africano en las que los espíritus de los antepasados se encuentran aún presentes en el mundo humano. El pasado de Brown la persigue y, hasta cierto punto, le impide avanzar en su búsqueda:

There is a strong connection between the postcolonial Gothic “haunting” and the struggle for articulation... in the supernatural manifestations of memory, in the ghosts, in the horror of the splitting-doubling motifs which are related not just to a deep-rooted cosmological belief but also to the manner in which these supernatural elements in the narratives connect with the horror of being Other. (Satkunanathan 44)

El dominio de distintos géneros literarios a lo largo de la novela por parte de Mary, así como la incorporación del canon literario en sus narrativas, le confieren autoridad literaria. Al mismo tiempo, el juego de las dobles y la incapacidad de recobrar historias ancestrales se suma a la inestabilidad de la identidad de los personajes en esta novela y a los cambios que sufren para definirse a sí mismos.

Fiel a la tradición del cuento de hadas, el héroe o la heroína debe pasar por transformaciones que ayuden a su misión o búsqueda, por lo que Brown debe cambiar para completar su misión. Reynardine concede su deseo al traer a su esposo de vuelta, pero lo regresa a ella muerto. Al ser un personaje engañoso que se caracteriza por manipular a las mujeres para asesinarlas, Reynardine le hace una propuesta a Brown: “‘I dare you,’ Reynardine said, to be lost together” (Oyeyemi 108). Brown decide por sí misma unirse a su esposo en la muerte como forma de redención por ser la causa de su separación en primer lugar: “She accepted the dare. Reynardine snapped his fingers, and she stopped living” (Oyeyemi 108). Es gracias a la transformación y la determinación de Brown que el orden de la historia se restaura al igual que la relación amorosa: “they were together, and there was no one else ... He kissed her closed eyelids and he kissed her mouth and he kissed handfuls of her hair and he kissed her elbows” (Oyeyemi 109). Al hacer del personaje femenino una heroína, al estilo de los héroes en los cuentos de hadas tradicionales, Mary confiere mayor agencia a su protagonista en contraste con una damisela en peligro.

Constantemente, Mary recalca la importancia del discurso en el acto de narrar. La novela explicita la necesidad de una representación menos extrema en las narraciones de St. John. Cristina Bacchilega afirma lo siguiente sobre las oposiciones binarias en el cuento de hadas: “Bluebeard’s clear-cut resolution, magic-tale style, can only come from privileging duality as binary opposition. One force or the other must be destroyed—no room for ambiguities at the end of fairy tales” (Bacchilega 112). Mary ofrece a St. John una alternativa a la lucha entre los personajes femeninos y masculinos en sus narraciones; más allá de dar otro enfoque a sus historias Mary pretende que Mr. Fox cambie su forma de actuar. “Your wife loves you. Turn to her ... It would be good if, after all this, just once you wrote something where people come together instead of falling apart” (Oyeyemi 207). Al enfatizar la importancia de su relación con Daphne, Mary decide intentar acercarse a St. John de una manera distinta.

El encuentro de Mary Foxe con Daphne crea un vínculo entre ellas al entender que no están compitiendo por el amor de Mr. Fox, sino, por una autonomía propia y una vida mejor. Esta rivalidad se origina puesto que St. John usualmente ofrece una caracterización enfocada en la apariencia física de Mary: “Her hair is a miraculous color, like autumn leaves shaken down around her shoulders. She looked wild and lovely” (Oyeyemi 207). Por ello, Daphne actúa un tanto insegura ante la presencia de Mary en la vida de St. John cuando éste le confiesa que Mary es producto de su imaginación:

“She’s only an idea. I made her up ...”

“Do you tell her secrets?”

“It isn’t like that.”

“Is she pretty?”

“Uh...”

Daphne gave me a knowing look.

“Prettier than me?” (Oyeyemi 85-86)

Mary aboga por terminar con las narrativas que ponen a las mujeres en competencia por un hombre cuando aparece ante Daphne y la ayuda a tener más confianza en sí misma. En su encuentro con Daphne en el capítulo diecinueve, Mary ofrece contarle sus experiencias con St. John, como los momentos en la guerra que él no desea compartir con Daphne: “a shilling with King George of England’s head on it ... shone in St. John’s dirty hand down where he crouched in the trench ... she knew he’d wanted the shilling because it was bright” (Oyeyemi 292). Mary enfatiza constantemente la falta de verdades absolutas en la novela al proporcionar más información sobre los personajes.

Al momento de narrar sobre sí misma, Mary incluye en “WHAT HAPPENS NEXT” diversos momentos en los que denuncia la violencia de género. Mary relata lo ocurrido con su madre en el capítulo doce y los problemas que le ha ocasionado su muerte. A modo de narradora autodiegética, Mary ofrece recuerdos de su madre que se conectan con la narración en “LIKE THIS”: “My mother was playing Juliet ... The stage makeup exaggerated her eyes, but her mouth was still larger, very much larger. Something from the distant past—a great-grandfather who was an African ... Her hair was a bright mass of crinkles, a lion’s mane” (Oyeyemi 160–61). Mary reconoce en su madre un pasado africano que se relaciona con las voces yoruba que le piden historias a Brown. Sin embargo, al identificar a su madre con una actriz, corre el riesgo de relacionarla con un estereotipo de promiscuidad al igual que su padre: “She had acted wonderfully, she had been Juliet, and then we’d met her at the stage door and treated her as if she had done something wrong” (Oyeyemi 162). La asociación de la actuación con el mundo de la promiscuidad da indicios de la causa de su muerte.

En los recuerdos de Mary, la muerte de su madre se asocia con el miedo que le tiene a su padre. La violencia contra las mujeres está presente en la novela desde su título y se extiende con

los intertextos que la comprende. Las narraciones de St. John son, de cierta forma, paralelas con el asesinato de la madre de Mary:

Just over two years later, my father killed my mother. She was running away from him down some stairs and he seized her by the hair at the nape of the neck ... and he forced a knife through her chest. From behind ... At her funeral she was hidden away in the closed casket because she was no longer beautiful. He'd done other things to her before he stabbed her. (Oyeyemi 162–63)

El asesinato de la madre refleja el tipo de pensamiento que Mary critica en la novela: pensar que las mujeres son objetos que pertenecen a alguien que tiene la posición de sujeto. Mary se identifica con las víctimas tanto a nivel narradora como a nivel personaje y ofrece una forma de redención para ellas: “I saw them in the dark, the girls, the women yet to be found. I counted their faces, gave them names and said the names” (Oyeyemi 169). Al nombrar a las mujeres desaparecidas, que a su vez son paralelos con las víctimas de Bluebeard, Mr. Fox y Fitcher, Mary les otorga de nuevo una posición de sujetos y reconoce la falta de ayuda que una mujer recibe al denunciar a un agresor: “These women had requested assistance. They'd told people: Someone is watching me, has been following me, has beaten me up before, has promised me he will kill me. They'd pointed their murderers out, and they had been told ‘It won't happen’, or that nothing could be done” (Oyeyemi 169). Ante esta situación, Mary teme ser una víctima más o que Daphne lo sea, por lo que prefiere comenzar una buena relación con ella. Al describir a Mary, Daphne deja atrás su actitud defensiva: “She was really too amusing. Now that I'd asked her if she was magical, I could see her wondering whether she might be magical, after all” (Oyeyemi 285). Daphne reconoce la belleza de Mary y entre ellas hay un nuevo vínculo de sororidad al convivir sin competir. Las narrativas de Mary tienen como cometido crear mejores finales que no se centren en jerarquías ni oposiciones binarias.

*Mr. Fox* presenta una tensión por el control de la diégesis entre los personajes que se extiende a lo largo de la narrativa. En la búsqueda por independencia de la figura autoral que la ha creado, Mary Foxe confronta la insensibilidad de St. John, quien escribe cruelmente sobre sus personajes femeninos, y comienza a contar historias propias. En estas narraciones enmarcadas, Mary cuestiona el estereotipo que St. John confiere a los personajes femeninos en la novela, especialmente a Daphne, al convertirse en escritora ella misma. Mary propicia una sororidad con Daphne, al igual que las heroínas en los cuentos derivados de “Bluebeard” salvan a otras mujeres matando a los asesinos. Por medio de alusiones literarias, Mary construye un personaje con autoridad en el campo literario y contrasta su nueva identidad con personajes subyugados como Wendy Darling. A medida que las narraciones enmarcadas afectan la trama principal, Mary ocasiona problemas en la vida personal de St. John, “Mary Foxe was trying to ruin my life” (Oyeyemi 86), e interfiere en todos los niveles narrativos. La estructura fragmentada y la identidad de Mary se reflejan en la constante transformación de la narrativa. Gracias al juego con los niveles narrativos, Mary adquiere agencia al utilizar un discurso propio que le permite escapar del papel de musa y explorar otras posibilidades al transformarse a sí misma. Gracias a estas transformaciones las tensiones de poder entre autor y personaje se equilibran e incluso se inclinan hacia Mary Foxe. En el siguiente capítulo me enfoco en lo que considero la última narración de Mary en la novela, en la que plasma su preocupación con el lenguaje al momento de narrar.

### Capítulo III

#### Contacto, identidad y lenguaje: análisis de “SOME FOXES”

A lo largo de esta tesina he explorado cómo el lenguaje define la relación entre St. John Fox y Mary Foxe, así como con los personajes de los distintos cuentos. Mary enfatiza constantemente la relación con las palabras que se utilizan en la creación literaria y lo que sucede en la realidad diegética. La manera en la que se expresan los pensamientos, ideologías y relaciones afecta estas prácticas, por lo que Mary decide comenzar este juego de relatos con St. John. Al demostrar cómo las historias que crean afectan su realidad al punto de mezclar la ficción con la realidad narrativa, Mary adquiere autonomía gracias a su habilidad para construir relatos propios. La fórmula del cuento de hadas está presente a lo largo de sus narraciones y por tanto su transformación está directamente relacionada. De forma más representativa, “SOME FOXES” expone la importancia del lenguaje por medio de dos historias en las que la transformación se lleva a cabo gracias a la adquisición de éste. En este capítulo se analiza cómo el lenguaje afecta la representación del mundo y por tanto afecta la identidad de los personajes, esto para concluir que los relatos de Mary tienen como cometido hacerla de una identidad propia por medio de adquirir el poder de la narración.

En una narración que retoma el modelo de los cuentos de hadas, “SOME FOXES” representa la curiosidad por el otro y el deseo de establecer contacto. El capítulo presenta dos escenarios de interacción con el otro sin un lenguaje en común para entablar comunicación.<sup>6</sup> El primer cuento relata cómo una chica desarrolla una relación con un joven zorro gracias a el juego de títeres que ella realiza junto a su ventana, en su casa al borde del bosque. Al momento de hacer contacto con la chica a través de estos espectáculos, el zorro se cuestiona sobre su propia identidad:

---

<sup>6</sup> Aunque “SOME FOXES” esté dividido en tres capítulos, me enfocaré solamente en los primeros dos para este análisis.

“the fox watched the girl at play, and he didn’t understand what she was doing—certainly wasn’t fox business. Still, it interested him ... it was through observing the girl at play that our fox learnt to recognise beauty elsewhere in the wood” (Oyeyemi 309). El cuento introduce un momento de empatía por medio de la belleza de un acto performativo. A pesar de no comprender la acción de la chica, el zorro reconoce el espectáculo como algo bello desde su entorno.

Las representaciones con marionetas sirven como forma de contacto entre ellos; sin embargo, se advierte sobre el peligro de suponer que la niña y el zorro se entienden completamente: “[the fox] appeared to be smiling, but that was just a meaningless expression created by the look of its muzzle” (Oyeyemi 312). Stuart Hall, quien ha estudiado los discursos que crean identidades tanto colectivas como individuales, afirma que: “meaning depends on the system of concepts and images formed in our thoughts which can stand for or ‘represent’ the world, abling us to refer to things both inside and outside our heads” (17). La chica da por hecho que hay cualidades humanas en el zorro al entender la expresión de éste como una sonrisa; por tanto, impone su forma de entender el mundo en su relación con él. La representación de las marionetas en la historia introduce otro nivel narrativo que crea un puente entre dos criaturas distintas para establecer una relación con posibilidad de generar nuevos significados. De igual manera, el espectáculo alude a la representación del poder, lo que ha sido un tema constante en las narraciones de Mary y en capítulos anteriores.<sup>7</sup>

En este episodio el espectáculo de títeres se centra en la idea del juego no como una forma de tomar el control de la narrativa, sino como una forma de entretenimiento en la que la chica representa su realidad y la modifica para divertirse. A pesar de no ser el destinatario del mensaje

---

<sup>7</sup> Helen Oyeyemi ha explorado el tema del poder y la representación por medio de los títeres en “is your blood as red as this?” en su primera colección de cuentos, *what is not yours is not yours* (2016). En el cuento se cuestiona quién controla a quién en un espectáculo y qué es lo que se representa al mostrar títeres que parecen seres humanos reales y seres humanos que se han convertido en títeres.

que la chica transmite con su espectáculo, el zorro descubre algo nuevo en su mundo, por lo que desea agradecerle. En el cuento la comida funciona como tentación a lo desconocido, de manera similar a como Hansel y Gretel son atraídos a la casa de la bruja en el bosque. Al dejar en su ventana bayas como agradecimiento por enseñarle sobre la belleza, la chica se ve tentada por los frutos a seguir al zorro. A modo de Alicia, la chica persigue al zorro por el bosque hasta estar completamente perdida. Debido a su falta de comunicación con el zorro, ella propicia su huida al intentar hablar con él, lo que ocasiona la persecución dentro del bosque y resulta en un fin trágico para la chica. Sin embargo, no se trata simplemente de la falta de entendimiento cuando intenta atraerlo hacia ella. El zorro deja las bayas para ella por su belleza física: “the fox brought the girl berries. Plump, rust-red berries wrapped in the largest, greenest leaf he could find. He left the leaf out overnight first, so that it sparkled with dew” (Oyeyemi 310-311). A pesar de reconocer su belleza, la chica confunde el regalo como un ofrecimiento de comida, no como un objeto valioso, y sucumbe al antojo de comerlas. Hall afirma que: “In language, we use signs and symbols ... to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings” (1). En este momento el mensaje del zorro se pierde al no compartir el mismo medio para comunicarse, pues su entorno ha sido distinto hasta su encuentro.

El malentendido a causa de la falta de un lenguaje común lleva a la chica y el zorro a interpretar de forma errónea el comportamiento del otro y provoca un desenlace trágico: “The girl sank, and the girl shivered, and the girl raved, and the girl died. The cause of death was twofold—the extreme chill she’d taken alone in the night, and the berries, which were poisonous” (Oyeyemi 314). En su inocencia, la chica y el zorro suponen que su receptor comprende el mensaje que es emitido, pero debido a la falta de compatibilidad entre sus formas de percibir el mundo el significado se pierde. Hall afirma que: “meaning depends on the relationship between things in the world ... and the conceptual system, which can operate as *mental representation*” (18). Para ambos,

las bayas representan algo bello; sin embargo, el concepto de esa belleza se representa de distinta manera debido a sus diferentes entornos. La forma en la que se malinterpreta el mensaje indica que para acercarse al otro es necesario no imponer una visión del mundo sobre otra.

El primer cuento del capítulo representa un intento fallido de contacto con el otro debido a la falta de entendimiento. El zorro y la chica realizan acciones con el cometido de expresarse, pero al intentar comunicarse con el otro el significado se altera. Hall expone que: “the main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that *produces* meaning, that *makes things mean*” (24). Al no compartir lenguas, ni prácticas, la posibilidad de conectarse se vuelve casi imposible. El zorro y la chica ven una parte de su identidad reflejada en el otro por medio de aquello que consideran bello: las bayas y el espectáculo de marionetas, respectivamente; sin embargo, al imponer su visión del mundo ante el otro su interacción falla.

En contraste, el segundo cuento de “SOME FOXES” explora un tipo distinto de acercamiento con el otro en un entorno compartido. La interacción comienza con la voz narrativa que centra su focalización en el nuevo zorro: “I am speaking now of a fox who had been hunted ... He killed hens because they were there to be killed, and he understood that the hunters sought to do away with him for the same reason” (Oyeyemi 315). Con la primera descripción del zorro se establece que sabe cómo funciona el mundo en el que habita. Mary, como voz narrativa omnisciente, permite el acceso a los pensamientos del zorro y señala su soledad, así como su falta de contacto con otros: “there’s a difference between having no one because you’ve chosen it and having no one because everyone has been taken away” (Oyeyemi 316). Se establece que esta soledad propicia el cuestionamiento de su identidad y le conduce un momento de crisis: “He didn’t want to be a fox anymore. He didn’t want to be anything” (Oyeyemi 316). En este cuento se explora

cómo el acercamiento con otros puede resultar benéfico cuando a pesar de las diferencias se encuentra un punto de comunicación.

Al igual que en el primer cuento, en éste se establece una pareja de personajes, un zorro y una figura femenina. Mientras que el otro cuento los retrata desde un inicio en escenarios distintos, la mujer de este cuento encuentra al zorro en el bosque, por lo que comparten un espacio. Tal como el zorro, la mujer habita en la naturaleza y la narración alude a que posee poderes sobrenaturales: “This person had been following him about for days. He couldn’t remember when she had begun. He had been badly hurt and she was there, she was just there. She had sticky stuff that he had permitted her to smooth over his wounds. The wounds were just scars now; they’d healed fast” (Oyeyemi 316). El ambiente natural que ambos comparten permite una mejor comunicación que en el primer cuento, pues el entorno de esta pareja se interseca en el espacio propicio para el cuento de hadas. El bosque se ha considerado uno de los espacios predilectos para la fantasía, pues se encuentra fuera de los límites de las ciudades. Este espacio predilecto enfatiza la conexión con los cuentos de hadas y da paso a la idea de transformación.

Incluir un personaje femenino que se asemeja a las brujas en los cuentos de hadas, así como la figura del zorro, introduce la idea de transformación. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, la figura del zorro está presente a lo largo de toda la novela. Reynardine, quien en las baladas folclóricas se transforma en zorro, está presente en “LIKE THIS” y “THE TRAINING AT MADAME DE SILENTIO’S”. Cabe mencionar que la mujer no es el centro de la focalización en esta narración, pues todo parece estar mediado por la percepción del zorro. De esta manera se indica que la mujer no es como la chica del primer cuento, pues: “She spoke into one of his ears, and he understood. Whenever she spoke, he understood. Her voice had all sorts of sounds in it—the flow of water against rock, an acorn shaken in its shell, a bird asking for morning” (Oyeyemi 317). Al

entender lo que la mujer quiere comunicar, sin entender lo que ha dicho, indica que la noción de transformación estará ligada directamente al lenguaje.

La adquisición del lenguaje se convierte en el motivo de la misión de este cuento de hadas en el cual el héroe debe pasar una prueba para restaurar el orden y cumplir su función. En este caso, la mujer puede comunicarse con el zorro sin problema, pero él no conoce el lenguaje humano: “It’s true, then, fox? That you want to die? He couldn’t tell her the truth; he lacked the language” (Oyeyemi 317). Al comunicarse, el zorro descubre algo nuevo acerca de sí mismo, lo que cambia su forma de percibirse: “She told him that she had looked after him because of the white hairs on his forehead that grew into the shape of a star ... He hadn’t known that there were such hairs on his forehead, or that such a thing could be of significance” (Oyeyemi 318). Con respecto a este tema Martin Keppler hace una paráfrasis de Hall respecto a su definición de identidad narrativa: “Identity is not complete; identity is not stable; identity is not outside of representation; and therefore identity depends on recognition” (14-15). Es entonces que la misión del zorro es clara, pues su percepción propia ha cambiado por medio del lenguaje de la mujer y es capaz de reconocer una nueva belleza en sí mismo.

Ambos cuentos presentan una situación de encuentro entre dos criaturas distintas que establecen un tipo de comunicación. En este cuento ambos personajes se ven afectados por el contacto con el otro, esto transforma sus vidas y por tanto su identidad se ve comprometida en ello: “She was happy and unhappy. ‘The fox has forgotten you,’ she told herself. Yet all around her she saw white stars... Because of a fox? Because of him” (Oyeyemi 319-320). Cabe resaltar, que el pronombre que la voz narrativa confiere al zorro es “him”, no “it”, como una prolepsis de la transformación. Klepper afirma lo siguiente: “If ‘self’ describes a relation to myself (an awareness of myself), then form (figuration of this awareness) becomes part of this self. Thus, any interpretation (any telling) is fed back into the experienced self and in turn pre-structures any future

configuration” (7). Por medio del lenguaje es que el zorro y la mujer descubren nuevos aspectos de sí y los reconocen como suyos.

El deseo de agradecer a la mujer por motivarlo a vivir y la posibilidad de cambiar, lo que incita al zorro a adquirir el lenguaje humano. “But he will know this language, he must have this language. Because of a woman? Because of her” (Oyeyemi 321). El sentir del zorro hacia la mujer es un reflejo de cómo él también ha cambiado la vida de ella. Al robar un diccionario de la cabaña de la mujer, el zorro comienza con el proceso de aprendizaje de una lengua desconocida: “think of a fox in his den, wrapped around a book. His front paws are resting on the pages, and his eyes are very close to the text. These shapes! They’re useless. They frustrate him. The more he looks at them the more they mock him” (Oyeyemi 320). Al señalar que la palabra escrita es inservible para el propósito del zorro se introducen el tema del signo lingüístico y la idea de Hall citada al principio de este capítulo. Las palabras por sí solas no tienen significado si no se tiene una visión del mundo en común. Hall habla sobre cómo el lenguaje construye significado de la siguiente forma: “Language is able to do this because it operates as a *representational system* ... Representation through language is therefore central to the processes by which meaning is produced” (1). Con lo anterior se reafirma que el signo lingüístico no se encuentra solamente en la palabra escrita, sino que los significados se producen en conjunto con la cultura en la que se inscriben y se utilizan.

El zorro debe inmiscuirse en la sociedad de los humanos para poder adquirir el lenguaje que se representa en los símbolos del diccionario. “He listens to children saying their ABCs. He can see the blackboard. The teacher taps it with a ruler, going from letter to letter ... and he is learning ... he listens carefully, he connects pictures with words, he eavesdrops, he steals newspapers” (Oyeyemi 320). A partir de entonces el zorro cambia su entorno, su modo de existencia y adquiere las palabras para comunicarlo, poco a poco se transforma en algo distinto a lo que es con el fin de acercarse a la mujer. Como en el cuento de hadas tradicional, donde el héroe

recibe ayuda de algún objeto o ser mágico, en “SOME FOXES” la mujer ha sido señalada como una figura con poderes sobrenaturales, por lo que el zorro pide su ayuda: “The fox shuffled scraps of paper, chose two. *Not die*. He chose three more. *Please change me*. ‘Change you how?’ *Not fox anymore* ... ‘No, I don’t think I can do that. I don’t have the skill’” (Oyeyemi 322). En este instante el zorro ha adquirido el lenguaje, sin embargo, no tiene la capacidad del habla aún.

Su incapacidad de articular palabras señala que el lenguaje escrito no es suficiente para una transformación completa. “*Stay with you. I with you. Please*” (Oyeyemi 323), al enfatizar el “I” en su deseo de quedarse con ella, el zorro expresa tener conciencia de sí mismo y de cómo el lenguaje puede alterar el rumbo de las cosas. Como se ha dicho anteriormente, el lenguaje por sí solo no basta para insertarse en el mismo entorno, por lo que el zorro pasa a ser parte de la vida de la mujer: “The fox applied himself to living as the woman lived. He ate at the table with her, and slept alongside her in her bed ... The woman listened, and as she listened, she realised that she was hearing him—that he was saying words instead of showing her” (Oyeyemi 323). Hall afirma que el significado es algo que se construye en un proceso activo de interpretación (32). “He watched ... then put his arms around her—he stood a head higher than she did” (Oyeyemi 324). Al asimilar las costumbres de vivir dentro del entorno humano y no simplemente en la periferia de éste, el zorro completa su transformación y dos personajes con orígenes muy distintos conviven armónicamente.

Si consideramos que “SOME FOXES” es la última narración de Mary en la novela, la transformación del zorro en un ser humano gracias a la adquisición del lenguaje es equivalente a la transformación de Mary en una figura autónoma. “SOME FOXES” presenta dos escenarios que competen los temas principales que he tratado en esta tesina hasta ahora: lenguaje, amor, poder, representación y transformación. La primera sección de “SOME FOXES” presenta una trama con un final trágico para la figura femenina, lo que puede ser un cierre a las narrativas misóginas de St.

John al dejar de ridiculizar a la víctima en una muerte sádica. La segunda sección, por otro lado, es la versión de Mary sobre esa misma historia en la que el lenguaje no sólo transforma al zorro y le da una identidad nueva, sino que reafirma la importancia de encontrar una voz propia. A lo largo de la novela, Mary Foxe utiliza las narrativas como forma de liberarse del control de St. John Fox. Por otro lado, Mary desea ofrecer narraciones en las que los personajes puedan complementarse en lugar de destruirse mutuamente, como se analiza en el capítulo dos de la tesina. En el capítulo final, la figura femenina es completamente autónoma y el zorro consigue su autonomía al adquirir un lenguaje que los coloque como iguales. Mary Foxe concluye sus relatos con una posibilidad de igualdad entre los personajes que converge en una relación amorosa sana.

### **Conclusiones: Una reflexión sobre los “finales felices”**

En esta tesina presento un análisis que relaciona la caracterización e identidad de Mary Foxe con la estructura inusual de *Mr. Fox*. Tanto el desarrollo de Mary a lo largo de la novela como el discurso que la rodea se modifica dependiendo de la voz narrativa, por lo que estos cambios constantes afectan la lectura del texto y desafían la noción de estructura como un elemento estable. Al estar sujeta a una narrativa misógina por parte de St. John Fox, Mary comienza a contar historias para crear una realidad distinta dentro de la diégesis: estas narraciones crean distintos niveles dentro de la novela que borran los límites entre lo que se denomina “real” y la fantasía. En este último instante ofrezco los resultados finales del análisis que realicé a lo largo de esta tesina, así como una reflexión sobre el uso del lenguaje a lo largo de esta novela y el concepto de los finales felices.

En los capítulos anteriores de este trabajo, he analizado el personaje de Mary Foxe por medio de sus narraciones dentro de *Mr. Fox* para explorar cómo se crean una voz y una identidad —femenina y autónoma— al cuestionar el discurso sexista que la voz autoral masculina, St. John Fox, le ha impuesto. He argumentado que Mary es, de cierta forma, un recurso metaficcional que señala la forma en la que se narra y cómo esto afecta la construcción de la identidad. Los relatos que nos rodean tienen injerencia tanto en la forma que nos vemos como en la que otros nos conciben; Bran Nicol coincide con esto al afirmar que: “narratives are never innocent nor natural but always partial, selective, and rhetorical ... narrative is always the result of selection and interpretation” (12). He mencionado que Mary cuestiona la forma en la que St. John crea, deliberadamente, mundos en los que las mujeres deben sufrir un cruel destino. Mary se centra en la representación de los personajes femeninos en la literatura folclórica, al igual que posteriormente en los cuentos de hadas, y en cómo las voces masculinas condonan la violencia hacia las mujeres.

Por ello, busca exhibir estas decisiones y cambiar la forma en la que se narra sobre mujeres, incluyéndose a sí misma como personaje dentro de la diégesis.

Dentro de la novela, Mary está envuelta en una multiplicidad de relatos que intentan definirla, algunos son incluso creados por ella misma. Los personajes femeninos están rodeados de un discurso, usualmente masculino, que promueve la violencia hacia ellas. Gracias a la normalización de este tipo de lenguaje y representaciones femeninas, especialmente en la literatura folclórica, no es común cuestionarse el porqué una protagonista debe pasar por situaciones llenas de violencia en la literatura. Como he presentado anteriormente, las narraciones que siguen el modelo de “Bluebeard” de Perrault presentan maridos, o futuros esposos, con características altamente violentas hacia las mujeres; este comportamiento no se limita a una figura en específico, como podría ser la esposa, o prometida, sino que parece ser un patrón que no se cuestiona en los cuentos.

Por mucho tiempo ha sido la figura femenina quien ha captado la atención en las versiones de “Bluebeard”, comenzado por la desobediencia de la protagonista al mandato de su esposo que se enfatiza con la primera enseñanza que añade Perrault al final del texto: “Curiosity, in spite of its many charms, Can bring with it serious regrets; You can see a thousand examples of it every day. Women succumb, but it’s a fleeting pleasure; As soon as you satisfy it, it ceases to be. And it always proves very, very costly” (Perrault citado en Tatar 148). Al agregar esta moraleja al final de la historia, el mensaje es claro: las esposas desobedientes merecen un castigo y la curiosidad es un “defecto” específicamente en las mujeres. Esta narrativa que rodea a las mujeres y las clasifica como seres curiosos está presente desde el Libro de Génesis, pues es la curiosidad de Eva lo que ocasiona la expulsión del paraíso. La imagen de la mujer en este momento histórico, cultural y social aún no ha sido redimida. Las mujeres en estos cuentos, y en la novela de Oyeyemi, sufren las consecuencias de ejercer sus propios deseos. Si bien estas narraciones ofrecen una oportunidad

a las protagonistas para escapar de un desino funesto, resulta curioso que las versiones de cuentos de hadas que conocemos hoy en día gracias a adaptaciones cinematográficas, como aquellas de Walt Disney, usualmente presentan el matrimonio heterosexual como el gran final feliz. Tartar afirma que: “while ‘Bluebeard’ may not necessarily be an appropriate story for children, it remains a powerful text challenging the myth of romantic love encapsulated in the ‘happily ever after’ of fairy tales” (139). Las mujeres son (posibles) víctimas de asesinos, que matan exclusivamente a los personajes femeninos. Los cuentos que siguen el modelo de “Bluebeard” requieren que la protagonista sobreviva a costa de la vida del personaje masculino y al mismo tiempo rompen la unión matrimonial.

Al inicio de *Mr. Fox* el matrimonio se presenta como una lucha de poder entre St. John y Daphne. Mary llega a interrumpir lo que se ha convertido en una relación tóxica para crear una reconciliación entre ellos que debe comenzar con un cambio en la forma de pensar de St. John. Tanto en la novela como en los cuentos ya mencionados —“Bluebeard”, “Mr. Fox”, “Fletcher’s Bird” y “The Robber Bridegroom”— se presenta una visión del matrimonio como un peligro para la mujer y no como un lugar seguro. Quizá tiene que ver con la objetificación de la mujer a lo largo de la literatura en la que las figuras femeninas parecen pasar de mano en mano desde el hogar paterno hacia un nuevo dueño. Mr. Fox no ofrece un final “feliz”, como tampoco me parece que lo hagan los intertextos que conforman esta novela. En reescrituras como “The Bloody Chamber”, Angela Carter reflexiona sobre lo que ocurre con la heroína después de esa experiencia traumática: la vida no vuelve a una normalidad, los desenlaces no llevan a un final, mucho menos a un final feliz. Sin embargo, argumento que *Mr. Fox*, aunque no ofrece un final al estilo de Walt Disney (ni tendría por qué), da al lector/a otras posibilidades de narrar y de buscar relatos que hagan cosas distintas a lo que estamos acostumbrados.

La novela deja un final abierto para no crear otra visión monolítica del cuento de Jacobs, ni de otras historias que se hayan tomado como la norma. En el capítulo tres de esta tesina argumenté que “SOME FOXES” no es sólo la última historia dentro de la novela, sino que es el relato que consigna a Mary Foxe como narradora. Esta narración juega con el discurso de las oposiciones binarias, pero no las perpetúa pues Mary no ubica el plano humano sobre el plano animal. Si bien el zorro del segundo relato decide aprender el lenguaje humano para comunicarse con la mujer, ella podía entenderlo desde el principio. Ambos personajes aprenden del mundo del otro e interactúan sin afán de dominar sobre ningún escenario. La transformación final del zorro tiene el propósito de consolidarlo como “not [a] fox anymore” (Oyeyemi 322), producto de una decisión propia. Esta última historia resalta que la identidad se conforma, sí del entorno que nos rodea, pero también de una serie de decisiones sobre quiénes somos que es constante y, al igual que los relatos de Scherezada, infinita.

Al inicio de esta tesina, los objetivos principales eran analizar la estructura general de *Mr. Fox* de Helen Oyeyemi, pues esta novela desafía la noción de estructura en el texto. La novela de Oyeyemi desubica al lector en cuanto a las expectativas de lectura que se han adjudicado al género. Este texto juega con los niveles narrativos; distintos géneros literarios como el cuento de hadas, las leyendas y la novela epistolar, por nombrar algunos; las voces narrativas; la intertextualidad; la reescritura; y el papel de los personajes en la historia. Mi análisis se centra en la evolución de Mary Foxe, quien pasa de ser un personaje creado por el escritor dentro de la diégesis a competir por el control de contar su propia historia que finalmente se consolida en la última sección de la novela. Hay una imagen en “SOME FOXES” que quisiera recordar en este momento: “His front paws are resting on the pages, and his eyes are very close to the text. These shapes! They’re useless. They frustrate him” (Oyeyemi 321). La manera en la que el zorro se inclina sobre las páginas del diccionario, como si el acto de leer de cerca hiciera la comprensión de los símbolos en el papel más

sencilla, parece aludir al acto de *close reading* y al trabajo del crítico literario, acercándose cada vez más sin comprender, mientras el texto se burla de uno. Sin embargo, al final de esta tesina, quiero pensar que el texto ha dejado de reírse de mí y se ha reído conmigo. Concluyo que esta reescritura, tanto posmoderna como feminista, resalta la importancia de prestar atención al discurso que utilizamos al narrar, ya sea para contar nuestra propia historia o las de otros. La novela de Oyeyemi, así como la totalidad de su obra, desafía las normas de la narrativa convencional que pretende presentar una diégesis que represente la realidad. En su obra, Oyeyemi cuestiona qué es aquello que concebimos como real al mezclar géneros, narraciones y estilos en sus textos, así como a desafiar las más arraigadas reglas de escritura como utilizar mayúsculas y numerar las páginas. *Mr. Fox* es una obra que demuestra que las realidades convergen, son polifónicas, multifacéticas y en ocasiones indefinibles. Ante la incertidumbre podemos sacar gran provecho de cuestionar, reformular y repensar nuestra realidad; siempre podremos contar otra historia.

## Obras Citadas

- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Broich, Ulrich. "Intertextuality". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Editado por Johannes Willem Bertens y Douwe Wessel Fokkema. J. Benjamins, 1997, pp. 249-256.
- Butler, Judith. "Arguing with the Real". *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1990. 181-223.
- Calinescu, Matei. "Rewriting". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Editado por Johannes Willem Bertens y Douwe Wessel Fokkema. J. Benjamins, 1997, pp. 249-256.
- Cuddon, J. A., y C. E. Preston. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 4th ed.* Penguin, 1999.
- Culler, Jonathan D. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Taylor & Francis, 2004.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Palgrave Macmillan Limited, 2006.
- De Fina, Anna, editora. *Identity in Narrative: A Study of Immigrant Discourse*. John Benjamins Publishing Company, 2003.
- Diedrich, Julia. *The Double Motif in Literature Using the Example of Stevenson's "The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde"*. GRIN Verlag, 2009.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Traducido por Robert Hurley. Vintage Books. 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.

- Hall, Stuart. "The Work of Representation". *Representation*. Editado por Stuart Hall. The Open University, 1997. 13 – 76.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the 11th International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Editado por Matei Calinescu y Douwe Fokkema. J. Benjamins, 1990.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, 2004.
- Klepper, Martin. "Introduction". *Rethinking Narrative Identity: Persona and Perspective*. Editado por Claudia Holler y Martin Klepper. John Benjamins Publishing Company, 2013. 1 - 33.
- Logan, Kirsty. *The Rental Heart and Other Fairytales*, Salt, 2014, pp. 132-141.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, 1984.
- Oyeyemi, Helen. *Mr. Fox*. Riverhead Books, 2011.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno editores, 2008.
- Satkunanathan, Anita Harris. "Textual Transgressions and Consuming the Self in the Fiction of Helen Oyeyemi and Chimamanda Ngozi Adichie". *Hecate*. Vol. 37. 2011: 41-68.
- Scott-Douglass, Amy. "Enlarging Margaret: Cavendish, Shakespeare, and French Women Warriors and Writers". Editado por Katherine Romack y James Fitzmaurice. *Cavendish and Shakespeare: Interconnections*. Ashgate Pub, 2006, pp. 147-178.
- Sheenan, Paul. "Postmodernism and Philosophy". *Cambridge Companion to Postmodernism*. Editado por Steven Connor. Cambridge UP, 2004.
- Tatar, Maria, editora. *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. W.W. Norton, 1999.

---. "Mirrors and Webs: Fairy Tales, Cultural Memory and Trauma in Helen Oyeyemi's *Boy, Snow, Bird* and Neil Gaiman's *Anansi Boys*". *Book 2.0*, vol. 7, no. 2, 2017, pp. 177–90.

Zipes, Jack, editor. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. W.W. Norton, 2001.