



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**MÁQUINAS INFERNALES, EVAS APASIONADAS Y
NOCHES DE CIRCO: UNA MIRADA A TRES NOVELAS
DE ANGELA CARTER DESDE LA ÓPTICA DE LA
NARRATIVA POSMODERNA.**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA
AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

ASESORA: DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA



2009



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

Esta página es una oportunidad para expresarle mi agradecimiento y admiración a la Dra. Luz Aurora Pimentel, asesora de esta tesis, la Dra. Flora Botton, el Mtro. Federico Patán, la Dra. Nair Anaya y el Dr. José Ricardo Chaves. Las enseñanzas, correcciones y apoyo que recibí de ustedes durante la elaboración de esta tesis, así como el tiempo que hemos compartido dentro y fuera de los salones de clase, son un regalo que atesoro. Gracias, en verdad, a todos.

A Francisco,
con amor y agradecimiento, más que nunca.

A Manuel Piñeiro,
porque le hubiera gustado ver esta tesis terminada.

A Aurora Carballeda,
por todo su apoyo.

A Isabel,
por ser la luz de mi vida.

INDICE

Prólogo.....	1
Introducción.....	9
Capítulo I. El posmodernismo: una estética de la paradoja.....	19
a) La Europa de la posguerra: el inicio del debate.....	22
b) Desde la óptica angloamericana.....	33
c) El posmodernismo: un océano estético con muchas corrientes internas.....	40
Capítulo II. <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i> o la crónica del desencanto.....	56
II.1 De pillos y ladronzuelas: el surgimiento de la picaresca y sus andanzas por otros siglos.....	60
a) Los orígenes de la picaresca en la tradición literaria española.....	60
b) La novela picaresca en la tradición literaria inglesa.....	71
c) <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i> desde la óptica de la picaresca.....	87
II.2 El mito, el cuento de hadas y la narrativa gótica: reescrituras de lo fundacional, lo maravilloso y lo grotesco en <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i>	108
a) La mitología judeocristiana en <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i>	113
b) La reescritura de lo maravilloso: el cuento de hadas en <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i>	121
c) La narrativa gótica: una reescritura de lo siniestro y lo grotesco en <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i>	137
II.3 La reescritura de la ciencia ficción o de cómo las máquinas terminaron siendo infernales.....	156
Conclusiones preliminares.....	170

Capítulo III. <i>The Passion of New Eve</i> : lo dual y lo múltiple.....	173
III.1 Pesadillas en la Gran Manzana: el pícaro vuela hacia un nuevo ciclo de aventuras.....	177
III.2 La reescritura de lo mítico, lo maravilloso y lo oscuro en <i>The Passion of New Eve</i>	188
a) Sueños de celuloide y mitos de cristal.....	188
b) Princesas en su sarcófago y la estética de la oscuridad.....	214
III.3 Lo científico y lo ficcional en <i>The Passion of New Eve</i>	222
Conclusiones preliminares.....	232
Capítulo IV. <i>Nights at the Circus</i> : el espectáculo ha comenzado.....	235
IV.1 De las brumas del Támesis a la nieve de Siberia: la pícara entra en un nuevo siglo.....	237
IV.2 Los anticautiverios de las mujeres: seres alados, durmientes que eligen no despertar o presas en fuga.....	248
a) Leda y el cisne.....	248
b) Una reescritura del cuento de hadas y lo gótico desde la teoría de la mirada de Foucault: el museo de los monstruos, el circo y la cárcel de mujeres.....	256
IV.3 El realismo mágico o una estética de los excesos.....	279
Conclusiones preliminares.....	295
Conclusiones.....	298
Apéndice 1. Cronología de las obras completas de Angela Carter.....	314
Bibliografía.....	316

PRÓLOGO

Aunque en el séptimo volumen de la novela de Proust la voz narrativa diga que “sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: „Lector mío””¹, las dedicatorias y el prólogo de esta tesis no quieren estar escritas con dicho lenguaje insincero; todo lo contrario, las primeras son un honesto agradecimiento a quienes contribuyeron a la realización de este trabajo y, en el caso del prólogo, una especie de “confesión” de mis pasiones literarias. De manera más específica, una descripción del camino que me trajo hasta aquí, de las andanzas por la literatura de Angela Carter que terminó seduciéndome de tal manera que esta tesis doctoral tuvo que ser sobre la novelística de dicha creadora, sobre ese *corpus* literario que me sigue pareciendo deslumbrante e imposible de abarcar en su totalidad.

Para obtener el grado de licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) escribí una tesis sobre *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers. Dicho trabajo resultó ser una confirmación del tipo de literatura que habría de convertirse en mi favorita y de un objeto de estudio de ahí en adelante: la narrativa del siglo XX en lengua inglesa y, dentro de ese amplísimo universo, la narrativa gótica escrita por mujeres. Aquella primera tesis tuvo como marco teórico a la teoría literaria feminista y a la crítica sobre el gótico sureño, con lo grotesco como uno de los rasgos centrales a dicha estética. Al terminar ese trabajo de investigación decidí que quería seguir aprendiendo sobre escritoras que hubieran producido literatura gótica en el siglo pasado, y profundizar sobre los orígenes del género y sus alcances. Así, leyendo una

¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recuperado*, p. 264.

antología de cuentos titulada *Ghost Stories*, me encontré con el cuento “Ashputtle or the Mother’s Ghost” de Angela Carter. En este peculiar ejercicio de reescritura de la Cenicienta de los hermanos Grimm descubrí la pluma poderosa de Carter, su capacidad para la ironía, su conciencia y uso de la metaficción, la presencia obsesiva de la intertextualidad en su escritura. A partir de ese momento, leí la obra cuentística y ensayística de Carter en su totalidad, y decidí que escribiría mi tesis de Maestría en Literatura Comparada sobre los cuentos de esta narradora inglesa y los de la narradora mexicana Guadalupe Dueñas, otra *rara avis* en el caso de la literatura del siglo XX en nuestro país.

La tesis de maestría me llevó a hacer una revisión de las obras consideradas clásicas dentro de la tradición gótica inglesa y estadounidense, y el cómo dichos textos habían influido en la literatura producida por las dos autoras que eran el objetivo de mi trabajo. Al final del recorrido descubrí, entre otras cosas, que mientras los cuentos de Guadalupe Dueñas solían ser adaptaciones y/o recreaciones de las convenciones del gótico inglés y estadounidense al contexto del siglo XX y a escenarios urbanos o rurales que podían ser identificados como mexicanos, en el caso de Angela Carter su proyecto literario era más ambicioso: no sólo actualizaba o continuaba una tradición, sino que la deconstruía, tomaba las convenciones del subgénero y las descomponía en sus partes, para luego recomponer el rompecabezas de tal manera que el producto final tenía una distancia crítica que lo convertía en una fina y/o mordaz parodia de la mencionada tradición literaria, y que, además, sus alcances tenían que ver con unas formas de lo híbrido –en términos de los géneros- que iban más allá de las fronteras de lo gótico. En su narrativa había una deconstrucción de lo gótico, pero también del cuento de hadas; una manipulación de las convenciones de la ciencia ficción y del realismo mágico; así

como una forma de incorporación del mito que daba a los textos una densidad extraordinaria. Ya desde entonces sabía que aún me quedaban muchas capas de significado por desdoblar, muchas estrategias narrativas por descifrar, muchas preguntas por contestar respecto al universo literario de la autora.

Todo lo anterior me llevó a preparar un proyecto de investigación sobre la narrativa de Angela Carter que ahora estaría enfocado en sus novelas (territorio que no había abordado en el trabajo anterior) y que se aproximaría a la obra ya no sólo desde la óptica de lo gótico, sino desde otro marco teórico que me permitiera analizar el sofisticado andamiaje que daba sostén a sus novelas más complejas, y si esa manera de construir una novela era una puesta en práctica de una estética que pudiera tener elementos en común con la estética de algunos de los narradores/as que le son contemporáneos. Me intrigaba, de manera particular, la omnipresencia de la intertextualidad en sus obras, y el cómo los efectos irónicos y críticos de las mismas dependían en gran medida de que el lector pudiera decodificar las referencias a otras obras, literarias y no literarias, para entonces entender en qué medida la autora manipulaba las obras aludidas para los fines de la propia. Me preguntaba si estaba frente a una narrativa que aceptaba sacrificar “autonomía” en pos de otros objetivos; si la obra de Carter podía ser leída y disfrutada por cualquier tipo de lector o era, de manera consciente e intencional, una literatura sólo para especialistas.

Estas y otras preguntas parecen tener sentido cuando las pienso desde la estética de lo que la segunda mitad del siglo XX ha decidido llamar el posmodernismo. Después de varias lecturas de los textos clave de algunos de los filósofos y críticos literarios de la posmodernidad y el posmodernismo, llegué a la conclusión de que, efectivamente, la

narrativa, y en general toda la obra de Angela Carter, se podía abordar desde esa perspectiva, la cual alineaba muchas de las preocupaciones de la autora con las de otros grandes escritores del siglo XX como Salman Rushdie, Arundhati Roy, Ian McEwan, John Maxwell Coetzee, Thomas Pynchon, Paul Auster, Elfriede Jelinek u Orhan Pamuk, por mencionar algunos. Si bien cada uno de ellos tiene un estilo propio, incluida Carter, hay una serie de estrategias narrativas comunes a estos escritores que tienen que ver, creo, con una visión excéntrica del mundo, con un rechazo de lo monolítico y la celebración de lo inestable, lo temporal, lo múltiple y movable.

El propósito de esta tesis doctoral es hacer un análisis de tres novelas de Angela Carter que considero no sólo lo más maduro y ambicioso de su producción, sino que están íntimamente ligadas en términos de sus estrategias narrativas. Me refiero a *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977) y *Nights at the Circus* (1984). Primero ofreceré a los lectores una introducción general a la obra de Angela Carter. Más tarde, en el primer capítulo del trabajo, dado que las estrategias narrativas que estudiaremos tienen que ver con un tipo de escritura denominada posmoderna, el marco teórico de este trabajo se centrará en definir lo que entiendo por posmodernidad, para contar con las coordenadas históricas y filosóficas en las que se enmarca una estética que llamaremos posmodernismo, y que abarca y permea a todos los lenguajes artísticos existentes, para luego enfocarnos en el campo de lo literario y, de manera más específica, en el de la narrativa, en particular, la novela.

De todos los recursos narrativos posmodernos, seleccionaremos aquellos que sean relevantes para proponer una lectura posible de las tres novelas que son el objetivo de este trabajo. Así, me centraré en las estrategias de la reescritura, recurso que si bien

no fue inventado por los narradores posmodernos –como sucede, de hecho, con todas las estrategias que caracterizan a esta poética- sí es utilizado por ellos de una manera específica y tan recurrente que lo han convertido en “propio”, a pesar de tratarse de un recurso tan viejo como la literatura misma. Y eso que Angela Carter reescribe es las convenciones de ciertos géneros literarios tradicionales, y otros no tan antiguos; me refiero a las convenciones de la novela picaresca, el cuento de hadas, la novela gótica, la ciencia ficción y la novela del realismo mágico. A esta lista agregaré la reescritura de mitos, es decir, relatos o historias que no se consideran un género literario, pero que han nutrido a la literatura desde sus orígenes. Una de las características de las novelas de Carter que aquí estudiaremos es el hecho de que la autora no reescribía las convenciones de un género en una novela en particular, sino las de todos los mencionados en una sola novela. Dado lo anterior, los tres textos a analizar son ejemplos de narrativa con un alto grado de “hibridez”, casi imposibles de clasificar, genéricamente hablando. Ante este efecto de *collage* creado en el texto, intentaremos observar el proceso del “montaje”, de qué manera están ensambladas las piezas para que en el producto final los componentes sean todavía reconocibles si se les mira de manera aislada, pero sean “otros” cuando se les ve dentro del todo de la novela.

Vinculadas con lo anterior, están las formas de la parodia, que siempre tienen que ver con la intertextualidad y/o la reescritura. La crítica canadiense Linda Hutcheon, tanto en su libro *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, como en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, aclara que para ella la parodia no está siempre ligada al elemento cómico (como parecería restringirla Frederic Jameson, entre otros críticos), y propone una definición de parodia como “una repetición con distancia crítica”, además de ser una estrategia que rehabilita o reinstaura

al “texto” fuente, a la vez que lo cuestiona o desestabiliza. Es desde esta perspectiva que utilizaremos también el concepto de parodia para hacer una lectura de las novelas de Carter y, en general, las nociones de arte posmoderno propuestas por Hutcheon serán una de las directrices más importantes a lo largo de este trabajo.

Si voy a abordar los temas de la reescritura y la parodia, será inevitable la utilización de conceptos como ironía y pastiche, entre otros, que de hecho son “habitantes” comunes de los textos críticos que hablan de la narrativa posmoderna.

Después de este primer capítulo teórico sobre estética de la narrativa posmoderna, el capítulo dos estará dedicado a la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, a la que de ahora en adelante me referiré con las siglas *IDM*; el capítulo tres versará sobre *The Passion of New Eve* (*PNE*) y el capítulo cuatro sobre *Nights at the Circus* (*NC*). Cada uno de estos capítulos contará con apartados en el siguiente orden: una introducción general a la novela en turno, una sección dedicada al estudio de la reescritura de las convenciones de la picaresca en esa obra, otra sección para la reescritura de mitos, cuento de hadas y novela gótica (estos tres tipos de “relato” se verán de manera asociada debido a la manera como el último, la novela gótica, se nutrió de los dos anteriores), un apartado para la reescritura de la ciencia ficción y un último inciso dedicado a la narrativa mágico realista y el cómo la estética de la misma tiene importantes puntos de intersección con el discurso de la narrativa posmoderna.

El orden propuesto implica que en el capítulo dos, es decir, cuando aborde el estudio de la primera novela de Carter a tratar, tendré que detenerme más tiempo en la definición de los géneros literarios sobre los que se hablará, la descripción de sus

características generales, para luego aplicar estos conocimientos al análisis de *IDM*. Lo anterior hará que este capítulo sea más largo que los siguientes, ya que al hacer el análisis de las otras novelas podré entrar casi inmediatamente en materia, dado que la parte teórica sobre el subgénero novelístico en turno ya se habrá revisado antes. Claro que, sobre la marcha, es posible que agregue alguna información que sea pertinente para ese capítulo y que no se haya mencionado en el anterior, pero en general, es de suponerse que los capítulos tres y cuatro podrán ser más directos en su tratamiento de la obra carteriana.

Al final del recorrido trataré de reubicar a las tres novelas en el contexto de la obra de la autora en general y, de ser posible, en el contexto de la novela de otros escritores en lengua inglesa, y de otras latitudes lingüísticas, de finales del siglo XX para observar hasta qué punto Carter era o no partícipe de una estética acotada por ciertas fronteras cronológicas y/o filosóficas.

En su Prólogo a *The Portrait of a Lady*, Henry James le regaló a la historia de la teoría literaria la bellísima metáfora de “la casa de la ficción”. Decía James que la ficción, o sea la literatura en general, pero la novela en particular, es una casa con un número incontable de ventanas posibles, todas ellas de formas y tamaños distintos, que miran hacia el escenario humano. Detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o de prismáticos, que se convierte en un instrumento que asegura a quien lo emplea una visión distinta a las demás. La apertura de la ventana, el hecho de que sea amplia o abalconada, baja o como un tajo, es la forma literaria. Pero ni el escenario humano, ni la forma literaria serían nada sin la presencia del observador, es decir, sin la conciencia del artista. En esta tesis nos concentraremos, la mayor parte del

tiempo, en estudiar la apertura de la ventana, pero no quiero perder de vista que hay una conciencia artística, la de Angela Carter, que permea toda su creación, que produjo un universo literario caracterizado por el trabajo artesanal con el lenguaje, la caracterización variada –hasta el punto de lo desenfrenado-, la amplitud y profundidad temática, así como una infatigable determinación de cuestionar todo aquello que se diera por sentado, desde las nociones modernas de sujeto, hasta la más doméstica de las lógicas cotidianas.

Sea éste, pues, un tributo a una de las mentes más fértiles del siglo XX inglés, a una creadora cuya muerte temprana nos impide verla hoy sentada conversando con, digamos, Rushdie, uno de sus amigos más cercanos, sobre el poder de la palabra, pero una autora cuyas novelas sí entablan un diálogo de primera línea con lo más destacado de la narrativa europea de los últimos cuarenta y cinco años.

INTRODUCCIÓN.

La narrativa de Angela Carter.

„Lor’ love you sir!’ Fevvers sang out in a voice that clanged like dustbin lids. „As to my place of birth, why, I first saw light of day right here in smoky old London, didn’t I! Not billed the “Cockney Venus”, for nothing, sir, though they could just as well’ve called me “Helen of the High Wire”, due to the unusual circumstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call the *normal channels*, sir, oh, dear me, no; but, just like Helen of Troy, was *hatched*.²

Fevvers, la trapecista alada, arrebató la palabra y le narra a Walser, el joven reportero estadounidense, la *seuda* homérica saga de sus *quasi* troyanos orígenes, mientras que, en uno de los pocos ensayos de carácter autobiográfico que Angela Carter escribió, la autora nos cuenta:

My mother learned she was carrying me at about the time the Second World War was declared; with the family talent for magic realism, she once told me she had been to the doctor’s on the very day. It must have been a distressing and agitated pregnancy. Shortly after she began to assemble all the birthing bric-à-brac, the entire child population of our part of South London was removed to the South Coast, away from the bombs, or so it was thought. My brother, then eleven, was sent away with them but my mother followed him because my father quickly rented a flat in a prosperous, shingle beached resort. Which is why I was born in Eastbourne, not a place I’d have chosen, although my mother said that if Debussy had composed *La Mer* whilst sitting on Beachy Head, I should not turn my nose up at the place.³

Aunque el tono aparentemente ligero de ambas citas podría hacernos dudar de qué tan ficcional o autobiográfica es la segunda, además del admitido talento familiar para la invención de proporciones mágicas, intentamos creerle a nuestra narradora que así fue el primer anuncio de su existencia. En ambos fragmentos se pueden identificar el

² Angela Carter, *Nights at the Circus*, p. 7

³ Angela Carter, “The Mother Lode” in *Nothing Sacred*, p. 4.

sentido del humor, el *tempo* acelerado y las referencias intertextuales que caracterizan a toda la escritura de Carter, pero el texto al que pertenecen las últimas líneas es especialmente entrañable dado el homenaje a su madre y a su abuela que hace en dicho ensayo: la búsqueda de una tradición familiar femenina que, más tarde, intentará trasladar al contexto de lo literario.

La escritora inglesa Angela Carter nació en 1940 y falleció, en Londres, en febrero de 1992, a la edad de 51 años. Su muerte temprana le robó a la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XX a una de sus escritoras más inteligentes, críticas y transgresoras. A la formación en los clásicos de la literatura inglesa que recibió desde muy joven por influencia de su madre, se unió la curiosidad, el estado de “alerta intelectual” propio del periodista que heredó de su padre. Ella misma empezó a ejercer la profesión de periodista desde los diecinueve años de edad, oficio que desarrolló de manera paralela a sus estudios de literatura inglesa en la Universidad de Bristol. No había tema que no despertara la curiosidad de Angela Carter: sus reseñas y artículos periodísticos, por ejemplo, hablan de un abanico de intereses tan amplio que resulta estimulante, a la vez que agotador, tratar de reconstruir un mapa hipotético de las lecturas que la escritora llevó a cabo en las distintas etapas de su vida, pero sabemos que hay ciertos autores a los que volvía de manera recurrente: Shakespeare, Sade, Bataille, Freud, Jung, etcétera. A lo anterior se suma el ánimo viajero que la llevó a vivir dos años en Japón, experiencia que cambió de manera profunda su visión del mundo occidental y la radicalizó en términos políticos. Fue profesora en varias universidades de Australia y los Estados Unidos, así como en su país natal.

Hoy en día, la crítica literaria, que cada vez pone más atención a su obra, suele referirse a ella como una escritora prolífica y de imaginación desbordante. Y así es. Aunque

la narrativa, novela y cuento, es considerada lo más destacado de su producción literaria, también incursionó en géneros como el ensayo, el artículo periodístico, la poesía y el guión cinematográfico. Con este último me refiero a las adaptaciones para cine que hizo de su cuento “The Company of Wolves” y de su novela *The Magic Toyshop*.

Su libro de ensayos *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (1979), es un análisis de los códigos de la pornografía, inspirado en los textos escritos, entre otros, por el Marqués de Sade, figura que sirvió como parámetro para muchos de los personajes creados por la propia Carter. Su poesía se publicó en el diario *Listener* y la revista *London Magazine*, mientras que sus textos periodísticos fueron reunidos en los volúmenes *Nothing Sacred* (1982) -cuya cuarta reedición incluye cinco textos más que la primera- y *Expletives Deleted*, de 1992.

Pero, como mencioné, lo más reconocido de su producción han sido las novelas y los volúmenes de cuentos. En cuanto a las novelas, la primera de ellas, *Shadow Dance*, apareció en 1965 y el resto de su obra novelística fue publicada en el siguiente orden cronológico: *The Magic Toyshop* (1967) -ganadora del premio Llewellyn Rhys-, *Several Perceptions* -ganadora del Somerset Maugham Award en 1968-, *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984) -ganadora del James Tait Black Memorial Prize- y *Wise Children* (1991). Los títulos anteriores constituyen un total de nueve novelas, todas caracterizadas por una imaginería a veces surrealista, otras gótica o mágico realista.

Pero si pensamos en la producción novelística de Angela Carter siguiendo criterios literarios en lugar de cronológicos, podríamos agrupar sus obras de la siguiente manera: en

primer lugar tendríamos un grupo de novelas al que algunos críticos se han referido como la “Bristol Trilogy” o “Trilogía de Bristol”, y que comprende a su primera, tercera y quinta novelas, es decir, *Shadow Dance*, *Several Perceptions* y *Love*. En su ensayo sobre la obra de Angela Carter publicado en la antología *Flesh and the Mirror*⁴, Marc O’Day llama a estas novelas la “Bristol Trilogy” porque esa era la ciudad en la que Carter vivía cuando escribió estas obras, y porque dichos textos tienen una serie de elementos formales y temáticos en común. Las tres novelas están caracterizadas por una recreación de la atmósfera de los años sesenta y son narraciones focalizadas en la mente del personaje protagónico, que es un ser dominado por alguna forma de parálisis. Para Allison Lee, estas novelas son “studies in dissipation, death and cruelty” y en ellas encontramos algunos aspectos recurrentes de la obra carteriana como “her interest in various aspects of performance, her feminism, and her irreverence”.⁵

Además de lo anterior, estas tres novelas muestran distintos usos de la intertextualidad. La escritura de Carter es muy ambiciosa en este sentido, y en sus novelas y cuentos abundan las referencias no sólo a textos literarios, sino también a obras clásicas del cine, la pintura y la música, así como elementos de la cultura popular de los años sesenta y setenta. En *Shadow Dance*, por ejemplo, encontramos alusiones al *Frankenstein* de Mary Shelley, lo mismo que a *The Bride of Frankenstein* de James Whale o a la pintura del Greco. Estos y otros ejemplos de intertextualidad se presentan algunas veces de manera directa, utilizando una cita, y otras en forma de alusión o “reconstrucción”/“deconstrucción” de la obra referida.

⁴ Marc O’Day, “Mutability is Having a Field Day: The Sixties Aura of Angela Carter’s Bristol Trilogy”, p. 25.

⁵ Allison Lee, “The Bristol Trilogy”: *Shadow Dance*, *Several Perceptions*, and *Love*” en *Angela Carter*, p. 23.

Una de las influencias más importantes en la obra de Angela Carter es Shakespeare y, el personaje de Joseph, en *Several Perceptions*, es su recreación de Hamlet más importante. El personaje se encuentra dominado por la parálisis, se pierde en laberintos mentales que le impiden llegar a la acción y es sólo hasta la última escena de la novela, como ocurre en la obra de Shakespeare, que las acciones se desencadenan y Carter nos sorprende con un final que tiene un toque optimista que contrasta con la atmósfera opresiva del resto de la novela. En general, en sus novelas ambientadas en los años sesenta prevalece un espíritu nihilista, y en muchos casos, los personajes adolecen de un franco y chato aburrimiento. Mientras los personajes masculinos suelen estar caracterizados por la parálisis, los femeninos están atrapados en formas extremas del masoquismo, aspecto que, por cierto, en algún momento le acarrió la animadversión de algunas críticas literarias feministas, “the sisters”, como Carter solía llamarlas. Estas novelas expresan mucho del desencanto que Carter sentía respecto a dicha generación, y es tal vez por eso que sólo en *Several Perceptions*, en la escena de la fiesta de Año Nuevo, que es una representación del final de un período de la vida o una época, encontramos ciertos visos “optimistas”, una toma de conciencia en el personaje principal que nos recuerda al Roquentin del final de *La náusea*, es decir, un tipo de existencialismo políticamente comprometido y no una forma de resistencia a la manera de *El extranjero* de Camus.

Dentro del mismo período que comprende la publicación de estas tres novelas (1965-1971), salieron a la luz otras dos obras de la autora que no podemos incluir dentro del ciclo de novelas relacionadas con los conflictos generacionales de los años sesenta. Se trata de *The Magic Toyshop* y *Heroes and Villains*. La primera de ellas podría ser considerada, entre otras cosas, su primer ejemplo de novela en la que la reescritura de un mito clásico es la piedra angular de toda una obra; mientras que a la segunda la podríamos describir como la

primera incursión de Angela Carter en la ficción especulativa o ciencia ficción. Ambas novelas están protagonizadas por personajes femeninos que se ven alejados de la seguridad del hogar o del mundo conocido y expuestos a realidades en las que no funcionan las leyes que explicaban sus vidas anteriores. Cruzar el umbral que las lleva a una nueva vida es una experiencia fascinante y aterradora a la vez, y aunque en ambas novelas encontramos una alta dosis de violencia y las características atmósferas oscuras de la obra de Carter, en esta ocasión sus personajes femeninos no sucumben ante los ataques del mundo exterior y no recurren a la parálisis, masoquismo o suicidio como única forma de “autoafirmación”, a la manera de las mujeres de la trilogía de Bristol. Tanto Melanie en *The Magic Toyshop*, como Marianne en *Heroes and Villians*, tienen una actitud activa frente a la opresión y desarrollan un fuerte sentido de identidad. Sus iniciaciones sexuales, a pesar de tener lugar en contextos violentos, las llevan a una reconciliación con su cuerpo y se convierten en una fuente de empoderamiento: “they have strong wills and animal natures, and they do assert themselves most forcefully. This, perhaps, is how these novels most obviously overturn cultural constraints.”⁶

Aunque el análisis de *The Magic Toyshop* no será uno de los objetivos centrales de esta tesis, en esta novela encontramos muchos elementos que serán desarrollados en las obras más conocidas de la autora, razón por la que haré referencia a la misma en varias ocasiones. Una de las características más importantes de la obra de Angela Carter es su reescritura de las convenciones del género gótico, aspecto que está presente desde su primera novela. En *Shadow Dance* encontramos a un personaje femenino perseguido y marcado por un héroe-villano que bien podría ser una recreación psicodélica de los personajes masculinos de las novelas de Ann Radcliffe. Uno de los espacios más

⁶ *Ibid*, p. 43.

importantes en la novela es una deteriorada tienda de antigüedades, que también puede considerarse una recreación de los castillos decadentes de las novelas góticas clásicas: en este espacio se acumulan objetos que se transforman en metáforas de los lastres del pasado, y la tienda se erige como un microcosmos del que no se puede escapar, una representación de la prisión psicológica de los personajes. Pero es en su segunda novela, *The Magic Toyshop*, en la que nos encontramos con un ejercicio de reescritura del género gótico mucho más claro. La heroína es una jovencita que queda huérfana (una convención que el género gótico toma de los cuentos de hadas) y es enviada a vivir a casa de su único tío, en un suburbio londinense. El tío se dedica a la fabricación de juguetes macabros que vende en la “juguetería mágica” que da título a la novela, y todo el edificio es una recreación del castillo de la novela gótica por la sensación de aislamiento que viven los personajes, a pesar de encontrarse en un suburbio urbano, la constante oscuridad y frío de las habitaciones, la estrechez del espacio (Melanie no puede ponerse de pie en su habitación), y la conciencia de ser vigilados, asechados todo el tiempo por el ojo del tiránico tío (los temas de la mirada y del panóptico de Foucault que también serán desarrollados en novelas posteriores).

En el párrafo anterior mencioné que la presencia de la heroína huérfana es un recurso que llega a la literatura gótica vía los cuentos de hadas. Estas son algunas de las razones por las que dicha novela es muy importante como antecedente en la producción literaria de Angela Carter: por su recreación de las convenciones del género gótico, pero también como primer ejercicio de reescritura de los cuentos de hadas de la tradición europea. En *The Magic Toyshop* encontramos distintas alusiones a “Barbazul”, a “Pinocho” y a “La bella durmiente” que serán desarrolladas más tarde en cuentos como “The Loves of Lady Purple” o “The Bloody Chamber”, por mencionar sólo dos ejemplos. La reescritura de textos literarios canónicos o de obras pertenecientes a la cultura popular es uno de los rasgos que

han hecho de la narrativa de Carter una obra posmoderna, lo mismo que la intencional reflexión sobre el ejercicio mismo de la reescritura dentro de sus propias obras de ficción o en sus ensayos.

Pero, como muchos otros escritores posmodernos, Carter también experimentó con la reescritura de los mitos clásicos, y en *The Magic Toyshop* nos encontramos con su primera versión del mito de Leda y el cisne, que volverá a desarrollar, desde una perspectiva distinta, en su penúltima novela, *Nights at the Circus*.

Por otro lado, *Heroes and Villains* es el primer coqueteo de Carter con la literatura de ciencia ficción: la historia se desarrolla en un mundo posapocalíptico, y los sobrevivientes son un grupo de profesores universitarios encargados de preservar la cultura de la civilización anterior a la guerra (como una especie de continuación de *Fahrenheit 451*), y algunos seres humanos más que sobrevivieron de manera misteriosa fuera de la protección de los refugios creados para los profesores, y que son llamados “barbarians” y se sostienen con el saqueo de las comunidades “civilizadas”. La protagonista de esta novela, Marianne, es hija de un profesor, pero escapa del refugio e inicia un viaje con el grupo de los bárbaros nómadas. Por medio de las experiencias de este personaje, Carter hace una reflexión sobre la teoría del noble salvaje de Rousseau, los procesos de adquisición del conocimiento y cómo dicho conocimiento puede revestirse de un status de verdad en una sociedad dada. En la novela también encontramos un ejercicio de reescritura del mito de Adán y Eva en el paraíso, pero en el contexto de un grupo humano cuya memoria cultural es discontinua, y los roles asociados al género no son fijos.

A partir de 1972, Angela Carter publica la primera de otro grupo de novelas a las que podemos considerar sus obras maestras. Son el producto del período de madurez de la escritora y, aunque están concebidas como obras independientes, están relacionadas entre sí por sus características estructurales, entre otras. Me refiero a *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*, *The Passion of New Eve*, y *Nights at the Circus*. Estas novelas fueron publicadas entre 1972 y 1984, y conforman lo que podríamos llamar la “trilogía de las obras maestras”: en ellas el proyecto literario de Angela Carter alcanza sus más altos vuelos, y son también las que podemos considerar sus obras más posmodernas. De ahí la necesidad, como ya se mencionó en el prólogo de esta tesis, de revisar algunos de los rasgos característicos de esa narrativa de la segunda mitad del siglo XX que hemos dado en llamar “posmoderna” y, desde ahí, abordar el análisis de esta trilogía.

Su última novela, *Wise Children*, contiene algunos elementos autobiográficos, pero también vuelve a los temas de las novelas anteriores. Es la más claramente shakesperiana de sus obras, y en ella, como en la obra del dramaturgo inglés, hay una deliciosa mezcla de comedia y tragedia. Podríamos decir que en sus últimas dos novelas Carter se reconcilió con el sentido del humor, pero sin por ello volver menos aguda su crítica de la sociedad contemporánea. Sin embargo, esta obra presenta diferencias importantes de tono y de intereses temáticos en relación con las tres anteriores, razón por la que sólo haremos referencia a ella de manera indirecta o secundaria en esta tesis.

En toda la narrativa de Angela Carter encontramos como uno de los denominadores comunes un estilo que se resiste a ser mimético, la descripción de espacios que, aunque en determinado momento puede parecer que coinciden con un

referente externo (la descripción del Londres de finales del siglo XIX, por ejemplo), de repente se convierten en lugares “otros”, en escenarios imposibles habitados por personajes imposibles, desde una óptica realista. Entonces el lector podría preguntarse, como el pequeño protagonista de *Haroun and the Sea of Stories*, “and what is the purpose of stories that are not even true?” o, para no provocar la destrucción que se desata en esta novela de Rushdie a partir de esa pregunta, podríamos cuestionarnos por qué, cuál es la razón de construir esos universos paralelos y extremos que constantemente llevan al lector hasta los límites de la suspensión de la incredulidad. En el caso de las novelas de Carter, esto no tiene la intención de crear una literatura de evasión, sino todo lo contrario: como en la más seria de las formas de la ciencia ficción, en la narrativa de Carter las situaciones y los personajes se convierten en grandes metáforas de eso que llamamos la “realidad” contemporánea, es decir, nuestras sociedades de consumo, de capitalismo tardío, del reino de lo mediático, en pocas palabras, de lo que Lyotard llamó la condición posmoderna. Sin perder de vista la universalidad de la obra literaria, Carter fue una voz muy individual, pero también muy de su época, se enfrentó a las interrogantes que han sacudido a otros intelectuales del siglo XX y respondió a ellas de la manera que lo hace el artista posmoderno: dinamitando lo “dado” (término que adoptó de Barthes), desestabilizando, ofreciendo respuestas que se saben temporales, porque lo provisional y paradójico es la única forma posible de lo contestatario en un mundo en el que ya no es válida ninguna clase de “autoridad” discursiva.

Capítulo I.

EL POSMODERNISMO: UNA ESTÉTICA DE LA PARADOJA.

Following the Second World War, writers faced a situation which R.D. Laing would no doubt call „radical ontological insecurity”.
Barry Lewis

El término “posmodernismo” ha sido uno de los más polémicos en los últimos veinte años del siglo pasado. Muchos de los filósofos, sociólogos y críticos literarios destacados de la segunda mitad del siglo XX han rechazado o acogido esta categoría en grados diversos y con perspectivas específicas, pero en todos los casos han puesto atención a la misma, ya fuera para descalificarla como etiqueta válida o no. Dado el gran número de publicaciones que versan sobre el tema y el hecho de que la obra literaria de Angela Carter fue creada en una época en la que este debate se encontraba en plena ebullición, considero indispensable dedicar un capítulo de esta tesis a revisar algunos de los postulados básicos relacionados con esta categoría filosófica y literaria.

Antes de abordar esta discusión, quiero hacer algunas aclaraciones preliminares. El propósito de esta tesis, como ya se mencionó en el Prólogo, es hacer un análisis de tres novelas de Angela Carter, por lo tanto, mis intereses estarán centrados en lo literario, es decir, en aquellos discursos de la posmodernidad que tocan directamente a lo literario y, de manera más específica, a las estrategias narrativas que se han identificado como recurrentes en la llamada novela posmoderna en los últimos años del siglo XX. La crítica literaria que sigue esta orientación ha sido abundante y, aunque estoy de acuerdo con las opiniones de varios críticos importantes, adoptaré la visión de

la crítica canadiense Linda Hutcheon como una de las líneas rectoras del trabajo, así como la teoría de la reescritura propuesta por el crítico estadounidense (rumano de nacimiento) Matei Calinescu. Linda Hutcheon utiliza como parte de su andamiaje crítico las nociones de la transtextualidad propuestas por Genette, y Calinescu revisa las de Genette y las de Hutcheon, por lo tanto las visiones de estos estudiosos no son opuestas o excluyentes, sino complementarias. En ambos casos, los autores no pretenden hacer un elogio o defensa a ultranza de la posmodernidad, pero sí aceptan que hay una estética que se puede llamar posmoderna, y que, aunque dicha estética o poética (como la llama Hutcheon) sea contradictoria, cambiante o difícil de acotar, las interrogantes relacionadas con la misma resultan útiles a la hora de acercarnos a un buen número de obras literarias (y artísticas en general) de la segunda mitad del siglo que concluyó.

Sin embargo, es obvio que las reflexiones de carácter estético llevadas a cabo por estos autores no surgieron de la nada. Ambos ejercicios de crítica literaria están relacionados con lo dicho anteriormente por la crítica postestructuralista y, en general, con la discusión que tuvo y tiene lugar en una arena más amplia sobre la posmodernidad como condición cultural de la segunda mitad del siglo XX. En este orden de cosas, la propia obra de Angela Carter y otros novelistas que corresponden a su generación se vio permeada por dicho contexto. El sentido de transgresión y descrédito hacia los discursos autoproclamados como discursos de verdad que, por ejemplo, caracteriza a la narrativa de Carter, está directamente relacionado con una crisis de legitimidad de los discursos que se ha manifestado y estudiado en todas las áreas del conocimiento en los últimos veinticinco años. De aquí la necesidad de dedicar un apartado de este capítulo a la definición o estudio de las características de la posmodernidad como fenómeno cultural

en términos generales, antes de entrar en materia literaria, aunque sea este último terreno el que más me interesa.

Como última aclaración, quiero mencionar que, aunque en algunas ocasiones los términos “posmodernidad” y “posmodernismo” se utilicen como equivalentes, en esta tesis el primero hará referencia al período histórico –político, económico, etcétera- y el segundo se referirá a las manifestaciones artísticas surgidas durante la segunda mitad del siglo XX que comulguen parcial o totalmente con una estética surgida de dicho estado de la cultura.

Las paradojas, dice Linda Hutcheon, pueden deleitar o confundir. Su carácter no resolutivo puede tornarse seductor o frustrante. Así, en lo posmoderno no hay un procedimiento dialéctico, “the self-reflexive remains distinct from its traditionally accepted contrary –the historico-political context in which it is embedded. The result of this deliberate refusal to resolve contradictions is a contesting of what Lyotard calls the totalizing master narratives of our culture, those systems by which we usually unify and order (and smooth over) any contradictions in order to make them fit.”¹ Dado que lo posmoderno se niega a la síntesis, a proveernos con respuestas, intentar definirlo es, en sí mismo, un acto contradictorio. Haremos una aproximación a las preguntas que lo han caracterizado, sabiendo que no se puede definir, en un sentido estricto, una forma de pensamiento que rechaza a la definición como procedimiento, a las respuestas definitivas y por lo tanto rígidas que pretenden darle a los discursos un carácter de autoridad o un sentido monolítico. Sin embargo, este rechazo de la fijación de los significados no reduce al silencio. Todo lo contrario, la inestabilidad de los significados,

¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, p. x.

la irresolución en la búsqueda de los sentidos provoca una revitalización del lenguaje, la inclusión de todos los posibles discursos locales y lenguajes artísticos de carácter impredecible. Esta tesis, como la obra de Angela Carter, es una celebración de la naturaleza excéntrica del arte posmoderno, de sus aspectos más estimulantes en términos creativos, sin dejar de señalar las deudas que dicha forma de pensamiento tiene con las corrientes artísticas o filosóficas que la nutren y sin olvidar que también existen voces disidentes.

a) La Europa de la posguerra: el inicio del debate.

Tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, Europa entró en un proceso de reconstrucción de los órdenes sociales. El estallido de la Guerra Fría, la reubicación de fronteras, la radicalización de algunos regímenes políticos, el surgimiento de las nuevas izquierdas, así como el desarrollo e incorporación de nuevas tecnologías a la industria y la vida cotidiana, entre otros factores, obligaron a los pensadores de la segunda mitad del siglo XX a plantearse nuevas preguntas sobre las condiciones sociales e ideológicas del momento. Aunque en términos artísticos y sociales la posmodernidad ya estaba presente, en el terreno de la reflexión teórica, el filósofo francés Jean-Francois Lyotard (1924-1998) fue uno de los pioneros en la utilización del término. Su libro *The Postmodern Condition* (1979) fue escrito para el Conseil des Universités du Québec, y el texto se presentó como un informe sobre el estado del saber y del conocimiento en las sociedades más desarrolladas. Lyotard examinó cuál era el destino del pensamiento ilustrado en el umbral de la informatización de las sociedades, el estado y la razón de ser de la cultura, una vez producidas transformaciones que habían afectado las reglas de

la ciencia, la literatura y las artes. Uno de los análisis centrales de esta obra fue el tema de una “crisis de legitimidad” producida en las democracias del capitalismo tardío.

A la nueva condición del saber, Lyotard la llamó condición posmoderna, definiendo lo posmoderno como “la incredulidad ante los grandes relatos, las metanarraciones”². La crisis de legitimidad que se deriva de esta incredulidad en la que viven las democracias postindustriales hace que el individuo deje de creer en los “grandes relatos” que legitimaban a la sociedad, presente o futura, y los saberes. Incluso el discurso de la ciencia, que era el que “legislaba” en la época moderna, se considera ahora una interpretación más.

Lyotard cita varios ejemplos de discursos totalizadores propios de la modernidad: *La riqueza de las naciones*, de Adam Smith; el idealismo hegeliano o la visión que Marx tenía de una sociedad sin clases. En contraposición con estos grandes relatos, la posmodernidad marca el paso de la unidad a la fragmentación, de la homogeneidad a la heterogeneidad y de la identidad unificada a la negación o dispersión de las identidades. Lo que queda en esta sociedad postindustrial e informatizada es una red funcional de “juegos de lenguaje”, en la cual el sentido tradicional del conocimiento como saber y sabiduría se descompone en metanarraciones pequeñas y locales basadas en la sociolingüística y en la teoría del *performance*:

El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico posmoderno. Pero, como se acaba de ver, el “pequeño relato” se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia. Por otra parte, el principio del consenso como

² Jean-Francois Lyotard *apud* analistas del Forum 2004-biblioteca selecta en “barcelona 2004.org/esp/actualidad/biblioteca/biblioteca_selecta/”.

criterio de validación parece también insuficiente. O bien es el acuerdo de los hombres en tanto que inteligencias cognoscentes y voluntades libres obtenido por medio del diálogo. Es en esta forma como se encuentra elaborado por Habermas. Pero esta concepción reposa sobre la validez del relato de la emancipación. O bien es manipulado por el sistema como uno de sus componentes en vistas a mantener y mejorar sus actuaciones. Es objeto de procedimientos administrativos, en el sentido de Luhmann. No vale entonces más que como medio para el verdadero fin, el que legitima el sistema, el poder.³

De la cita anterior se desprende también la idea de que el consenso se ha convertido en un valor anticuado y sospechoso, de ahí que en más de una ocasión se le haya atribuido a Lyotard el epíteto de “el filósofo de la sospecha”. Sin embargo, la visión de este pensador no es, en última instancia, pesimista. El saber posmoderno, según Lyotard, no es sólo el instrumento de los poderes, refina nuestra sensibilidad a las diferencias y refuerza nuestra capacidad para soportar la inconmensurabilidad entre la narrativa pragmática popular, que proporciona legitimación inmediata, y el juego del lenguaje conocido en occidente como el problema de la legitimidad. El saber posmoderno no encuentra su razón en la “homología de los expertos”, sino en la “paralogía de los inventores” y, para explicar su noción de “paralogía”, Lyotard hace una distinción entre innovación y paralogía: “ésta [la innovación] es controlada, o en todo caso utilizada, por el sistema para mejorar su eficiencia; aquélla [la paralogía] es una “jugada”, de una importancia a menudo no apreciada sobre el terreno, hecha en la pragmática de los saberes”, y más adelante agrega que la paralogía tiene que ver con un poder

que desestabiliza las capacidades de explicar y que se manifiesta por la promulgación de nuevas formas de inteligencia o, si se prefiere, por la proposición de nuevas reglas del juego de lenguaje científico que circunscriben un nuevo campo de investigación. Es, en el comportamiento científico, el mismo proceso que Thom llama

³ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, pp. 109-110.

morfogénesis. En sí mismo no carece de reglas (hay clases de catástrofes), pero su determinación siempre es local. Llevada a la discusión científica y situada en una perspectiva temporal, esta propiedad implica la imprevisibilidad de los “descubrimientos”. Con respecto a un ideal de transparencia, es un factor de formación de opacidades que deja el momento del consenso para más tarde.”⁴

Hacia el final de su obra, Lyotard subraya que sólo a través del acceso del público a las memorias y a los bancos de datos se evitará que la informatización de las sociedades se convierta en el instrumento soñado de control y comporte inevitablemente el ejercicio del temor:

[La informatización de las sociedades] también puede servir a los grupos de discusión acerca de los metaprescriptivos dándoles informaciones de las que bastante a menudo carecen para decidir con conocimiento de causa. La línea a seguir para hacer que se bifurque en ese último sentido es demasiado simple en principio: consiste en que el público tenga acceso libremente a las memorias y a los bancos de datos. Los juegos de lenguaje serán entonces juegos de información completa en el momento considerado.⁵

A partir de la obra de Lyotard surgen voces tanto a favor de esta nueva conceptualización como en contra. Una de las voces disidentes es la de Jürgen Habermas (1929), para quien la posmodernidad no existe: él ubica muchos de los síntomas culturales que otros autores llaman “rasgos de la posmodernidad” como características de una modernidad inconclusa. En el ensayo titulado “La modernidad, un proyecto incompleto”, texto producido en 1980, Habermas empieza por definir las distintas acepciones que el término “moderno” podría tener. Una de ellas es la manera

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

como el vocablo *modernus* se utilizó en el siglo V para distinguir un presente cristiano del pasado romano y pagano.

Habermas explica también cómo, para algunos escritores, “moderno” es un concepto relacionado con el Renacimiento, es decir, que este período es visto como una entrada a la modernidad, como forma de ruptura con el pasado medieval. Esta definición presenta varios problemas ya que, incluso en distintos momentos de la Edad Media, se habló de rupturas que se definieron como formas de modernidad y, más allá de lo propuesto por Habermas, sabemos que la periodización misma de la Edad Media es todavía motivo de polémica, sobre lo cual podríamos citar como ejemplo a los estudiosos franceses de la Escuela de los Anales –Le Goff, Duby, entre otros- para quienes la Edad Media no termina hasta el siglo XVIII, con la Revolución Francesa como la verdadera ruptura y entrada a la modernidad. Lo que es interesante de esta sección del ensayo de Habermas es su rescate de la idea de que en Europa ha surgido en muchos momentos el término *moderno* para definir aquellos períodos “en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación.”⁶ Así, Habermas utiliza también el ejemplo del modernista romántico como el que quería oponerse a los ideales de la antigüedad clásica, buscando una nueva época histórica y encontrándola en una Edad Media idealizada. De lo anterior se desprende que, según este crítico, lo moderno “conserva un vínculo secreto con lo clásico” y “toda obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo”⁷. Una manera de interpretar lo anterior sería que

⁶ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*, p.20.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

entonces lo “moderno” es sinónimo de “lo nuevo”, y posmodernidad sería lo que está después de lo nuevo y, habría aquí dos posibilidades: que lo posmoderno sea sólo una moda pasajera o que se le llame así mientras no surja otra corriente nueva que le asigne una categoría y lo convierta en “clásico” y lo integre al canon. Es decir, para Habermas, lo que muchos críticos llaman posmoderno es sólo otro ejemplo de modernidad.

Dado que el ensayo de Habermas no respeta una visión cronológica estricta, el autor pasa a comentar el término modernidad desde un punto de vista estético, para luego mirar a la modernidad desde el punto de vista de la Ilustración. Al referirse a la modernidad estética, Habermas habla de Baudelaire como el punto de partida, para después concentrarse en las vanguardias. Según el crítico alemán, la modernidad estética se caracteriza por “actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado.”⁸ Para Habermas, en el modernismo, siguiendo la filosofía de Bergson, el nuevo valor aplicado “a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable.” Las definiciones anteriores me llevan a pensar en la obra de un poeta como T. S. Eliot, quien de hecho fue un estudioso de los escritos de Bergson, y cuya *Waste Land* podría verse como un poema en el que hay un lamento por la pérdida de un presente estable, y lo que Habermas, siguiendo a Daniel Bell, llama “un principio del desarrollo y expresión ilimitados de la personalidad propia, la exigencia de una auténtica experiencia personal y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada.”⁹

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 23.

Ahora bien, cuando Habermas se refiere a la Ilustración, dice que ésta caracterizaba la modernidad cultural –idea que comparte con Max Weber- “como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan”¹⁰. Lo anterior genera una profesionalización, que conduce a la especialización, y a una distancia “entre la cultura de los expertos y la del público en general”.¹¹ Aquí me gustaría señalar que éste es, precisamente, uno de los aspectos en los que el posmodernismo se distingue del modernismo, en su manera de minar o diluir la frontera entre el conocimiento especializado y la llamada cultura popular, aunque éste es un rasgo que comentaré más adelante.

Para Habermas, el siglo XX se ha encargado de demostrar que el proyecto de los filósofos ilustrados de que las artes y las ciencias propiciarían la comprensión del mundo, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos ha sido un intento fallido. La ciencia, la moralidad y el arte se han erguido en segmentos autónomos; de manera más específica, “el arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales”¹². Por todo lo anterior, para Habermas, el proyecto de modernidad está inconcluso, y apunta

a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales [...] pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. [Esto] sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha de [...]

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹² *Ibid.*, p. 30.

desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos.¹³

De todos los teóricos que se citarán en este capítulo, Habermas es el único que no acepta la categoría “posmodernismo”. En contraste con su postura está, además de la tesis de Lyotard, la del crítico Jean Baudrillard (1929-2007) quien, en su ensayo titulado “El éxtasis de la comunicación”, se horroriza ante las características del nuevo fenómeno cultural que podemos llamar posmodernidad, pero no niega su existencia como parte de una transformación social que se da al inicio de los años setenta. Es importante aclarar que, en este texto, Baudrillard nunca utiliza los términos “modernidad” *versus* “posmodernidad”, pero sí coincide con los teóricos de la posmodernidad en la cronología utilizada para describir al período, y en varias de las características que le asigna.

En términos generales, la propuesta filosófica de Baudrillard abreva en las aguas del marxismo y el psicoanálisis y, en este ensayo que aquí analizamos, el autor inicia con la declaración de que ya no existe sistema alguno de objetos, es decir, la relación objeto-signo-significado, como era planteada en el período del modernismo (entiéndase pensadores de la primera mitad del siglo XX), ya no funciona, porque ya no se aplica tampoco la noción psicoanalítica de la lógica fantasmática o el concepto de la lógica social diferencial. Estas nociones correspondían a la condición del objeto como espejo del sujeto, y a las profundidades imaginarias del espejo y la escena (entiéndase aquí escena doméstica de interioridad, y escena como un espacio/tiempo privado). Para lo que nosotros denominamos modernismo, los binomios sujeto/objeto o público/privado

¹³ *Ibid.*, p. 34.

tenían sentido, mientras que hoy (Baudrillard se refiere a la década de los ochenta, y en esta tesis nos referimos a un momento de explosión tecnológica dentro del posmodernismo) no hay escena ni espejo; hoy las nociones dominantes son las de la pantalla y la red: “en lugar de trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación.”¹⁴ Baudrillard describe el momento posmoderno como una era narcisista y “proteica” de las conexiones, contactos, contigüidad, *feedback* y zona interfacial.

Como un ejemplo de lo anterior, el autor menciona al automóvil, que pasa de ser un objeto de consumo –de una era moderna de producción y consumo fáustico- para convertirse en una red de información a la que el usuario está conectado. La posmodernidad está caracterizada por una telemática primitiva, entendiendo por poder telemático la capacidad de regularlo todo desde lejos. El individuo es un microsatélite en órbita, vivimos como una terminal de múltiples redes, y esto se puede ejemplificar con los medios masivos de comunicación, como la televisión. Todo lo anterior construye un sistema social de abstracción formal y operacional cada vez mayor, de elementos y funciones y su homogeneización en un solo proceso virtual de funcionalización, el desplazamiento de los movimientos corporales a mandos eléctricos, una miniaturización, en el tiempo y el espacio, de procesos cuya “escena” real es la de la memoria infinitesimal y la pantalla con la que están equipados. Frente a esto, lo real parece un gran cuerpo inútil. Quedan sólo efectos concentrados, miniaturizados y disponibles de inmediato. El cuerpo, el paisaje y el tiempo desaparecen como escena.

¹⁴ Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación” en *La posmodernidad*, p. 188.

En cuanto a la arquitectura, no hay espacios públicos sino gigantescos espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras. Lo que en el modernismo funcionaba bajo el binomio espectáculo/secreto (relacionado con la escena doméstica de los objetos), en el posmodernismo funciona bajo la lógica de lo que Baudrillard llama “obscenidad”, que en este contexto quiere decir “todos los secretos, espacios y escenas abolidos en una sola dimensión de información”¹⁵ o lo “visible, lo demasiado visible, lo más visible que lo visible. [...] la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en información y comunicación.”¹⁶ Así, el mensaje que los objetos transmitían era su valor de intercambio, pero ahora el mensaje ya no existe, es el *medio* el que se impone en su pura circulación. Esto es lo que Baudrillard llama “el éxtasis de la comunicación”: todas las funciones abolidas en una sola dimensión, la de la comunicación.

En la cultura contemporánea, en la saturación y obscenidad de las redes de comunicación, hay una tendencia a la desaparición relativa de formas de expresión y competencia, que está siendo sustituida por las formas de riesgo y vértigo, es decir, un estado de fascinación y vértigo que favorece juegos extáticos, solitarios y narcisistas; de ahí que, hacia el final de su ensayo, Baudrillard haga referencia a la histeria y la paranoia como las patologías descriptivas de la modernidad, mientras que la esquizofrenia sería la propia de la posmodernidad. Como el esquizofrénico, el individuo posmoderno vive en la “demasiada proximidad a todo, la sucia promiscuidad de todo cuanto toca, sitia y penetra sin resistencia, sin ningún halo de protección privada, ni siquiera su propio cuerpo, para protegerle.”¹⁷ Es decir, el estado esquizofrénico es un “estado de proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que

¹⁵ *Ibid.*, p. 194.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad”¹⁸. El individuo es ahora una pura pantalla, “un centro de distribución para todas las redes de influencia.”¹⁹

Este último punto es una coincidencia importante en relación con el siguiente ensayo que discutiremos en este capítulo, el de Jameson, además de que es un aspecto que analizaré a profundidad en el apartado de la tesis dedicado a la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, de Angela Carter, para lo que revisaré uno de los textos fundamentales de la teoría de Baudrillard: *Simulacro y cultura*.

Si bien Baudrillard fue un teórico polémico y, en los últimos años de su vida hizo declaraciones, como las relacionadas con la Guerra del Golfo Pérsico, que desataron el escándalo y fueron clasificadas como irresponsables (me refiero a su idea de la guerra como simulacro que, llevada hasta sus últimas consecuencias, es una interpretación de la guerra como pura ficción, lo cual resulta ofensivo para las víctimas de la misma)²⁰, su teoría ha resultado seminal para muchos de los estudios sobre la posmodernidad. De hecho, Raman Selden y Peter Widdowson consideran que todas las distintas posturas sobre el tema han surgido a partir de dos ideas fundamentales:

first, the ‘grand narratives’ of historical progress initiated by the Enlightenment are discredited; and second, any political grounding of these ideas in ‘history’ or ‘reality’ is no longer possible, since both have become ‘textualised’ in the world of images and simulations which characterize the contemporary age of mass

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

²⁰ Armando González Torres comenta en un ensayo publicado a raíz del fallecimiento del pensador: “Quizá el diálogo crítico comienza entonces por una preceptiva de lectura amistosa para obras deliberadamente perturbadoras como la de Baudrillard: hay que leerlo sin prejuicios pero sin complacencia, con apertura pero con discernimiento y sentido común, con pasión pero con responsabilidad”. González Torres, “Jean Baudrillard: la teoría como ficción” en *Confabulario, Suplemento de cultura de El Universal*, p. 5.

consumption and advanced technologies.²¹

En otras palabras, las teorías de Lyotard y Baudrillard.

Inmediatamente después de estas primeras propuestas sobre el tema, aparecieron las respuestas de críticos de la tradición angloamericana. Me refiero al ya mencionado Frederic Jameson y a Terry Eagleton. En el siguiente apartado nos concentraremos en el análisis de un ensayo del primero que, como anuncié antes, tiene puntos en común con algunas de las definiciones propuestas por Baudrillard.

b) Desde la óptica angloamericana.

En su ensayo titulado “Posmodernismo y sociedad de consumo”, Jameson define al posmodernismo por contraste con el modernismo, y hace énfasis en algunas características en particular. Para Jameson, cuyo texto está centrado en el arte, en especial en la literatura, el posmodernismo es una reacción contra las formas establecidas del “modernismo superior”, o los muchos modernismos dominantes que se convirtieron en el *mainstream* para las universidades, los museos, etc. Es decir, aquellos modernismos que en su momento fueron extraordinariamente subversivos, para la generación de los sesenta representan lo establecido, el peso asfixiante de la tradición. Y como hubo muchos tipos de modernismos superiores, hay muchos tipos de posmodernismos como formas contestatarias; de ahí que no podamos hablar del posmodernismo como una postura homogénea. La única forma de unidad de este nuevo

²¹ Raman Selden / Peter Widdowson, “Postmodernist and Postcolonialist Theories” en *Contemporary Literary Theory*, pp. 174-175.

impulso residiría en su rechazo de los modernismos a los que trata de desplazar y, de hecho, el anhelo de unidad en sí mismo es una búsqueda moderna.

Aunque entiendo la lógica del argumento de Jameson, y comparto su idea de lo heterogéneo en relación con el posmodernismo, vale la pena mencionar que la noción del rechazo a los modernismos es uno de los aspectos de la teoría de Jameson con el que Linda Hutcheon difiere: para ella, la relación entre modernismo y posmodernismo no es simplemente una relación de *oposición*, ni el posmodernismo es visto como una forma de evolución frente a la “corriente” anterior, ya que la noción misma de evolución es moderna.

El segundo rasgo del posmodernismo, según Jameson, es la difuminación de los límites entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas, y es muy pertinente la aclaración que hace Jameson cuando menciona que los modernistas habían recurrido a la cultura popular, pero la diferencia entre el uso que aquellos hicieron de la misma y el uso que hacen los escritores posmodernos es que estos últimos no citan, sino que **incorporan**, y lo hacen a tal grado que es muy difícil trazar una línea divisoria entre el arte “superior” y las formas comerciales. Un ejemplo de lo anterior, en las artes plásticas, sería la obra de Andy Warhol, y en literatura, podríamos citar la última novela de Angela Carter, *Wise Children*, que incorpora en la estructura misma de la obra elementos de la cultura popular londinense de finales del siglo XIX y principios del XX. De hecho muchas de las ironías de la obra dependen de una reconstrucción de este pasado (o *revisiting* en términos de Hutcheon), así como de un desciframiento de códigos culturales específicos.

En la última parte de su ensayo, Jameson habla de cómo, a partir del surgimiento de la sociedad postindustrial o de consumo, es decir, la fase tardía del capitalismo, hay un nuevo orden internacional, que puede verificarse en la presencia del neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica, etc., y es el posmodernismo el que expresa la verdad interior de ese nuevo orden. Dos rasgos característicos de la posmodernidad son el pastiche y la esquizofrenia, siendo este último elemento un punto de entronque con el ensayo de Baudrillard, y el primero un punto de coincidencia con la teoría de la escritura posmoderna defendida por Linda Hutcheon. Para Linda Hutcheon, los tres rasgos fundamentales de la escritura posmoderna son el uso –casi obsesivo– de la ironía, el pastiche y la parodia. Estos dos últimos, Genette los considera fenómenos intertextuales (e hipertextuales), y por lo tanto elementos de la transtextualidad; pero concentrémonos por ahora en los dos aspectos analizados por Jameson.

Para hablar de pastiche, elemento fundamental para los propósitos de esta tesis, necesitamos deslindarlo de otra estrategia literaria cercana, que es la parodia:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor [...] ²²

Con la definición anterior, podemos plantear aquí lo que va a ser una de las tesis centrales de este trabajo: la literatura posmoderna se caracteriza, entre otros recursos,

²² Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La posmodernidad*, p. 170.

por la reescritura, y la reescritura es un recurso literario que ha existido desde hace muchos siglos. Lo que distingue a la reescritura en la producción literaria posmoderna de otras formas de reescritura anteriores es que la primera utiliza de manera recurrente las tres estrategias que aquí hemos mencionado: la ironía, el pastiche y la parodia. Se trata de una reescritura que crea un efecto “centrípedo”, que se dispara hacia lo asistemático, lo difuso, que “revienta” en todas las direcciones posibles e incorpora elementos de jerarquías y orígenes múltiples. El proceso mismo del ensamblaje de los elementos de este collage se convierte en objetivo central de la obra, en materia de reflexión e ironización (ironía autoconsciente, parodia de sí misma).

El pastiche y la parodia, tal y como los define Jameson, podríamos encontrarlos en dos obras posmodernas importantísimas. Me refiero a *Viernes o los limbos del pacífico*, de Michel Tournier, y *Foe*, de J.M. Coetzee. Ambas son reescrituras del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, ambas son obras posmodernas por su intención excéntrica, por su celebración de una falta de unidad o visión totalizadora y, sobre todo, porque cuestionan la autoridad narrativa en la relación que establecen con su “fuente común”, o mejor dicho, su hipotexto. En el caso de la novela de Tournier, y siguiendo el modelo de Jameson, podemos considerarla un ejemplo de pastiche, una obra hipertextual, por varias razones: porque reescribe la historia de Daniel Defoe, porque es una imitación y su relación con el hipotexto funciona en varios niveles: hay un pastiche de la forma del diario o *log-book*, que es parcialmente adoptado de la novela original, pero una vez recontextualizado adquiere connotaciones y efectos nuevos, y sobre todo, porque mueve la focalización, la centra en la figura de Viernes y, desde esa perspectiva, dinamita el tradicional binomio unicidad/otredad, plantea la posibilidad de un nuevo tipo de relación con la otredad (o la/s diferencia/s, que en el posmodernismo son

siempre múltiples y provisionales). Utilizando la técnica del pastiche, o de lo que en artes plásticas llamaríamos el collage, descompone al hipotexto en sus partes, lo recrea e ironiza, pero el efecto buscado no es el de la risa, es decir, nunca cruza la frontera hacia lo que Jameson clasificaría como parodia.

En el caso de la novela de Coetzee, *Foe*, podemos hablar de ambas técnicas, entre otros recursos de este ambicioso proyecto literario. En *Foe* encontramos un ejemplo tanto de pastiche como de parodia. La novela está dividida en cuatro capítulos, de los cuales el primero es la historia en la isla, es decir, todo lo “tomado” del (o de los) hipotexto(s) estaría ahí, y ya en condiciones peculiares. Coetzee agrega un personaje femenino como un naufrago adicional en la historia, con lo cual desplaza todavía más el punto de vista. De hecho la historia se inicia cuando Susan Barton es arrojada a la isla, donde Robinson y Viernes ya llevan muchos años juntos y, aunque Robinson muere en ese capítulo, la novela continúa porque el personaje principal es Susan. La novela de Coetzee está compuesta por “pedazos” de la novela de Defoe, pero también por otras reescrituras del Robinson, incluidas varias versiones filmicas. Pero Coetzee no se detiene en los límites del pastiche, y también explora el territorio de la parodia. La ironía aquí sí busca la risa, el efecto burlesco, la desacreditación del canon. El elemento humor está presente en varios niveles; el de las bromas dirigidas a un lector especializado que puede percibir los diversos niveles de la intertextualidad, los efectos de la transposición y la presencia de hipotextos múltiples y, por lo tanto, se encuentra con un Robinson disminuido, que no tiene nada de la invulnerabilidad del personaje del siglo XVIII; o a un lector que encuentra el entretenimiento en aquellas secciones que son, de hecho, también reescrituras, como por ejemplo, los episodios dedicados al viaje a Bristol, que son una reescritura de la novela picaresca.

Ahora bien, el que el pastiche esté presente en mucha de la narrativa y poesía posmoderna es, según Jameson, sintomático de un agotamiento de la estética: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos “muertos”, es decir, el pastiche es, en cierta medida, una aceptación de un encarcelamiento en el pasado.²³

La última característica de la posmodernidad que Jameson analiza es la de la condición posmoderna como una condición esquizofrénica. Ya mencionamos que éste es un punto de encuentro con el ensayo de Baudrillard, aunque Jameson lo explica en los siguientes términos: según Lacan, la esquizofrenia es un desorden del lenguaje que altera la relación referente-significante-significado. De la misma manera que Baudrillard habla del individuo proteico o satelizado, Jameson –siguiendo a Lacan– habla de la mente esquizofrénica como la que percibe intensamente sólo fragmentos inconexos de la realidad o del lenguaje (que en términos posmodernos son lo mismo). Es decir, el esquizofrénico entiende el significado de las palabras de manera aislada, no en relación con otras, o sea, no percibe la relación sintáctica entre ellas, y carece de una experiencia de la continuidad temporal, por lo que vive en un presente perpetuo. Así, el esquizofrénico “no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del *yo* a lo largo del tiempo.”²⁴ Esto funciona perfectamente cuando se traslada a la discusión sobre la liminalidad en los estudios culturales posmodernos, es

²³ Aquí podemos notar una coincidencia con lo planteado por John Barth, en su famoso ensayo *The Literature of Exhaustion*, de 1967. Aunque también hay que aclarar que Barth no veía este agotamiento de la literatura como un anuncio de la muerte de la novela, sino como el fin de una manera de concebir a la obra literaria, y un presente y futuro en el que la novela funcionaba (y funcionaría) bajo otros parámetros.

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

decir, ya no la identidad como concepto monolítico, sino como una construcción en proceso, siempre cambiante.

En el texto literario, cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, y éstas se convierten en imágenes. La obra de Beckett sería un gran ejemplo de lo anterior, y esta transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos, otro rasgo de la literatura posmoderna.

Muchos de los aspectos mencionados hasta ahora son ordenados y sintetizados por Barry Lewis, en su ensayo “Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)”. En términos históricos, el autor sitúa a la literatura y cultura posmodernas en un período entre 1960 y 1990, enmarcado por acontecimientos como el asesinato de John F. Kennedy, el decreto *fatwa* en contra de Salman Rushdie, el levantamiento y la caída del muro de Berlín, y la publicación de los ensayos “Writing American Fiction” (1961) de Philip Roth y “Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel” (1989), de Tom Wolfe.

En un sentido más específico, al hablar de narrativa posmoderna, Lewis resume sus características de la siguiente manera:

[...] temporal disorder; the erosion of the sense of time; a pervasive and pointless use of pastiche; a foregrounding of words as fragmenting material signs; the loose association of ideas; paranoia; and vicious circles, or a loss of distinction between logically separate levels of discourse. Traits such as these are encountered time and time again in the bare, bewildering landscapes of contemporary fiction.²⁵

²⁵ Barry Lewis, “Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)” en *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*, p. 123.

Para complementar esta definición, Lewis se apoya en la opinión de John W. Aldridge quien, en 1983, hizo una crítica de la ficción posmoderna, desde la óptica de la narrativa norteamericana contemporánea, y la definió así:

In the fiction of [postmodernist writers]...virtually everything and everyone exists in such a radical state of distortion and aberration that there is no way of determining from which conditions in the real world they have been derived or from what standard of sanity they may be said to depart. The conventions of verisimilitude and sanity have been nullified. Characters inhabit a dimension of structureless being in which their behaviour becomes inexplicably arbitrary and unjudgeable because the fiction itself stands as a metaphor of a derangement that is seemingly without provocation and beyond measurement.²⁶

Las últimas citas muestran que la discusión en nuestro capítulo se ha deslizado ya del terreno de las características de la posmodernidad como fenómeno cultural amplio hacia el posmodernismo como manifestación artística, específicamente en el campo literario. Así, ha llegado el momento de revisar de manera más detallada las posturas de Linda Hutcheon y de Matei Calinescu respecto a esta forma artística en la segunda mitad del siglo XX.

c) El posmodernismo: un océano estético con muchas corrientes internas.

La teórica canadiense Linda Hutcheon publicó, en 1988, un libro que ha sido central para la discusión del arte posmoderno: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory,*

²⁶ John W. Aldridge, "The American Novel and the Way We Live Now" *apud* Barry Lewis en *op.cit.*, p. 123.

Fiction. Al inicio de su obra, la autora hace dos aclaraciones: por un lado, explica la importancia de tratar el tema del posmodernismo porque cree que merece atención crítica, pero anuncia que no piensa verlo desde los extremos que lo consideran un “cambio revolucionario radical” o desde el “lamento apocalíptico por el declive del mundo occidental bajo la influencia del capitalismo tardío”. Ella pretende articular una “poética del posmodernismo”, un marco conceptual flexible que le permita analizar la cultura posmoderna, los discursos sobre la misma y adyacentes a la misma. La autora parte de un modelo arquitectónico, especialmente de las propuestas de teóricos de la arquitectura como Paolo Portoghesi y Charles Jencks²⁷, para después proceder por analogía y hablar sobre las características de la ficción posmoderna que, según nuestra estudiosa, están representadas de manera especial por lo que ella llama “historiographic metafiction”.

Para Hutcheon, el posmodernismo no puede ser utilizado como sinónimo de “lo contemporáneo” y no es tampoco un fenómeno cultural internacional (en el sentido totalizador de la palabra). Se trata de una actividad cultural que es “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. Its contradictions may well be those of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concept of ‘the presence of the past’.”²⁸

Sobre la presencia del pasado, Hutcheon aclara que no se trata de un “nostalgic return; it

²⁷ Muchos críticos comparten la idea de que el posmodernismo surgió primero en el lenguaje artístico de la arquitectura y que también fueron los teóricos de la arquitectura quienes primero conceptualizaron y sistematizaron esta noción. Este tema merecería ser tratado en otro trabajo, pero aquí sólo quiero aclarar que Linda Hutcheon utiliza como una de sus referencias principales la Bienal de Venecia de 1980, cuya sección de arquitectura estuvo organizada por Paolo Portoghesi y en la que también participó Charles Jencks. El libro de Charles Jencks titulado *The Language of Post-Modern Architecture* fue publicado en 1977, es decir, dos años antes de la publicación del clásico de Lyotard. Sin embargo, las conferencias del filósofo francés, que más tarde se convirtieron en el libro *La condición posmoderna*, ya habían sido dictadas en Québec antes de la aparición del título de Jencks.

²⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.*, p. 4.

is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society [...]”.²⁹ De ahí que, cuando habla de la novela posmoderna, se concentre en la forma o tipo de escritura que llama *historiographic metafiction*, y que define como

those well known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant’s Woman, Midnight’s Children, Legs, G., Famous Last Words*. [...] Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.³⁰

Esta “visitación” o revisión del pasado, tanto histórico como literario, está siempre marcada por el hecho de que la metaficción historiográfica “always works *within* conventions in order to subvert them”³¹.

Otro aspecto importante del discurso del posmodernismo, apunta Hutcheon, es la sustitución de la noción de “otredad”, por la de “diferencia”, dado que esta última no tiene un opuesto exacto frente al cual definirse. La “diferencia posmoderna” o las “diferencias posmodernas”, en plural, son siempre múltiples y provisionales.

Cuando toca el tema del contraste con el Modernismo (como se le entiende en la tradición de habla inglesa), Hutcheon insiste en que la relación entre estas dos visiones estéticas no es simplemente de oposición, es una relación compleja y contradictoria (o paradójica). En palabras de la teórica canadiense,

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ *Idem.*

Modernists like Eliot and Joyce have usually been seen as profoundly humanistic [...] in their paradoxical desire for stable aesthetic and moral values, even in the face of their realization of the inevitable absence of such universals. Postmodernism differs from this, not in its humanistic contradictions, but in the provisionality of its response to them: it refuses to posit any structure or, what Lyotard calls, master narrative –such as art or myth- which, for such modernists, would have been consolatory. It argues that such systems are indeed attractive, perhaps even necessary; but this does not make them any less illusory.³²

El hecho de que Hutcheon reflexione sobre esta relación entre modernismo y posmodernismo como una relación compleja, que puede ser de continuidad y de ruptura, de herencia y rechazo a la vez, la distingue no sólo de la posición de Jameson, sino de la de muchos textos en los que se encuentran incluso tablas o esquemas en los que se coloca al modernismo en una primera columna y al posmodernismo en la segunda y se enlistan características bajo la lógica de la oposición. Ese procedimiento no sólo no es válido para estudiar estas dos corrientes, sino que además de reducir la visión del posmodernismo a un mero opuesto de la corriente anterior (dando por hecho que se puede hacer un corte cronológico tajante para dividir a ambas), también se circunscribe el tratamiento de recursos literarios –como la ironía y la parodia- al contexto del siglo XX, como si los mismos no hubieran existido desde hace muchos siglos, con variantes y modulaciones también muy interesantes. Es decir, ni la postura de Hutcheon ni esta tesis pretenden promover a la narrativa posmoderna como la inventora de una serie de recursos literarios nunca antes utilizados, sino poner atención a la manera peculiar y recurrente en que se están usando.

³² *Ibid.*, p. 6.

Ahora bien, si Hutcheon defiende que el postmodernismo es un modo cultural que reta o desestabiliza desde el interior, ¿qué es exactamente “eso” que el posmodernismo pone en tela de juicio? A esta pregunta, la crítica responde que, en primer lugar, las instituciones están siendo sometidas a escrutinio; desde los medios de comunicación hasta la universidad, desde los museos hasta los teatros, por citar algunos ejemplos. En segundo lugar, el posmodernismo transgrede límites previamente aceptados, y esto está íntimamente ligado con el debate contemporáneo sobre los márgenes y fronteras de las convenciones sociales y artísticas. En lo que toca al terreno literario, de manera más específica, “the borders between literary genres have become fluid:

who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection (Alice Munro’s *Lives of Girls and Women*), the novel and the long poem (Michael Ondaatjee’s *Coming Through Slaughter*), the novel and autobiography (Maxine Hong Kingston’s *China Men*), the novel and history (Salman Rushdie’s *Shame*), the novel and biography (John Banville’s *Kepler*)? But in any of these examples, the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging.³³

Para ejemplificar lo anterior, Hutcheon cita *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes o *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. En el caso del segundo ejemplo, la autora dice que en esa novela se encuentran por lo menos tres tipos de discurso cuyo despliegue de recursos está ocurriendo de manera simultánea: el discurso histórico-literario, el filosófico-teológico, y el popular-cultural. El tipo de transgresión de fronteras más radical ha sido el que se ha llevado a cabo entre la ficción y la no ficción, y muchos de estos ejercicios tienen que ver, en particular, con el desdibujamiento de los

³³ *Ibid.*, p. 9.

límites entre los discursos de la teoría literaria y la literatura. A este tipo de escritura se le ha llamado, a veces, “paraliteraria”, término que Rosalind Krauss define de la siguiente manera: “the paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence, or resolution that we think of as constituting the work of art”³⁴. Éste es, para Hutcheon, el espacio de lo posmoderno.

En tercer lugar, Hutcheon agrega que muchas de las tensiones al interior de los textos se dan en el territorio de la parodia y su relación intertextual con las tradiciones y convenciones de los géneros implicados:

When Eliot recalled Dante or Virgil in *The Waste Land*, one sensed a kind of wishful call to continuity beneath the fragmented echoing. It is precisely this that is being contested in postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity. Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a consideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions.³⁵

Así Hutcheon se deslinda de la visión de Jameson, quien lamenta la pérdida de ese estilo único e individual modernista o que considera que el pastiche y la parodia, característicos de la escritura posmoderna, tienen que ver con un agotamiento estético, un aprisionamiento del texto en el pasado (ver página 37). La autora cree que la parodia, en el arte posmoderno, ha sido un “liberating challenge to a definition of

³⁴ Rosalind Krauss *apud* Linda Hutcheon, *op. cit.*, p 11.

³⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 11.

subjectivity and creativity that has for too long ignored the role of history in art and thought.”³⁶

Otra consecuencia, para el arte, de los cuestionamientos posmodernos relacionados con la subjetividad es la puesta en tela de juicio de las nociones tradicionales de perspectiva. El sujeto que percibe u observa ya no es considerado una entidad coherente y generadora de significado; esto, especialmente, a partir de los escritos de Foucault. Así, “narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited –often undermining their own seeming omniscience [...]”³⁷ A esta descripción de Hutcheon yo agregaría que lo mismo sucede con los narratarios, y pienso, a manera de ejemplo, en la novela *Deseo*, de Elfride Jelinek. En esta obra, hay momentos en los que creemos que el narratario de la historia podría ser “el lector”, sin más especificaciones. Sin embargo, hay momentos en los que la voz narrativa se dirige a ese lector como “las mujeres”, en otras ocasiones como “los hombres”, en otras como “los escritores”, etc. De esta forma, al final de la lectura, no sólo tenemos una voz (o perspectiva) narrativa difícil de identificar, sino también un narratario (o narratarios) múltiple, cambiante y provisional. De ahí que Hutcheon afirme que “provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal o thematic). [...] The centre no longer completely holds. And from the decentered perspective, the ‘marginal’ and what I will be calling the ‘ex-centric’ [...] take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith [...] we might have assumed.”³⁸

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

La inestabilidad o, aún más, desacreditación de las nociones de sujeto y objeto como se asumían en el discurso de la modernidad me hace pensar en la utilización posmoderna de la “máscara” o, mejor dicho, la sucesión de máscaras. No tenemos acceso al “sujeto”, los antiguos conceptos de identidad ya no son útiles. Un ejemplo de esto sería la primera novela de *The New York Trilogy*, *City of Glass*, de Paul Auster. Lo que, al inicio de la novela, parecería un típico personaje-narrador, se convierte en un personaje que va “adoptando” identidades que se multiplican de tal manera que nos enfrentamos a una puesta en abismo de la identidad o sucesión de máscaras. Al llegar al final de la novela, no hay una “identidad” que podamos fijar, no hay una solución del enigma. Nos queda sólo la incertidumbre, un estado provisional de cosas (liminalidad).

Para concluir lo que toca a Linda Hutcheon, la teórica menciona como una más de las paradojas del arte posmoderno la difuminación de las fronteras entre el arte popular³⁹ y el arte en sus formas superiores. En este aspecto coincide con una buena parte de los críticos del posmodernismo y afirma que, en el caso de la literatura, los autores recurren con frecuencia a formas de la novela que hasta hace no mucho se consideraban géneros menos “serios” o “populares”, como la historia de detectives, el *western*, etc. Pero no sólo hay una dismantelación de los criterios que segregaban a ciertos subgéneros frente a otros, también el posmodernismo ha enfrentado a la crítica al fenómeno de novelas como *El nombre de la rosa* o *The French Lieutenant's Woman* que han sido best-sellers y, al mismo tiempo, objeto de estudios académicos muy importantes. Para Hutcheon, este tipo de novelas, como textos posmodernos típicamente contradictorios, “parodically use and abuse the conventions of both popular and elite literature, and do so in such a way that they can actually use the invasive

³⁹ “Arte popular” es utilizado aquí como un tipo de arte de amplia difusión y comercialización, o que es conocido por el público en general.

culture industry to challenge its own commodification processes from within.⁴⁰ El tipo de novela posmoderna que Hutcheon llama metaficción historiográfica “clearly acknowledges that it is a complex institutional and discursive network of elite, official, mass, popular cultures that postmodernism operates in.”⁴¹

Dado que la parodia funciona siempre bajo alguna o varias de las formas de la intertextualidad, y que, de manera específica, la parodia en la narrativa posmoderna se ha estudiado dentro del contexto de la discusión sobre una estética de la reescritura, se torna necesario revisar aquí las ideas sobre este tema que ha desarrollado Calinescu.

Matei Calinescu, en su ensayo titulado “Rewriting”, aborda muchos aspectos importantes de la historia de la reescritura literaria. Sin embargo, me concentraré sólo en aquellas definiciones que me son útiles para un análisis de las tres novelas de Angela Carter que estudiaremos en los siguientes capítulos de este trabajo, y que apuntan hacia una caracterización de la reescritura posmoderna como una forma de reescritura distinta, al menos en cierta medida, de otras reescrituras llevadas a cabo en siglos anteriores.

Calinescu está consciente de que la reescritura es una técnica literaria muy antigua, que ha sido utilizada con mayor frecuencia en ciertas épocas, como el Neoclasicismo, y no en otras como el Romanticismo, dada su defensa de la idea de originalidad. Sin embargo, él considera que en el siglo XX (y aquí no hace una distinción, todavía, entre literatura modernista y posmodernista), las formas de la reescritura adquieren un carácter distinto al de las transformaciones textuales de los siglos anteriores: “a certain playful, hide-and-seek type of indirection, a tongue-in-cheek

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

seriousness, an often respectful and even honorific irony, and an overall tendency toward oblique and even secret or quasi-secret textual reference.”⁴² Calinescu aclara también que esta noción de reescritura tiene que ser vista desde el papel que desempeña el lector, así la reescritura del siglo XX, más que nunca, “ideally asks for rereading, or for the kind of attention that is characteristic of reflective rereading, both in regard to the master text and to the text that is derived from it.”⁴³ En buena parte de su ensayo, el autor se apega a la taxonomía de *Palimpsestos* de Genette, así que cuando habla del “master text” se refiere al texto fuente o hipotexto, y el texto derivado sería el hipertexto o texto reescrito.

Ahora bien, siguiendo las definiciones anteriores, pero concentrándose ya en la escritura posmoderna en particular, Calinescu afirma que los textos posmodernistas son aquellos “multiply coded or even ‘overcoded’ [...] and aware of the importance of the code of hypertextuality”.⁴⁴ Para complementar esta definición, habla de una visión pantextualista de la literatura y el mundo (visión que alcanzó su clímax durante el estructuralismo, en los años sesenta y que aún tiene ecos importantes en corrientes postestructuralistas como la deconstrucción) y que defiende, entre otras cosas, un desdibujamiento de la frontera entre el lenguaje y la realidad, “a blurring of the distinction between language and reality, fiction and fact, thought and action.”⁴⁵

En la opinión de Calinescu, el reciente predominio de la reescritura como técnica de composición ha llevado a algunos teóricos a redefinir la parodia como una de las estrategias privilegiadas de la reescritura, y al modo paródico como una de las

⁴² Matei Calinescu, “Rewriting” en *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, p. 243.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 245.

características distintivas de la literatura y el arte posmodernos. Ya vimos que Linda Hutcheon es una de las críticas que así lo postulan. Es cierto que con mucha frecuencia la reescritura se nutre de la parodia y que a esta última se le suele asociar con un elemento burlesco o cómico (aunque Hutcheon propone que puede existir la parodia sin componente burlesco, asunto que trataremos en capítulos posteriores). Sin embargo, la parodia, con los elementos cómicos a los que se le asocia tradicionalmente, es a la vez una arena propicia para la discusión de nociones muy serias (como lo ha sido la comedia clásica). De ahí que pueda ser el marco para un análisis crítico, muchas veces de naturaleza metaliteraria, y la importancia de dicho análisis no se vea disminuida por la presencia del humor. Ya hemos citado en este capítulo la definición de Frederic Jameson del pastiche como parodia sin sentido del humor, es decir, el elemento cómico o burlesco como casi la única distinción entre estos dos conceptos de naturaleza intertextual. La definición brindada por Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* coincide con la de Jameson, aunque también menciona otros aspectos. En la entrada para el vocablo “pastiche” dice:

Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes formales o de contenido o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. [...] Está próximo a la parodia, imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza intertextual.⁴⁶

A su vez, J. A. Cuddon define parodia como:

The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous. This is usually achieved by exaggerating certain traits, using more or less the same

⁴⁶ *Subvoce* “pastiche” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 387.

technique as the cartoon caricaturist. In fact, a kind of satirical mimicry. As a branch of satire its purpose may be corrective as well as derisive.⁴⁷

Calinescu está, en términos generales, de acuerdo con estas visiones clásicas de la parodia, lo que le preocupa es que la definición de parodia se vuelva tan incluyente (y cita el caso del estudio de Linda Hutcheon) que abarque todas las formas de la intertextualidad. Ni todos los ejemplos de intertextualidad tienen que ser paródicos, ni todo texto posmoderno es necesariamente paródico. Calinescu incluso va más lejos al afirmar que no todo ejercicio contemporáneo de reescritura es posmoderno.

Hechos los deslindes anteriores, Calinescu sugiere el apego a la siguiente definición de reescritura posmoderna: “Rewriting would involve a reference of some structural significance (as opposed to a mere mention or passing allusion) to one or more texts or, if we want to underline the connection, intertexts.”⁴⁸ Y de aquí se desprenden dos formas de reescritura: la primera y más “sencilla” sería la **cita**, la cual juega un papel muy importante en la literatura posmoderna, al grado en que muchos críticos han llegado a ver al posmodernismo como una práctica de la “estética de la cita”. La cita, que es siempre una transformación textual por medio de la recontextualización, se presenta de muchas maneras:

Quotation in postmodernist texts is the object of a large variety of manipulations (it can be deliberately deformed, switched from the affirmative mode to the negative one and vice versa, falsely attributed, concealed, made unrecognizable, used as a screen for another quotation, used as a clue or a false clue to a secret meaning of the work and so on) for the most diverse purposes, from showing respect (tinged with irony) for the literary tradition to

⁴⁷ *Subvoce* “parody” en J. A. Cuddon, *op. cit.*, p. 682.

⁴⁸ Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 245.

playing hide-and-seek games with the reader.⁴⁹

Y la segunda y más compleja forma de reescritura posmoderna sería lo que Genette llama **transposición**, “-whether in the reductive-comic register of parody, in the serious-meditative amplifying register of modern recasting/revisions of traditional works and themes, or, more often, in a mixed, seriocomic register that postmodern authors seem to favor.”⁵⁰

Finalmente, Calinescu concluye su ensayo con un último comentario sobre la conciencia crítica posmoderna:

One thing is beyond doubt, however: the postmodern critical consciousness is particularly sensitive to the phenomena of textual transformations or rewriting and shows a definite preference for rewriting as a frame for critical discussion. The symbol-hunting of archetypal critics a generation ago has become the hunting for secret sources, implied models, secret parodies, and other forms of declared or oblique rewriting.⁵¹

Siguiendo las ideas de Calinescu, podemos concluir que en la reescritura hay un trabajo no sólo de adopción sino de **recontextualización**; al trasladarse al hipertexto, los significados del hipotexto se alteran, hay un proceso de **resignificación**. En el caso de la narrativa posmoderna, se suele encontrar una multiplicidad de referentes o hipotextos de naturaleza distinta, lo cual crea un “efecto mosaico” y de deconstrucción. El texto se sabe hipercodificado y demanda (idealmente) a un lector que pueda ser testigo de los procedimientos de la deconstrucción que se está llevando a cabo y las implicaciones filosóficas, políticas, estéticas que dicho desmantelamiento conlleva. Y

⁴⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 248.

como en estas novelas no sólo está la presencia de hipotextos múltiples, la hibridez en términos de las convenciones de dos o más géneros literarios (con sus respectivos hipotextos, tanto teóricos como de creación, que pertenecen a la tradición de cada uno de esos géneros), sino que, además, no hay una conciencia unificadora en la obra, el texto no sólo crea un efecto deliberado de lo fragmentario, sino también una puesta en escena de lo heterogéneo, provisional e inestable. En el corazón de la reescritura posmoderna hay un rehilete que, al girar, “salpica” las distintas esquinas del texto con elementos intertextuales, y no hay una conciencia autoral o vocal que pretenda unificarlos, todo lo contrario, se celebra la presencia de una lógica narrativa que se resiste a ser unidireccional.

Dadas las condiciones de heterogeneidad e inestabilidad de los textos, viene muy a cuento el concepto derridiano de deconstrucción. Así como Calinescu dice que la reescritura demanda una actitud de relectura, la deconstrucción es un tipo de lectura crítica que “descompone” al texto. Para Barbara Johnson, “the deconstruction of a text does not proceed by random doubt or arbitrary subversion, but by the careful teasing out of warring forces of signification within the text itself. If anything is destroyed in a deconstructive reading, it is not the text, but the claim to unequivocal domination of one mode of signifying over another.”⁵² O en palabras del propio Derrida, un texto puede ser leído “as saying something quite different from what it appears to be saying, and that it may read as carrying a plurality of significance or as saying many different things which are fundamentally at variance with, contradictory to and subversive of what may be (or may have been) seen by criticism as a single, stable „meaning’.”⁵³

⁵² Barbara Johnson *apud* J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 222.

⁵³ Jacques Derrida *apud* J. A. Cuddon, *op. cit.*, p. 223.

Como puede apreciarse en la cita anterior, la idea de deconstrucción está imbricada en las definiciones fundamentales del pensamiento posmoderno como lo plantea Lyotard (la deslegitimación de las metanarrativas), y como lo desarrolla la mayor parte de los críticos revisados en este capítulo, con el énfasis que cada uno de ellos pone en aspectos sociales o estéticos, según sus intereses.

Hasta ahora hemos revisado ya los aspectos de la teoría de los distintos críticos de la posmodernidad que considero pertinentes para la conformación de un marco teórico, siempre flexible, que nos permitirá abordar el análisis de las tres novelas de Angela Carter que se busca estudiar en esta tesis. Al hacer una lectura de cada una de estas obras de la narradora inglesa matizaré las nociones teóricas según lo demande cada texto; sin embargo, partiré de la afirmación de que dicho *corpus* novelístico puede leerse como representativo de una estética posmoderna que surgió hacia finales de la década de los sesenta, con el capitalismo tardío como un telón de fondo económico e histórico, y en el marco de las discusiones filosóficas sobre una crisis de legitimidad de los discursos. Asimismo, en términos estéticos, considero que hubo en el proyecto literario de Angela Carter una intención deliberada de revisar o “revisitar con distancia crítica” el pasado tanto histórico como literario, es decir, de analizar y deconstruir el discurso con el cual hemos elaborado nuestras nociones del pasado en términos históricos y, de la misma manera, las convenciones de distintos géneros literarios, como el de la picaresca y la novela de aventuras, el cuento de hadas y la literatura gótica, la novela de ciencia ficción y la del realismo mágico. Desde las posibilidades que nos brinda el concepto de metaficción historiográfica, estudiaré la hibridez que caracteriza a la narrativa de esta autora, su disolución de las fronteras entre los mencionados géneros

literarios y las técnicas con las que logró una superposición de discursos, así como su incorporación de la llamada cultura popular al universo literario.

Carter utilizó, de manera extensiva e intensiva, la reescritura como procedimiento literario privilegiado, con las técnicas que a este recurso le son particularmente distintivas : la transposición y, en el contexto de la misma, la parodia (con sus distintos niveles de ironía) y el pastiche. Los efectos logrados tienen que ver con las nociones posmodernas de heterogeneidad y desestabilización de los significados, es decir, la creación de una narrativa excéntrica que busca provocar en el lector una inseguridad ontológica radical.

El posmodernismo es una manifestación estética inconclusa. Por ello, las “conclusiones” a las que este análisis nos conduzca serán siempre provisionales y cambiantes, es decir, coherentes con la visión posmoderna en la que se enmarcan. Acercarse a la paradoja, describir sus componentes, apreciar sus posibilidades no significa aspirar a la solución. Todo lo contrario. Encuentro revitalizante la tensión que la sostiene y nos entrega una estética sin síntesis posible.

Capítulo II.

***THE INFERNAL DESIRE MACHINES OF DOCTOR HOFFMAN* O LA CRÓNICA DEL DESENCANTO.**

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, publicada en 1972, es la sexta novela de Angela Carter, y la primera de las que yo considero sus obras maestras; es decir, una de las producciones de su período de madurez, al que también pertenecen *The Passion of New Eve* (1977) y *Nights at the Circus* (1984). Aunque estas tres novelas fueron concebidas como obras independientes, pretendo destacar aquellos aspectos que permiten leerlas como textos con estrategias narrativas y preocupaciones temáticas comunes. Al final del capítulo anterior mencioné que abordaría el estudio de estas novelas desde la noción de “metaficción historiográfica” propuesta por Linda Hutcheon y las técnicas de la reescritura propias de la narrativa posmoderna. Para el análisis de la manera en que Carter hace un montaje de reescrituras de diversos géneros literarios será necesario revisar cuáles son esos géneros, sus convenciones, según fueron establecidas por las obras canónicas de los mismos, para luego proceder al estudio del proceso de montaje, saturación intertextual y deconstrucción llevado a cabo por la autora. Así, en este capítulo dedicado a *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* brindaré una breve introducción a la novela, para luego entrar en las secciones dedicadas a los géneros reescritos, en el siguiente orden: primero estudiaremos los orígenes de la picaresca, su adopción en la tradición literaria inglesa y, finalmente, la utilización de sus convenciones en la novela que nos concierne. La siguiente sección estará centrada en el mito, el cuento de hadas y la novela gótica como tres tipos de discurso que se interrelacionan, dada la asimilación que la narrativa gótica hizo de los dos anteriores.

Veremos cómo Angela Carter los reescribe en *IDM*. Finalmente, destinaremos una sección a la literatura de ciencia ficción para ver qué elementos de este género son utilizados en nuestra novela, y con qué fines. En las conclusiones del capítulo intentaré demostrar que las diversas lecturas propuestas no son excluyentes, sino que el hecho de que las convenciones de tantos géneros y/o discursos se integren a un mismo trabajo es, precisamente, el recurso que nos permite hablar de esta narrativa de Carter como híbrida, y de su reescritura como una estrategia típicamente posmoderna.

The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman consta de una Introducción, en la que el protagonista de la historia, Desiderio, dedica sus memorias a Albertina Hoffman, y nos comunica que las ha escrito como una confesión de lo que realmente ocurrió durante la época de “La Guerra de la Realidad” que se libró en la ciudad capital de un país vagamente ubicado en América del Sur. El resto de la novela lo componen ocho capítulos, de los cuales siete están dedicados a las andanzas del protagonista por mundos de fantasía abrumadora.

El primer capítulo, “La ciudad sitiada”, es la presentación del conflicto: el maléfico Dr. Hoffman ha decidido crear el caos en la ciudad (para después dominar al mundo, claro) liberando el inconsciente de los habitantes. Así, la urbe se convierte en un espacio poblado por las imágenes que son el producto de *todas* las fantasías y los deseos de sus habitantes, un mundo en el que ya no se puede distinguir entre los objetos reales y las imágenes que proyectan las máquinas infernales creadas por el científico desquiciado. Caminan por las calles los familiares fallecidos de los habitantes, los relojes se convierten en flores que ya no indican ningún tipo de tiempo, y Desiderio será

el agente secreto quien, bajo las órdenes del Ministro de la Determinación, emprenderá un viaje para encontrar y dar muerte al Dr. Hoffman.

De esta manera, el personaje masculino saltará de aventura en aventura; conocerá la Mansión de la Medianoche, donde será seducido por una sonámbula gótica, reelaboración del personaje de la Bella Durmiente; vivirá entre la tribu de la gente del río; se unirá a la tropa de un circo, donde será violado por los Acróbatas del Deseo; proseguirá su recorrido junto al “viajero erótico”, un conde que es una mezcla de Drácula y Marqués de Sade; irá a parar con los caníbales en las costas de África, y escapará (en helicóptero) del mundo de los centauros que habitan el Tiempo Nebuloso, siendo estos últimos personajes una reelaboración de los houyhnmms de *Los viajes de Gulliver*. Finalmente, Desiderio llegará al castillo del Dr. Hoffman, donde éste tiene preparado un plan para el protagonista: la unión carnal del mismo con Albertina, el anzuelo erótico que ha sido utilizado a lo largo de toda la historia, y que es también una recreación de la princesa en el castillo de los cuentos de hadas.

El lector que tiene un primer acercamiento a *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* probablemente piense que está frente a una novela de ciencia ficción, entre otras cosas, porque la historia se sitúa en el contexto de una era posatómica. Pero también podría pensar que se trata de un ejercicio de reescritura de la picaresca, dado que el personaje es un antihéroe que se ve arrojado a distintos tipos de situaciones peligrosas, a las que sobrevive adoptando identidades variadas y amos diversos. La estructura episódica de la novela, así como otros elementos del prólogo, refuerzan esta lectura, pero también la del texto como novela de aventuras, lo que se enfatiza con las referencias a *Los viajes de Gulliver*. Al mismo tiempo, los episodios como el de la

Mansión de la Medianoche o el del viajero erótico, con su burdel subterráneo en el que trabajan criaturas imposibles, o el de los acróbatas del deseo, con su grotesca y violenta recreación del mundo circense, convencen al **mismo** lector de que tiene en las manos una novela gótica. Por último, que toda la historia se construya a partir de la búsqueda (*quest*) de un personaje masculino que quiere rescatar a la princesa inaccesible encerrada en el castillo del demiurgo malvado lleva al, para entonces, exhausto lector a considerar que la historia podría ser un cuento de hadas. En todos los casos, nuestro hipotético lector estaría haciendo una lectura pertinente de la obra.

Esta obsesiva acumulación de referencias a textos literarios y de otra índole, y el cuestionamiento paralelo de las convenciones a partir de las cuales se construyen tanto los textos referidos (hipotextos) como la nueva obra (hipertexto) es lo que Kai Mikkonen llama “intertextualidad poligenética”, que en el caso de la narrativa de Carter alcanza un grado máximo de codificación (o sobrecodificación) porque con mucha frecuencia ocurre en un solo e incluso breve segmento narrativo.

Pero abordemos el problema en el orden propuesto. ¿De qué manera puede hacerse una lectura de *IDM* como una novela picaresca o, mejor dicho, como una novela que, entre otras cosas, utiliza las convenciones de la picaresca al mismo tiempo que las subvierte? Vayamos a los orígenes del género para revisar cómo se constituyó la tipología del mismo y así poder analizar con mayor precisión cómo Carter usa y abusa de sus rasgos más característicos.

II.1

De pillos y ladronzuelas: el surgimiento de la picaresca y sus andanzas por otros siglos.

a) *Los orígenes de la picaresca en la tradición literaria española.*

Old burglars never die,
they just steal away.

Glen Gilbreath

En términos históricos, el llamado “Siglo de Oro” de la literatura española representa un período que encuentra su cumbre aproximadamente de 1580 a 1640, pero abarca el siglo de Carlos I y Felipe II, y el siglo de los Felipes y Carlos II. En términos literarios, éste es el período glorioso de Cervantes, Góngora, Lope de Vega y Quevedo. Las letras españolas ya contaban con *La Celestina* como una celebración de la riqueza del castellano y, con una visión un poco más amplia, podríamos decir que el fin de esta etapa de abundancia literaria se ubica en 1692, cuando en el Nuevo Continente, Sor Juana Inés de la Cruz deja de escribir. La producción literaria de esta época es prolija en todos los géneros, aunque para los fines de esta tesis sólo nos concentraremos en una de las formas que adoptó la narrativa.

En los inicios del siglo XVI español, la actividad novelística era enorme: circulaban múltiples imitaciones en prosa de *La Celestina* y derivaciones de la novela sentimental, cuya voz más distinguida fue la de Diego de San Pedro. Esta fue también la época dorada de las novelas de caballería, es decir, las muchas continuaciones e imitaciones del *Amadís de Gaula*. Y es justo al inicio de la larga decadencia de la novela de caballería, a mediados del XVI, cuando aparecen en el escenario literario tres

novelas en un tono muy distinto y de naturalezas literarias diversas entre sí. Me refiero a las dos anónimas, el *Lazarillo de Tormes* y la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, así como a la *Diana*, de Jorge de Montemayor.

El *Lazarillo de Tormes*, como ya mencionamos, es una novela anónima. Su extensión es corta y probablemente fue publicada por primera vez en 1553, aunque las tres primeras ediciones conocidas datan de 1554. Se sospecha que fue escrita por un monje de la orden de los jerónimos, con una formación humanística, pero una posición dentro del clero que no le permitía firmar la obra. La novela narra las aventuras de un muchacho de origen humilde que tiene que enfrentarse a la hostilidad del mundo y aprende una serie de trucos o artimañas para sobrevivir. Este aprendizaje no representa necesariamente una elevación de su estatura moral, al menos no desde la perspectiva de la moral católica dominante en el siglo XVI, aunque el protagonista pueda despertar la simpatía del lector. En palabras de Antonio Alatorre,

el lector que simpatiza con Lázaro de Tormes, o sea el lector sano, [...] debe aceptar que la ~~honra~~” de Lázaro, aquello que lo hace ser un ~~hombre honrado~~” y simpático, no tiene nada que ver con la ~~honra~~” oficial, con el prestigio social y externo. Y Lázaro, juzgado ~~inferior~~” por el mundo, no sólo resulta moralmente superior al miserable que se da humos de hidalgo, sino también a diversos ministros de la religión oficial. Lázaro ve a todo el mundo con la frente en alto. El *Lazarillo* era una amenaza para los valores establecidos.¹

Es este personaje, Lázaro, quien le da cuerpo y voz a lo que desde entonces se llamaría el pícaro. El término pícaro, en sus orígenes, designaba a un ~~pobre~~ diablo sin oficio ni beneficio que de vez en cuando podía llenar la barriga, y aun ganar unas monedas,

¹ Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, p. 174.

picando carne o cebollas en una cocina.”² Este pícaro de cocina no llevaba en el sustantivo una connotación de tipo moral, pero con el paso del tiempo hubo un deslizamiento semántico hacia la connotación de maleante. Así, el “pícaro” pasó a ser el que llevaba una vida ruin o vil, el trapacero o cínico, por lo tanto, en la literatura, el antihéroe por excelencia.

Didier Souiller, en su libro *La novela picaresca*, hace una acuciosa lectura social del surgimiento del género y el personaje que le da nombre. Este crítico describe a la economía de la España del siglo XVI como “arcaica y desequilibrada”, un imperio cuyo potencial dependía de las cantidades masivas de metales preciosos llevados de América y una renta interna que provenía de los productos de la tierra y no del nacimiento de un capitalismo de tipo mercantilista, como fue el caso en otros países europeos (sobre todo protestantes). Ante la ausencia de una clase burguesa comerciante, la España de 1550 no reconoció (o no *quiso* reconocer) más que dos clases sociales: los nobles y los campesinos. Quien no perteneciera a una de ellas era automáticamente sospechoso, despreciado o rechazado.³ Además de que la idea de “nobleza” se asociaba a la noción de “virtud” y se adquiría por la sangre y el linaje, se instauró en España una verdadera obsesión por lo noble que se manifestó a través del concepto del “vivir noblemente”: participar en el mundo del comercio, del negocio o de las artes mecánicas equivalía a renunciar a los orígenes nobles.⁴ De ahí que todo pícaro sea fácilmente ubicado como un “outcast”, un personaje que no tiene un lugar en esta comunidad en la que no existe la permeabilidad social: el pícaro será pícaro hasta el final de su existencia (relacionar

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Cfr.* Didier Souiller, *La novela picaresca*, pp. 17-18.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

esto con la convención de la marca de nacimiento⁵). Se apunta también en las líneas anteriores un desprestigio de la idea del trabajo, especialmente si está relacionado con el comercio, elemento que será muy distinto en el caso de la ética protestante que permea a la novela inglesa del siglo XVIII, por ejemplo. En el caso español, la rigidez de la estructura social se intentará compensar con la idea religiosa de la salvación, como una forma de ascenso que sí está al alcance de todos.

Es en esta España de economía vulnerable y sentido anquilosado de la honra donde nace el género picaresco: ~~el~~ pícaro es el anticaballero errante en el marco de una epopeya de hambre en un mundo crapuloso, donde sólo se sobrevive gracias a la estafa⁶. Frente a la visión idílica de la novela pastoril, la picaresca presenta ~~una~~ realidad donde dominan la codicia, la envidia y la bajeza.⁷

En los párrafos anteriores salta a la vista que para brindar una definición del pícaro como personaje literario es importante situarlo en el contexto narrativo e histórico en el que dicho protagonista aparece, el pícaro es *él y sus circunstancias*, se vuelve pícaro por el mundo en el que le toca vivir, de ahí que otro estudioso del género como Claudio Guillén afirme que la novela picaresca hace énfasis ~~en~~ *the interaction between a growing individual and his environment. [...] The pícaro is not an independent hero who may be studied in vacuo.*⁸ Esta es, además, la razón por la que, aunque sí podemos mencionar algunas características que le son comunes a los pícaros de distintas tradiciones literarias, al mismo tiempo, dada la intención de este tipo de

⁵ La marca de nacimiento, el hecho de que el personaje tenga orígenes deshonorosos, se convierte en un tipo de destino social que condena al pícaro a la no evolución, aspecto que está ligado con la estructura de la trama: lo episódico, que se despliega en el espacio social de una serie de aventuras más o menos inconexas entre sí, no permite la evolución del personaje, y/o es el reflejo de una existencia convulsa, de no continuidad.

⁶ Didier Souiller, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, p. 77.

novela de hacer una sátira de la sociedad en la que se crea, el pícaro español de mediados del XVI tiene rasgos distintos a los del pícaro inglés del siglo XVIII. Estos componentes sociales y religiosos que los distinguen serán estudiados con mayor detalle cuando lleguemos al apartado de la tradición inglesa. Por el momento, algunas consideraciones de carácter general hechas por Guillén nos sirven para definir a Lázaro, lo mismo que a la gran mayoría de los pícaros engendrados a partir de esta primera novela española.

Guillén considera que el pícaro es un personaje que incorpora y al mismo tiempo trasciende características de tres personajes más antiguos: ~~the wanderer~~, the jester, and the have-not.”⁹ Además de lo anterior, Guillén señala que todo pícaro cumple con dos requisitos. En primer lugar, es un huérfano; y en segundo lugar, es un desarraigado: el pícaro ~~breaks~~ all ties with his native city. An unusually precocious taste of solitude (developed into a lasting detachment [...]).”¹⁰ El personaje también se caracteriza por una pérdida temprana de la inocencia, y la conciencia de no ser bienvenido o estar desprotegido frente al mundo:

The beginnings of knowledge are forced upon the young boy by the shock of premature experience. [...] He finds himself unwanted or uninvited. He will seek new cities, further replacements for the absent tutor, only to discover that the world can at best act like a cruel stepfather.¹¹

Así nos encontramos con que Lázaro, y casi todos los pícaros que le siguen, no conoce a su padre, es separado de la madre a muy temprana edad, y vaga de ciudad en ciudad y de amo en amo tratando de sobrevivir en un mundo que le es francamente hostil. Sin

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ *Idem.*

embargo, y ésta es una de las paradojas y riquezas fundamentales del pícaro y de la narrativa en la que habita, el peregrinar del personaje y su supervivencia por medio de la estafa terminan retratando las bajezas de una sociedad que es aún más condenable que la conducta delictiva del personaje. En el caso de *Lazarillo de Tormes*, dado el contexto español al que la novela pertenece, la crítica es particularmente mordaz cuando está dirigida al clero y a los “señoritos” o hidalgos que no quieren “manchase las manos” con la deshonra de trabajar para adquirir un sustento.

De la misma manera que Lázaro se convirtió en el molde a partir del cual se modeló a todo un linaje de pilluelos, la novela le entregó a la historia de la literatura una convención de tipo estructural: a partir de ese momento, la *novela picaresca* sería siempre un relato en primera persona de una serie de aventuras calamitosas, contadas a “saltos”, es decir, siguiendo una estructura en episodios. A esta estructura y a la “sospechosa” primera persona del *Lazarillo* dedicaremos aquí algunos párrafos.

El *Lazarillo de Tormes* está compuesto por un Prólogo y siete tratados que funcionan a manera de episodios en los que se cuentan algunas de las aventuras del antihéroe, es decir, que no conocemos absolutamente todos los acontecimientos de la vida de Lázaro sino aquellos que el narrador considera importante relatar con cierto detalle. En algunas ocasiones el narrador sólo nos dice: “Y porque vea Vuestra Merced a cuanto se extendía el ingenio de este astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender a su gran astucia.”¹² Lo anterior bien podría ser un ejemplo de lo que Margit Frenk, siguiendo a Genette, llama el relato iterativo, es decir, cuando “se cuenta *una* vez lo que en la historia ha ocurrido *n*

¹² *Lazarillo de Tormes*, p. 14.

veces”, o en un análisis más fino del *Lazarillo*, la misma Margit Frenk lo llama un relato iterativo-durativo, en el que hay una especie de síntesis, pero no como la del resumen, sino un relato en el que ~~el~~ tiempo no se recorre de un extremo al otro: se contempla en su conjunto, como una sola unidad de rasgos comunes, los cuales suelen agruparse en subconjuntos por medio de una especie de clasificación paradigmática de los acontecimientos que la componen¹³. Así, fueron probablemente muchas las ocasiones en las que el ciego dio prueba de su ingenio, pero el narrador elige contar *una*, que será representativa de las demás. Este tipo de relato iterativo está al margen del tiempo, tiene límites diacrónicos y una extensión temporal dentro del relato, pero ~~la~~ diacronía real sólo interviene para marcar los límites de la serie [...] sin que ésta quede marcada realmente por el transcurso del tiempo¹⁴. Pero analicemos las distintas estrategias utilizadas en el Tratado I, ~~El~~ ciego”, en el orden en el que aparecen en el texto.

El Tratado I, en realidad, no es sólo el relato de las aventuras con el ciego, sino que está dividido en cuatro grupos temáticos de extensión variada. En la primera parte del capítulo, Lázaro cuenta sus orígenes, el porqué de su nombre, cuándo se mudaron de la aldea a la ciudad (nótese que la novela es un género predominantemente urbano y burgués), cómo conoció al ciego, las circunstancias en que éste lo contrató y la despedida de la madre. Todo lo anterior se presenta a manera de resumen, y en este tipo de relato hay una gran movilidad espacial.

Después, dan inicio las andanzas con el ciego, con el episodio del tope o ~~al~~abazada” contra el toro de piedra, que marca también el comienzo de la

¹³ Margit Frenk, ~~El~~ tiempo y narrador en el *Lazarillo* (episodio del ciego)”, p. 199.

¹⁴ Gerard Genette *apud* Margit Frenk, *Ibid.*, pp. 199-200.

transformación interna del protagonista o el primer momento de pérdida de la inocencia: –Me pareció que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño dormido estaba. Dije entre mí: _Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer’.”¹⁵ El ciego se convierte en su maestro, y las aventuras con su –profesor” marcan el inicio del relato iterativo-durativo antes descrito. Pero esto no es todo. El capítulo es aún más complejo y variado en su utilización de estrategias narrativas. Después del largo pasaje iterativo, el texto se va deslizando hacia un modo singulativo, término de Genette, explicado por Margit Frenk como un tipo de relato –en el cual se cuenta *una vez* lo que ocurrió *una vez*”¹⁶. En el Lazarillo encontramos una lograda combinación del relato singulativo con la escena, es decir, con el tipo de relato en el que –hacen su aparición los detalles específicos, continuos y sucesivos de tiempo, lugar, acción, personajes y diálogo”¹⁷. De esta manera, aparecen en esta parte del Tratado I **tres** escenas (ley épica del tres), que guardan paralelismos estructurales y analogías temáticas (son todas –escaramuzas alimenticias”, como las llama Margit Frenk). Me refiero a la escena del jarrazo (la más violenta de todas), la escena de las uvas y la escena de la longaniza. En todas estas escenas se utiliza el estilo directo; en todas ellas, pero tal vez en la de las uvas sea más evidente, se mencionan el lugar y la estación del año (aunque no sabemos si la de las uvas en realidad ocurrió antes o después de la del jarrazo), y en todas ellas, como en la de la longaniza, contamos al final de la escena con testigos: los –otros” están ahí para contribuir al efecto humorístico del episodio, siendo la risa popular un elemento común al final de estos tres relatos. (Elemento que me recuerda al *fabliau* a la manera del –Cuento del molinero” de Chaucer.)

¹⁵ Anónimo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Margit Frenk, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

Finalmente, el último segmento del capítulo es la escena del tope contra la columna de piedra, que no incluyo en la lista de escenas anteriores porque, como lo señala Margit Frenk, esta escena prepara la técnica narrativa que se utilizará en el siguiente tratado: la heterodoxa alternancia del pretérito y el presente en el relato escénico. Cabe mencionar que esta escena no es una escaramuza alimenticia, sino una historia de venganza, y que al final de este pasaje no hay risa. El episodio de la columna de piedra tiene más en común con el primer episodio de Lázaro con el ciego que con las escenas anteriores; de hecho, se cierra un círculo que inició con un golpe contra el toro de piedra y cierra con un golpe contra la columna de piedra. El primero representa la pérdida de la inocencia del protagonista; el último, una suma de las vilezas que ha aprendido del ciego y el deterioro moral del personaje. Ambas son escenas de abuso, y si la primera marca el inicio de las andanzas con el ciego, la última determina el final de las mismas y, tal vez, hasta el final de la vida del ciego. Al terminar el Tratado I, la balanza se ha inclinado hacia lo mordaz, ya no hacia lo cómico.

Ahora bien, el narrador es el elemento estructurante de todas estas secciones internas del Tratado I. (Cabe adelantar aquí que lo mismo sucede en las novelas de Angela Carter.) Sin embargo, una condición paradójica del *Lazarillo* es que, aunque el narrador sea el elemento estructurante, hay una pérdida progresiva de la confianza en el mismo, debido a un conflicto de perspectivas. Pero analicemos por partes las funciones del yo o de los “yo” desde el Prólogo de la novela.

En el ensayo de Luz Aurora Pimentel titulado “De voces, tiempos y espacios: los hallazgos críticos de Margit Frenk en torno al *Lazarillo*”¹⁸, se hace especial énfasis en las funciones aural, vocal y diegética de un “yo” que en la novela está “ontológicamente unificado, pero narrativamente diversificado.”¹⁹ Explico. Desde el Prólogo, el lector se encuentra con la presencia ambigua de estos tres aspectos del yo: el yo que escribe (autor implícito, función aural); el yo que narra (narrador o función vocal); y el yo narrado (protagonista, función diegética). Para Luz Aurora Pimentel, el primero es un autor que sigue las convenciones de la época, un seudoerudito que cita a “autoridades”, y su aparente conocimiento no concuerda con las restricciones cognoscitivas y de nula formación académica del Lázaro joven ni del viejo. Pero de la misma manera en que la ambigüedad de este yo se va diluyendo a lo largo del Prólogo, la voz y la perspectiva del yo narrador se confunden con la del yo narrado, y hay momentos en los que nos encontramos con una franca contaminación de voces, que ya no podemos atribuir claramente a una de las funciones del yo. Así es como se da la pérdida progresiva de la confianza en el narrador, y el momento climático de la transgresión se encuentra en la escena del jarrazo, en la que dado que el yo narrado está inconsciente, el yo narrador tiene que intervenir, pero lo hace con tal intensidad que se olvida de la distancia narrativa a la que está obligado y comete una gran cantidad de transgresiones vocales y focales, aunque su “omnisciencia” contribuye al efecto humorístico y trágico de la escena.

Me interesa de manera especial observar este tipo de transgresiones de planos y funciones narrativas en las novelas de Angela Carter, lo mismo que un aspecto que es

¹⁸ Los textos de Margit Frenk a los que Pimentel se refiere en su ponencia son el que ya hemos citado en este capítulo, así como “*Lazarillo de Tormes*. Autor-Narrador-Personaje”. Ambos aparecen en la bibliografía de esta tesis.

¹⁹ Luz Aurora Pimentel, “De voces, tiempos y espacios: los hallazgos críticos de Margit Frenk en torno al *Lazarillo*” en *Homenaje a Margit Frenk*, p. 239.

mencionado por las dos críticas aquí citadas en relación al *Lazarillo*: el hecho de que –por un extremo y por el otro, la obra se abre”. La ambigüedad del Prólogo, del narratario (que a veces es Vuestra Merced y a veces es un público general) y las palabras del final de la novela, hacen que ambos cabos queden intencionadamente sueltos. Cito aquí el –final” de la obra:

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró, y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos y fiestas, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna, de lo que de aquí adelante me sucediera, avisaré a Vuestra Merced.²⁰

Este final abierto propició, entre otras cosas, que se publicaran, fuera de España, dos continuaciones de esta novela, aunque de calidad muy inferior. Sin embargo, dentro de España, la obra sí creó escuela literaria²¹, no porque haya tenido continuaciones importantes, sino porque contribuyó al nacimiento de un género nuevo. Quevedo, con su novela *Historia de la vida del Buscón*, sería el otro gran responsable de la consolidación de la picaresca española. Para fines de esta tesis, nos interesa estudiar la adopción del género en otras tradiciones literarias; de manera específica, en la literatura inglesa.

²⁰ *Lazarillo de Tormes.*, p. 91.

²¹ Esta afirmación parece contradecir la opinión de Antonio Alatorre, quien afirma que el *Lazarillo* no tuvo –descendencia”. Creo que Alatorre se refiere, sobre todo, al hecho de que no se publicaron continuaciones en España, y que su reconocimiento como obra fundadora o como influencia para la consolidación de un género nuevo fue tardía. Sin embargo, hay una oración en la que Alatorre afirma que el legado del *Lazarillo* se reduce a la aportación de un tipo literario y una estructura episódica, y con esta última idea no estoy de acuerdo. En primer lugar, estas dos aportaciones, en sí mismas, no son contribuciones menores; en segundo lugar, creo que el *Lazarillo* también aportó, entre otras cosas, una forma literaria específica para la sátira social, el retrato de un mundo hostil, una visión desencantada de la España de la época y un tipo de lenguaje que, por su desnudez, se convierte en un vehículo para retratar la crueldad de manera efectiva.

b) *La novela picaresca en la tradición literaria inglesa.*

Aunque hoy en día se habla de *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, como una protonovela, y también está la presencia importante de *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory, como la primera obra del género en prosa, en Inglaterra, el siglo XVIII es el siglo de la novela, y el fortalecimiento de este tipo de obras literarias es un fenómeno asociado a la consolidación de la clase media como grupo social. En el caso específico de la novela picaresca, ésta se inspiró en la tradición literaria española, dada a conocer por las muchas traducciones al inglés y al francés que se distribuían en la época. Cabe aclarar que muchas de estas “traducciones” eran en realidad adaptaciones a lo que se consideraba los gustos y condiciones sociales de los lectores con lo que en muchas ocasiones se hizo de la novela picaresca un “book of jest and ethnic profiling”, que tenía la intención de ridiculizar el estereotipo del español en otros países de Europa. Así, nos encontramos con títulos como *The Pleasant History of Lazarillo de Tormes*, de David Rowland, publicado en Londres, en 1586, obra que supuestamente “expresses Spaniards in their kind”, y que influyó en *The Unfortunate Traveller* (1594), de Thomas Nashe, que está clasificada como la más temprana de las novelas picarescas inglesas.²²

Sin embargo, otras novelas sí adoptaron el espíritu original de la picaresca española y la figura del pícaro como un personaje que no tenía lugar en una nueva sociedad regida por valores económicos distintos. Al no pertenecer ni a la aristocracia, ni a la nueva y exitosa clase burguesa, el pícaro no tiene un lugar en el mundo, ni una identidad definida. El pícaro es un *outcast* que busca sobrevivir atravesando las capas

²² Cfr. Gerhart Hoffmeister, “Picaresque novel (1550)”, p. 6.

sociales, colándose en una estructura que no está diseñada para él. Si además se trata de una pícara, como ocurre en novelas tanto del siglo XVIII como del XX, el factor “género” la coloca en una posición doblemente vulnerable.

A pesar de las coincidencias, es importante aclarar las diferencias entre los contextos políticos, socioeconómicos y religiosos de la España del XVI y XVII, y la Inglaterra del XVIII. Mientras, como ya mencionamos, la España del XVI es ferozmente católica y adolece de una noción peculiar del “vivir noblemente”, la Inglaterra del siglo XVIII ya ha pasado por la Revolución Gloriosa de 1688 y los pronunciamientos del *Bill of Rights*, que anunciaban la evolución hacia una monarquía constitucional. Como lo señala Didier Souiller, para el Siglo de Augusto o *the Augustan Age* (1680-1780), la sociedad inglesa ha transitado de un modelo feudal, cerrado y estereotipado, a la idea de un conjunto de individuos libres dentro de una estructura social más abierta. Incluso en términos religiosos, después de haber excluido del poder a los monarcas católicos y de las universidades y funciones públicas a los disidentes, se relajan relativamente las tensiones y enfrentamientos públicos, y “el contenido de la religión tiende a interpretarse como un código ético, proveedor de una regla de vida”²³.

El nuevo cuadro social, compuesto en su mayoría por anglicanos (en el campo) y puritanos (en la ciudad), es decir, mayoritariamente protestante, deja cada vez más de lado las distinciones de casta, basadas en el nacimiento: “aparece una nueva jerarquía, fundada sobre el rey-dinero: el individuo es lo que posee” y “los burgueses enriquecidos compran tierras, lo que [...] les permite adquirir un título; a su vez, los cadetes de la ‘gentry’ prueban su suerte en el mundo de los negocios. Se asiste a una interpenetración

²³ Didier Souiller, *op. cit.*, p. 150. Ver también la página 149.

de estas dos clases, que se juntan en una misma apología de la actividad y del negocio [...]”²⁴. En este contexto, la ética protestante del trabajo justifica e incluso alienta la adquisición de bienes, y la ideología dominante del período podría resumirse en los siguientes términos: “actividad, razón y ‘vía media’”. El siglo XVIII inglés consagra *el triunfo del espíritu de empresa*, en medio de lo que podríamos llamar una verdadera mística del comercio”²⁵.

De lo anterior se desprenden dos prácticas sociales que son fundamentales para entender la novela inglesa que analizaremos más adelante. Me refiero a que en una sociedad en la que se proclama la *propiedad* como uno de los valores superiores, el robo se convirtió en uno de los delitos más castigados de la época (las penas impuestas variaban desde los castigos corporales hasta la deportación a las colonias); y el matrimonio reforzó su estatus de “sagrado”, pues garantizaba la transmisión del patrimonio.²⁶ De ahí que Moll Flanders garantice su supervivencia cambiando de maridos y no de “amos”, y sea deportada al Nuevo Continente por el delito de robo.

Entre los mejores ejemplos de la picaresca inglesa del siglo XVIII están *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollet, y el *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding. La primera referencia es muy importante para el análisis de la narrativa de Angela Carter quien decide, en la segunda mitad del siglo XX, renovar el género con las novelas que son objeto de esta tesis, es decir, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *The Passion of New Eve* y *Nights at the Circus*. Detenernos en algunos aspectos de *Moll Flanders* nos permitirá revisar las convenciones del género en una de sus manifestaciones inglesas más importantes y, en

²⁴ *Ibid.*, pp. 150-151.

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶ *Cfr. Ibid.*, pp. 151-153.

algunos momentos, haremos referencia a la obra de Swift, dado que es uno de los evidentes elementos intertextuales de *IDM*, aunque en ese caso se trate de una novela de aventuras.

Moll Flanders es el seudónimo de una mujer de origen humilde (hija de una convicta condenada al exilio en América), en la Inglaterra del siglo XVII, que para sobrevivir y alcanzar respetabilidad (en términos económicos) recurre a todo tipo de engaños y prácticas ilícitas. Muchos de los recursos narrativos en esta obra se ajustan a las convenciones de la picaresca española del siglo XVI, específicamente a las mencionadas en relación con el *Lazarillo*. En primer lugar, se trata de una historia “confesional”, narrada en primera persona por la propia Moll Flanders, aunque transcrita por un autor desconocido, quien se encarga también de redactar el Prólogo. De esta manera, igual que en el *Lazarillo*, tenemos tres “yos” narrativamente diversificados, que corresponderían al yo autoral, es decir, el yo que, en este caso, transcribe la historia y es explícito (no implícito, como en *Lazarillo*²⁷), el yo que narra su historia (función vocal, que corresponde a la Moll Flanders entrada en años), y el yo narrado (protagonista, función diegética, es decir, la Moll Flanders joven). En el caso del “autor”/escribano, nos encontramos con una pluma que en realidad no sólo ha transcrito sino *censurado* el relato de Moll Flanders, ha eliminado secciones completas de la historia, según su propio criterio (que se apoya en las nociones de decoro de la época), y nos presenta una versión domesticada de la historia, declaraciones que, desde el inicio, ponen en cuestionamiento la confiabilidad del texto como supuesto relato “genuino” de la historia privada de Moll Flanders:

²⁷ Ver páginas 68-69.

It is true that the original of this story is put into new words and the style of the famous lady we here speak of is a little altered; particularly she is made to tell her own tale in modester words than she told it at first, the copy which came first to hand having been written in language more like one still in Newgate than one grown penitent and humble, as she afterwards pretends to be.

(...)

All possible care, however, has been taken to give no lewd ideas, no inmodest turns, in the new dressing up of this story; no, not to the worst part of her expressions. To this purpose some of the vicious part of her story, which could not be modestly told, is quite left out, and several other parts are very much shortened. What is left _tis hoped will not offend the chastest reader or the modestest hearer; and as the best use is to be made even of the worst story, the moral, _tishoped, will keep the reader serious even where the story might incline him to be otherwise.²⁸

En este caso no es el escribano sino el autor de la novela, el propio Defoe (que se ficcionaliza a sí mismo como editor/ censor) quien, por adelantado, se protege de la censura de la época, y hace un poco lo que Fernando de Rojas en su advertencia al inicio de *La Celestina*: decirle al lector que lo allí contado es lo que *no* debe hacer, para después dedicarse a recrear una fiesta de la carne. De igual manera, Defoe se deleita describiendo todo tipo de pillerías, pero con su prólogo procura mantener la imagen que se ha creado como el autor de *Robinson Crusoe*, es decir, como un defensor de la ética protestante de la clase media inglesa del XVIII, complaciente incluso con las nociones imperialistas y de justificación de la esclavitud dominantes.

La ilusión de objetividad que después se buscará recrear en la novela se ve drásticamente dañada en el prólogo, aunque hay una curiosa tendencia en el lector a olvidar la intervención del “escribano” en la composición del texto, debido a la seductora agilidad de los episodios narrados y al hecho de que el escribano no vuelva a tener una intervención durante la novela, me refiero a una intervención directa en la que

²⁸ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, pp. v-vi.

apele al narratario, ya que la historia en sí se presenta todo el tiempo como narrada en primera persona por la propia Moll. Si el lector tiende a olvidar este fuerte filtro narrativo, con mayor facilidad olvida que en otra parte de ese prólogo se aclaró que los últimos párrafos de la historia tuvieron que ser agregados, tomando como fuente la biografía del último de los esposos de Moll Flanders, que alguien más había escrito:

We cannot say, indeed, that this history is carried on quite to the end of the life of this famous Moll Flanders, for nobody can write their own life to the full end of it unless they can write it after they are dead. But her husband's life, being written by a third hand, gives a full account of them both, how long they lived together in that country, and how they came both to England again after about eight years, in which time they were grown very rich, and where she lived, it seems, to be very old, but was not so extraordinary a penitent as she was at first; it seems only that indeed she always spoke with abhorrence of her former life and every part of it.²⁹

Es decir, el uso de la primera persona en la última parte de la novela es un artificio del escribano, con la intención de cerrar el relato. Con esta declaración quedan dinamitadas las nociones de verosimilitud y confiabilidad narrativas y, sin embargo, leemos la novela como si fuera un recuento de lo que le ocurrió a la heroína. Además, la última parte de la cita también pone en cuestionamiento la supuesta reforma moral de la pícara, que la protagonista tanto ha insistido en hacerle patente al lector. De la misma manera que dudamos del progreso económico y moral de Lázaro al final de su historia, aquí el punto de vista del escribano, afiliado al del relato de la vida del último esposo, así como el estilo mismo en el que se nos ha dicho que estaba escrito el manuscrito original de la protagonista, nos hacen dudar de la condición de penitente de la pícara Flanders. Igual que en el texto que dio origen a la picaresca española, en *Moll Flanders* se nos invita a

²⁹ *Ibid.*, p. ix.

llevar a cabo una lectura a contrapelo, que constantemente resiste la literalidad del texto. Lo mismo ocurrirá en las novelas de Angela Carter que analizaremos.

Pero hemos hablado de las implicaciones de la presencia del primer “yo”, el autorial, y no de los otros dos. El yo narrador, en su función vocal, es la Moll Flanders que al final de su vida decide escribir sus memorias. Esta voz narrativa que, como la del Lázaro viejo, irá caminando hasta unirse con el yo narrado al final de la novela, establece una constante complicidad con ese yo diegético. Tal parece que uno de los propósitos de la narración es justificar y disculpar a la joven Moll, aunque en otros momentos aparente escandalizarse de los crímenes cometidos. La Moll narradora se apoya en un determinismo social al decir que una de las razones por las que tuvo una vida de fechorías es porque el estado no se hace cargo, como en otros países, de los bebés huérfanos, por lo que éstos sufren todo tipo de privaciones y terminan, de manera irremediable, llevando una vida escandalosa. En otros momentos culpa a otros personajes de la historia porque se aprovecharon de su ingenuidad, y así, trata de suavizar el retrato de las faltas de su vida, pasando por alto, incluso, el hecho de que ella misma abandona a una gran cantidad de hijos en más de un continente. Sin embargo, como en el caso de Lázaro, es la pobreza, la angustia de la supervivencia, la que en un buen número de ocasiones arrastra al personaje al crimen, y como en el caso del personaje español, los lectores terminamos sintiendo simpatía por el antihéroe, aunque sepamos de su ética dudosa. He aquí la paradójica función de la voz narrativa en este texto: se supone que quiere convencernos de su arrepentimiento y sus últimos años de vida reformada, cosa que no logra con mucho éxito, y termina despertando la solidaridad hacia el personaje de la pícara, y creando un lazo de complicidad con el lector, en lugar de una condena de sus fechorías. En contadas ocasiones, la narradora se

ve forzada a admitir que ejerció el oficio de ladrona por ambición y no por necesidad, como en un episodio en el que, después de uno de sus cuidadosos cálculos contables, acepta que tenía suficiente dinero para retirarse en ese momento y llevar una vida honrada, pero el prospecto de una vida lujosa y el no tener que trabajar le resultaron más atractivos:

This was doubtless the happy minute when, if I had hearkened to the blessed hint, from whatsoever hand it came, I had still a cast for an easy life. But my fate was otherwise determined; the busy devil that drew me in had too fast hold of me to let me go back; but as poverty brought me in, so avarice kept me in, till there was no going back. As to the arguments which my reason dictated for persuading me to lay down, avarice stepped in and said, –Go on; you have had very good luck; go on till you have gotten four or five hundred pound, and then you may live easy without working at all.”³⁰

Incluso en una cita como la anterior, la voz narrativa le atribuye la responsabilidad a un determinismo de corte sobrenatural, cuando dice que su destino ya estaba definido, que un demonio la empujó hacia el robo e, incluso, habla de la pobreza y la avaricia como personajes alegóricos de *morality play* que, con voluntades propias, decidieron corromperla. Aun así, la autojustificación y, a veces, el franco cinismo del personaje no impiden que nos resulte más simpático que un Robinson arrogante que cree que, con un hacha en una mano y la *Biblia* en la otra, puede llevar una vida impecable, en una isla desierta, durante veintiocho años. Claudio Guillén describe la paradoja antes referida en los siguientes términos: en la novela picaresca –his antihero is a lonely spirit, or a dissembler, or a hypocrite. So is, of course, his narrator. The picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar.”³¹ A pesar de la dosis de cinismo que el discurso de

³⁰ *Ibid.*, p. 180.

³¹ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 92.

algunos pícaros pueda contener, me parece que la condena de Guillén no se justifica del todo: las ~~mentiras~~” del pícaro no son un discurso simple, ni se explican de un plumazo.

En el penúltimo párrafo hice alusión a los cuidadosos cálculos financieros que obsesionan a Moll Flanders a lo largo de toda la novela. Con suma frecuencia se dedican párrafos enteros a decirle al lector el valor en libras de cada uno de los objetos robados, se transcriben los presupuestos del alojamiento, comida y hasta servicios de asistencia en el parto que se le proporcionan a la protagonista en distintas ciudades de Inglaterra; se hacen proyecciones de cuánto dinero se necesitaría para llevar una vida acomodada en el campo, y cuánto en el caso de la ciudad, etc., etc. Me atrevería a decir que este sentido de lo pragmático o lo mundano que se ha asociado a la novela picaresca inglesa del siglo XVIII podría encontrarse en obras anteriores, como la ya mencionada *Morte D'Arthur*, de Thomas Malory. En el caso de este romance cortés de finales de la Edad Media se incluye una serie de elementos pragmáticos relacionados con el valor de los artefactos que deben llevarse a la batalla, el tiempo que toma preparar a un ejército, en fin, una serie de referencias de corte realista que reflejan la propia experiencia del autor como caballero, como hombre de guerra consciente de las implicaciones de movilizar a una fuerza armada de un reino hasta otro. De igual manera, podríamos pensar que las vicisitudes económicas que sufrió Defoe a lo largo de su vida se reflejan en las preocupaciones de nuestra heroína, quien no sólo quiere sobrevivir sino también hacer creer a los otros personajes que nunca ha sufrido ningún apuro económico. Para Ian Watt, el interés del autor por la omnipotencia maléfica del dinero y por la tentación de los bienes materiales es un reflejo del progreso de la sociedad comercial y de la visión calvinista del mundo.³² Pero en términos de las consideraciones estrictamente

³² Cfr. Ian Watt, de *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* en *Theory of the Novel*, p. 364.

literarias, Kenneth Rexroth opina que es la presencia abrumadora de lo material, de los objetos, lo que contribuye a que la novela haya sido considerada “the truest realism in English literature”, incluso llamado “red-blooded realism”. Rexroth cree que, como ejemplo de realismo “it is supposed to be ‘life like’, to give the impression of truth, the appearance of being based on real facts”.³³ Esta ilusión de reproducción objetiva y detallada de la vida de la Inglaterra del XVIII es otro elemento que contribuye a que creamos en la historia de *Moll Flanders* como “verdadera”, a pesar de las ya mencionadas confesiones de falta de objetividad y manipulación del supuesto manuscrito original en el prólogo. Además, si recordamos el caso de *Lazarillo*, también ese texto está lleno de elementos realistas y hace incluso una crítica mordaz de distintos estratos de la sociedad española del siglo XVI, aunque no hay en el personaje una obsesión y un frío cálculo de su futuro financiero, sino la premura de sobrevivir, de salir del aprieto en turno. En términos religiosos, como ya habíamos comentado, en el caso español la iglesia defiende a los pobres (o los consuela con la idea de una igualdad en el más allá), mientras que en Inglaterra, al menos desde el punto de vista de los puritanos, “el que es pobre, es un réprobo, puesto que el éxito social y material es uno de los medios de distinguir a los elegidos de Dios.”³⁴

Ahora bien, un crítico como Thomas Pavel ve en *Moll Flanders* muchas de las convenciones de la picaresca española en general, pero asocia esta novela no sólo al *Lazarillo*, sino de manera más específica, al *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. A continuación explicaré lo que Pavel menciona como rasgos en común con toda la picaresca y luego el elemento compartido con la obra mencionada.

³³ Kenneth Rexroth, Afterword to *Moll Flanders*, p. 304.

³⁴ Max Weber *apud* Didier Souiller, *op. cit.*, pp. 151-152.

Según Thomas Pavel, la novela picaresca es un subgénero que examina el espectáculo de la imperfección humana con la seriedad deliberada que de ordinario se reservaría para la representación de los objetos dignos de admiración; dicho de otro modo, una de sus aportaciones es la capacidad para convertir los temas cómicos en objetos de una seria o incluso pesimista reflexión moral. También es característico del género que haya una sucesión en apariencia disparatada de episodios que, de acuerdo con Pavel, sí guardan una cierta coherencia interna:

la mayoría de los episodios ponen en escena a unos amos que no quieren o no pueden cumplir con su deber más elemental hacia su criado, el de alimentarlo decentemente, lo que obliga a éste a buscar su sustento por medios fraudulentos y, llegado el caso, a engañar sin escrúpulos a sus propios amos. La coherencia interna de los diversos momentos del relato (la incapacidad de los amos es constantemente contrarrestada por los ardidés del criado) cautiva y satisface la atención, pero [...] las aventuras se yuxtaponen sin relación causal alguna: en el encadenamiento de tales aventuras no es posible detectar una intriga a largo plazo.³⁵

Es decir que, más allá de la situación particular de cada episodio, en el caso de Lázaro, por ejemplo, el pícaro se enfrenta siempre a un universo hostil y opresor, como si sus diversos amos encarnasen la identidad profunda de un desafío universal que es doble porque, por un lado, es una amenaza a la supervivencia inmediata y, por el otro, a la confianza entre los hombres. Así, la verdadera tragedia del universo picaresco es «el desmoronamiento del orden moral y de los vínculos de fidelidad entre los hombres.»³⁶

Ahora bien, en este contexto de desmoronamiento del orden ideal establecido por una sociedad específica, podemos encontrarnos, según Pavel, con dos tipos de pícaro: el que «acepta la amoralidad de su condición sin experimentar remordimiento

³⁵ Thomas Pavel, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, p. 92.

³⁶ *Ibid.*, p. 93.

alguno y, por otro lado, el pícaro moralizador que deplora la bajeza de su propia vida en nombre de una norma superior que no logra alcanzar.”³⁷ El primer tipo es el del personaje que actúa fuera de la moral y a despecho de ésta, y, como genuino *trickster*, percibe esta exclusión como su condición natural; el segundo tipo se presenta cuando a este mundo picaresco se agrega la presencia de un Dios justiciero y entonces nos enfrentamos a universos narrativos de novelas picarescas moralizadoras como *Guzmán de Alfarache* o *Moll Flanders*.

Según Pavel, el segundo tipo de pícaro es un personaje cuyas aventuras son tan escandalosas como las de Lázaro o las de los héroes de Quevedo, pero que, a diferencia de éstos, ~~no~~ puede resolverse a aceptar su propia decadencia ni a aprobar las infracciones de la norma general que comete.”³⁸ De ahí la preferencia del género por el relato en primera persona, ya que nadie más aceptaría hablar a nombre del pícaro, y en el caso de la picaresca moralizante, la presencia de dos voces narrativas: ~~inaugurado~~ por el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, obra ricamente adornada con sermones y reflexiones morales, el relato picaresco a dos voces –la voz del pícaro y la del asceta (según la acertada expresión de Didier Souiller)- es la especialidad del puritano Daniel Defoe.”³⁹ Cabe mencionar aquí que lo que Pavel llama la voz del asceta es lo que en esta tesis hemos llamado la función autoral explícita del escribano, en el caso de *Moll Flanders*, siguiendo el modelo de análisis propuesto por Margit Frenk y Luz Aurora Pimentel.

De acuerdo con Pavel, tanto *Moll Flanders* como *Roxana, the Fortunate*

Mistress

³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

heredan la estructura episódica de la picaresca española, como si la fragmentación y la contingencia del universo –señales de su unidad profunda y de su hostilidad con respecto a los humanos- siguiera siendo el horizonte obligatorio de un género marcado tras su nacimiento por el platonismo negativo. La novedad de las novelas de Defoe se debe, en primer lugar, a que el personaje del pícaro y el universo que se le opone adquieren una nueva densidad y coherencia, considerados -con una lucidez sin precedentes- en su dimensión social; a continuación, estas novelas profundizan en la temática moral del género y refuerzan, finalmente, la unidad –por otra parte siempre precaria- del destino de la heroína.⁴⁰

Estoy de acuerdo con las convenciones del género mencionadas por este crítico, y también con que dichas convenciones se cumplen en el caso de una novela como *Moll Flanders*. Me parece interesante la clasificación en dos grupos del pícaro, y creo que sí, *Moll Flanders* pertenece al segundo grupo, aquellos que constantemente reprueban sus acciones, aunque no las corrijan. Sin embargo, me parece un poco optimista o ingenua la lectura que Pavel hace del final de la novela, afirmando que Moll experimenta una verdadera conversión, se reforma y el destino recompensa su nueva madurez moral proporcionándole un esposo bondadoso y una situación económica favorable, a cambio de experimentar, de vez en cuando, algunos –saludables remordimientos por su pasado corrupto”. Creo que, como he mencionado anteriormente, hay elementos en el texto que nos permiten poner en duda la autenticidad de la supuesta reforma moral del personaje (aunque la voz narrativa se empeñe en convencernos de lo contrario) y que el final –feliz” del texto no se debe tanto a los méritos individuales de la protagonista, como al tratamiento ligero (en el mejor sentido del adjetivo, no en el sentido de frívolo o superficial) o humorístico que caracteriza a la picaresca: no es éste un género concebido para tener finales trágicos, por crueles o mordaces que puedan ser algunos de sus

⁴⁰ *Idem.*

episodios, ni aunque la obra en su totalidad exprese una visión pesimista del mundo. El pícaro, después de todas sus aventuras, sufre una transformación interior que, si no necesariamente significa una purificación o reforma en términos de la moral de una época, sí significa, por lo menos, una pérdida de la inocencia y la adquisición de un conocimiento directo y detallado del mundo en el que le tocó vivir. Por lo tanto, el personaje nunca es el mismo del inicio de la novela, pero el hecho de que haya superado todos los obstáculos que se le presentaron a lo largo de sus correrías, y que al final de su vida haya encontrado un “respiro” o cierta tranquilidad indica que encontró una manera de acomodarse en el mundo, pero no que este mundo haya cambiado o sea menos hostil de lo que ha demostrado ser a lo largo de toda la historia.

Falta comentar aquí, con mayor detalle, el aspecto de la estructura episódica. Ya lo habíamos mencionado cuando hablamos del *Lazarillo*, y otra vez lo encontramos en *Moll Flanders*. El pícaro siempre lleva a cabo un viaje físico, geográfico, que es metáfora de su viaje interior, pero este viaje no se narra de manera perfectamente hilada o causal sino “a saltos”, advirtiéndole al lector que lo que se le está contando es una selección de todas las aventuras que tuvieron lugar y no un reporte detallado de todos los acontecimientos. Para lograr lo anterior, habíamos mencionado que a veces se recurre al resumen, a veces al relato iterativo-durativo o a veces a una selección que se justifica en términos del decoro de una cierta época. En el caso de *Moll Flanders*, aunque la novela no esté dividida formalmente en capítulos o tratados, sí podemos dividirla en episodios, y en cada episodio, que representa una etapa de la vida de la protagonista o su estancia en una ciudad, hay también lo que podríamos llamar, igual que en el *Lazarillo*, una combinación del relato singulativo con la escena⁴¹, y las

⁴¹ Ver definiciones en las páginas 64-66.

escenas guardan paralelismos estructurales y temáticos entre sí. Es decir, que se crea un patrón en el orden en el que se narran los acontecimientos en el interior de cada episodio y suele haber un elemento temático repetitivo detrás de las escenas que pertenecen a un mismo episodio o a varios, o incluso a la novela en su totalidad. En el caso del *Lazarillo*, utilizamos como ejemplos las tres escenas del Tratado I denominadas como “escaramuzas alimenticias”. En *Moll Flanders* podríamos decir que todos los episodios tienen en el interior escenas en las que se repite una misma estructura en cuanto al orden en que se presentan las acciones: hay primero una situación de crisis o desesperación económica; esta situación empuja al personaje a prácticas como el robo o la prostitución (o ambas); en un primer momento, estas prácticas son exitosas y, entonces, el personaje se siente alentado a intentar crímenes más intrépidos o en situaciones más arriesgadas que podrían reportarle mayores ganancias; en ese punto, comete un error fatal que trae como consecuencia su denuncia, persecución o incluso el ser llevada frente a las autoridades y, por último, escapa de esta situación de peligro extremo de manera casi milagrosa. Esta estructura se repite una y otra vez, creando un patrón, del que la novela no escapa ni cuando la aventura en turno es pescar marido: también ahí se observa que la situación inicial es una crisis económica; después la protagonista despliega una serie de tácticas de seducción que, en un primer momento, resultan exitosas; después comete un error terrible, se descubre timada, burlada o entrampada en una situación de incesto, de la que sale corriendo y se libra teniendo que mudarse de ciudad (o continente), así como de identidad, para empezar desde cero otra vez. Estos patrones o repeticiones estructurales crean un efecto pesadillesco en la novela, el personaje está atrapado en una mecánica existencial de la que no logra escapar; por ello coincido con la afirmación de Thomas Pavel de que la estructura misma del texto refuerza el carácter hostil del mundo en que están sumergidos los personajes y cómo esta hostilidad se manifiesta en dos

niveles, el de la angustia por la supervivencia y el de la fractura de la confianza o los vínculos de fidelidad entre los personajes.

Hasta aquí el comentario de *Moll Flanders*, aunque en algunos momentos será necesario volver a aludir al texto. La razón por la que me detuve varias páginas en el análisis de esta novela no fue sólo para demostrar que la picaresca española fue el modelo sobre el cual se construyeron las novelas picarescas inglesas del siglo XVIII, sino porque estas obras clásicas de la tradición anglosajona son una referencia intertextual constante en la narrativa de Angela Carter, y muchos de los juegos irónicos y/ o paródicos de sus novelas no podrían entenderse sin el conocimiento de dichas fuentes. Así, es objetivo central de esta tesis demostrar que las tres novelas de Angela Carter que estudio pueden ser leídas como una trilogía, están íntimamente relacionadas; entre otras razones, esto ocurre porque las tres son reescrituras del género picaresco; y es objetivo de este capítulo ver cómo fueron reescritas las convenciones de dicho género en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, como uno de los elementos que componen el mosaico de reescrituras que se encuentra al interior de la novela. Lo anterior, además, nos lleva a preguntarnos por qué a una escritora de finales del siglo XX le interesó reescribir este género en particular y cómo este ingrediente o elemento es sólo uno del gran pastiche de géneros que encontramos en la obra.

c) *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman desde la óptica de la picaresca.*

Hasta ahora hemos hablado, la mayor parte del tiempo, sobre dos novelas que la crítica literaria tradicional clasifica como picarescas, es decir, la revisión de *Lazarillo de Tormes* y *Moll Flanders* tuvo como objeto estudiar las características principales del género y algunas de las variantes entre la novela española fundacional y una novela inglesa que adopta los rasgos de la anterior, pero los adapta para reflejar la ideología dominante de otra época y otro país. En ambos casos, nadie duda de que estas novelas puedan (o incluso deban) ser leídas como picarescas. Sin embargo, cuando nos acercamos a *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, la novela que Angela Carter publica en 1972, y decimos que puede ser leída como una novela picaresca, el primer elemento que despierta el escepticismo del lector es el cronológico: ¿se escriben, en la segunda mitad del siglo XX, novelas picarescas? Didier Souiller contestaría que no. Para este teórico, la picaresca tuvo su inicio con el *Lazarillo* y su fin con el siglo XVIII inglés. Para él los ideales sociales del XIX son diferentes a los de los siglos anteriores, de la misma manera que la novela que los retrata o satiriza. Así, el estudioso afirma que «la novela picaresca es la precursora de la novela realista y de la novela costumbrista, dos géneros que la suplantarán rápidamente. La novela picaresca está históricamente delimitada: desaparece a mediados de la segunda mitad del siglo XVIII.»⁴²

Para Claudio Guillén, sin embargo, sí sigue existiendo la novela picaresca en el siglo XX: «In the XXth century, as in the Spain of Phillip II and the Germany of the

⁴² Didier Souiller, *op. cit.*, p. 14.

Thirty Year's War, the career of the rogue would once more disclose an awareness of civilization as oppression."⁴³ El crítico afirma, incluso, que después de la Segunda Guerra Mundial hay un renacimiento importante del género, y menciona a autores como Gide y Pirandello, Céline y Brecht, Steinbeck y Orwell, Henry Miller y Kerouac, Malaparte, Chaplin y Fellini.⁴⁴ Dadas las referencias, se podría interpretar que el autor está pensando más en el "espíritu picaresco" que en la novela con dicha denominación tal cual. Aún así, Guillén declara: "From *Lazarillo* to our day, it seems to me, the picaresque has been an outlet for the expression of human alienation. And today the *pícaro* remains what he has always been: the coward with a cause."⁴⁵

En cualquiera de los dos casos, ya sea que aceptemos el argumento de Souiller o el de Guillén (cuyo libro, por cierto, fue publicado en 1961, es decir, once años antes de la novela de Carter que nos concierne), estas posturas no contradicen la propuesta de lectura que aquí hago para *IDM*, ya que ésta no consiste simplemente en abordar la obra como una novela picaresca, sino como una *reescritura de las convenciones de la picaresca*, junto con las de otros géneros, creando así un complejo mosaico o pastiche de reescrituras. En *IDM* nos encontramos con una novela que no es la simple continuación de una tradición literaria o el renacimiento de una forma de novela que ya se consideraba caduca. La obra de Carter revive la picaresca por su manera de reutilizar las convenciones que le son propias, pero también las desestabiliza o deconstruye, siguiendo la lógica de la parodia, es decir, un tipo de escritura que en un primer momento rinde homenaje (aunque sea indirectamente) al género "visitado", pero también pone en tela de juicio sus procedimientos y la visión del mundo que de ellos se desprende. De esta manera, analizaré primero aquellos aspectos de la novela que

⁴³ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ *Cfr. Ibid.*, p. 106.

⁴⁵ *Idem.*

identifico como provenientes de la picaresca clásica, es decir, el personaje del pícaro, en sus distintas vertientes (amoral y pícaro moralizador); el relato en primera persona, pero con la presencia de, al menos, tres “yo” narrativos diversificados; la utilización de una estructura episódica que contrasta su naturaleza fragmentaria con la siempre uniforme hostilidad del mundo en el que vive el protagonista. Por último, el elemento cómico o paródico que contribuye a que el texto sea también, como llamó Pavel a la novela picaresca, un estudio sobre la imperfección humana.

Desiderio, el protagonista de *IDM*⁴⁶, cumple cabalmente con los requisitos para ser un pícaro: desconoce la identidad de su padre, lo único que sabe de él es que era un indio (elemento que, en el contexto de la novela, lo coloca en una posición de desventaja o marginalidad), y fue dado a luz por una prostituta europea⁴⁷ con quien perdió todo contacto a una edad temprana. Sirve a un “amo”, el Ministro de la Determinación, una especie de padrastro que representa la ley y el orden. En términos lacanianos, el Ministro es la encarnación de la ley del padre, lo racional y logocéntrico.

El relato en primera persona, de carácter pseudoautobiográfico, de las andanzas de Desiderio, inicia, como en toda novela picaresca, con una Introducción equivalente al Prólogo del *Lazarillo* o de *Moll Flanders*. Estos párrafos están también escritos en tono “confesional”, para contarle a un narratario, que son los lectores potenciales de la confesión (los habitantes del “burgo”), la verdadera historia de “La Guerra de la Realidad” y del propio Desiderio, quien es descrito en la versión oficial, en los anales de la ciudad, como el héroe que salvó a la humanidad. Igual que en el *Lazarillo de Tormes*,

⁴⁶ La síntesis de anécdota correspondiente a la novela ya se presentó en las páginas 56 y 57.

⁴⁷ Los orígenes de Desiderio no sólo nos remiten a la “marca de nacimiento” de la novela picaresca, sino también a la condición de lo híbrido que caracteriza a los personajes protagónicos de las tres novelas: Desiderio es un ser “híbrido” en términos raciales; Evelyn/Eve, en términos sexuales (y de género); Fevvers, mitad mujer y mitad ave.

el primero de los “yo” narrativos, es decir, el autoral, es implícito, es esta mente o entidad organizadora de la historia, que está por encima de la misma y cuya función se hace rápidamente invisible a los ojos del lector⁴⁸. En cambio la atención se centra en el yo que narra su historia en primera persona (función vocal), es decir, el Desiderio viejo, que sabe que se acerca la muerte y que nos anuncia que el “hoy” de este primer marco de la diégesis es el día en que se cumplen cincuenta años del fallecimiento de Albertina, el objeto de su deseo. Así, se hacen patentes los dos propósitos de la narración a un narratario al que se apela directamente en el texto: “First, let me introduce myself”⁴⁹, y que no es ambiguo, como en el caso del *Lazarillo*, pero al que se le volverá a sorprender, de manera abrupta, casi al final de la novela, cuando en uno de los momentos climáticos se dirige nuevamente al narratario, en los siguientes términos: “If you feel a certain sense of anti-climax, how do you think I felt?”⁵⁰. Después de que durante doscientas cuartillas los lectores nos habíamos abandonado a un tercer yo narrativo, el yo narrado (función diegética), o sea, el Desiderio joven, el yo que domina en la Introducción regresa para cerrar la historia y recordarnos que el presente de la misma es el día en que está terminando de escribir sus memorias. Así, tenemos en este texto un primer punto de contacto con las novelas picarescas clásicas, un yo ontológicamente unificado, pero narrativamente diversificado. De la misma manera, el yo en su función vocal, el Desiderio viejo, y el yo narrado, el Desiderio joven, se irán acercando hasta fundirse al final de la novela. Pero, una vez más, nos preguntamos si el

⁴⁸ Esta afirmación se desprende de lo señalado por Margit Frenk en su texto sobre *Lazarillo de Tormes*, cuando la estudiosa dice que hay un yo autoral implícito o ambiguo “que para nada se refiere al autor desconocido del *Lazarillo*- sino que en teoría debería tratarse de o coincidir con el “yo que narra”, es decir, Lázaro viejo, en una función claramente vocal, aunque al mismo tiempo ficcionalmente autoral, puesto que se presenta como *escritor* de la historia. Sin embargo, Frenk menciona que hay dos ocasiones, en el Prólogo de la obra, en las que el yo vocal rebasa los límites cognoscitivos del Lázaro viejo (es demasiado “erudito”), por lo que se podría pensar en la presencia de otra voz, un autor/escritor de la obra, cuya formación le permite hacer dichos comentarios, y cuya presencia y perspectiva se diluyen rápidamente.

⁴⁹ Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*, p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 218.

Desiderio viejo es o no un narrador confiable, y con qué clase de personaje nos enfrentamos al final de la novela. Volvamos a la Introducción. Cito aquí las tres primeras líneas, reproduciendo el formato con el que aparecen en el texto:

I remember everything.
 Yes.
 I remember everything perfectly.⁵¹

Tal parece que el primer objetivo del narrador es establecer que es una fuente confiable de información, y el mensaje se ve reforzado por la utilización de un formato que hace de cada oración o palabra un párrafo autónomo. Sin embargo, las reservas que normalmente el lector tiene frente a un personaje narrador en primera persona empiezan a fortalecerse cuando sabemos que, de entrada, existe más de una versión de la historia que este narrador nos va a contar; de hecho, uno de sus propósitos es desmentir la que él llama la versión oficial de los hechos, a la que sólo tenemos acceso de manera indirecta, a través de él, única voz narrativa, es decir, de todas formas los lectores estamos condenados a recibir las alusiones a ~~la~~ otra versión” filtradas por el tamiz de la única conciencia a la que tenemos acceso. Además, lo primero que el narrador nos aclara es que se convirtió en héroe contra su voluntad, o de manera más específica, debido a su falta de imaginación:

But, when I was a young man, I did not want to be a hero. And when I lived in that bewildering city, in the early days of the war, life itself had become nothing but a complex labyrinth and everything that could possibly exist, did so. And so much complexity—a complexity so rich it can hardly be expressed in language—all that complexity...it bored me.⁵²

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Idem.*

Es su falta de imaginación, su supuesta incapacidad para desear, lo que brinda inmunidad a Desiderio frente a las trampas del inconsciente con las que el Dr. Hoffman tiene sometida a la ciudad. Mientras el resto de los habitantes sucumbe frente al poder de sus propias fantasías, Desiderio aclara: “I survived because I could not surrender to the flux of mirages. I could not merge and blend with them; I could not abnegate my reality and lose myself for ever as others did, blasted to non-being by the ferocious artillery of unreason. I was too sardonic. I was too disaffected.”⁵³ La literalidad de su visión del mundo, su absoluto escepticismo, su incapacidad para involucrarse con el entorno se convierten en las razones por las que el Ministro de la Determinación lo nombra su agente secreto, encargado de encontrar y dar muerte al Dr. Hoffman. Pero, además de las dudas que ya habíamos expresado en líneas anteriores, ¿no es el nombre mismo del personaje una contradicción? En un primer nivel, el nombre de Desiderio, podría considerarse como una alusión a Erasmo, y la novela misma, a pesar del triunfo final de la razón, como un largo elogio a la locura. Y por otro lado, en términos de la etimología, su significado es “el que desea” y, aunque él lo niegue, Albertina no es otra cosa que el objeto de su deseo: el personaje se metamorfosea conforme el deseo de Desiderio va tomando forma y contundencia: así, Albertina⁵⁴ es primero una presencia fantasmal en negligé, después un cisne, un embajador de movimientos felinos, el asistente leproso del viajero erótico, la administradora de un burdel imposible, víctima sexual de los centauros, capitana de la armada del Dr. Hoffman, Eva en el paraíso o princesa en el castillo. En más de una ocasión, Desiderio está a punto de abandonar su misión simplemente para permanecer con Albertina, al margen del mundo. El hecho mismo de que el Dr. Hoffman esté esperando a Desiderio en su castillo, y tenga el plan de convertirlo, junto con Albertina, en el generador más potente de “erotoenergía” nos

⁵³ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵⁴ El nombre de este personaje está tomado de Proust, *Albertina desaparecida* (1925), tomo 6 de *En busca del tiempo perdido*, publicado de manera póstuma.

dice que, al menos de manera temporal, el ~~héroe~~ sí sucumbió a su deseo. Desiderio utiliza como una prueba de su incapacidad para sucumbir ante el deseo el hecho mismo de que, en el último momento, ya en el laboratorio del Dr. Hoffman,⁵⁵ cuando éste revela sus planes para Desiderio, el joven resiste y da muerte al doctor y a la propia Albertina, con lo cual salva al mundo y se convierte en el héroe de la historia. Pero la descripción de la escena es altamente simbólica:

He came straight at me in his wheel chair, intending to run me down, but I grasped the arms of the chair and overturned it. He was as weightless as a doll. He went limply sprawling and the revolver flew from his hand to spin over the glass and crash against the wall while his head cracked down at such an awkward angle I think his neck broke instantly. A little blood trickled upwards from the nose in the mirror and then I was wrestling on top of his body with Albertina for the knife.

We wrestled on her father's flaccid corpse for possession of the knife as passionately as if for possession of each other.

And then we slithered like wet fish over the mirrors but still she would not let go of the knife though I clutched her wrist too tightly for her to be able to kill me with it. She bit me and tore my clothes and I bit her and pummelled her with my fists. I pummelled her breasts until they were as blue as her eyelids but she never let go and I savaged her throat with my teeth as if I were a tiger and she were the trophy I seized in the forests of the night. But she did not let go for a long, long time, not until all her strength was gone. At that, I killed her.⁵⁶

Estos párrafos son un excelente ejemplo de la condensación simbólica en la narrativa de Angela Carter, y en este punto de esta novela en particular confluyen muchas de las paradojas e ironías de la historia y del personaje protagónico. En términos psicoanalíticos, el dar muerte al Dr. Hoffman y a la propia Albertina no es, desde mi

⁵⁵ En el caso de este nombre, podría tratarse de una alusión a Albert Hofmann, el químico suizo que, en 1943, de manera accidental, descubrió los efectos del LSD, durante la recristalización de una muestra de tartrato de LSD. Se trata de una figura que conoce los mecanismos para la liberación de las imágenes del inconsciente. Algunos críticos han visto el nombre del personaje como una alusión a Hoffmann, el escritor alemán famoso, entre otras razones, por cuentos como *El Cascanueces* que, de hecho, forma parte de las alusiones intertextuales de uno de los capítulos de la novela.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 216-217.

punto de vista, la superación sino la *consumación* del deseo del héroe, que es, en último término, un deseo de muerte, como lo explicaría Freud en su ensayo *Más allá del principio del placer*. La presencia del cuchillo como símbolo fálico que el joven arrebató al viejo –quien es una figura paterna y de autoridad-, y la lucha que Albertina y Desiderio libran sobre el cadáver del padre está descrita en los términos de un encuentro amoroso, que es, de hecho, la gran unión de los amantes, que se había postergado a lo largo de toda la novela. Es la única unión posible en un mundo de deseos violentos y extremos.

Por otro lado, este final –por lo menos es el final para el Dr. Hoffman y Albertina- refuerza el esquema que se ha creado al interior de cada episodio de la novela, y aquí ya tenemos que referirnos a la estructura episódica como otro de los rasgos que esta obra comparte con las novelas picarescas de siglos anteriores.

Al igual que en *Lazarillo de Tormes* y en *Moll Flanders*, la estructura de la novela es episódica, y cada episodio corresponde, casi de manera exacta, a un capítulo de la novela. A la vez, dentro del episodio encontramos distintas técnicas narrativas, como el resumen o el relato iterativo-durativo, en el que se cuenta *una* vez lo que en la historia ha ocurrido *n* veces (síntesis que no es igual al resumen), pero la modalidad que prevalece es la del relato singulativo combinado, al igual que en *Lazarillo*, con la escena.

También en *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*, al interior de los episodios, y a veces incluso de las escenas, encontramos una estructura que se convierte en un patrón. En el caso de *Moll Flanders*, decíamos que había un patrón que consistía

en la puesta del personaje en condiciones de crisis económica, después se cometía el crimen (o serie de crímenes), se obtenía un gran éxito al llevar a cabo estas fechorías, y eso alentaba al personaje a seguir adelante. Después la protagonista cometía un grave error y al final escapaba de la cárcel o la muerte de manera casi milagrosa. Este patrón podríamos representarlo con el siguiente esquema:

crisis- crimen- éxito- error fatal- huida milagrosa

En *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* cada capítulo o episodio repite una estructura de nacimiento, entrada a una comunidad dominada por una figura masculina, y un escape extremadamente peligroso de la muerte:

nacimiento- entrada en una nueva comunidad- huida de la muerte
(con una identidad nueva)

Para ejemplificar lo anterior, haré referencia al final del capítulo 2, “The Mansion of Midnight”, y al inicio del capítulo 3, “The River People”. Hacia el final del segundo capítulo, Desiderio es atrapado por la *Determination Police*, y acusado de cuatro crímenes, de los cuales el más grave es el cuarto: haberse hecho pasar por un *Inspector of Veracity Class Three*, identidad que el Ministro de la Determinación le había asignado para su misión. Es decir, en los tiempos de la Guerra de la Realidad, el peor de los crímenes es, por supuesto, falsear la identidad. Desiderio es detenido, para ser probado, examen que sabemos le costará la vida, porque sí es un ser real, no una imagen proyectada por las máquinas del Dr. Hoffman.

El protagonista se encuentra encerrado en la oficina del fallecido Comisario del pueblo en donde se encontraba buscando pistas, y mientras llega la hora de ser “probado”, intenta escapar. Así, la desesperación lo lleva a intentar salir por el único orificio de la habitación: la chimenea. Toda la escena del escape vía la chimenea se convierte en una recreación de una escena de nacimiento; el cuerpo de Desiderio lucha y se desliza por el interior de ese túnel que parece que se contrae y va a asfixiarlo: “my overwrought senses soon convinced me the passage was steadily growing narrower and the walls were shrinking to crush me.”⁵⁷ Finalmente, cuando logra salir de la chimenea, la descripción que ya habíamos asociado con la claustrofobia o sofocación de un parto se hace patente en el siguiente símil: “At times, the sky seemed a mile away and at others I felt I could touch it if I stretched out my hand so the moment when my head broke into the fresh air surprised me as much as if I were a baby suddenly popped from the womb.”⁵⁸ Este nacimiento simbólico pone fin al episodio de “La mansión de la medianoche”. Desiderio se deshace de sus viejas ropas y, así, se desprende de su(s) antigua(s) identidad(es): “Now nothing at all was left of the brisk young civil servant who had left the city such a short while ago.”⁵⁹

Agonizante, indefenso como un recién nacido, Desiderio confiesa: “I do not possess a very clear memory of this part of my journey”⁶⁰, uno de los muchos momentos en los que contradice su declaración inicial de “recordarlo todo perfectamente”. Así, llega hasta las afueras del pueblo, cerca de un río, donde un hombre con aspecto de indio extiende sus brazos para sostener a Desiderio, quien pierde la conciencia. Como un bebé, es arrullado, y su proceso de crianza empieza entre la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰ *Idem.*

sociedad de “la gente del río”, cuya figura masculina de autoridad es precisamente el indio que lo rescató:

I remember the sensation of being carried through the air in a pair of strong arms; and then the creaking of boards and the motion of rocking on water, so I knew I had been placed in some kind of boat on the river. I recall the touch of fresh linen against my cheek and the sound of a woman’s voice speaking a liquid and melodious language which took me back to my earliest childhood, before the time of the nuns.
Then, for a long time, nothing more.⁶¹

El capítulo 3 nos narra las aventuras de Desiderio entre la gente del río, con una nueva identidad y una nueva lengua. Como cada vez que Desiderio entra en contacto con una comunidad distinta, en la novela se crea un universo completo: una raza con su propio idioma, sus mitos fundacionales, una cosmogonía y rituales propios, etc. Como en *Los viajes de Gulliver*, cada civilización presentada resulta una parodia de aspectos de las sociedades occidentales que están siendo ridiculizados o, al menos, relativizados. No es casualidad que, cuando Desiderio va a enseñar al patriarca a leer y escribir, el único libro que pueden conseguir en un pueblo al que va a hacer trueque es *Los viajes de Gulliver*, una de las referencias intertextuales importantes en *IDM* que, en este caso, es una novela de aventuras, género que comparte con la picaresca su estructura episódica y que también ha sido considerado, al menos en la tradición inglesa, como un tipo de narrativa muy eficaz para la sátira social. Esta referencia, intensificada de manera especial por el episodio de los centauros hacia el final de la novela, a su vez concuerda con otra de las declaraciones que Desiderio hace en la introducción. El propio narrador clasifica sus memorias como una historia picaresca, aunque el lector tienda a olvidar esto y no suela establecer muchos puentes con ese género, o como un

⁶¹ *Idem.*

relato de aventuras, ingrediente genérico extra que la referencia a textos como el de Swift refuerza:

But you must not expect a love story or a murder story. Expect a tale of picaresque adventure or even of heroic adventure, for I was a great hero in my time though now I am an old man and no longer the 'F' of my own story and my time is past, even if you can read about me in the history books –a strange thing to happen to a man in his own lifetime.⁶²

Hacia el final de este episodio, después de una serie de escenas que tienen que ver con la exploración de tabúes tan primitivos como el incesto y el canibalismo, Desiderio descubre que él mismo será el plato fuerte de su banquete de bodas, el cual está programado para el día siguiente. Esa noche tiene que huir de la comunidad, con lo que vuelve a completar el ciclo de un escape casi milagroso de la muerte, abandona su identidad de hombre del río, y otra vez encontramos la recreación de una escena de nacimiento, en esta ocasión con el elemento agua, el río que Desiderio tiene que cruzar para salvar su vida. Ya en la otra ribera, el narrador describe cómo la identidad de hombre del río se va desprendiendo de sus ropas conforme las gotas de agua caen al suelo.

Antes de entrar en el análisis del siguiente episodio y dado que me he referido a *Los viajes de Gulliver* en más de una ocasión, así como el hecho de que la propia novela de Carter habla de lo picaresco, el relato de aventuras y el de héroes en la última cita aquí incluida, considero pertinente hacer un paréntesis para llevar a cabo un comentario sobre las convenciones que estos géneros comparten y también sus diferencias más significativas.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

El punto de encuentro más evidente entre la novela picaresca y la de aventuras reside en su estructura narrativa episódica, es decir, que ambos géneros utilizan a lo episódico como gozne de articulación; pero una de sus diferencias importantes es el tipo de personaje que cada uno de ellos selecciona como protagonista: el pícaro y el aventurero, en cada caso. La psicología del pícaro es muy distinta de la psicología del aventurero. El primero es un personaje que se ve *arrojado* de una situación a otra y busca desesperadamente sobrevivir y, de ser posible, establecerse, encontrar un nicho en una sociedad que lo repele. En este sentido, el pícaro y la novela donde habita tienen una mayor carga de fatalismo, elemento que se hace presente desde la famosa “*marca de nacimiento*”: el hecho de que el personaje sea un hijo ilegítimo, de padre desconocido y madre de reputación dudosa lo condena a ser un rechazado, un paria con nulas posibilidades de ascenso social, y esta falta de permeabilidad social es, precisamente, uno de los rasgos que el escritor busca denunciar al crear una novela picaresca. El pícaro lamenta su condición de expulsado y, al relatar su historia, aspira a convencer al lector de que ha logrado una posición “*aspetable*” en su sociedad.

El aventurero, por el contrario, espera con ansia la oportunidad de embarcarse en una nueva aventura que lo lleve lejos del mundo en el que nació y al que *él* desprecia. Al menos ese es el caso de *Los viajes de Gulliver*, donde el protagonista hace todo lo posible por lanzarse a la siguiente aventura. Y este sería también el caso de otra famosa novela inglesa del siglo XVIII, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, en la que Robinson es un hijo legítimo de padres de clase media, un personaje que tiene una condición económica estable y goza de aceptación social, pero quiere ver el mundo, tiene sed de

aventuras y sueña con acrecentar sus riquezas. El aventurero, una vez más, elige tener un destino diferente.

También podría ser útil para el deslinde de estos dos subgéneros hacer referencia al concepto de “cronotopo” de Bajtín. El estudioso ruso toma de la teoría de la relatividad de Einstein la noción de cronotopo, aunque la utiliza de manera casi metafórica (el “*casí*” es de Bajtín) para su teoría literaria. Bajtín define al cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.”⁶³ Unas líneas después agrega:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales de un modo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.⁶⁴

Esta noción es tan importante para la teoría desarrollada por el crítico que Bajtín incluso afirma que el género literario y sus variantes pueden determinarse a partir del cronotopo y, así, lleva a cabo un análisis de los cronotopos propios de la novela griega de aventuras y de la prueba; la novela de aventuras costumbrista; la novela biográfica; la de caballerías; la que tiene como personaje central a un pícaro, un bufón o un tonto; la novela de Rabelais y, por último, el idilio. Para los fines de esta tesis y del presente deslinde entre lo picaresco y lo aventurero, me parece interesante rescatar dos cronotopos mencionados por Bajtín. Cuando el crítico habla de la novela de aventuras

⁶³ Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, p. 237.

⁶⁴ *Idem.*

clásica dice que el primer componente de su cronotopo es el *tiempo de la aventura* o el tiempo *novelresco* de la aventura y propone un esquema en el que el punto de partida del movimiento argumental es el primer encuentro entre el héroe y la heroína, y un inesperado estallido de pasión recíproca; el punto que cierra el movimiento argumental es su unión feliz en matrimonio. Entre estos dos puntos se desarrolla toda la acción de la novela, como una especie de hiato. Desde este enfoque, podemos notar cómo en *IDM* hay un coqueteo con este esquema de novela de aventuras, pero también una dislocación del mismo, porque el encuentro inicial entre Desiderio y Albertina provoca un despertar ambiguo o negado del deseo en el personaje masculino, al mismo tiempo que el personaje (y, por lo tanto, los lectores) no tiene acceso ni a la identidad ni a las posibles pasiones de Albertina. Debido, entre otros factores, a esta transgresión inicial del esquema, el final de la historia no puede ser la feliz unión de los amantes separados durante el tiempo de las aventuras.

Resulta útil mencionar que Bajtín habla del tiempo de la aventura también como parte del cronotopo de la novela de caballerías, y esto se puede relacionar con Desiderio si recordamos que, al final de la novela, los habitantes de la ciudad lo consideran no un aventurero sino un héroe. Bajtín explica que el cronotopo de la novela de caballerías es: el tiempo de la aventura (lo que duran las aventuras del héroe) en un mundo milagroso (el héroe actúa en países lejanos, exóticos, nunca precisados geográficamente). Así, me parece inspirador el análisis del *Quijote* que el teórico lleva a cabo, porque dice que la primera manifestación paródica del texto de Cervantes es precisamente una ruptura del cronotopo habitual en la novela de caballerías, “En un lugar de la Mancha...” introduce un elemento de lo familiar o conocido en el *topos* de una narrativa que tenía que haber ocurrido en un espacio exótico o lejano.

Si seguimos el ejemplo anterior y tomamos en cuenta que cuando Bajtín habla de la novela picaresca explica que su cronotopo es el tiempo de la peregrinación por los caminos de un mundo familiar o cotidiano, entonces entendemos que Cervantes combinó el tiempo de la novela caballeresca con el espacio de la novela picaresca, y el resultado fue un efecto paródico deslumbrante. De la misma forma, podríamos decir que, en *IDM*, Carter utiliza como punto de partida el cronotopo de la novela picaresca, el tiempo de la peregrinación por los caminos de un mundo que, en un primer momento, es familiar o cotidiano, pero que la historia se desplaza hacia lo imposible de precisar geográficamente o lo exótico, es decir, hacia el *topos* o espacio de la novela de aventuras. De este cruce de paradigmas surge, como en *El Quijote*, el efecto paródico.

Junto con los grandes cronotopos, Bajtín habla de otros cronotopos secundarios o específicos, como el cronotopo del camino, y en este sentido, también hace una distinción entre la novela de aventuras y la picaresca, que coincide con lo que hemos dicho en esta tesis: el aventurero (y también el héroe) sale al camino en busca de aventuras; el pícaro sale al camino en busca de comida y de una mejora de su situación social.⁶⁵ Desiderio es empujado al camino y lo que logra es sobrevivir y regresar a su ciudad para obtener una mejor posición social; de ahí que, una vez más, el tipo del pícaro prevalezca sobre el del aventurero.

Si volvemos a las andanzas de Desiderio en el punto en que las habíamos dejado, es decir, cuando termina el episodio con la gente del río, Desiderio vuelve al camino y se reencuentra con el dueño del *peep-show*, quien se convertirá en su nuevo tutor, la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 256.

nueva figura de autoridad masculina, quien le otorgará, de manera temporal, la identidad de aprendiz. Con esta aventura por delante, entramos al capítulo 4, “The Acrobats of Desire”. La repetición del patrón descrito crea, entre otras cosas, un efecto pesadillesco; parece que el personaje está atrapado en una mecánica existencial de la que no puede escapar. Además del patrón en la estructura de cada episodio, modelo que acabamos de ejemplificar, hay en la novela una paradoja temporal: aunque la historia avanza en el tiempo, el viaje del héroe se convierte en un viaje a los orígenes. En otras palabras, la novela tiene un primer marco temporal circular, que está construido por la Introducción y los párrafos finales. En ese marco narrativo circular está el presente de la diégesis. Al interior del círculo hay una estructura lineal, la historia del viaje de Desiderio hasta el castillo del Doctor Hoffman, que se desarrolla siguiendo un orden cronológico y causal. Pero cada vez que al interior de un episodio el personaje vuelve a un estado primitivo de conciencia, vive un renacimiento y empieza otra vida con una identidad diferente, hay también un “viaje a la semilla”, una vuelta a los orígenes, un recorrido a la inversa que tiene que ver con una búsqueda de la identidad o, ante el vacío, la construcción de *alguna* identidad que le de al pícaro un lugar en el mundo.

Esta vuelta a los orígenes y la necesidad de construirse una identidad se convertirán en temas recurrentes en las otras dos novelas que analizaremos. En *The Passion of New Eve*, Evelyn permanecerá en el laboratorio-útero hasta que emerja de ahí convertido en mujer; y en *Nights at the Circus*, Walser, el reportero estadounidense, renacerá en una etnia siberiana, siendo la blancura de la estepa una metáfora de la *tabula rasa* a la que los personajes han llegado. Ahora bien, si pensamos lo anterior en relación con novelas como el *Lazarillo* o *Moll Flanders*, desde las primeras obras el pícaro se enfrenta a un problema de desconocimiento, aunque sea parcial, de sus

orígenes. Lázaro no sabe quién fue su padre, y va de amo en amo, hasta que encuentra a un “protector” digno del alcahuete en quien él mismo se ha convertido. En el caso de Moll, el destierro a América, a las tierras “vírgenes” (otra forma de la *tabula rasa*), se convertirá también en un viaje hacia el origen: el reencuentro con la madre perdida. Recordemos que el pícaro es un *outcast* también por razones de linaje (lo que Souiller llama “la convención de la marca de nacimiento”), y por un elemento perturbador de desconocimiento del origen, que será parte fundamental de su *quest*, un viaje en busca de la identidad.

Ahora bien, si al final los pícaros logran construirse alguna identidad y acomodarse en el mundo, ¿por qué, tras la lectura de las obras clásicas, así como al concluir *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*, el lector se queda en un estado de desasosiego? Ya dijimos en este capítulo que el final de las novelas picarescas exige una lectura a contrapelo que es producto, entre otras cosas, de la minada o destruida confiabilidad en el narrador. Así, al final de *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* la identidad de Desiderio como héroe está negada hasta por el propio personaje, la otra identidad que él nos propone como verdadera nos resulta cuestionable y contradictoria, de tal manera que la novela se convierte en representativa de la posmoderna puesta en crisis del concepto “identidad”, o de la noción de “sujeto”; sólo nos queda la lógica de lo liminal, pseudoidentidades que se saben provisionales, o la también posmoderna noción de la máscara, o mejor dicho, sucesión de máscaras: cada vez que una de las máscaras cae, otra surge, confirmando la imposibilidad del acceso a lo que antes se llamaba “el sujeto”. Nótese, además, que desde el principio hay un juego irónico de inversión o sabotaje de la convención: mientras que en la picaresca tradicional el pícaro viejo que ha logrado “acomodarse” no es reconocido por su

sociedad como un personaje realmente ilustre, y es por eso que escribe sus memorias, para convencer al lector de que en verdad se ha reformado; en el caso de Desiderio, tenemos a un personaje aclamado como héroe por su sociedad, quien escribe sus memorias para demostrar que nunca fue heroico. De esta inversión, esta estrategia paródica/ deconstructiva, se desprende un cuestionamiento del discurso de la historia, de cómo la historiografía crea héroes que los lectores aceptamos como tales, y la imposibilidad de confrontar ese discurso con otros que lo contradigan o restrinjan nos lleva a creer en el primero como objetivo y/o incuestionable. Esto coincide con la definición de Linda Hutcheon de la novelas posmodernas como “historiographic metafiction”, textos que no sólo hacen una revisión crítica de algún acontecimiento del pasado, sino que ponen bajo el microscopio al discurso histórico, al vehículo por el cual nos ha llegado la información sobre dicho pasado. Uno de los momentos en la novela en los que este cuestionamiento se hace más obvio es cuando Albertina y Desiderio llegan al castillo del Doctor Hoffman y, en el recibidor, Desiderio observa unos óleos que le recuerdan las pinturas decimonónicas del XIX que alguna vez le habían mostrado las monjas en su infancia, pero nota que las representaciones que está observando han sido manipuladas: “Van Gogh was shown writing ‘Wuthering Heights’ in the parlour of Haworth Parsonage, with bandaged ear, all complete. I was struck by a gigantic canvas of Milton blindly executing divine frescos upon the walls of the Sistine Chapel. Seeing my bewilderment, Albertina said, smiling: ‘When my father rewrites the history books, these are some of the things that everyone will suddenly perceive to have always been true.’”⁶⁶

⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

El panorama del mundo que nos brindan las últimas páginas nos resulta desalentador: en la guerra entre el empirismo y la posibilidad de la liberación del deseo, planteada en términos de una batalla entre la razón y la imaginación, la razón triunfa, pero la "razón", en esta novela, está representada por un mundo de estereotipado racionalismo masculino. El efecto final es distópico. Como en *Los viajes de Gulliver*, el aventurero rechaza el mundo "civilizado" al que volvió, lamenta que la ciudad haya vuelto a ser "próspera y masculina", como se describe al inicio del capítulo 1. Algunas teóricas como Allison Lee o Linden Pinchen han propuesto que si toda la novela es la gran crónica de los deseos (negados) del personaje, cuando éstos se realizan, dado que surgen de una masculinidad estrecha y estereotipada, tienen que ser decepcionantes. Si las aventuras narradas son la proyección de las fantasías del personaje protagónico, dichas fantasías están saturadas de una violencia que colinda con el horror. ¿Es ésta una mente confiable? El mundo del inconsciente liberado de Desiderio sería un mundo de violencia y destrucción. En él, Albertina, el más importante de los personajes femeninos, no es más que el objeto del deseo de Desiderio, y un títere del padre, quien la utiliza como instrumento de sus propios deseos totalitarios.

En realidad, hay una doble trampa filosófica en la novela, ya que ninguno de los mundos propuestos es deseable: pienso en los momentos de la Guerra de la Realidad en que no sólo se tergiversa la información, sino que se anuncia que terminaremos creyendo que Van Gogh fue el autor de *Wuthering Heights* y que esa ha sido siempre la verdad. El aspecto inicial de liberación que crea el desacotamiento del deseo –que podría parecer una acción incluso poética– termina fijando significados, significados diferentes, pero al fin y al cabo significados que también quedarán fijos, lo cual nos llevaría de vuelta al mundo de lo monolítico, de lo literal.

En este sentido, el andamiaje filosófico del texto resulta coherente con el posicionamiento político de Angela Carter como escritora feminista, aunque no siempre ha sido fácil lograr este “matrimonio” ideológico entre sus obras, especialmente las novelas tempranas, y sus textos ensayísticos o las ideas que expresaba en entrevistas y conferencias. También desde esta perspectiva podríamos ver la “trilogía” como un ejercicio en el que se experimenta con distintos tipos de pícaros: en *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* encontramos al pícaro masculino, que logra un avance en términos económicos y de fama, a costa de reprimir la multiplicidad de significados, la imaginación, y sumiéndose en el mundo de la literalidad. En *The Passion of New Eve* tendremos a un pícaro andrógino, un Orlando posmoderno que logra un avance en términos de género, eligiendo permanecer como mujer al final de la novela. Y en *Nights at the Circus* tenemos a una trapeceista alada quien, al final de sus aventuras, encuentra el amor y la risa, siendo esta última la más amable de las versiones de la picaresca que nos entrega la narrativa de Angela Carter.

Pero *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* nos reserva una última vuelta de tuerca. Sabido es que no podemos confiar en un personaje que nos ha dicho que su obra es un ejercicio casi imposible de la memoria, llevado a cabo por una voz narrativa que se delata como desarticulada ante la complejidad de su deseo; pero, por si esto fuera poco, cuando Desiderio termina sus memorias y se dispone a descansar –para siempre–, la última oración de la novela es “Unbidden, she comes.”⁶⁷, un final perturbador que demuestra que no hubo un fin del deseo, lo cual, en términos del suspenso, significa abrir la historia a la posibilidad de que el enemigo regrese y, en términos de la lectura

⁶⁷ *Ibid.*, p. 221.

que aquí hemos hecho, confirma que no hubo una muerte sino una *consumación* del deseo.

II. 2

El mito, el cuento de hadas y la narrativa gótica: reescrituras de lo fundacional, lo maravilloso y lo grotesco en The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman.

In the days of old those Greeks who were considered wise
spoke their sayings not straight out but in riddles, and so the
legends about Cronus I conjectured to be one sort of Greek wisdom.
In matters of divinity, therefore, I shall adopt the received tradition.

Pausanias.

La reescritura como una estrategia característica de la narrativa de Angela Carter no abarcó solamente los experimentos con distintos géneros literarios, sino también a otras fuentes que pueden ser o no literarias, como el mito. El mito ha sido estudiado desde perspectivas muy distintas y, por lo tanto, las definiciones que de él encontramos pueden ser de corte muy variado. Sin embargo, en términos generales, podríamos decir que el vocablo “mito” viene de la voz griega *muthos*, “anything uttered by word of mouth”,

it is a term of complex history and meaning. Homer used the word *muthos* to mean narrative and conversation, but not a fiction. Odysseus tells false stories about himself and uses the term *muthologenevein* to signify ‘telling a story’. Later Greek *muthos* is used to mean fiction. Plato refers to *muthoi* to denote something not wholly lacking truth but for the most part fictitious. It has been surmised that the transition of *muthos* to mean fiction may have been helped by a kind of association with *muein*, ‘to initiate into secrets’ (hence, mystic, mystery). The word

muthikos (‘mythical’) went into Latin as *mythicus*. *Muthos* has also been equated with the Latin *fabula*.⁶⁸

Crystal de la Parra, desde el punto de vista del psicoanálisis, resume los atributos de los mitos diciendo que tienen tres características fundamentales: una, que el mito trata de una pregunta existencial referente a la creación de la Tierra, la muerte, el nacimiento o similares; segunda, que está constituido por contrarios irreconciliables: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra hombres; y, tercera, el mito proporciona la reconciliación de esos polos a fin de conjurar nuestra angustia.⁶⁹ En esta lista de atributos identificamos que el primero de ellos está relacionado, de manera particular, con los mitos fundacionales; el segundo de los atributos resume lo que estudiosos como Claude Lévi-Strauss han dicho sobre el mito. En su famoso libro *Antropología estructural*, el autor dedica un capítulo al tema y aplica la metodología de la escuela antropológica estructuralista para el estudio de este tipo de relatos. En dicho texto, Lévi-Strauss acuña el término *mitema*, “unidades constitutivas mayores” del mito, cuyo significado debe buscarse en el plano de la frase⁷⁰ y que generalmente están en una relación de oposición con otros mitemas. Lévi-Strauss también estaría de acuerdo con el último atributo de la lista propuesto por Crystal de la Parra, aunque la autora lo destaque para los fines del psicoanálisis.

Crystal de la Parra agrupa los distintos tipos de mitos conocidos bajo las siguientes siete categorías: primero, los **mitos teogónicos**, es decir, aquellos que relatan el origen y la historia de los dioses; en el segundo grupo, los **mitos cosmogónicos**, los que intentan explicar la creación del mundo; tercero, los **mitos etiológicos**, que explican

⁶⁸ J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 562.

⁶⁹ Cfr. Crystal de la Parra, “Mitos y psicoanálisis”, p. 3.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, “La estructura de los mitos” en *Antropología estructural*, p. 233.

el origen de los seres y de las cosas e intentan dar una explicación a las peculiaridades del presente, no constituyen forzosamente un conjunto coherente y a veces toman la apariencia de fábulas; cuarto, los **mitos escatológicos**, que son los que intentan explicar el futuro, el fin del mundo; quinto, los **mitos morales**, que aparecen en casi todas las sociedades y hablan de una lucha entre el bien y el mal, ángeles y demonios, etc.; sexto, el **mito familiar**: todo sujeto tiende a ocupar un sitio dentro de un mito familiar, con un papel asignado que determina las respuestas de sus interlocutores; y por último, el **mito individual**, que trata de un conjunto de fantasías inconscientes (y de sus derivados preconcientes y conscientes), organizado y estructurado en el Yo alrededor de uno o más temas centrales, de carácter defensivo y puesto al servicio del *Self* grandioso o de imágenes idealizadas.⁷¹

Es obvio que, para el psicoanálisis, las dos últimas categorías son de gran importancia, pero para los fines del estudio de la novela de Angela Carter que aquí abordamos, me interesa de manera particular el segundo grupo, el de los mitos cosmogónicos, así como el de los escatológicos. Carter observó y denunció la capacidad de los mitos para justificar o dar sustento a ciertos tipos de organización social, su poder como cohesionadores sociales, por lo que las siguientes citas sobre el tema del mito podrían sernos de utilidad.

El *Diccionario de filosofía Herder* también recurre a la raíz griega para definir el término, pero agrega que los mitos

generalmente van asociados a la actividad de seres sobrenaturales o de poderes excepcionales, y permiten la justificación de valores,

⁷¹ Cfr. Crystal de la Parra, *Idem*.

instituciones y creencias que las sociedades construyen mediante representaciones simbólicas que generalmente expresan las características propias de la sociedad que los engendra. En este sentido, los mitos reproducen de forma ideológica las bases de la misma sociedad que los engendra.

[...]

En los mitos, tanto los fenómenos de la naturaleza como los de la sociedad adquieren un determinado sentido, ofrecen modelos ejemplares y generan valores. A su vez, en cuanto que dan explicación de los fenómenos sociales, de las instituciones, y de las diversas actitudes que deben tomarse ante la vida, actúan como cohesionadores sociales. Los personajes de los mitos no pertenecen al mundo cotidiano (al tiempo o al espacio profanos), sino al mundo de lo sagrado. Generalmente, se asocian a ritos de rememoración de los acontecimientos míticos, de importancia fundamental para las sociedades arcaicas. De hecho, mientras el hombre moderno se concibe a sí mismo como el fruto o resultado de la historia, el hombre de las sociedades arcaicas se concibe a sí mismo como el resultado de los acontecimientos míticos ocurridos en los tiempos primordiales y, por ello, se ve obligado a reactualizar ritualmente los hechos míticos o, por lo menos, a rememorarlos.⁷²

Es ya sabido que con cierta frecuencia los escritores posmodernos han usado y/ o reescrito mitos como parte de su estética, me refiero a escritoras como Christa Wolf, Adrienne Rich, y Aline Petterson, para citar a una autora de la literatura mexicana contemporánea. Ahora bien, en el caso de Angela Carter, nos interesa saber por qué, de todas las variadas fuentes a las que solía recurrir, el mito es una con particular incidencia. En un famoso ensayo que se publicó en 1983, *Notes from the Front Line*, y que la autora escribió a partir de que le fue solicitado un texto en el que hablara sobre la influencia del feminismo en su escritura, Carter hizo declaraciones sobre muchos aspectos de su *ars poetica* en general que resultan reveladoras de su conciencia creativa y sus intereses en un momento de plenitud literaria. Es importante destacar la fecha de aparición del ensayo, dado que ya había publicado dos de las novelas a las que esta tesis está dedicada y podemos especular que se encontraba escribiendo la tercera, o acababa

⁷² Antoni Martínez Riu / Jordi Cortés Morató, *Diccionario de filosofía Herder*, versión en CD-ROM, 3ª edición.

de terminarla. De ahí que lo dicho en este texto encuentre un eco inmediato en las obras que aquí analizamos. En una parte del ensayo, Carter habla sobre el contexto en el que escribió sus primeras novelas, los años sesenta, y lo que significaba ser mujer en aquella época y las nuevas ficciones sociales que estaban siendo creadas sobre “lo femenino”:

The investigation of the social fictions that regulate our lives -what Blake called the ‘mind forg’d manacles’- is what I’ve concerned myself with consciously since that time. (I realise, now, I must always have sensed that something was badly wrong with the versions of reality I was offered that took certain aspects of my being *as* a woman for granted. I smelled the rat in D.H. Lawrence pretty damn quick.) This is also the product of an absolute and *committed materialism* –i.e., that *this* world is all that there is, and in order to question the nature of reality one must move from a strongly grounded base in what constitutes material reality. Therefore I become mildly irritated (I’m sorry!) when people, as they sometimes do, ask me about the ‘mythic quality’ of work I’ve written lately. Because I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice. I’m in the demythologising business.

I’m interested in myths [...] just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.⁷³

Queda claro que la intención de Angela Carter al utilizar los mitos en su narrativa no es la de perpetuar el halo de lo sagrado que podría acompañarlos; todo lo contrario, su objetivo es claramente deconstructivo y, como en la lógica de la parodia, desmonta los mecanismos sociales detrás de la fachada y se pregunta cuáles son las “necesidades” que llevan a las sociedades, incluso las contemporáneas, a crear o conservar dichos mitos.

⁷³ Angela Carter, *Notes from the Front Line* en *Shaking a Leg. Collected Writings.*, p. 38.

a) *La mitología judeocristiana en The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman.*

En el análisis de *IDM*, como reescritura de la picaresca, mencionamos que una de las ironías del texto es su inversión paródica de la convención del género que, de manera tradicional, nos muestra a un narrador viejo que quiere convencernos de su progreso moral y económico, cuando se trata de una voz poco confiable y todo en el texto apunta hacia logros en términos de la supervivencia pero no un “avance” moral o una plena aceptación en la sociedad a la que pretende pertenecer. En el caso de *IDM* nos encontramos con lo opuesto: el Desiderio viejo se ha convertido en un héroe para su sociedad y escribe sus memorias para contradecir la lectura pública de sus hazañas de juventud. En este sentido, el propio personaje estaría jugando el papel de desmitificador, de destructor que, consciente o inconscientemente, pone en tela de juicio los discursos que construyen las imágenes de los héroes, y a la historiografía como una de las cómplices en la creación de “mitos” que son convenientes para la cohesión social y política, en este caso, del régimen reestablecido por el Ministro de la Determinación.

Pero, además de este nivel de deconstrucción que concierne al todo de la novela, me gustaría concentrarme en un ejemplo muy específico de recontextualización y reescritura de un mito en particular: el de Adán y Eva en el Paraíso, según la versión ofrecida por el *Génesis*.

La historia es de sobra conocida. Adán y Eva son los primeros seres humanos y viven en el Paraíso sin experimentar el hambre o la mortalidad. Eva es tentada por la

Serpiente, representación simbólica de Satanás, y cae en la trampa. Desde entonces, los humanos fueron expulsados del Paraíso, han tenido que trabajar para ganarse el sustento, han padecido enfermedades y se convirtieron en seres mortales. Eva pasó a ser interpretada como la perdición del hombre, la provocadora de la Caída. Ese es el marco de referencia para la reelaboración del mito en la novela, y Carter elige, de manera deliberada, el libro bíblico que contiene todos los mitos cosmogónicos cristianos y, la historia de Adán y Eva, que también representa un mito etiológico⁷⁴. Siendo la *Biblia*, hasta hoy en día, el libro sagrado de la religión dominante en el mundo occidental, la selección de la autora nos indica que le interesa ir directamente hacia los pilares ideológicos del centro de poder.

En el capítulo 8 de la novela, es decir, el último, después de todas las aventuras a las que el personaje principal ha sobrevivido, y después de que Albertina y él han estado perdidos en el Tiempo Nebuloso, ambos son rescatados por miembros del ejército del Doctor Hoffman y llevados, finalmente, al castillo del “gran demiurgo”. Durante el viaje en el helicóptero de rescate, a los dos personajes se les brinda ropa militar, con lo que Desiderio, una vez más, adopta otra “identidad”. Cabe mencionar aquí que, en el momento en que Desiderio ve a Albertina convertida en “*Generalissimo*”, ésta deja de ser –al menos por un lapso– el objeto de su deseo. El rechazo que Desiderio siente en ese momento hacia Albertina es importante porque la distancia emocional que aquí empieza a establecerse será clave para que el protagonista no sucumba a la trampa de seducción que le será tendida en las siguientes páginas, y refuerza la idea que mencioné anteriormente del deseo masculino estereotipado del personaje: “I felt an inexplicable indifference towards her. Perhaps because she was now yet another she and this she was

⁷⁴ El mito de Adán y Eva en el Paraíso volverá a ser reescrito por Carter en varias ocasiones, por ejemplo, en el cuento “Penetrating to the Heart of the Forest”, de la colección *Fireworks: Nine Profane Pieces*, de 1973, que es, al mismo tiempo, una recreación de la historia de Hansel y Gretel.

the absolute antithesis of my black swan and my bouquet of burning bone; she was a crisp, antiseptic soldier to whom other ranks deferred. I began to feel perfidious, for I had no respect for rank.⁷⁵

Después de una parada en un fuerte, donde pasan la noche, los personajes son, por fin, llevados hasta el castillo. El episodio de la noche en el fuerte, en apariencia menor, es parte de una serie de antesalas que posponen el encuentro con el Doctor Hoffman, incrementando el suspenso en la historia, y también dilatan la anhelada unión carnal con Albertina, a la que el protagonista vuelve a hacer alusión durante la noche. En todo el último capítulo de la novela hay un constante vaivén entre el deseo y la repulsión que, como sabemos, culminará en una peculiar consumación/muerte. Así los personajes son llevados hasta la orilla de un precipicio, último punto al que se puede llegar en un vehículo. Tendrán que cruzar a pie un puente colgante sobre el precipicio/foso que rodea al castillo, espacio que nos remite a uno de los escenarios privilegiados tanto del cuento de hadas como de la novela gótica, aunque ese aspecto lo abordaremos en las dos siguientes secciones de la tesis. Lo importante aquí es que Desiderio sabe que al cruzar el puente está cruzando otra frontera, entrando en otro espacio, otro mundo desconocido, en este caso, la guarida del villano. Desde el puente, el personaje vislumbra una arboleda que será la recreación carteriana del “Edén”: al otro lado del puente, el Paraíso, justo antes de entrar al castillo, donde se encontrará con las máquinas infernales, es decir, la tentación, antes del descenso al inframundo; y toda la simbología de la escena se tiñe del tono y los elementos de la mitología bíblica:

Beyond the bridge was a little green grove about four acres in area, surrounded on all sides by the crags in which the transmitters

⁷⁵ Angela Carter, *IDM*, p. 193.

were lodged. It was a sweet, female kernel nestling in the core of the virile, thrusting rock. The trees in the grove were full of fruit and the dappled and variegated chalices of enormous flowers seemed to be breathing out all the perfume they had stored up during the day in these last moments before they closed for the night. Brilliant birds sang on the branches in which chattering squirrels swung and the luxuriant grass rustled with rabbits while beautiful roe deer sauntered among the trees, holding up their heads proudly, like princes, under the weights of their antlered crowns. It did not look as though winter had ever touched it [...]⁷⁶

Es un jardín de la eterna primavera⁷⁷, un *locus amoenus*, en un momento de la historia en el que no esperábamos encontrarnos con un espacio así. En la cita anterior identificamos al menos dos elementos importantes para la reescritura del mito bíblico: el primero es que aunque se trate de un espacio idílico, lleno de los lugares comunes que asociamos a la idea de un paraíso, la descripción no nos permite olvidar que el contexto es una época de gran desarrollo tecnológico, y que ahí están los transmisores con los que el Doctor Hoffman proyecta sobre la ciudad las imágenes que lo han distorsionado todo. Es decir, los transmisores nos recuerdan que este paraíso bien puede ser otro de los paraísos **artificiales** que el Doctor nos ha ofrecido a lo largo de la novela, y éste en particular no se toma la molestia de disimular su artificialidad. La descripción del espacio termina siendo paródica porque éste es un paraíso de parafernalia, idea que se confirma unas líneas más adelante y que citaremos en breve.

El segundo elemento que contribuye a que este pasaje sea una reescritura del mito y no simplemente una alusión al mismo es la manera en que se sensualiza y sexualiza la descripción. En el texto bíblico, la existencia de los humanos en el paraíso se presenta como asexual (o presexual), mientras que en la descripción hecha desde la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁷ En términos plásticos, la descripción incluso podría estar inspirada o ser una recreación de escenas de la tapicería medieval.

perspectiva de Desiderio todo está intensamente dotado de género y de connotaciones sexuales que asocian lo dulce y perfumado a lo femenino, y lo sólido y agresivo a lo masculino. De hecho, un poco más adelante, Desiderio recuerda que ya había visto este “escenario” antes, en una de las diapositivas del cosmorama (*peep-show*) del capítulo 2 de la novela:

I remember I had seen a picture of Hoffman's park, a magically transformed picture in which all the detail had been heightened but still recognizably a dream vision of this very park. I had seen it in the peep-show. It was the park framed by the female orifice in the first machine of all and when I looked beyond the trees, I saw the very same castle I had seen then.⁷⁸

Con las líneas anteriores se cierra un círculo temporal en la historia: este lugar era el señalado para el final de la aventura desde el inicio de la novela, sólo que ni Desiderio ni el lector podían saberlo entonces. Hasta este momento comprendemos por qué la primera de aquellas diapositivas se titulaba “I HAVE BEEN HERE BEFORE”, título que no adquiere significado hasta que Desiderio reconoce el “parque” y, entonces, si volviera a ver la diapositiva, diría “he estado aquí antes” (o bien lo dice en el momento en que ve el parque porque, de cualquier manera, ninguno de los dos son “lugares” en los que se pueda estar, ambos son *simulacros* de lugares). El hecho mismo de que se utilice la palabra “parque” en lugar de “paraíso” ya implica una degradación del vocablo, la designación de un espacio que se sabe creado por el hombre y reproducido en su versión más ridícula. Además, por supuesto, si estos dos paraísos son simulacros, ¿qué nos garantiza que el del mito no lo fue también?

⁷⁸ *Idem.*

La descripción no sólo se sexualiza, sino que queda enmarcada por los labios de una vagina; el castillo aparece como un claro elemento fálico y la entrada de Desiderio en este paraíso se convierte en una penetración que, por supuesto, tiene su paralelo irónico en la anhelada y pospuesta penetración de Albertina. En términos psicoanalíticos, este momento también marca la irrupción en el mundo del Padre, siendo el Doctor Hoffman uno de los muchos personajes masculinos que se proponen como posibles figuras paternas adoptivas del protagonista. En el mito bíblico, el paraíso también pertenece al reino del Padre, pero en la novela se supone que el Doctor Hoffman es el villano de la historia, por lo tanto, le correspondería representar el papel de la serpiente, y no esta carnavalesca inversión de papeles en la que es fuente de la destrucción, al mismo tiempo que posible padre proveedor.

A pesar de su artificialidad, el paraíso descrito por el protagonista es un lugar de fertilidad y abundancia y, por supuesto, para completar la reescritura del mito, teníamos que llegar a la escena de la mordida de la manzana. La imagen de Eva ofreciéndole el fruto prohibido a Adán es una imagen de seducción, e imaginamos el momento de la Caída acompañado de truenos y relámpagos de un Dios enfurecido que vendrá a pedirle cuentas a un par de hijos desobedientes. La escena correspondiente en la novela es la siguiente:

my feet left prints on the grass and Albertina picked me an apple from a tree and I brushed away the bloom and bit into it and my teeth went crunch! While the transmitters flashed and a roaring in the sky told us the transport had taken off again, or another transport had taken off, for there was a hangar full of the things at the military base at the airstrip.⁷⁹

⁷⁹ *Ibid.*, p. 197.

Desiderio/Adán muerde la manzana, pero las consecuencias son anticlimáticas: en lugar de ser seducido, los ruidos que le recuerdan que está en el reino de los Hoffman y el panegírico sobre la belleza de las manzanas que Albertina lleva a cabo en las líneas que siguen a la cita anterior provocan en Desiderio el desencanto con el mundo que le está siendo ofrecido, y su distanciamiento de Albertina como objeto del deseo es todavía mayor:

I finished my apple and threw away the core. So the princess was taking it for granted I was interested in her patrimonial apple blossom, was she? What presumption! Perhaps she should not have told me so plainly, in her ownership tone of voice, that all this was hers, the castle, the orchards, the mountains, the earth, the sky, all that lay between them. I don't know. All I know is, I could not transcend myself sufficiently to inherit the universe.⁸⁰

A esto se reduce el gran mito fundacional y etiológico de la *Biblia*. Al sentimiento de disgusto de un hombre que no disfruta de las manzanas porque le recuerdan que su Eva es más poderosa que él. Un mero problema de reparto de tierras (que, visto así, el asunto de la posesión y la herencia reside en el corazón de los mitos fundacionales de todas las sociedades patriarcalistas). Desiderio/Adán no es la víctima seducida del mito bíblico, ni el héroe de la novela: no cae en la tentación porque fue incapaz de trascenderse para heredar el universo"; y no porque haya recordado que tenía una misión de la cual dependía la salvación de los humanos.

Así observamos cómo Angela Carter deconstruye el mito. Su procedimiento, en una primera instancia, coincide con el del pastiche, porque toma elementos formales (el espacio, la manzana como símbolo, etc.) y de contenido (el tema de la tentación o

⁸⁰ *Idem.*

seducción, la caída, etc.) del hipotexto bíblico pero, en una segunda instancia o nivel, adopta un tono e intención burlescos, con lo que lleva al hipertexto al terreno de la parodia. La solemnidad del hipotexto es sustituida por la irreverencia del hipertexto y el desvelamiento de la artificialidad de los procesos sociales e históricos que crean y dan sustento a las mitologías. Con lo anterior la autora lleva a cabo una puesta en escena de lo declarado en el ensayo *Notes from the Frontline: –Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode.*⁸¹

Erosionar o dinamitar las ficciones sociales que regulan la existencia humana, que inhiben el desarrollo de la actividad crítica es uno de los temas y objetivos centrales de la literatura de Angela Carter. Esa es su ‘empresa desmitificadora’, que se alinea con lo que Calinescu describe como la forma más compleja de reescritura, la que va más allá de la mera cita o alusión para llegar a la transposición, y utiliza un registro mixto o ‘serio/cómico’, que es especialmente favorecido por los creadores posmodernos.⁸² En la narrativa de Angela Carter, la reescritura es la arena privilegiada para la discusión crítica, para el análisis de cualquier discurso (incluyendo el literario) como herramienta de poder. A la inversa de Pausanias, Carter no adopta ni adapta la tradición recibida, la desarma y la exhibe en toda su artificialidad.

⁸¹ Angela Carter, *Notes from the Front Line*, p. 37.

⁸² Ver definiciones de Genette y Calinescu en las páginas 50 y 51 del capítulo I de esta tesis.

b) *La reescritura de lo maravilloso: el cuento de hadas en The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman.*

I took an axe to the wolf
as he slept, one chop, scrotum to throat, and saw
the glistening, virgin white of my grandmother's bones.
I filled his old belly with stones. I stitched him up.
Out of the forest I come with my flowers, singing, all alone.

—“Little Red-Cap”
Carol Ann Duffy

El cuento de hadas es una de las manifestaciones del relato maravilloso, es decir, de los textos que, como Propp lo había definido, inducen el sentimiento de asombro; y el asombro puede conducir, según el caso, a la admiración, el miedo, el pasmo o la reverencia. El cuento maravilloso, y en ese sentido el cuento de hadas también, provoca el asombro ante el funcionamiento de un universo en el que cualquier cosa puede suceder en cualquier momento, y los acontecimientos nunca son explicados, ni los personajes de las historias demandan una explicación. En palabras de Jack Zipes, los personajes son oportunistas y, de hecho, son motivados a serlo: si no aprovechan la oportunidad que un elemento inesperado les brinda es porque son tontos o mezquinos. El cuento maravilloso busca provocar el asombro ante la existencia como un proceso milagroso que puede ser alterado para compensar la falta de poder, riqueza o placer que la mayoría de los personajes experimenta.⁸³

Ahora bien, en el caso del cuento de hadas en particular, sabemos que éste viene de la tradición oral y que, lentamente, fue adquiriendo su categoría de texto literario.

⁸³ Cfr. Jack Zipes, *When Dreams Came True*, p. 5.

Algunos estudiosos ubican el nacimiento del cuento de hadas escrito en el siglo II, con la aparición de *El asno de oro*, de Apuleyo. Se refieren, de manera específica, a la historia de “Psique y Cupido”, incluida en una colección de textos caracterizada por el motivo de la transformación o metamorfosis, que hasta hoy es considerado uno de los elementos clave del cuento de hadas. Otra referencia común es el relato “De la sutileza femenina” incluido en el *Gesta Romanorum*, manuscrito que se ubica en los inicios del siglo XIV. Sin embargo, la mayoría de los especialistas están de acuerdo en considerar a la obra de Giovan Francesco Straparola, *Las noches placenteras*, de mediados del siglo XVI, como el primer ejemplo de una colección de textos en la que se incluyeron varios cuentos de hadas publicados en lengua vernácula y dirigidos a una audiencia mixta de hombres y mujeres de clase alta. El libro de Straparola adopta un pretexto literario similar al de Boccaccio: un grupo de aristócratas huyen de Milán por razones políticas y deciden contar historias para entretenerse durante su exilio. Esta obra fue reeditada varias veces en siglos posteriores y, en el XIX, fue traducida al francés, alemán e inglés.

La otra referencia importante en el contexto de la tradición italiana es *El pentamerón*, de Giambattista Basile, publicado en 1634. Su importancia reside no sólo en el hecho de haber sido publicado en napolitano sino, entre otras cosas, en haber incorporado de la tradición popular el motivo de la risa.⁸⁴ Sus cincuenta relatos están enmarcados por la historia de Zoza, una princesa que no podía reírse, hasta que un día lo logra, pero se ríe de la persona equivocada: una vieja bruja que la condena a casarse con Taddeo, un príncipe durmiente encantado que sólo podrá despertar si es bañado por las lágrimas de Zoza. Menciono este detalle de la anécdota porque nos revela que no sólo existen princesas durmientes en los cuentos de hadas y, de hecho, Angela Carter, en la

⁸⁴ El motivo de la risa ya había aparecido antes en la tradición literaria europea, por ejemplo, en el caso de los *fabliaux*, tanto en la tradición inglesa como en la francesa. Sin embargo, en esos textos la risa aparecía asociada a elementos de crueldad y a una estética realista muy diferente de la del cuento de hadas.

novela que comentaremos, juega con la posibilidad de esta inversión de papeles: su protagonista masculino es quien se pincha un dedo con la espina de una rosa al entrar al mundo onírico de la supuesta durmiente. En la obra de Basile es determinante no sólo la presencia de la bruja malvada, sino también de las hadas que ayudan a la protagonista a lograr el éxito en su empresa. Así, nos encontramos con el personaje femenino maravilloso que acabó dándole nombre a estas historias, aunque haya sido por un accidente terminológico, dado que no todos los cuentos que hoy conocemos como “de hadas” necesariamente incluyen a dicho personaje. Lo anterior tiene que ver con la consolidación del género en la Francia de los siglos XVII y XVIII, y la adopción del término francés *conte de fées* para designar a una amplia variedad de cuentos maravillosos que se narraban en los salones literarios de la época.

En el siglo XVII, Francia era el estado más poderoso en Europa y el francés era considerado el idioma culto, incluso, desde entonces, la lengua de la diplomacia. A mediados de siglo la moda de los salones literarios brindó a las mujeres un espacio, distinto al de la corte o las universidades, en el que podían participar como narradoras de cuentos, y las historias favoritas de las asistentes eran precisamente los cuentos de hadas: relatos contados por mujeres para una audiencia también femenina, aunque no en su totalidad. Ese contexto facilitó a Mme Marie-Catherine d’Aulnoy la publicación de su novela *Historia de Hipólita, Condesa de Duglas* (1790), que incluía el cuento de hadas “La isla de la felicidad” y, entre 1696 y 1698, cuatro volúmenes de cuentos de hadas. El ejemplo de d’Aulnoy fue seguido por Mlle l’Héritier y por Mlle de la Force, aunque irónicamente sea Charles Perrault (1628-1703) el nombre que se asocia al cuento de hadas francés del siglo XVII. Perrault asistía a los salones literarios y fue ahí donde escuchó las historias que después publicaría bajo los títulos *Cuentos en verso* y

Cuentos de antaño. Las versiones de Perrault son en realidad domesticaciones de los cuentos escuchados, es decir, versiones censuradas que incluyen una o más moralejas al final. El “Prólogo” a sus colecciones, así como dichas moralejas en verso, contienen verdaderas “joyas” de la historia de la misoginia. El propio autor advierte en el prólogo que su intención era educar a las mujeres de la época (aunque ello era una empresa casi imposible), y eliminar de las historias todo aquello que pudiera herir el pudor o el decoro.⁸⁵ Por supuesto, estas variantes fascinaron a Walt Disney, otro domesticador, siglos más tarde.⁸⁶

Sin embargo, algunos de los elementos de las historias contadas por mujeres prevalecieron: no es casualidad que fueran las hadas, personajes femeninos, quienes detentaban el poder en los textos; eran ellas las que podían transformar, otorgar dones u objetos mágicos, así como maldecir. Su poder es superior, incluso, al de los reyes, y no depende de su asociación a una religión o mitología en particular.

El otro acontecimiento fundamental para la consolidación del cuento de hadas como género literario fue la traducción al francés y adaptación de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland. Entre 1704 y 1717 se publicaron los diez volúmenes que sedujeron la imaginación europea de manera inmediata, ampliaron las posibilidades del género y contribuyeron a definir sus convenciones. Desde ese momento, el cuento de

⁸⁵ Cfr. Charles Perrault, Prólogo a *Cuentos en verso* y *Cuentos de antaño* en *Cuentos completos*, p. 13.

⁸⁶ Vale la pena aclarar que, desde el punto de vista del desarrollo de una tecnología para la animación, la obra de Disney es admirable. Lo que resulta “domesticador” de sus producciones de cuentos de hadas clásicos como *Blancanieves y los siete enanos* es el sesgo ideológico de sus trabajos, en el que siempre se favorece una visión estereotipada de los papeles que desempeñan el héroe o la heroína de la historia, entre otros aspectos. El otro elemento que produce incomodidad para los estudiosos del tema es el hecho de la industria detrás de cada producción y la monopolización del cuento de hadas al estilo Disney, que se ha difundido en los medios masivos de comunicación como la única o autorizada versión del relato, lo cual priva al cuento de hadas de una de sus características fundamentales, es decir, su capacidad para viajar de un contexto histórico y geográfico a otro, permitiendo la recreación de motivos y elementos culturales diversos.

hadas adquirió todas sus credenciales literarias, y curiosamente, mantuvo una maleabilidad extraordinaria: el hecho de haberse convertido en letra escrita no impidió que se le siguiera considerando del dominio común, un tipo de historia que cualquiera podía apropiarse y modificar con absoluta libertad. De ahí que, hasta nuestros días, nuevas versiones de las historias aparezcan sin cesar. El cuento de hadas también nació con la característica de ser un arma de doble filo; se le podía manipular como instrumento que reforzara la ideología dominante de una época dada, pero también como un vehículo que, de manera deliberada o inconsciente, preservaba elementos de las visiones del mundo de aquellos que no tenían acceso al poder o al ejercicio literario. Ese carácter transgresor del cuento de hadas hizo que en más de una época se discutiera la pertinencia de que dichas historias fueran contadas a los niños, situación que dio origen, por ejemplo, a las antologías victorianas que incluían versiones resumidas y “dulcoradas” para los infantes, o que, también obligó a los hermanos Grimm a reeditar su famosa antología, eliminando de la segunda edición algunos de los elementos de crueldad, violencia o sexualidad que formaban parte de la primera.

El caso de los hermanos Grimm es de especial importancia para los fines de este apartado, ya que su versión de “La Bella Durmiente del bosque”, además de la de Perrault, es el hipotexto principal en la recreación de dicho cuento que Angela Carter lleva a cabo en la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) y Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) son los dos miembros más conocidos de una familia alemana de nueve hijos. De su labor como germanistas destacan la producción del *Diccionario alemán*, uno de los proyectos lexicográficos más ambiciosos del siglo XIX; sus volúmenes de *Gramática alemana* y el estudio titulado *Mitología alemana*. Pero la obra por la que son más conocidos en términos

internacionales es el *Kinder-und Hausmärchen* (*Cuentos de niños y del hogar*), cuyo primer volumen, en edición anotada, apareció en 1812. Es importante tomar en cuenta el contexto histórico y literario en el que esta colección de historias, que contiene muchos de los cuentos de hadas que hoy reconocemos como clásicos, apareció. Se trata, en el sentido histórico, del período de las invasiones napoleónicas en Europa, hecho que alentó el surgimiento de los nacionalismos, y que nutrió, de manera fundamental, los objetivos políticos y estéticos del Romanticismo alemán, entre otros. Los hermanos Grimm se embarcaron en la empresa de recopilar los cuentos populares que, según ellos, configuraban la identidad del alma alemana. Su propósito, en palabras de Italo Calvino, era «descubrir los fragmentos de una antigua religión de la raza, cuyo custodio era el pueblo, para hacerlos resurgir ese día glorioso en que, derrotado Napoleón, volviera a despertar la conciencia germánica».⁸⁷ De ahí que se fomentara el «mito», hasta hoy muy difundido, de que los Grimm habían transcrito, viajando de pueblo en pueblo, las historias que les contaban los campesinos, y las habían publicado tal y como las recogían de boca de los depositarios de la sabiduría popular. Hoy sabemos que el método adoptado por los Grimm no fue ése; sin embargo, el mito se utilizó para fines políticos no sólo durante el siglo XIX sino, de manera todavía más trágica, durante el agudo período fascista de los años treinta del siglo XX, asunto que la propia Angela Carter denuncia en su ensayo titulado «The German Legends of the Brothers Grimm», cuando declara:

They [the Brothers Grimm] embrace the historic with disturbing enthusiasm: «...it is... a noble attribute of people... any people... when both the dawn and dusk of their day in history consists of legends». The relation between the rise of folklore studies and that of modern nationalism is an interesting one; there are things here that uncomfortably tease the mind.⁸⁸

⁸⁷ Italo Calvino, «Un viaje al país de las hadas» en *De fábula*, p. 29.

⁸⁸ Angela Carter, «The German Legends of the Brothers Grimm» en *Shaking a Leg*, p. 468.

Estudiosos del cuento de hadas como Italo Calvino, Jack Zipes y Marina Warner documentan la metodología de los Grimm y aclaran que, en primer lugar, la mayor parte de las fuentes a las que acudieron para el caso de los cuentos de hadas fueron mujeres, quienes les contaban las historias que habían escuchado desde niñas y que a su vez contaban a los niños que estaban bajo su cuidado. La mayor parte de estas mujeres eran de clase media (no campesinas), y con ciertos estudios, además de que, al menos una de ellas, era de ascendencia francesa, razón por la que versiones muy cercanas a las de los cuentos de Perrault se “eolaron” en la colección de los Grimm. En segundo lugar, otro dato interesante sobre la metodología de los Grimm es el hecho de que, una vez recopiladas las historias, agrupaban aquellas que eran muy similares y elegían la versión que les parecía de mayor belleza o componían una versión que reuniera elementos de muchas de las registradas, y ese era el texto que, finalmente, se incluía en la antología. Es decir, manipulaban con gran libertad los datos recopilados, aunque después hayan querido difundirlos como transcripciones “íntegras” de lo narrado por el “pueblo”: “trabajaron mucho por su propia cuenta, no sólo traduciendo gran parte de los cuentos de los dialectos alemanes, sino integrando una variante con otra, rehaciendo la narración si contaban con una versión rústica en exceso, retocando expresiones e imágenes, confiriendo unidad estilística a las voces discordantes.”⁸⁹ Si a lo anterior agregamos que otra buena parte de las fuentes de los Grimm fueron bibliográficas, el mito de la voz pura del alma alemana queda más que infundado.

Sin embargo, la herencia de los Grimm es innegable, tanto para el nacimiento de los estudios sobre las literaturas populares, como para el desarrollo del cuento de hadas.

⁸⁹ Italo Calvino, *op. cit.*, pp. 33-34.

Hasta nuestros días, se hace referencia a los Grimm y a Perrault como los “autores” de los cuentos de hadas clásicos, con todas las consecuencias literarias y sociales que lo anterior conlleva. Precisamente por lo provocadoras que resultan estas versiones “clásicas” de los cuentos de hadas nos encontramos con que, a partir de la década de los setenta, muchos narradores las han utilizado como textos fuente para construir versiones políticamente comprometidas y mucho más elaboradas en términos estéticos, y Jack Zipes considera que esto se puede observar con mayor frecuencia en la literatura feminista: “perhaps the major social critique carried by the fairy tale can be seen in the restructuring and reformation of the fairy tale itself as genre on the part of feminists.”⁹⁰

Entre las autoras que Zipes menciona se encuentra, por supuesto, Angela Carter:

Not only have individual writers such as Anne Sexton, Angela Carter, Olga Broumas, A. S. Byatt, Tanith Lee, Rosemarie Künzler, Jay Williams, and Robin Mckinley created highly innovative tales that reverse and question traditional sex roles but also there have been collective enterprises in Italy, England, Ireland, and the United States that have reacted critically to the standard canon representing catatonic females flat on their backs waiting to be brought to life by charming princes.⁹¹

La historia de una de estas mujeres catatónicas, “La Bella Durmiente del bosque”, es la que Angela Carter decidió reescribir en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*.

El final del cuento “La Bella Durmiente del bosque”, en la versión de Charles Perrault, dice “El Rey [...] pronto se consoló con su hermosa mujer y con sus hijos”. En la versión de los hermanos Grimm, la oración final es “Y con el mayor esplendor celebróse [*sic*] la boda del príncipe con la princesita, y todos vivieron felices hasta el

⁹⁰ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 25.

⁹¹ *Idem*.

fin”. En la reescritura del cuento llevada a cabo por Angela Carter, dentro de la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, el héroe que sostiene a la Durmiente es perseguido por la policía, y un disparo hace estallar la cabeza de la princesa oscura. La oración final del episodio es —At that, I fainted.”⁹². ¿Cómo sucedió esto? La conclusión violenta de esta aventura se enmarca en el contexto de una novela cuya hibridez permite la reescritura de las convenciones del cuento de hadas, todo permeado por la oscuridad de la estética gótica, es decir, explotando los elementos más siniestros del hipotexto; y también invita al lector a cuestionar las convenciones del texto o textos fuente y sus implicaciones ideológicas, en un constante ejercicio metaficcional.

El segundo capítulo de *IDM*, —La Mansión de la Medianoche”, tiene dos líneas argumentales paralelas que terminan relacionándose en distintos niveles de la historia. Una de estas líneas trata del encuentro de Desiderio con el propietario del cosmorama o *peep-show*, en el que las escenas observadas son de extrema violencia sexual y resultan estar conectadas con la segunda línea argumental, que es la historia del encuentro de Desiderio con Mary Anne, nuestra bella durmiente. Desiderio decide visitar la casa de Mary Anne porque su padre, antes alcalde del lugar, ha muerto en condiciones misteriosas. La descripción del camino —antiguado” que conduce a la casa, en las afueras de la ciudad, nos sitúa ya en el espacio y la atmósfera tanto de los cuentos de hadas como de la literatura gótica: el aislamiento, la casa en ruinas a punto de colapsarse. Al llegar al lugar, lo primero que el protagonista encuentra es un salvaje jardín de rosas que casi ha devorado la mansión, con lo que la referencia a —La Bella Durmiente” de Perrault y la de los Grimm empieza a activar otro nivel de significados en el texto. Sin embargo, Desiderio no parece ser el —príncipe” destinado a despertar a la

⁹² Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, p. 62.

Durmiente porque los matorrales no se separan para dejarlo pasar, como en los hipotextos mencionados. Y la lectura a contrapelo del cuento de hadas se refuerza cuando Desiderio es arañado por las espinas de las rosas y es presa de un mareo/delirio que le provoca el agudo olor de las flores. A partir de este momento, una posible interpretación del texto es la de una inversión bajtiniana de los papeles: el héroe ha caído en un sueño y el desenlace de la historia no será una vuelta a la vida sino que engendrará muerte, la muerte simbólica de Desiderio y la muerte de la durmiente, que ya es desde el principio descrita como una Ofelia a punto de ahogarse, otra referencia intertextual para nuestra lista. Desde el jardín, Desiderio espía a Mary Anne, quien toca al piano música de Debussy. La referencia a Debussy vuelve a abrir un abanico de hipotextos que van desde la propia versión del músico sobre la historia de la Bella Durmiente, hasta sus composiciones inspiradas en las obras de poetas malditos y autores de literatura gótica como Edgar Allan Poe. Menciono a este último autor porque también es posible interpretar a Mary Ann como una recreación del personaje de Madeline, en “The Fall of the House of Usher”. Al mismo tiempo, el personaje femenino está conectado con la protagonista del cuento de Carter “The Lady of the House of Love”, que pertenece a *The Bloody Chamber*, y es otra recreación de la Durmiente, que en ese relato es una vampira melancólica que lamenta su condición de muerta viviente que tiene que alimentarse de todos los hombres que entran a su castillo. Desiderio insiste en mencionar la palidez y las manos heladas de Mary Anne, y su condición de sonámbula completa la imagen de muerta viviente o autómeta:

She had the waxen delicacy of a plant bred in a cupboard. She did not look as if blood flowed through her veins but instead some other, less emphatic fluid infinitely less red. Her mouth was barely touched with palest pink though it had exactly the proportions of the three cherries the artmaster piles in an inverted triangle to illustrate the classic mouth and there was no tinge of any pink at all on her cheeks. Now she was

standing up, she was almost hidden in her dress and her tiny face, shaped like a locket, looked even smaller than it was because of a disordered profusion of hair streaming down as straight as if she had stuck all over with twigs and petals from the garden. She looked like drowning Ophelia; I thought so immediately, though I could not know how soon she would really drown, for she was so forlorn and desperate.⁹³

Esa noche, la sonámbula visita a Desiderio en su habitación, y es ella quien lo besa. La escena amorosa que sigue al beso es por demás macabra, una prolepsis del necrofilico beso que tendrá lugar a la mañana siguiente. Al otro día, Desiderio vuelve a visitar al propietario del *peep-show*, y en el cosmorama observa el futuro desenlace de su historia con la sonámbula, en el tono de un exacerbado sadismo. Tras esta visita, camina hasta la orilla del mar, y el agua le devuelve el cuerpo ahogado de Mary Anne. En un intento desesperado por revivirla, le da respiración artificial, lo cual se convierte en una irónica reformulación del beso de la noche anterior y, por supuesto, una parodia de todos los besos de los príncipes resucitadores. Es en esas condiciones que la policía encuentra a Desiderio, quien intenta escapar con el cadáver de Mary Anne a cuestas, y la escena del disparo brutal pone fin a esta versión del cuento de la durmiente.

El episodio de la sonámbula es un ejemplo de la obsesiva acumulación de referencias a textos literarios y de otra índole, y el cuestionamiento paralelo de las convenciones a partir de las cuales se construyen tanto los textos referidos (hipotextos) como la nueva obra (hipertexto), es decir, lo que Kai Mikkonen llama “intertextualidad poligenética”⁹⁴, que en el caso de la narrativa de Carter alcanza un grado máximo de

⁹³ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁴ *Cfr.* Kai Mikkonen, “The Hoffman(n) Effect and the Sleeping Prince: Fairy Tales in Angela Carter’s The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman” en *Angela Carter and The Fairy Tale*, pp. 167 y 183.

codificación (o sobrecodificación) porque con mucha frecuencia ocurre en un solo e incluso breve segmento narrativo.

Observamos aquí la capacidad de Angela Carter para hacer un montaje de hipotextos, un pastiche que nos obliga a re-leer los textos aludidos y participar en el desmantelamiento de sus estrategias narrativas y convenciones, así como a un análisis de nuestros propios procedimientos de lectura. En el caso de este cuento de hadas, la historia de la Bella Durmiente es una especie de marco narrativo (dentro de otros marcos narrativos de la novela) que incorpora muchas versiones distintas del relato, de otras obras literarias y no literarias que aquí mencioné (y muchas en las que ya no me detuve, como varios cuentos de E.T.A. Hoffman, por ejemplo). Esta “puesta en abismo” de las referencias intertextuales crea un vértigo literario y extraliterario que se convierte en fuente de angustia u horror intelectual. Al mismo tiempo, el recurso de la acumulación o sobrecodificación textual sirve para los fines temáticos del texto: en este nuevo cuento de hadas, el cúmulo de imágenes de mujeres pasivas o mutiladas como objetos del deseo masculino, la mistificación y mitificación de las imágenes de la mujer como niña eterna, Ofelia en su río, Durmiente en su cama/ataúd, vampira en su sarcófago, etcétera, se convierte, por saturación intertextual, en una avalancha que aplasta al lector y le impide escapar de la denuncia del tema del deseo como dominación en el contexto de las sociedades patriarcales. Asimismo, el lector no escapa de la telaraña oscura que la novela nos tiende: la denuncia del voyeurismo, la acusación de Desiderio como *el que mira* encuentra su paralelo en el acto de la lectura: el lector mismo como el otro espía que reproduce los ya expuestos mecanismos del binomio mirada-poder.

Abordar la reescritura de “La Bella Durmiente del bosque” en este capítulo específico de la novela nos permite hacer un análisis en el nivel “micro” de la utilización, para fines paródicos, del cuento de hadas en *IDM*; sin embargo, también podríamos estudiar el tema desde una perspectiva “macro”, es decir, viendo a la obra como un todo. Así, la empresa de Desiderio, la totalidad de su búsqueda o *quest*, su viaje desde la ciudad sitiada hasta el castillo del Doctor Hoffman podría leerse como un extenso cuento de hadas: el héroe abandona su comunidad para internarse en espacios desconocidos y amenazantes en los que libra batallas, pone en peligro su vida, experimenta un proceso de pérdida de la inocencia y alcanza el castillo del villano, donde tendrá acceso a la princesa. Pero igual que en la historia de Mary Anne, el príncipe de este cuento de hadas no traerá vida a la princesa Albertina, la acumulación de inversiones paródicas que ha tenido lugar a lo largo de toda la novela sólo puede desembocar en un “beso” de muerte, en el oscuro encuentro del cuerpo de los amantes que, como ya hemos mencionado, es una escena de consumación y muerte.

Una de las razones por las que Albertina no puede ser la princesa rescatada de los cuentos de hadas es porque, antes del final de la historia, ya ha dado muestras de una determinación, un conocimiento y una actividad que impiden que la mirada de Desiderio la reduzca al objeto de su deseo: el personaje no termina como un cuerpo yacente en un sarcófago de cristal o en un lecho alrededor del cual han crecido los rosales durante cien años. Lo que el Doctor Hoffman le propone a Desiderio (y he aquí uno de los elementos más paródicos de este cuento de hadas) es que él comparta con la princesa el lecho/ataúd que les tiene preparado: la jaula en la que estarían encerrados produciendo erotoenergía eternamente. A pesar de todos los discursos que durante siglos han ensalzado la imagen de la mujer yacente como símbolo de belleza,

incorruptibilidad, musa que mueve al héroe para llevar a cabo las hazañas más extraordinarias, cuando esa condición tan “distinguida” se le propone al personaje varón, éste la considera inaceptable. De hecho, es en ese momento cuando se lanza como un tigre (símil utilizado en la novela) sobre el enemigo. La parodia adquiere en ese instante uno de sus tintes más mordaces: ¿acaso no era tan lindo ser princesa de cuento de hadas?

Tanto la historia de la vampira melancólica de “The Lady of the House of Love”, la de Mary Anne, como la de Albertina son reescrituras de la Bella Durmiente con un final de muerte, con lo cual Angela Carter reformula, una y otra vez, la idea de que mientras el personaje femenino exista en función de una mirada masculina que lo objetivice, que lo convierta, incluso, en un fetiche (como lo analizaremos en el siguiente capítulo, cuando estudiemos el caso “Blancanieves”), el resultado será la destrucción. La utilización de la técnica del pastiche permite crear un mosaico de reescrituras en el que cada referencia intertextual nos conduce a otras obras en las que lo siniestro y el encarcelamiento de las figuras femeninas en roles de género estereotipados predominan, y el efecto que esto produce en el lector es justamente el de hacerlo sentirse abrumado o escandalizado cuando se le confronta, con una efectiva ilusión de simultaneidad, al espectáculo de los muchos discursos que durante siglos han sido utilizados como instrumentos de domesticación de las mujeres. Este tipo de pastiche, relacionado con la intertextualidad poligenética, crea un espacio para la discusión metaliteraria: también el discurso literario ha sido cómplice de esta dinámica del sometimiento y la deconstrucción de las convenciones del cuento de hadas y la historia del género que las acompaña se convierte en un instrumento de resistencia.

Pero el combate no termina ahí. En *IDM* se pasa del pastiche a la parodia, y el elemento burlesco y mordaz típico de ésta no se limita sólo a la posible temporal identificación del lector con Desiderio, con lo cual se le haría extensiva la invitación al primero a ser princesa de castillo, sino que va más allá de los límites del texto. Como mencionábamos anteriormente, si la lectura es un acto de vouyerismo, una forma de mirada intrusa que también objetiviza, entonces reproducimos en nuestro acercamiento a la obra literaria, una dinámica de poder en la que también nosotros somos objetivadores del texto: ¿qué clase de dioses creemos ser cuando ejercemos el poder de nuestra omnipresente mirada sobre el libro?

Elfride Jelinek publicó en el 2003 una serie de piezas dramáticas concebidas como entreactos. El título de la serie es *La muerte y la doncella I-IV. Dramas de princesas*. El entreacto II está dedicado a la Bella Durmiente, quien en su estado de no muerta percibe que se acerca un hombre y que va a besarla. Supone que se trata del príncipe que el hada había mencionado cien años atrás y, aunque la idea de despertar le provoca todo tipo de incertidumbres, le gustaría experimentar la existencia. Sin embargo, resulta especialmente paródica la reacción del príncipe quien, al ver que ha “resucitado” a la princesa, concluye que él debe ser Dios:

PRINCESA: Mi existencia es sueño, de ahí que vivir sea mi lógico límite. Tal vez mi existencia consista sólo en esperar a que me besen. [...] ¿Puede ser que usted sea usted? ¿Puede ser que yo sea yo? ¿Es posible que se refiera a mí? Ha de ser así, porque, si no, no estaríamos aquí. Es decir, si usted no hubiera venido, nosotros dos no estaríamos aquí. Es decir: que si usted no hubiera venido, yo no existiría o, por lo menos, no todavía. Gracias.

PRINCIPE: [...] Lo que estoy viendo me gusta mucho; de momento puedo decir que ha valido la pena. Yo soy el poder. Quien se pone frente a mí se pierde a sí mismo precisamente por el hecho de reivindicarse a sí mismo. Qué bien que usted se ha dado cuenta enseguida de que su existencia me la debe a mí, sólo a mí. Como

lo diría yo: yo soy yo. Como usted ya sabe, yo también soy el que soy. No puede evitarse. Me gustaría ser el eterno, y tal vez lo sea, porque hasta ahora, no sólo no me he muerto, sino que además he resucitado a una muerta. Con un beso.⁹⁵

Los estilos de Jelinek y de Carter son muy distintos en lo que toca al lenguaje; mientras Jelinek suele utilizar un lenguaje crudo, cuya desnudez agrade al lector, Carter gusta de una prosa con gran elaboración metafórica, simbólica, y un vocabulario prolífico, además de la acumulación de juegos intertextuales a los que ya nos hemos referido. Sin embargo, en el caso de ambas reescrituras de “La Bella Durmiente del bosque” los objetivos políticos de los textos coinciden: la denuncia de los mecanismos de opresión femenina. En la narrativa de Carter, decíamos, la exhuberancia de juegos lingüísticos es mayor y, como lo indica Kai Mikkonen,

The unexpected possibilities include [...] an emphasis on the potencial in the romantic fairy-tale pattern for a critique of both unreflective romanticism and Enlightenment utopianism; a critique of the female muse tradition; the question of sleeping and spinning as metaphors for the creative narrative act; the problematic status of the female muse and of the “-enemy”, Dr. Hoffman, as driving forces behind the hero’s quest; and a questioning of the notion of reading as an act of “-timeless” repetition and circularity.⁹⁶

⁹⁵ Elfriede Jelinek, *La muerte y la doncella II*, pp. 45-48.

⁹⁶ Kai Mikkonen, *op. cit.*, pp. 183-184.

c) *La narrativa gótica: una reescritura de lo siniestro y lo grotesco en The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman.*

Good horror is essentially funny,
in fiction I mean.

Roald Dahl

En el apartado anterior mencionamos que dos de los momentos cumbre del desarrollo del cuento de hadas como forma literaria fueron, en el contexto de las letras francesas, el siglo XVII, con las publicaciones de D'Aulnoy y Perrault; y los primeros años del siglo XVIII, con la traducción y adaptación de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland. La admisión del cuento de hadas como un tipo de texto que no pertenecía sólo a la tradición oral o no era sólo un divertimento para la audiencia femenina de las tertulias de la época facilitó su posterior utilización para los fines de otros géneros o subgéneros literarios. La literatura gótica, por ejemplo, que nació a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, se benefició de la revaloración y difusión que el cuento de hadas había recibido, y estableció con él una complicidad que ha nutrido a ambas manifestaciones literarias. La narrativa gótica y la de hadas han compartido escenarios como el castillo o el bosque; personajes, como la madrastra y/o la madre cruel; la presencia de seres extraordinarios o sobrenaturales; el sentido de atemporalidad propio del cuento de hadas; y la utilización irreverente de temas como la violencia, la sexualidad o la puesta en escena de tabúes como el incesto o el canibalismo.

La novela gótica⁹⁷ se instala en el escenario literario inglés con la publicación de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Siguiendo las convenciones establecidas por la novela de Walpole, y ampliando las posibilidades de este nuevo subgénero narrativo, aparecieron las novelas de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* o *The Italian*, entre otras; la de Matthew Lewis, *The Monk*; la de William Beckford, *Vathek*; la más representativa de Mary Shelley, *Frankenstein*, y la extensa obra de Charles Robert Maturin, *Melmoth The Wanderer*. Todas ellas constituyen lo que podemos llamar el ciclo temprano de la novela gótica, que abarca un período entre 1764 y 1820. Esta literatura nace con la intención de transgredir los cánones literarios prevalecientes, es decir, los neoclásicos, así como códigos religiosos o sociales dominantes. Ello la convirtió en una de las literaturas prerrománticas, caracterizada por una vuelta a lo medieval, ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética. Originalmente defendía una visión protestante del mundo que poco a poco se fue abandonando, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla.

La literatura gótica siempre busca provocar el terror,⁹⁸ aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica, el cuento maravilloso y las leyendas del folklore europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos

⁹⁷ Para una revisión más detallada de los orígenes del término y su surgimiento en el siglo XVIII como movimiento literario que se rebeló ante los cánones estéticos del neoclasicismo se puede consultar el capítulo I de mi tesis de maestría, titulada *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*.

⁹⁸ Y éste es uno de los rasgos que la distinguen del cuento de hadas, el cual funciona en el territorio del asombro.

como el *poltergeist*, la magia, la brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera.

En otras ocasiones prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de origen sobrenatural, siempre se interna en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

La respuesta favorable que el género ha tenido a través de los siglos en un gran número de lectores se debe a que es una literatura que puede satisfacer a distintos tipos de público a la vez. Aquellos que gustan de lo macabro y sensacionalista encontrarán mucho en qué deleitarse con la parafernalia más clásica del género: los castillos con corredores subterráneos, las ruinas visitadas por espíritus malignos, los antepasados que salen de sus cuadros para sorprender a personajes distraídos, las tormentas y relámpagos de media noche, etcétera. Asimismo, los lectores que buscan una exploración de lo irracional más exquisita o que profesan una predilección por el análisis de temas de orden metafísico como la existencia del espíritu o el bien y mal como categorías relativas, también pueden encontrar mucha tela de donde cortar en los textos góticos de los últimos dos siglos y medio. Y esto hace la gran diferencia entre el texto *bestseller* de

terror que sólo busca eso, provocar la visceral reacción de terror u horror en el lector, y la literatura gótica, que siempre tendrá, como toda buena literatura, varios niveles de lectura.

A pesar de que la escritura de Angela Carter se resiste a ser clasificada bajo una sola etiqueta literaria, dado el hecho de que experimentó con muchos géneros y los hibridizó y cuestionó al interior de sus obras, aún así, la mayor parte de los lectores suele asociar su producción al rubro de la literatura gótica. Una buena parte de sus textos son, en efecto, predominantemente góticos; y aún aquellos que parecerían ser más cercanos a otro tipo de narrativa mantienen al menos algunos elementos y reformulaciones de lo gótico. Podríamos decir que éste es uno de los “modos” literarios favoritos de la autora. Si pensamos en la naturaleza transgresora del género, lo anterior no nos sorprende; sin embargo, los alcances y estrategias de dicha transgresión son distintos cuando comparamos a las obras clásicas del género con las novelas que analizamos en esta tesis. En el presente apartado de la investigación estudiaremos cómo los espacios, personajes, temas y nociones de terror y horror característicos de la novela gótica se reescriben en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Para llevar a cabo lo anterior, utilizaré, de manera específica, el capítulo 5 de la novela, titulado “The Erotic Traveller”, además del capítulo 8, “The Castle”, dada la importancia del edificio como uno de los símbolos más explotados por el gótico temprano.

Desde la publicación de *The Castle of Otranto*, el castillo resulta ser mucho más que un mero decorado medieval, se convierte en el espacio central de la historia, aquél en el que tienen lugar la mayor parte de las acciones con las que está tejida la trama, con su nudo y desenlace. Si estamos de acuerdo con Luz Aurora Pimentel en que la

descripción, y eso incluye la descripción del espacio, es "el lugar donde convergen los valores temáticos y simbólicos de un relato",⁹⁹ nos damos cuenta de que el castillo se constituye, en muchos de los textos góticos, en la figura que resume no sólo a una época y sus convicciones, sino también en metáfora y símbolo de la prisión mental, ideológica y social en la que están atrapados los personajes. El castillo es un espacio cerrado, oscuro y claustrofóbico que, aunque limitado, los personajes no lo conocen bien. Todo lo contrario. Los castillos medievales (muchos de ellos en estado de decrepitud o con ~~alas~~ en ruinas) están llenos de corredores que conducen a habitaciones desconocidas cuyas puertas, en el mejor de los casos, se encuentran cerradas o, cuando no lo están, guardan secretos terribles que más valía no haber descubierto. Transitar por sus pasajes subterráneos o visitar sus mazmorras se convierte en una metáfora del descenso al inframundo, pero lo más terrible es que no se trata de un inframundo metafísico, sino humano, creado por los hombres para torturar a otros hombres, para hacer desaparecer la evidencia de los deseos de venganza o poder que unos ejercen sobre otros. Sus muros altos y gruesos acallan los gritos de las víctimas del villano de la historia. El castillo es un laberinto en el que, muchas veces, su propio creador se pierde. Desde un punto de vista psicoanalítico, las mazmorras y los corredores laberínticos han sido interpretados, también, como representativos de ~~male~~ anxieties about both female sexuality and the domestic sphere."¹⁰⁰ Se trata de un símbolo tan rico que los escritores contemporáneos de literatura y cine de terror lo siguen utilizando como una representación de los vericuetos más recónditos de la mente humana: baste como referencia la película neozelandesa, *Heavenly Creatures*, de Peter Jackson, en la que la locura de las protagonistas queda representada por la fuga al castillo de sus fantasías.

⁹⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 41.

¹⁰⁰ Gina Wisker, "Revenge of the Living Doll: Angela Carter's Horror Writing" en *The Infernal Desires of Angela Carter*, p. 118.

En la novela de Horace Walpole el castillo está presente desde el título mismo de la obra. Es en torno a la posesión del edificio, el cual representa el dominio sobre el reino, que se origina el conflicto en la historia. Si Manfred (villano y suplantador) logra legitimarse como dueño del castillo, se convierte entonces en el Príncipe de Otranto. Y la posesión del castillo es inseparable de la posesión del cuerpo de la heroína, Isabella, quien encarna al personaje de la damisela en apuros o *virgen in distress*.

En *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, la llegada al castillo del villano es el fin de todo el viaje o *quest* del protagonista¹⁰¹. Entrar en el castillo significa, para Desiderio, penetrar el cuerpo de Albertina; al menos ése es el anhelo que lo hecho llegar hasta ahí. Una vez más, el castillo es extensión, representación y cárcel del cuerpo femenino; pero Albertina no es la clásica damisela en apuros de la novela gótica: no representa la inocencia y la castidad, ni será salvada por el típico héroe/futuro esposo. La entrada al castillo también significa conocer los secretos del Padre, de hecho, en más de una ocasión en este capítulo, Desiderio se refiere al Doctor Hoffman como un potencial padrastro.

La técnica narrativa utilizada por Angela Carter para reescribir este espacio es, otra vez, doble. En muchos momentos utiliza el pastiche como recurso para crear la descripción del castillo: arma el edificio y sus alrededores a partir de referencias intertextuales a muchos de los diferentes castillos de la tradición gótica en lengua inglesa y alemana de los siglos XVIII y XIX. Así, por acumulación de intertextos, sabemos que este castillo es la suma de todos los anteriores. Sin embargo, cada vez que

¹⁰¹ Aquí ya hay una primera inversión de las convenciones del género fuente: en la novela gótica clásica el castillo se presenta al *inicio* de la historia, es el escenario en el que tendrá lugar toda la historia, y no su última parte. No sucede así en otro tipo de novelas, como algunas de aventuras o los romances corteses.

activa en la mente del lector este cúmulo de referencias y, por lo tanto, crea una serie de expectativas en el mismo, intercala descripciones de lo tecnológico que rompen con la isotopía tonal de las anteriores. Cada vez que bajamos la guardia y empezamos a embelesarnos con una atmósfera de lo romántico, nos obliga a volver, de manera brutal, al contexto del siglo XX y nos presenta al castillo como artificio, como otro más de los simulacros creados por una mente humana y para fines totalitarios. El efecto es paródico: no se trata del espacio aderezado por lo sublime, sino de un castillo desmitificado, exhibido en su completa artificialidad. Este es el único castillo posible en una narrativa posmoderna que denuncia un mundo en el que la tecnología no se convirtió en una herramienta liberadora, sino en un instrumento más de la opresión.

Ejemplifiquemos lo anterior. Desde que el personaje se aproxima al área del castillo, la descripción y creación de atmósfera son típicamente góticas: el camino es sinuoso; el lugar, aislado y escondido; es de noche y todo está envuelto en las sombras, *black shadows of approaching night [...]*¹⁰². Y en ese momento, lo que el lector esperaría sería una clásica mención de la luna proyectando su luz misteriosa sobre el lugar; sin embargo, lo que Desiderio observa son *cuatro* lunas que, en realidad, son las antenas del sistema de transmisión que proyecta las imágenes del Doctor Hoffman sobre la ciudad sometida: *I saw among the rocks before me four moons were already shining high in the secret crests. They were four huge, concave saucers of very highly polished metal that circled like windmills and were all turned towards the city I knew lay below me to the south. Plainly they were part of the transmission system, even though they were so blatantly technological.*¹⁰³

¹⁰² Angela Carter, *IDM*, p. 196.

¹⁰³ *Idem*.

Y el más paródico de los juegos de yuxtaposición de descripciones aparece cuando se contraponen, en casi la misma página, dos descripciones del castillo mismo. En una primera instancia, el edificio se describe así: *“The castle stood with its back up against a cliff. The battlements hinted at Hoffman’s Teutonic heritage; he had built himself a Wagnerian castle like a romantic memory in stone and as the light faded, the castle began to open eyes of many beautiful colours for all the windows were of stained glass.”*¹⁰⁴ Pero sólo dos párrafos después: *“Nobody came to meet us but the front door was open, a door at the top of a not in the least grandiloquent but cracked and mossy staircase, for it was not really a castle, only a country house built after the style of a castle.”*¹⁰⁵ Por imitación burlesca, el edificio es obligado a descender al nivel de casa campirana, el castillo monumental que en el gótico clásico se relacionaba con el tema del linaje, aquí se convierte en un castillo de cartón. Esta es la lógica que sigue el resto del capítulo: se convoca a los hipotextos que, una vez instalados en el hipertexto, serán deconstruidos por el efecto corrosivo de la parodia.

Como en toda novela gótica, el héroe tendrá que descender a las mazmorras, al más subterráneo y oscuro de los espacios del castillo. En ese apartado de la novela, la yuxtaposición de descripciones que pertenecen a los ámbitos opuestos que ya mencionamos anteriormente se intensifica, de tal manera que los contrastes de efecto paródico ocurren al interior de un mismo párrafo:

We descended to the underground levels of the castle in another businesslike electric elevator which took us a great distance below the earth before it stopped. Here, where the dungeons should have been, there were white-tiled corridors soundlessly floored with black rubber and lit by strip lighting far more brightly than day. All was technological whiteness and silence. Presently, he pressed

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 196-197.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 197.

a button which released the catch on an impassive-looking metal door. We entered a busy, deserted laboratory filled with the apparatus of a distillery. The glass vats and tubes were bubbling with a faintly luminous, milky, whitish substance.¹⁰⁶

El descenso al inframundo se lleva a cabo en un elevador, la imagen del científico superdotado se confunde con la del alquimista, y las sofisticadas máquinas modificadoras de la realidad resultarán “infernales” porque son jaulas en las que los amantes han sido despojados de sus identidades y condenados a la copulación casi eterna. Esa es la clase de “inmortalidad” que el gran demiurgo, el tentador, le ofrecerá a Desiderio. En ese momento se funden cuento de hadas, narrativa gótica y parodia posmoderna:

And here, at the top of a tier, was an empty cubicle.
As soon as I saw it, I knew it was my marriage bed.
The time was ripe. My bride was waiting. We had
her father's blessing.¹⁰⁷

Este es el lecho de la durmiente y su príncipe, donde el tiempo se quedará paralizado; éste es el sarcófago de los *undead*, pero el Doctor Hoffman no es ni un dios ni un demonio, su estatura como personaje no es suficiente para ello; se trata sólo de un simulacro de demiurgo:

If the Doctor had been a real magician, the underground laboratory, the castle, the whole edifice of stone and stained glass and cloud mist should have vanished. There should have been a crash of thunder and a strong wind would have blown away the levers and the machinery and the books and the alembics and the pickled mandrakes and the alligator skeletons; and I should have found myself alone on the mountain side, under a waning moon, with only the rags of dream in my hands. But no.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 217.

El narrador puede hacer comparaciones en las que dice “where the dungeons *should* have been” o “there *should* have been a crash of thunder” porque el propio personaje sabe que eso es lo que se espera de un texto gótico, él conoce las convenciones y da por hecho que los lectores de su historia también, es decir, sabe que su texto está rompiendo con las expectativas del género, por lo tanto, él es partícipe consciente del juego metaficcional que se está llevando a cabo, de que en el relato en el que habita se están analizando y deconstruyendo los cánones de un tipo de literatura.

Aunque en *IDM* también se replantea el significado de otros espacios góticos como el bosque o el cementerio, las técnicas utilizadas para ello son las ya mencionadas: el pastiche y la parodia, puestas al servicio de una reflexión metaliteraria. Baste aquí con el ejemplo del castillo para el caso del capítulo 8, y pasemos al análisis del capítulo 5.

Sabemos que, al final de cada aventura, Desiderio escapa de forma milagrosa y adopta una nueva identidad para internarse en otro mundo. Tras los episodios de “The Mansion of Midnight”, “The River People” y “The Acrobats of Desire”, tienen lugar una tormenta y un deslave que arrasan con el circo, el pequeño pueblo en el que éste se había detenido y todos sus habitantes. El único sobreviviente es Desiderio, quien se había refugiado en una cueva para recuperarse del trauma que sufría por haber sido violado por los Acróbatas del deseo. Al salir de la cueva, se encuentra con un desierto frente a él: “I was in altogether unknown country.”¹⁰⁹ Esta *tabula rasa* marca el inicio del capítulo 5 que es, probablemente, el más gótico (o neogótico, mejor dicho) de toda la novela.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 120.

Además del castillo, los otros espacios tradicionales de las novelas del gótico temprano son la abadía o el convento, las cámaras de tortura, las capillas abandonadas y visitadas por espectros, el bosque o los paisajes inmensos de naturaleza agreste que comulgan con la idea de vastedad típica de la noción dieciochesca de lo sublime. En “The Erotic Traveller” nos encontramos con reformulaciones de casi todos estos escenarios, además de la presencia de un personaje que se convierte en la figura central del capítulo: el viajero erótico, el conde lituano que recorre el mundo deseando experimentar el dolor, al que se ha vuelto inmune.

Desiderio vaga sin rumbo durante horas, hasta que escucha los sonidos de un carruaje que se acerca: “After some time, a light carriage, a trap of somewhat eighteenth-century design, appeared upon the road and I saw two persons shared the narrow seat, a tall, black-clad figure with a startling air of authority and a slender boy who held the reins. The hooves of the black horses struck sparks from the flinty track.”¹¹⁰ La alusión al diseño dieciochesco del carruaje, los caballos negros, la figura autoritaria vestida de negro y el sirviente que lo acompaña anuncian que, en esta ocasión, el hipotexto será *Dracula* de Bram Stoker. Desiderio, en su desamparo, acepta unirse a estos viajeros.

La sospecha de que el personaje es una reformulación de Drácula se confirma cuando Desiderio dice: “I began to feel the effect of a strange heaviness exerted on me, a perverse negative fascination exercised by the gaunt aristocrat who sat beside me,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

though a shudder went through me when I saw his curiously pointed teeth for they were exactly the fangs with which tradition credits vampires. All the same, he drew me.”¹¹¹

Pero, como para Carter nunca es suficiente con un solo hipotexto, el Conde lituano también es una recreación del Marqués de Sade, y su acompañante, Lafleur, el equivalente del valet del Marqués, Latour. Este otro nivel de lectura se ve reforzado por las alusiones intertextuales a varias obras del autor francés a lo largo del capítulo. Así, la explosiva combinación en un solo personaje de Drácula y de Sade produce como resultado a una figura absolutamente excesiva, que casi raya en lo fársico: “He was the emperor of inverted megalomaniacs but he had subjected his personality to a most rigorous discipline of stylization so that, when he struck postures as lurid as those of a bad actor, no matter how ludicrous they were, still they impelled admiration because of the abstract intensity of their unnaturalism.”¹¹²

El propio viajero erótico quien, por supuesto, no puede parar de hablar sobre sí mismo todo el tiempo, y con la más grandilocuente de las retóricas, se autodefine en los siguientes términos: “I have devoted my life to the humiliation and exaltation of the flesh. I am an artist; my material is the flesh; my medium is destruction; and my inspiration is nature.”¹¹³ Se trata de un personaje narcisista y destructivo, de apetitos gustativos y sexuales voraces: “The universe itself is not a sufficiently capacious stage on which to mount the grand opera of my passions. From the cradle, I have been a blasphemous libertine, a blood-thirsty debauchee. I travel the world only to discover hitherto unknown methods of treating flesh.”¹¹⁴ Su búsqueda del placer, dado el

¹¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁴ *Idem.*

impulso perverso que lo mueve, solo puede conducirlo hacia la destrucción y la muerte. Carter utiliza la figura del vampiro y la del libertino porque ambas han sido condenadas por su capacidad para despertar el lado animal, especialmente la sexualidad femenina, pero también los denuncia porque su desencadenamiento del deseo ofrece una liberación aparente; al final, igual que el Doctor Hoffman, terminan esclavizando y destruyendo a los cuerpos femeninos que supuestamente desencarcelan. De ahí que el Conde también insista en que es la encarnación de la antítesis, y es precisamente en sus contradicciones y excesos donde encontramos que el personaje fusiona lo terrible con lo lúdico: *“there is, indeed, something geometrical and stark about the Count, which makes his enacting of his diabolic passions no more than the programmed movements of an automaton and thus, though horrible, also slightly ludicrous.”*¹¹⁵

Lo anterior tiene que ver con la manera como Carter mezcla lo cómico y lo trágico, provocando una dislocación de ambos:

Carter combines comedy and tragedy in what might be considered the most inappropriate of places. [...] In the midst of really dreadful moments or even merely serious ones, she will pun or use inversion or draw the reader's attention to excess with a kind of gallows smile. This technique is not slapstick, and it does not make the reader's attention waver from the concerns at hand; as opposed to Shakespeare, Carter's comedy and tragedy happen in the same breath, in the same scene, and are responses to the same moment. The laughter may be surprising, and it may be uncomfortable, but my suspicion is that Carter was trying to create just such a response.¹¹⁶

En lugar del descanso cómico o el *comic relief*, el texto nos ofrece el aspecto más mordaz de la risa paródica, y nos prepara para la escena del burdel.

¹¹⁵ Sara Gamble, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁶ Alison Lee, *Angela Carter*, p. 64.

Después de una breve escala en una capilla jesuita abandonada, que el Conde aprovecha para desayunar, orinar y fornicar sobre el altar, los viajeros llegan al burdel llamado “THE HOUSE OF ANONIMITY”. En la narrativa de Carter el burdel es un espacio recurrente, y en *IDM*, con más contundencia que en ningún otro texto, éste se desenmascara como una de las más crueles prisiones de las mujeres. La descripción del edificio es una recreación del castillo gótico y ambos, castillo y burdel, son metáforas del cuerpo femenino:

It was a massive, sprawling edifice in the Gothic style of the late nineteenth century, that poked innumerable turrets like so many upward groping tentacles towards the dull, cloudy sky and was all built in louring, red brick. Every window I could see was tightly shuttered. The portress ran peremptorily for a maid and a woman who might have been her sister appeared and led us into the house, through a series of dark, gloomy corridors where our footsteps echoed on flags until we came to more formal, carpeted quarters and ascended a winding stair to a little dressing-room done up in moist red velvet, like the interior of a womb.¹¹⁷

En la cita anterior se menciona que los rostros de las dos asistentes que los reciben son similares y, en distintos momentos del apartado, se enfatiza el hecho de que todos los personajes del burdel tienen el rostro cubierto o tan inexpresivo o plano que es como si todos fueran la misma persona. Son rostros anónimos, y esto se verá intensificado cuando a los dos visitantes se les pide que se vistan con un atuendo que cubre su cara y sólo deja expuestos sus genitales. Para participar en los juegos eróticos del burdel es requisito anular la identidad, se renuncia a todo rasgo humano para exacerbar el lado animal: “These masks or hoods completed our costumes, which were unaesthetic, priapic and totally obliterated our faces and our self-respect; the garb grossly emphasized our manhoods while utterly denying our humanity.”¹¹⁸ El atuendo, en su

¹¹⁷ Angela Carter, *IDM*, p. 129.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

asociación de la hombría con lo animal, se convierte en una caricatura del estereotipo del sadomasoquista, y al ser una imagen exagerada o hiperbólica fusiona lo alienante con lo ridículo, y coincide con la estética de lo grotesco.

Lo grotesco, entendido como una combinación de lo cómico, en su sentido más mórbido, con lo horroroso o lo insoportable, es uno de los recursos característicos de la narrativa gótica, y fue especialmente explotado por los autores del gótico sureño.¹¹⁹ En el episodio del burdel, Carter lo utiliza como un recurso que desacredita la noción de hombría cuando ésta es asociada a la idea de potencia sexual o de apetito sexual desmedido: si la hombría se reduce a eso, entonces es tan alienante como los discursos que confinan lo femenino a la castidad.

El Conde y Desiderio son conducidos al “Bestial Room”, la sala de exhibiciones del burdel. En este momento se hace patente la referencia intertextual a *Los ciento veinte días de Sodoma o la escuela del libertinaje*, del Marqués de Sade, obra inconclusa que Carter retoma justo donde el Marqués se había quedado, pero no para completarla sino para parodiarla. La habitación, sumida en la oscuridad y los olores que mezclan lo animal con lo humano, está totalmente aislada del exterior, de hecho, es un microcosmos en el que el mobiliario es un híbrido entre lo animado y lo material, oscura versión de la tetera y los candelabros parlantes de *La Bella y la Bestia*, y deslumbrante puesta en escena de la posibilidades de la imagería surrealista. Sin embargo, los prodigios técnicos de la descripción no aminoran sino que enfatizan la brutalidad de lo que está ocurriendo en la historia. En esta mazmorra, los instrumentos de tortura tienen su equivalente en las doce jaulas que contienen a doce prostitutas

¹¹⁹ El gótico sureño es una de las recreaciones del gótico inglés que tuvieron lugar en los Estados Unidos, en la primera mitad del siglo XX. Entre sus autores más destacados se encuentran William Faulkner, Carson McCullers y Flannery O'Connor, entre otros.

imposibles: híbridos entre lo animal, lo humano¹²⁰, lo vegetal y lo mecánico. La prostitución hace de ellas no sólo seres deformes o *freaks*, sino autómatas programadas para encarnar las fantasías masculinas; Carter

as a female author is appropriating a male consciousness to expose how women are trapped, like the woman reader of this novel, in a male imaginary. Moreover, the narrative technique of ventriloquism –a female author speaking in a male voice- is employed to create not just pornography but an especially sadistic version of it. Hence, as a parody of pornography, Desiderio's account positions the (male) reader as voyeur but does not necessarily guarantee a voyeuristic, pleasure position for him.”¹²¹

El propio Desiderio siente repulsión hacia los excesos que está contemplando y se sorprende cuando descubre que, ante la visión de lo monstruoso, el Conde está excitado. El lector, cuya posición es más cercana a la de Desiderio, aunque sea solamente porque se trata de la focalización en la que está atrapado, experimenta el horror no sólo ante lo que observa, sino cuando se sorprende en esa posición de *voyeur* mencionada por Linden Peach, y es confrontado con el poder de su propia mirada como instrumento que hace del cuerpo femenino algo monstruoso. Con lo anterior Carter cumple con lo que ella misma definió como las características y función de la literatura gótica:

Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its style will tend to be ornate, unnatural -and thus operate against the perennial human desire to believe the word as fact. Its only humor is

¹²⁰ Ellen Moers, cuando reflexiona sobre el gótico femenino y lo grotesco, apunta que el recurso más utilizado por los escritores victorianos para crear monstruos fue el cruce de especies, animales con humanos. (*Literary Women*, p. 101.) Podríamos pensar que Carter también está aprovechando esta tradición, pero para llevarla todavía más lejos: el humano animaloide y el autómata aquí son mujeres cuyos cuerpos están atrapados en un sistema de explotación física y económica.

¹²¹ Linden Peach, *Angela Carter*, p. 111.

black humour. It retains a singular moral function –that of provoking unease.¹²²

Cuando el carácter transgresor propio de la literatura gótica se une a recursos como el pastiche y la parodia, el desenmascaramiento no es sólo político o social, sino también literario. Los hipotextos traídos a colación, como las novelas del gótico clásico o las obras del Marqués de Sade, no son sólo convocados para recrear las convenciones de lo gótico o lo pornográfico, sino denunciados como una literatura que, aunque en su momento fue transgresora en un cierto sentido, no lo fue tanto como para no reproducir o reforzar aspectos ideológicos que aprisionaban o reducían a lo femenino. Hemos visto cómo esta dimensión metaliteraria de la novela, que propicia una discusión sobre la historia de la literatura, y en sí la “naturaleza” y funciones de lo narrativo, está presente en todos los capítulos que hemos analizado hasta ahora; de tal manera que podríamos adelantar que éste es el tema central de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*: es una novela sobre la novela, o sobre el arte de narrar, idea a la que volveremos en las conclusiones de nuestro análisis.

Falta mencionar un aspecto que llama mi atención en términos de la recreación y potencialización de convenciones: se trata del bosque como espacio típico tanto del cuento de hadas como de la novela gótica. En los cuentos de hadas clásicos, el bosque representa lo opuesto de la civilización; internarse en el bosque es el equivalente a explorar lo desconocido y, para muchos personajes significa la pérdida de la inocencia, la entrada en la vida sexual o el contacto con lo “natural”, entendido como lo instintivo. El ejemplo de “La Caperucita roja” es muy representativo de lo anterior. Angela Carter utilizó de esta manera al bosque en el cuento “Penetrating to the Heart of the Forest” de

¹²² Angela Carter, Appendix to *Burning your Boats. Collected Short Stories*, p. 459.

su primera colección, titulada *Fireworks*. El texto es una reescritura, entre otras cosas, de la historia de Hansel y Gretel, así como la de Adán y Eva, mito al que ya nos referimos en otro apartado de este capítulo. Sin embargo, en *IDM*, específicamente en la escena del “Bestial Room”, el bosque no se mantiene fuera, sino que es traído al interior del castillo/burdel, con lo que el binomio civilizació/barbarie, arquitectura/naturaleza, deja de ser operante. El ámbito de lo oscuro o lo tenebroso, lo desconocido no está fuera sino dentro de nosotros, no hay manera de mantenerlo lejos, y por lo tanto, puede ser leído en términos de la sombra jungiana: “All the figures presented a dream-like fusion of diverse status of being, blind, speechless beings from a nocturnal forest where trees had eyes and dragons rolled about on wheels.”¹²³ El bosque nocturno ha entrado en la casa, se ha convertido en lo doméstico. En palabras de Gina Wisker, la escritura de Angela Carter muestra “not only that horror is disturbingly near to us, but also that we ourselves produce what we most fear. Such writing allows us to see our dark side –the side that must, Carter insists, be acknowledged.”¹²⁴

Por último, es digno comentar que el burdel en particular, pero también otros espacios carterianos que representan la opresión de las mujeres, siempre es quemado. La casa del titiritero en “The Loves of Lady Purple”, que aunque no es un burdel, sí es otra historia en la que el personaje femenino es una autómatas exhibida en un espectáculo de fantasía masculina violenta; la casa de Uncle Phillip (otro titiritero) en *The Magic Toyshop*; el burdel en *IDM* y los dos burdeles que aparecen en *Nights at the Circus*. Excepto en *IDM*, en todos los otros casos son los propios personajes femeninos quienes prenden fuego al edificio, como si no hubiera sido suficiente con parodiar y deconstruir el espacio gótico: el personaje tiene que calcinarlo, hacerlo desaparecer

¹²³ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁴ Gina Wisker, *op. cit.*, p. 126.

para empezar a construir desde otro lugar. Y no me parece una casualidad que *IDM* sea la única excepción. En una novela centrada en los deseos masculinos, para el personaje protagónico no resulta una necesidad reivindicadora vital la desaparición de los espacios de opresión femenina, no es su objetivo central y él mismo es, en gran medida, representante del tipo de poder que construye esos ámbitos. De ahí que quien provoca el incendio en el burdel sea el Conde, personaje que desde el primer momento se nos reveló como un agente de destrucción generalizada. Y también por ello, el castillo gótico del final de la novela no es reducido a cenizas: aunque Desiderio haya dado muerte al Doctor Hoffman y a la propia Albertina, sólo desconecta las máquinas del deseo y el resto de la infraestructura eléctrica del edificio, el castillo no desaparece sino que se apaga, y lo único que Desiderio quema es el puente que conduce al castillo para evitar que su deseo lo traicione y vuelva en busca del cadáver de Albertina. Incluso hay un momento en ese episodio en que Desiderio duda si la milicia entrenada por el Doctor Hoffman, al verse sin su superior, no dará un golpe de estado y continuará con el proyecto de dominar al mundo. Sabemos, por el final de la novela, que no fue así, pero pudo haber sido así, porque Desiderio no es un revolucionario, no quema el espacio que representa al encierro femenino y la esclavitud en general. Cuando a él le toca ser el agente de la demolición, no la lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias, y es por eso que no crea una *tabula rasa*, sino un retorno al orden del pasado. Su transgresión no es completa y no puede desembocar en un nuevo orden de cosas. Entre los dos posibles mundos que le son ofrecidos, destruye parcialmente uno, para reestablecer otro, que le parece decepcionante. En su patetismo y su estrechez, también resulta una versión extrema de la falta de imaginación y lo estereotipado del joven héroe de la novela gótica clásica.

II. 3

La reescritura de la ciencia ficción o de cómo las máquinas terminaron siendo infernales.

Angela Carter was at no time a science-fiction writer, but she wrote several stories for one of the major British science-fiction magazines, and rather regretted never having published in the most important of the others. Angela Carter was not a science-fiction writer, but she made free use of tropes deriving from science fiction; she was not a science-fiction writer, but she was Guest of Honour at SF conventions and taught writing to a number of young and later influential figures in the SF world. She was one of the crucial influences on a whole generation of British SF writers, yet she was never a writer of science fiction.¹²⁵

El ensayo de Roz Kaveney al que pertenece la cita anterior es un homenaje conmovedor a Angela Carter no sólo como escritora sino como formadora de escritores de toda una generación. Con un toque de ironía, que la propia Carter hubiera disfrutado, la crítica insiste en que la intención de su ensayo no es reclamar el nombre de la escritora para la historia de la ciencia ficción como género, pero sí, entre otras cosas, describir cómo Carter utilizó ciertos recursos de la ciencia ficción para los fines de su escritura:

What she liked in science fiction was the freedom it gave its practitioners rather than the dictates of tradition and the market that went with those freedoms –the freedom to play with causality and to regard character in a way less linked to Leavisite moral fictions or a bourgeois myth of identity which is three-dimensional and self-determined.¹²⁶

¹²⁵ Roz Kaveney, “New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction” en *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*, p. 171.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 172.

Es decir que, de la misma manera en que manipulaba las convenciones de los distintos géneros que hemos estudiado hasta ahora, también incorporó al mosaico de sus reescrituras ciertas herramientas de la ciencia ficción que deconstruía y hacía parte de una estética posmoderna orientada a la denuncia de la ideología patriarcalista, en sus muy diversas manifestaciones. Comparto con Kaveney la opinión de que *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) y *The Passion of New Eve* (1977) son las tres novelas en que, de manera más contundente, Carter manipula recursos venidos de la ciencia ficción. Por ahora sólo analizaré la mencionada estrategia en relación con *IDM*; pero antes de entrar en materia, es indispensable presentar algunas definiciones del género que nos ocupa y sus características más distintivas.

Podríamos decir que, a grandes rasgos, hay tres posturas principales dentro de los trabajos que se ocupan del estudio de la ciencia ficción como género literario. Estas tres visiones fueron resumidas por Noemí Novell de la siguiente manera:

La primera tendencia, a la que podríamos llamar teórica y uno de cuyos representantes principales es Darko Suvin, remonta los orígenes de la CF sobre todo a las narraciones utópicas, renacentistas y anteriores, basándose en la existencia en ellas de un *novum*, es decir, de un elemento absolutamente novedoso que contribuye a conformar un mundo extrañado cognoscitivamente. La segunda postula que la primera obra de CF es el *Frankenstein* de Mary Shelley, de 1818; Brian Aldiss, escritor e historiador de la CF, se atribuye esta idea (Aldiss, 1984: 10). La tercera señala que la CF sólo pudo existir hasta que el término “*scientifiction*” fuera acuñado en 1926 por el editor y escritor Hugo Gernsback, para referirse a “[the] Jules Verne, H.G. Wells, Edgar Allan Poe type of story —a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision” (Clareson, 1990: 15; Parrinder, 1980: 2); el término “*science fiction*” fue también inventado por el mismo Gernsback en 1929, y usado comúnmente a partir de

1938, cuando John W. Campbell fundó la revista *Astounding Science Fiction*.¹²⁷

De estas tres corrientes, sólo me detendré en la definición de Darko Suvin; haré algunos comentarios sobre el *Frankenstein* de Mary Shelley, como una referencia indispensable, y mencionaré algunas de las características básicas del género, como se le concibe en el contexto del siglo XX, para después entrar al análisis de *IDM* desde esta perspectiva.

Es importante observar que el libro de Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, fue publicado en 1979, razón por la que el texto dedica una buena parte de sus páginas a defender la validez de su objeto de estudio. Aunque las décadas de los 70 y 80 fueron muy prolíficas para la historia de la ciencia ficción, en el campo académico todavía se miraba con recelo a las obras que se afiliaban a dicha corriente. De ahí que en el trabajo de Suvin se note una gran preocupación por justificar a dichas producciones como obras literarias y como constitutivas de un género con características propias. Aplaudo la valentía del crítico y creo que, hoy en día, ya no es necesario detenerse en consideraciones de ese tipo. Al menos en este trabajo, doy por hecho que la ciencia ficción ya ha sido aceptada como literatura, con un *corpus* que contiene ejemplos de calidad innegable; y que también se ha constituido como un género con sus propias convenciones, aunque, como otros géneros vivos y prolíficos, éstas se encuentren en un proceso constante de transformación.

Darko Suvin define a la ciencia ficción como:

¹²⁷ Noemí Novell, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, pp. 1-2.

a fictional tale determined by the hegemonic literary device of a *locus* and/or *dramatis personae* that (1) are *radically or at least significantly different from the empirical times, places and characters* of ~~–mimetic~~” or ~~–naturalist~~” fiction, but (2) are nonetheless ~~–to the extent that SF differs from other –fantastic~~” genres, that is, ensembles of fictional tales without empirical validation- simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author’s epoch. Basically, SF is a developed oxymoron, a realistic irreality, with humanized nonhumans, this-wordly Other Worlds, and so forth. Which means that it is ~~–potentially-~~ the space of a potent *estrangement*, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times.¹²⁸

Esta calidad de lo paradójico, el hecho de ser una ~~–irrealidad realista~~”, es la razón por la que en las tres novelas de Angela Carter que más participan del universo de la ciencia ficción se nota un especial cuidado en el hecho de que la historia *parezca* posible, por insólita que sea, es decir, por crear un juego en el que la propuesta textual

takes off from a fictional (~~–literary~~”) hypothesis and develops it with totalizing (~~–scientific~~”) rigor ~~–the specific difference between Columbus and Swift is smaller than their generic proximity.~~ The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system ~~–a Ptolemaic-type closed world picture-~~ with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of *estrangement*.¹²⁹

Es mi opinión que a Carter le interesó esta actitud de extrañamiento porque crea una tensión al interior de la obra que hace que el lector sea atraído y repelido por la misma de manera constante: se le invita a participar en un mundo ficcional que parece verosímil, que incluso imita al rigor científico, aunque el lector más crítico no pueda olvidar del todo que los cimientos de este universo no son empíricamente verificables.

¹²⁸ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. viii.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 6.

Para volver a las palabras de Darko Suvin, *—a representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar.*”¹³⁰ De ahí que Suvin llegue a la conclusión de que la ciencia ficción es *—a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.*”¹³¹

La definición creada por Darko Suvin ha sido el punto de partida para estudios posteriores sobre el género en cuestión, aunque el estudioso hace un rastreo de los orígenes de la ciencia ficción que va tan lejos como las utopías del siglo XVI, o incluso referencias a obras de la tradición helenística clásica. Este esfuerzo responde a la mencionada necesidad de acreditar al género como una manifestación que tiene sus orígenes en textos ya admitidos por el canon; pero otros teóricos, como Brian Aldiss, creen que no se puede hablar de ciencia ficción tal cual hasta la aparición del *Frankenstein* de Mary Shelley; lo cual plantea un tema de discusión muy interesante en el contexto de esta tesis, ya que en el apartado que aquí dedicamos a la reescritura de las convenciones de la novela gótica mencioné a la obra de Shelley como uno de los pilares del gótico temprano, y no como un parteaguas en la historia de la ciencia ficción o una obra fundadora de la misma.

La novela de Mary Shelley (1797-1851), publicada en 1818 y cuyo título completo es *Frankenstein or The Modern Prometheus*, es la historia de un personaje intrépido que quiere ir más allá de los límites humanos del conocimiento y encontrar la fórmula de la inmortalidad. Desde ahí entramos ya en terrenos filosóficos en los que se

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

recrean primero, tomado de *Las metamorfosis*, de Ovidio, el mito de Prometeo buscando el fuego vital para los hombres; en segundo lugar, la figura y el mito de Fausto y todos los textos góticos que han adaptado su historia y, por último, el tema de la soledad del desterrado, con una adaptación de la figura del ángel caído de *Paradise Lost*, de John Milton. Lo anterior es ubicado por Shelley en el contexto de la polémica sobre el galvanismo entonces en boga, teoría en la cual había sido iniciada por su padre, William Godwin (1756-1836), reconocido filósofo y escritor radical de la época.

Por galvanismo se entiende la rama de la física que estudiaba la electricidad desarrollada por el contacto de dos metales diferentes, generalmente el cobre y el cinc, con un líquido interpuesto; y la propiedad de producir, mediante corrientes eléctricas, movimientos en los nervios y músculos de animales vivos o muertos.¹³² Es utilizando esta teoría como Shelley provee un marco científico para su historia en la que un joven estudiante de medicina, frustrado por la impotencia de los galenos ante la muerte de sus pacientes y la impotencia propia ante la muerte de su madre, decide experimentar con la creación de un ser humano, constituido por miembros de distintos cadáveres, al cual le infunde corrientes eléctricas para volverlo a la vida. Esta vez Fausto no quiere la inmortalidad para sí mismo, busca un bien común, pero de todas formas tendrá que pagar por la osadía de jugar a ser Dios.

El personaje en cuestión es Victor Frankenstein, héroe-villano de nobles sentimientos pero naturaleza impulsiva que no le permite detenerse a pensar en las consecuencias sociales y metafísicas de su proyecto creador. Horrorizado ante la criatura de la cual es padre, evade su realidad creyendo que de la misma manera logrará

¹³² Cfr. subvoce —galvanismo— en *Diccionario de la lengua española*.

que desaparezca el ser que ha ~~dad~~ "a luz" en su laboratorio. Como Macbeth, quisiera que sus deseos nunca se hubieran vuelto realidad, y abandona tanto sus experimentos como al producto de los mismos, incapaz de controlar lo que inició. Pero la vida lo confronta con su error, producto de un libre albedrío ejercido en contra de las leyes de la naturaleza. El personaje queda atrapado en su propia telaraña.

Aunque la obra cumple con todos los requisitos necesarios para ser considerada una novela gótica¹³³, también notamos, aún en una síntesis como la anterior, la presencia de elementos que nos permiten hacer una lectura de la misma desde la óptica de la ciencia ficción. El uso del galvanismo como recurso que brinda justificación científica al experimento llevado a cabo por Frankenstein corresponde a los criterios de extrañamiento cognitivo de Suvin: podemos documentar la existencia de dicha teoría en los anales de la historia de la ciencia, pero su aplicación para dar vida a una criatura como la de la novela era/es un hecho que parece científicamente posible, aunque no haya sido empíricamente verificado. Shelley construye un *novum*, y su irrealidad es tan realista que la voz narrativa describe con lujo de detalle los estudios llevados a cabo por el protagonista, sus intentos fallidos, así como la tecnología que le permite, finalmente, ~~dar~~ "a luz". El lector entra en el juego textual por un camino distinto al de la literatura maravillosa: no se le exige que acepte lo extraordinario o sobrenatural como dado, sino que se le presenta un mundo ficcional que todavía guarda correspondencias con el suyo, con el referente que Suvin denomina como ~~na~~ "naturalista", en el caso de lo literario, o ~~la~~ "realidad cero".

¹³³ Para un análisis más detallado de estos requisitos y su puesta en práctica en *Frankenstein*, se puede consultar el capítulo I de mi tesis de maestría, *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*.

Es necesario tomar en cuenta que la obra de Mary Shelley es posterior a la Revolución Francesa, y el baño de sangre que tuvo lugar no sólo durante esta revolución sino en el curso de los años posteriores a la misma fue tan decepcionante para los artistas del período romántico que ese desaliento se puede identificar en la novela de la escritora. Aunque los escritores expresaron su desencanto en términos y grados distintos, en el caso de Mary Shelley y William Godwin, según Darko Suvin, esto se concretó en un posicionamiento de rechazo hacia la noción de un cambio político radical y repentino, así como el horror ante la propensión del proletariado y los intelectuales fanáticos al derramamiento de sangre. De esta manera, ~~the~~ Promethean inventor was for her possible and impressive, but his invention was from the outset doomed to failure.”¹³⁴ El final de la novela expresa la desconfianza de la autora en la ciencia, o mejor dicho, en la utilización que el hombre puede hacer de la ciencia, en un contexto histórico en el que el Iluminismo no condujo al mejoramiento de la vida en sociedad, sino a la creación de una ~~hideous progeny~~”. De ahí que el cierre de la historia tenga que ser la disolución o autoinmolación en la *tabula rasa* del Polo Norte, único final posible para un personaje que es monstruo y atormentado héroe trágico a la vez.

En términos del desarrollo de la ciencia ficción es importante destacar, también, la presencia de la criatura como uno de los posteriores iconos de esta forma narrativa: el autómatas, en sus múltiples versiones, adquiere categoría de personaje casi indispensable, al menos en una nutrida corriente del género y, después de *Frankenstein*, empezará a desligarse de los textos de horror con implicaciones metafísicas o sobrenaturales. Asimismo, la novela de Shelley nos muestra que, en muchas de las obras más destacadas de la ciencia ficción, no es indispensable la ubicación de la

¹³⁴ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 128.

diégesis ni en un futuro lejano, ni en un espacio desconocido o inexplorado. El extrañamiento no necesita de esas condiciones espaciotemporales para tener lugar.

La tercera tendencia o corriente dentro de los estudios sobre la CF es la que ubica al género como nacido durante el período de entreguerras, cuando el propio término “ciencia ficción” es utilizado por primera vez. En un sentido histórico se repite un patrón: se trata nuevamente de un período de inestabilidad política y social, y de derramamiento de sangre, así como de desarrollo tecnológico. En el siglo XX, la ciencia ficción amplía sus posibilidades, y es muy difícil hacer una tipología de un subgénero narrativo tan variado, pero Noemí Novell resume sus características fundamentales de la siguiente manera:

- Explora al ser humano, sus sociedades, culturas o relaciones con su entorno.
- Explora las posibles repercusiones de los avances científicos y tecnológicos sobre el humano, sus sociedades, su entorno, etc.
- Se vale de la ciencia (exacta, social o humana), existente o extrapolada, el pensamiento, la lógica o el método científicos, como forma de exploración, marco de referencia, elemento significante o revelador, o método de construcción ficcional.
- Las premisas de sus textos tienen una lógica y coherencia internas en ocasiones otorgadas por la utilización de la ciencia como método.
- Los textos poseen una idea absolutamente novedosa, identificada teóricamente como *novum*.
- Hay una dislocación del mundo empírico, es decir, en los textos de ciencia ficción no se pretende representar el mundo empírico, sino sólo basarse en él.
- No necesariamente está situada en el futuro.
- Constituye un megatexto genérico, el cual se alimenta y crece con cada nueva incorporación realizada por los distintos autores, tanto literarios como cinematográficos.
- A pesar de constituir narrativas que hacen uso de iconos, éstos suelen ser inestables, es decir, no conservan la misma significación en todos los textos.¹³⁵

¹³⁵ Noemí Novell, *op. cit.*, pp. 62-63.

Con estas nociones en mente, vuelvo a la obra de Angela Carter. En términos espaciales, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* nos propone una serie de escenarios que oscilan, siguiendo la lógica del extrañamiento cognitivo, entre lo reconocible y lo no verificable. El primer espacio descrito, el de la ciudad que será sitiada por el Doctor Hoffman, se trata de un escenario urbano vagamente ubicado en América del Sur. Sabemos que esa área geográfica existe, pero es tan amplia y diversa que casi podría ser cualquier lugar. En dos ocasiones descubrimos marcadores textuales o referencias que podrían hacernos pensar que se trata de Brasil (por las menciones de una bebida y un objeto hechas en portugués), sin embargo, la evidencia no es suficiente para aventurarnos a afirmar que la historia se ubica en este país y, aunque así lo fuera, otra vez, es un territorio tan grande y variado, que confirmar ese dato tampoco nos ayudaría mucho. Lo que sí puede resultar productivo es el hecho de que se trate del Nuevo Mundo y, en ese sentido, la obra estaría estableciendo un vínculo intertextual con los muchos textos precursores de la ciencia ficción (y que Darko Suvin cita como antecedentes de la misma), como las utopías del siglo XVI, y la amplia tradición de la narrativa de viajes y aventuras, como *Gulliver's Travels* y, de manera más específica, *Robinson Crusoe*, dado que en esta novela el naufragio más importante, el que condena a Robinson a vivir veintiocho años en una isla desierta, tiene lugar cerca de las costas de Brasil, cuando el personaje pretendía volver a Inglaterra. En este sentido, la idea del Nuevo Mundo como tierra ignota, como *tabula rasa* a la que se podía llegar para empezar una vida diferente, construir una realidad otra, fue y sigue siendo útil para los fines de la ciencia ficción, ya sea que el *novum* esté ubicado en el planeta o fuera de éste.

Si seguimos la lógica del párrafo anterior, podríamos leer la novela de Carter como un recorrido por muchos de los espacios típicos de las novelas de ciencia ficción. Después del primer espacio urbano que, parecería el menos amenazante para el lector, al menos mientras las máquinas del deseo no han empezado a distorsionar esa realidad o percepción de la realidad, entramos en la Mansión de la medianoche, es decir, en un ámbito de lo aislado, oculto, inexplicable, donde el tiempo parece haberse detenido: es el tiempo semimítico del cuento de hadas, con lo que nos enfrentamos aquí no sólo a un desplazamiento espacial sino a una primera disrupción de lo temporal. En el capítulo 3, en donde aparece la comunidad de la gente del río, Desiderio es arrojado a un mundo de lo flotante, de la gente que puede pasar toda su vida sobre el agua, sin haber tocado tierra firme jamás. Este es uno de los microcosmos más “primitivos” descritos en la novela, y por supuesto, en él las coordenadas espaciotemporales ya son completamente otras, aunque sólo sea por la erradicación de la idea del ser humano actual como especie terrestre. En el capítulo 4, la historia se desarrolla en el contexto de lo circense, que visto en relación con el capítulo anterior, el tercero representa la existencia acuática, mientras el cuarto sería una etapa de transición correspondiente al mundo de lo nómada, las sociedades preagrícolas, aunque con toda la carga de lo grotesco y la mascarada que este microcosmos de farándula implica.

En “The Erotic Traveller”, el espacio es el desierto, otra *tabula rasa* que, en *The Passion of New Eve* será el escenario más importante. Según Roz Kaveney, Carter “shares with Ballard that sense of the American deserts as places of dark and menacing romance; this is a savage America, whose fall is a Great Burning.”¹³⁶. Después aparecerá el otro continente “desconocido y salvaje”, África, otro espacio enorme e

¹³⁶ Roz Kaveney, *op. cit.*, p. 179.

indefinido, en donde Carter se burla de los lugares comunes relacionados con la noción europea de lo primitivo, incluidas la práctica del canibalismo y, con una típica finalidad paródica, el personaje que es cocinado en un caldero con agua hirviendo es el decadente Conde lituano que ha sido un agente internacional de destrucción.

Después de habernos detenido en los dos continentes más utilizados en la imaginaria europea para representar lo desconocido posible, el capítulo 7, titulado “*Lost in Nebulous Time*”, es una exploración del no tiempo, cuando el espacio de lo indefinido romántico se ha agotado. Justo al final de este episodio en el que habíamos perdido toda referencia temporal, se menciona, por una única vez en toda la novela, que cuando los personajes fueron salvados de la comunidad de los caníbales, volvieron brutalmente al siglo XX: “*It had not been in the twentieth century for so long that I felt quite stunned.*”¹³⁷ En ese momento, el lector descubre que la “*historia del fin del mundo*” que ha estado leyendo ubica este destino apocalíptico en un futuro muy cercano, si no es que casi inmediato. Y la misma tecnología que salva a Desiderio y Albertina de morir a manos de una sociedad bárbara es producto de un cientificismo que también los condenará a la muerte física e intelectual. Los personajes escapan de las costas de África para internarse en el castillo del Doctor Hoffman, donde se encuentran las infernales máquinas del deseo. El hecho de que este espacio sea otra vez un castillo podría crear la impresión de que estamos, de nueva cuenta, en un escenario semimítico y atemporal como el de la Mansión de la medianoche, con lo cual el final del recorrido parecería devolvernos, con la lógica de lo pesadillesco, al inicio de la aventura. Sin embargo, esta opción se descarta cuando descubrimos que el castillo no es un castillo verdadero sino un simulacro de castillo, con lo que la posibilidad de un tiempo cíclico

¹³⁷ Angela Carter, *IDM*, p. 193.

tampoco es verídica: sólo hay una ilusión de lo cíclico, que es parte de los juegos de simulacro del Doctor Hoffman. La historia no se repite, sólo nos engaña con una ilusión de repetición. Incluso el último de los espacios, el de la ciudad en la que se ha reestablecido el orden, aunque es la “misma” ciudad del inicio de la novela, no lo es en tanto es observada por la conciencia focalizadora que permea la descripción con el tono de su desencanto. El paisaje interior del personaje, que es el nuevo lugar desde donde miramos a la ciudad, ha sido brutalmente agredido por las peripecias de sus aventuras y un final que era el esperado, pero no el deseado. De la imposibilidad de reconciliar estas dos fuerzas, la de la lógica empiricista y la del deseo, nace una fractura que tiene que ver con la imposibilidad de la noción de identidad convencional: se relaciona, mejor dicho, con la mutabilidad de lo individual, y la materialización del extrañamiento en el espacio y el tiempo interiores del personaje; al verse en un estado de alienación con respecto a su propio deseo, Desiderio no se (re)conoce.

La parafernalia más recurrente de la ciencia ficción se deja ver en *IDM*: la tecnología hace posible la proyección de las imágenes que descarrilan la vida de la ciudad, y que son producto de una mente brillante pero ambiciosa y con fines totalitarios. El Doctor Hoffman posee un laboratorio en donde las máquinas del deseo son descritas con lujo de detalle, así como el sistema de producción y proyección de la erotoenergía, aunque dicho sistema nunca haya tenido una verificación empírica. Las diapositivas del cosmorama son objetos cuya creación y utilización en la novela se apoya en la teoría de la persistencia de la visión que es, de hecho, la teoría que dio origen a la cinematografía como la conocimos en el siglo XX. La novela lleva a cabo un despliegue de recursos de lo tecnológico que reproduce la forma tentacular como los medios masivos de comunicación se convierten en vehículos de control público y

privado que, de hecho, para ponerlo en términos de Baudrillard, han dinamitado el binomio público/privado. El espacio de lo íntimo queda abolido, y el ser en estado de alienación, igual que Desiderio. Carter utiliza los recursos de la ciencia ficción para hacer una puesta en escena de la pesadilla o la decepción del ideal marcusiano: la tecnología (o su utilización) no le ha brindado a la sociedad una posibilidad de liberación, se ha convertido en un instrumento poderosísimo de la opresión. La conclusión es similar al terror expresado en *Frankenstein*, aunque el de *IDM* sea un universo muy lejano de lo sobrenatural, de hecho, un mundo narrativo absolutamente desmitificador:

The formalist aspects of Carter's work –the extent to which she combined stock motifs and made of them a collage that was entirely her own- was bound to appeal; sections of the SF readership discovered in the course of the 1970s and 1980s that they had been talking postmodernism all their lives and not noticing it, and Carter was a part of that moment (along with such writers as Russell Hoban, Alastair Gray and Ian Sinclair).¹³⁸

¹³⁸ Roz Kaveney, *op. cit.*, p. 175.

Conclusiones preliminares

Hemos hecho una lectura de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* desde la óptica de la novela picaresca, con su indispensable presencia del pícaro como el personaje que da nombre al género, su estructura episódica, los juegos de voces ontológicamente unificadas, pero narrativamente diversificadas; así como la creación de un universo hostil.

En un segundo momento, llevamos a cabo un acercamiento a la obra desde la triple perspectiva de lo mítico, el cuento de hadas y la novela gótica, dado que estas tres formas de lo narrativo están vinculadas: el mito como un tipo de relato protoliterario que nutre al cuento de hadas y que comparte con el último sus orígenes en la tradición oral o popular y la presencia del elemento mágico o extraordinario; la capacidad para aglutinar, aunque el cuento de hadas demuestre tener una mayor facilidad para ser trasladado de una cultura a otra. Ambas manifestaciones desembocan en lo gótico para crear una atmósfera de lo atemporal pero, en esta última vertiente, con un énfasis en lo siniestro.

Por último, la ciencia ficción le brinda a la novela la posibilidad de que lo horroroso adquiera una nueva máscara: Calibán no siempre se nos presenta con su apariencia shakesperiana, sino que puede adoptar el rostro del desarrollo tecnológico, nuevo monstruo que arroja a los personajes hacia los abismos de la alienación.

Así, al poner juntas todas estas tradiciones literarias nos damos cuenta de la complejidad del mosaico de reescrituras creado por Angela Carter. A la autora no le interesa simplemente el saqueo de convenciones literarias pasadas, la continuación de una tradición o el homenaje a sus virtudes técnicas, sino la construcción de un ensamblaje de todas estas referencias de naturaleza en apariencia dispar que, en el momento en que se configuran frente al ojo del lector, utilizando la técnica del pastiche y al mismo tiempo obligando a dicha técnica a admitir un máximo de saturación intertextual de tipo poligénico, exhibe a esta lista de recursos como herramientas que construyen un discurso ideológicamente sesgado. La estrategia narrativa que complementa al pastiche en esta novela es la parodia, recurso que nos permite establecer una distancia crítica con los hipotextos, al mismo tiempo que con el hipertexto, y brinda a la temática de la novela el tono de lo burlesco, lo sarcástico o lo francamente mordaz.

Desiderio, como pícaro, no sólo no ha logrado convencer al lector de que ha encontrado un lugar en el mundo, sino que sus memorias son un legado de desacreditación de su imagen pública, lo mismo que del discurso histórico. De forma paralela, lo mítico es desenmascarado como una trampa ideológica consolatoria y un instrumento de cohesión social utilizado por cualquiera de los poderes en turno. El cuento de hadas, además de lo anterior, una vez puesto en boca de los narradores masculinos, se ha reducido a un tipo de fabulación con una fuerte carga misógina que refuerza la posición de las mujeres en las sociedades patriarcales como seres marginales y desempoderados, reducidos a un sueño que hace de sus cuerpos un fetiche o una mera contención de las ansiedades sexuales masculinas; o desde la inspiración de la tradición gótica, el cuerpo femenino es el objeto a poseer o el autómata, títere o muñeca. Lo grotesco emerge de las formas más retorcidas del deseo, y el horror no tiene ya un

origen sobrenatural, sino abrumadoramente humano, incluso tecnológico, desde el punto de vista de la ciencia ficción.

El lector es confrontado con todo lo anterior de manera simultánea, dada la capacidad de Carter para saturar intertextualmente segmentos narrativos breves, y crear la ilusión de que todos los discursos mencionados se están reactivando al mismo tiempo y, en su incómoda puesta en escena en conjunto, también establecen una relación paródica entre sí.

En palabras de Sarah Gamble, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* es

a narrative about narrative, locked into the kind of metaphysical dialectic described by Patricia Waugh as ‘the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion’. Waugh’s summary of the intentions of metafiction could function equally well as a description of Desiderio’s role in the text, *in* the fictional illusion, but not *of* it, and thus, in the final analysis, committed to its deconstruction.¹³⁹

Yo diría que la novela no sólo funciona en los términos de esa dialéctica, sino en el terreno de la metaficción historiográfica, tal y como la describe Linda Hutcheon y que, por lo tanto, asistimos al derrumbe de metanarrativas o “grandes relatos” como las del discurso de verdad, tiempo, identidad o causalidad histórica. Las trampas filosóficas que la novela pone al descubierto hacen de ella una crónica del desencanto.

¹³⁹ Sarah Gamble, *op. cit.*, p. 110.

Capítulo III.

THE PASSION OF NEW EVE: LO DUAL Y LO MÚLTIPLE.

La novela que estudiaremos en este capítulo no fue el siguiente libro en la nutrida lista de publicaciones de Angela Carter. Dos años después de la aparición de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, Carter publicó su primera colección de cuentos, titulada *Fireworks* (1974). Cabe mencionar que en algunas ediciones el título completo del libro es *Fireworks: Nine Profane Pieces* y, como era de esperarse, lo profano encuentra amplia cabida en esta primera incursión en el relato corto, forma de escritura que otros grandes autores, como Salman Rushdie, consideran lo mejor de la producción carteriana.

En *Fireworks* aparecen tres historias situadas en Japón, uno de los países donde Angela Carter vivió, además de los Estados Unidos y Australia. Japón fue un lugar que, según Rushdie, cautivó y provocó la imaginación de Carter, por su ‘_tea-ceremony formality and dark eroticism’.¹ En estos tres cuentos, así como en el titulado “Reflections”, uno de los motivos literarios centrales es el espejo, elemento heredado de los cuentos de hadas, así como de leyendas provenientes de diversas culturas. Su presencia inquietante hace que los personajes se pregunten qué o cuál es la realidad: lo inmediato, lo que percibimos a través de los sentidos, o lo que está detrás (¿o dentro?) de esa mágica superficie plateada. Por supuesto, lo anterior nos recuerda el juego de proyecciones desatado por el Doctor Hoffman en *IDM*, pero en el cuento antes mencionado también aparece el tema del andrógino y se explora la lógica binaria occidental como una construcción ideológica que hace de dicho

¹ Salman Rushdie, Introducción a *Burning your Boats. Collected Short Stories* de Angela Carter, p. X.

personaje un ser irremediamente desgarrado, partido por la mitad. Encontramos en el texto una declaración de cómo la lógica mencionada convierte a la tesis y su antítesis en irreconciliables: “Cohesion gone. Ah!”² Podríamos mencionar otros motivos, temas y espacios presentes en esta colección de cuentos que demuestran que hay una continuidad asombrosa en la estética carteriana pero, en esta ocasión, sólo haré referencia al andrógino porque me permite vincular este libro con la novela que le siguió, *The Passion of New Eve*.

The Passion of New Eve se publicó en 1977. Muchos críticos están de acuerdo en que *IDM* y *PNE* están emparentadas; tal es el caso de Linden Peach quien sostiene que, aunque hay diferencias entre ellas, *Heroes and Villains* (1969), una de las novelas tempranas de Carter, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* y *The Passion of New Eve* pueden ser descritas como “last days narratives”³, es decir, relatos de los últimos días o historias del fin del mundo. Allison Lee afirma que “like *The Infernal Desire Machines*, with which *The Passion of New Eve* reads as a companion piece, it is a serious intellectual critique of the symbols that “express the life within us.”⁴ Pero antes de adentrarme en el análisis del texto y los elementos que tiene en común con las otras novelas, presentaré una síntesis de la anécdota.

The Passion of New Eve es la historia de Evelyn, un profesor inglés que viaja a Nueva York porque ha sido contratado para dar un curso en una universidad del lugar. Al llegar se encuentra con que la ciudad está sitiada, se han desatado las guerrillas urbanas y, en general, se extiende por el país una guerra civil de tintes apocalípticos. A pesar del peligro que representa salir a la calle, Evelyn se arriesga a caminar por la urbe,

² *Ibid.* p. 95.

³ Linden Peach, *Angela Carter*, p. 99.

⁴ Allison Lee, “Out of Eden: *The Passion of New Eve*” en *Angela Carter*, p. 77. El entrecomillado al interior de la cita indica que ese enunciado proviene de la propia novela de Carter.

donde es seducido por una prostituta de color, a la que sigue hasta los barrios más peligrosos de la ciudad; con ella vive un amorío de corte sadomasoquista, la embaraza y la abandona tras un aborto brutal. Evelyn huye hacia el sur, a California, donde termina perdido en el desierto y atrapado por las Amazonas de la ciudad subterránea de Beulah, gobernada por “Mother”, una figura que supuestamente encarna al arquetipo de la Madre, y quien otorgará a Evelyn su nueva vida, un cuerpo de mujer y un proceso de socialización en laboratorio (*psychosurgery*) para convertirlo en Eve. Un día antes de que Eve sea impregnada con el semen de Evelyn, para convertirse en la nueva Eva, en una especie de punto de partida de toda una nueva generación de mujeres que descienden de sí mismas, Eve escapa de Beulah, para caer en las garras de Zero y su harén, comunidad que es el perfecto opuesto de la anterior, y donde Eve vive un proceso de animalización en el que se le niega, entre otras cosas, el derecho al lenguaje. Zero y su harem toman por asalto la casa de Tristessa St. Ange, una estrella de Hollywood que es una recreación de las divas de los años cuarenta, icono de la “femineidad” que, según Zero, lo ha dejado estéril con su hipnótica mirada. Este episodio representa el encuentro de Eve/Evelyn con la mujer que había sido el modelo sobre el cual Eve construyó una identidad femenina y, también, el objeto del deseo de Evelyn. Tristessa, como se descubre en este capítulo de la novela, es un travestido, un hombre vestido de mujer, única forma en la que puede existir la femineidad absoluta, dado que es un artificio.

Después de que Zero y su clan destruyen la casa de la actriz y mueren en el proceso, Eve/Evelyn y Tristessa huyen al desierto, donde consuman su amor y, unos segundos después, Tristessa es asesinada(o) por otra milicia: esta vez un ejército de jovencitos que intentan reevangelizar los Estados Unidos. Tras de escapar de esta última tribu, Eve se reencuentra con Leilah, la prostituta de color ahora en su identidad de

guerrillera, y con Mother, quien ha sufrido un colapso nervioso y espera la muerte junto al mar. En las últimas páginas de la novela, y tras una escena de renacimiento, Eve declara preferir su identidad como mujer, y emprende un viaje que, se insinúa, será el inicio de la vida que ha elegido para sí.

Igual que en un primer contacto con *The Infernal Desire Machines*, el lector podría sentirse tentado a clasificar la obra dentro de los parámetros de la ciencia ficción: hay referencias espaciales de corte realista (el protagonista vive en Londres y viaja a Nueva York con un contrato de trabajo), la guerra que se desata es de proporciones apocalípticas, y la transformación del personaje protagónico se lleva a cabo en un laboratorio que nos recuerda a los laboratorios futuristas de las obras clásicas de la ciencia ficción. Sin embargo, también es posible leer *The Passion of New Eve* desde la óptica de la narrativa picaresca, y al hacerlo así, encontramos muchas similitudes entre ésta y la novela anterior de Carter, además de la deconstrucción de las convenciones del género mencionado. Asimismo, en *PNE*, la autora vuelve a hacer gala de la reescritura de mitos, cuentos de hadas y la parafernalia de lo gótico. Por todo lo anterior, el análisis de esta novela se llevará a cabo siguiendo el mismo orden que propuse en el capítulo anterior, y con los conceptos de pastiche, parodia y metaficción historiográfica en mente.

III.1

Pesadillas en la Gran Manzana: el pícaro vuela hacia un nuevo ciclo de aventuras.

Era tan duro y romántico como la ciudad que amaba. Tras sus gafas de montura negra se agazapaba el vibrante poder sexual de un jaguar. Nueva York era su ciudad y siempre lo sería.

De *Manhattan*, de Woody Allen

The Passion of New Eve está dividida en doce capítulos de extensión variada. No cuenta con un prólogo o introducción formal, a la manera de las otras novelas picarescas que hemos analizado hasta ahora, aunque el primer capítulo funciona como tal, si tomamos en cuenta que es la única parte de la novela que se desarrolla en Inglaterra, es decir, el antecedente del viaje al Nuevo Mundo. Sin embargo, la narración empieza con un ritmo mucho más acelerado: la introducción es ya parte del primer capítulo y las primeras líneas del mismo son un inicio *in medias res*, es decir, mucho menos tradicional que el de las novelas anteriores. Sin embargo, igual que en la picaresca clásica, la obra cuenta, entre otros rasgos característicos, con un narrador en primera persona, el “yo” en su función vocal, o sea el Evelyn/Eve que ya vivió todas las aventuras que serán referidas, y un “yo” en su función diegética, que es, hasta la mitad del capítulo sexto (justo el punto medio de la novela), un Evelyn cínico y seducido por el terror que lo rodea y, de ese capítulo sexto en adelante, Eve. Lo anterior representa complejidades narrativas interesantes. Según lo dicho sobre las novelas picarescas anteriores, el yo narrado avanza en el tiempo hasta fundirse con el yo que narra, y así convergen estas dos instancias que estaban ontológicamente unificadas pero narrativamente diversificadas. En el caso de *The Passion of New Eve* esta supuesta unificación ontológica no es tal, porque la Eve que narra la historia es y no es el Evelyn narrado. La pícaro del final de la

novela no sólo ha sufrido una transformación interna en un sentido psicológico, o en términos de su conocimiento del mundo, sino que ha sido transformada físicamente y ha adquirido un nuevo sexo y un nuevo género. Esto implica que, cuando Eve está narrando los primeros cinco capítulos de la novela, tiene que adoptar una focalización en la mente de Evelyn, para que la historia resulte verosímil y para no entregarle al lector el secreto de la transformación que tendrá lugar en el capítulo seis, aunque hay una serie de elementos prolépticos que la voz narrativa deja como pistas a lo largo de estas secciones, pero que son indescifrables en una primera lectura. Un ejemplo de lo anterior sería cuando, en el capítulo uno, la voz narrativa dice que estando en Londres, antes de iniciar su gran viaje, nunca imaginó lo que iba a encontrar en su aventura en el Nuevo Mundo: *“tomorrow, I would fly to a new place, another country, and never imagined I might find her there, waiting for revivification, for the kiss of a lover who would rouse her from her perpetual reverie, she, fleshy synthesis of the dream, both dreamed and dreamer. I never imagined, never.”*⁵ Sólo en una segunda lectura podemos entender que estas líneas se refieren a Tristessa, y también que el contexto en el que este personaje es descubierto es el de una reescritura tanto de la Bella Durmiente como de Blanca Nieves: encarnaciones ambas de la femineidad inmovilizada, el fetiche de la seudomuerta como el objeto de la mirada masculina, aspecto que analizaremos con mayor detenimiento en la sección dedicada a la reescritura del cuento de hadas en este capítulo. Lo importante aquí es que en estas líneas se mezcla el conocimiento de lo ya ocurrido que tiene Eve, con el desconocimiento de lo que vendrá por el que está limitado Evelyn, restricción cognoscitiva a la que está atado el lector, al menos en un primer acercamiento a la obra. Ahora bien, el lector no descubre que la voz narrativa no es el Evelyn *“viejo”*, como en los otros textos, hasta mucho después; de hecho, no lo

⁵ Angela Carter, *The Passion of New Eve*, pp. 8-9.

sabe con certeza hasta las últimas páginas de la novela, después de que Eve tiene la oportunidad de recuperar los órganos masculinos de Evelyn y decide que no quiere hacerlo, es decir, elige ser mujer.

Además, hay aquí otro ingrediente importante: cuando Evelyn se convierte en Eve, no pierde la memoria de su vida pasada, y esto también tiene varias implicaciones. Si Eve no recordara su pasado como Evelyn, ésta no podría narrar los primeros cinco capítulos de la novela; entonces habría que recurrir a un narrador omnisciente que diera cuenta de lo que Eve ya no recuerda, y la novela no cumpliría con una de las convenciones fundamentales de la picaresca: el relato en primera persona de las aventuras del pícaro. Tampoco habría la posibilidad de acumular un conocimiento del mundo. Pero además del cumplimiento de la convención, está el hecho de que hay una parte de Eve que sigue siendo Evelyn, y que por lo tanto puede comparar su comportamiento presente con lo que Evelyn hubiera hecho en las mismas circunstancias, y por lo tanto hay una inestabilidad o ambigüedad en la identidad del personaje protagónico que hallará su contraparte en esa especie de espejo invertido que es Tristessa, un hombre que, como maestro del artificio, ha hecho de sí mismo el epítome de lo femenino. Esta inestabilidad en la identidad del personaje protagónico, esta imposible unificación ontológica de los ~~yo~~“ de la novela es perfectamente coherente con los principios de una narrativa posmoderna. Dijimos en el capítulo primero que la posmodernidad se caracterizaba por una inseguridad ontológica radical y, en efecto, el concepto ~~identidad~~” es uno de los más cuestionados por los filósofos y sociólogos de la posmodernidad, y ha sido sustituido por la noción de ~~liminalidad~~”, o lo que podríamos definir como una inestable identidad en constante proceso de modificación, por lo tanto, un rechazo del antiguo concepto de identidad como algo

acotable, fijo, monolítico. La autora nos demuestra, en un primer momento, que puede utilizar las estrategias de focalización típicas de la picaresca, para luego, en un segundo momento, deconstruirlas y complejizarlas a tal grado que en lugar de guiarnos hacia la construcción de una identidad, nos lleven a un terreno en el que la multiplicidad de posibilidades resulte en la imposibilidad de la síntesis, con lo cual el recurso de la focalización se convierte en una herramienta para demostrar lo inoperante de una lógica dialéctica. Allison Lee notó la riqueza que emergía de esta deliberada manipulación del punto de vista en su ensayo dedicado a *PNE*, y comenta lo siguiente:

Given that the narrator has been male and is female, it is not surprising that the narrative voice should be a site of conflict and confusion. Eve ponders the nature of the masculine and the feminine without any conclusion [...]. Because Eve begins life as Evelyn, the question remains as to whether the point of view of her narration has been from a male consciousness all along. This delightful confusion is Carter's most clever manner of making the reader consider what the signs of either a male or a female consciousness might be. Readers would have to decide whether there is a gendered use of language, of idiom, or of inflection, as well as think about whether the change in Evelyn's physical appearance would lead to a corresponding change in his manner of thinking.⁶

Aunque la novela plantee la idea del género como un constructo social, también pone en escena la idea del género como *performance*, o como lo “performativo”, lo que se va construyendo a cada momento según las acciones del personaje, de ahí que no haya conclusión posible y que la paradoja que caracteriza a la estética posmoderna se mantenga, con toda la belleza y la incomodidad que provoca su inevitable tensión entre posibles opuestos que, además, pueden ser opuestos sólo de manera temporal y en ciertas circunstancias.

⁶ Allison Lee, *op. cit.*, p. 80.

Al problema de los dos “yos” narrativos que supuestamente convergen, pero no del todo, al final de la novela, hay que agregar el del narratario, que también desde el principio de la novela es un tanto inestable. Cito aquí la primera oración del capítulo uno: “The last night I spent in London, I took some girl or other to the movies and, through her mediation, I paid *you* a little tribute of spermatozoa, *Tristessa*.”⁷ Aquí es evidente que el primer narratario de la obra es Tristessa, pero a partir del tercer párrafo del mismo capítulo se introduce un cambio: “But oh, how beautiful *she* had been and was, Tristessa de St. Ange, billed (do *you* remember?) as ‘The most beautiful woman in the world’, who executed *her* symbolic autobiography in arabesques of kitsch and hyperbole yet transcended the rhetoric of vulgarity by exemplifying it with a heroic lack of compromise.”⁸ En este párrafo, el narrador ya está hablando de Tristessa en tercera persona, como una descripción dirigida a alguien más, un lector potencial de la obra; pero aun en ese momento, incluye un paréntesis en el que vuelve a su anterior narratario, un *you* que es Tristessa, y durante varios párrafos saltará constantemente de un narratario a otro hasta que finalmente se quede con el lector potencial como el receptor dominante de la historia. Podríamos decir que es a partir del octavo párrafo cuando lo anterior sucede: “Both memory and prescience were at work in me when I and a girl whose name I don’t remember went to see Tristessa in *Wuthering Heights* the last night I was ever in London.”⁹ Así se crea un paralelismo coherente entre la inestabilidad del yo narrativo, la del yo narrado y la del narratario. Y esta es una manera de jugar, otra vez, con una de las convenciones del género: por un lado la autora utiliza la convención, la admite como tal pero, por otro, la descompone o deconstruye de tal

⁷ *Ibid.*, p. 5. Las cursivas son mías.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 6.

manera que tiene ya otras implicaciones y significados que no estaban contemplados en su uso anterior.

Cabe mencionar que, en nuestra revisión del personaje de Evelyn/Eve como pícaro/a, encontramos a un yo narrador que censura, en este caso, que retiene información que no conviene revelar antes de tiempo. Esto me recuerda a Moll Flanders, y desde esta perspectiva, también podríamos decir que, si tuviéramos que elegir entre los dos modelos de pícaro que Pavel nos propone (recordemos: el pícaro que lo acepta todo sin remordimientos, y el pícaro ~~—moralizador—~~, como Moll), también diría que Eve se acerca al segundo tipo, ya que desde su nueva perspectiva de género, en varias ocasiones desaprueba o se avergüenza de la conducta de Evelyn, aunque no lo hace con la misma violencia condenatoria de Mother o sus discípulas. En este sentido, la protagonista no se apega de manera radical a ningún credo, sus aventuras¹⁰ parodian las distintas ~~—utopías—~~ con las que entra en contacto y, al final, tenemos a una mujer que emprende un último viaje con un destino que no está del todo claro, que está en el proceso de construirse una vida propia, una forma de ser mujer que no estaba calculada anteriormente. Otra vez, tenemos una visión posmoderna de la pícara ~~—moralizadora—~~. Dada esta incertidumbre final, y el hecho de que Evelyn no deja de ser una narradora en primera persona, la verosimilitud se sigue viendo afectada, como ocurre en todas las novelas analizadas hasta ahora. Una prueba de la subjetividad de la voz narrativa es, por

¹⁰ La mención de la palabra ~~—aventuras—~~ me permite hacer una aclaración que considero necesaria. Igual que en *IDM*, en *PNE* hay momentos en los que el texto juega lo mismo con las convenciones de la picaresca que con las de la novela de aventuras; sin embargo, desde el inicio de este capítulo me refiero a Evelyn/Eve como pícaro/a porque, aunque emprende un viaje al Nuevo Mundo con la motivación típica del aventurero, lo hace también para someterse a un amo que le brindará una forma de supervivencia (contrato laboral) y, sobre todo, una vez instalado en Nueva York, las acciones del personaje son, cada vez con mayor intensidad, consecuencia de un intento desesperado por sobrevivir y ya no el producto de un deseo de ~~—~~“ver el mundo”. El hecho, también, de que recurra a la ~~—~~“rapacería”, el engaño y hasta el disfraz o travestismo para sobrevivir inclina la balanza hacia lo picaresco. Si a estos recursos de caracterización agregamos el resto de las estrategias adoptadas y reescritas en lo referente a los ~~—~~“os” narrativos y la estructura temporal, se refuerza la lectura desde la óptica de lo picaresco.

ejemplo, su pasión desmedida por Tristessa: de la misma manera que las memorias de Desiderio están permeadas por un tono de lamento por la pérdida de Albertina, las memorias de Eve son también un réquiem por Tristessa, quien no es más que el objeto del deseo de Evelyn y el idealizado icono de la feminidad de Eve. La frase final de *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* nos recuerda a un Heathcliff que invoca el espíritu de la Cathy perdida, y no creo que sea casual el hecho de que una de las primeras referencias intertextuales de *The Passion of New Eve* sea *Wuthering Heights*, además de que *PNE* también termina con una invocación de la amada muerta, quien visita a Eve en sueños, cada noche.

Para continuar con la revisión de las convenciones del género picaresco y la reescritura de las mismas tenemos que hablar de la estructura de la novela. Igual que en las novelas clásicas del género, el pícaro emprende un viaje que se convertirá en su *quest* personal. Este viaje está narrado con una estructura episódica y en cada episodio encontramos un patrón, un esquema de acción(es) que se repite de manera pesadillesca. Como la ciudad al inicio de *The Infernal Desire Machines*, Nueva York es descrita como una urbe que había sido concebida como un lugar de orden masculino: “A city of visible reason –that had been the intention.”¹¹, orden que se ha visto alterado por la irrupción de un caos (que por lo tanto se clasifica como femenino) que encarna en los distintos ejércitos de las guerrillas urbanas, grupos de resistencia representantes de lo marginal: las prostitutas como guerrilleras, los habitantes de color de Harlem, etcétera. Dijimos que en *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* hay una estructura que puede representarse con el siguiente esquema:

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

nacimiento- entrada en una nueva comunidad- huida de la muerte
(con una identidad nueva)

El mismo esquema nos sirve para *The Passion of New Eve*, con la diferencia de que en esta novela no todas las comunidades a las que Evelyn/Eve llega están dominadas por una figura masculina de autoridad. La excepción más notable es, por supuesto, *Beulah*, la ciudad subterránea de las amazonas, gobernada por *Mother*, quien sí es una figura de autoridad, pero es el arquetipo de la madre. En un contexto espacial de novela de ciencia ficción, a la vez que una recreación del laberinto del toro de Minos, en el centro mismo del laberinto subterráneo que es *Beulah*, encontramos a esta reina de las amazonas que, entre otras cosas, Carter denuncia como el equivalente femenino del totalitarismo masculino. La propia novela nos mostrará después a su espejo, *Zero*; pero, también en relación con *IDM*, podríamos comparar a *Mother* con el Dr. Hoffman: ambos son líderes que declaran que liberarán al mundo de sus ataduras presentes, pero el tipo de sociedad que pretenden construir es también totalitarista. Los mitos fundacionales sobre los cuales *Mother* y su progenie desean crear una sociedad nueva son una interpretación peculiar o "reescritura" de los mitos occidentales más conocidos (y algunos orientales también) pero, al igual que en *The Infernal Desire Machines*, una vez reescritos, permanecerán fijos, como las nuevas verdades absolutas. Nadie le pregunta a Evelyn si está de acuerdo en convertirse en la Eva nueva, y sus primeros encuentros con *Mother* son siempre en un contexto de dominación y violencia: en la primera ocasión, para ser violado por ella; en la segunda, para ser sometido a una cirugía/ritual en la que cambiará de sexo; y la tercera y pospuesta cita, para ser inseminado(a). Nos enfrentamos aquí al mismo tipo de trampa filosófica que ya se había

desenmascarado en *IDM*: cualquiera de los mundos propuestos implica la vuelta a una forma de lo monolítico, por lo tanto, está condenado a ser otra prisión ideológica.

Volviendo al tema de la estructura episódica y el esquema de acciones que caracteriza a cada episodio, desde el inicio del viaje de Evelyn al Nuevo Mundo vemos cómo se establece ese patrón, que se irá repitiendo de manera cada vez más obvia. La llegada a Nueva York representa la entrada en una comunidad nueva, y el abandono de su pasado en el Viejo Mundo, sólo que la ciudad ha sido tomada por el caos y ahí aparece el personaje de Leilah (quien después reaparecerá como Lillith) y lo pierde por los laberintos de los barrios bajos (desde aquí el laberinto, que se repetirá de manera obsesiva) y en el proceso de “arrastrarlo” hasta su guarida, canta, como una estrategia de seducción (es una sirena oscura, con todos los ecos míticos que ello implica). La relación entre estos dos personajes alcanza una condición de violencia máxima en la escena del taxi, en la que Leilah se desangra tras un aborto brutal, y Evelyn huye hacia el desierto, lo cual se convierte en el inicio de otra aventura. El desierto, como metáfora espacial, tendrá el mismo significado que la estepa siberiana en *Nights at the Circus*, la *tabula rasa*, la vuelta a los orígenes, el renacimiento. De ahí que el personaje sea tragado por el desierto, vuelva al útero materno (dada la descripción de la sala de recuperación en la que está atrapado) y renazca, salga del centro de la tierra, convertido en mujer.

Este patrón se repite y encuentra su culminación en la escena casi final de la caverna, máxima recreación del útero materno, la gran escena de (re)nacimiento de la novela, tras la que Eve tiene la posibilidad de volver a ser Evelyn y decide que no lo desea. En la escena final, Eve no sólo ha entrado (en repetidas ocasiones) al útero

materno, sino que se embarca en un bote (también descrito como bote/sarcófago de la madre) en el que se lanza al mar, convertida, ahora sí, en una mujer nueva, para la que nada está escrito. La oración con la que inicia el capítulo doce refuerza la idea del patrón que hemos descrito: “We start from our conclusions.”¹², y la oración con la que se cierra ese mismo brevísimo capítulo es “Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth.”¹³, que también nos recuerda la paradoja temporal que caracteriza a esta novela y a *The Infernal Desire Machines*: aunque las aventuras del pícaro(a) se narren con una estructura episódica que crea una ilusión, aunque fragmentada, de lo lineal, hay una constante vuelta a los orígenes que indica que cuanto más avanzamos en términos de la historia, más retrocedemos en un sentido simbólico. El final de esta novela será reelaborado por la propia Angela Carter en un cuento posterior titulado “Ashputtle or the Mother’s Ghost”, en el que el sarcófago de la madre se convierte en el vehículo/carroza que la hija utilizará para buscar su propia vida. En ambas obras el final es abierto, aunque en el cuento la figura de la madre es mucho más positiva desde el principio y nos sorprende menos que otorgue a la hija la posibilidad de constituirse como sujeto, de articular su propia manera de ser mujer. En este sentido, mi interpretación de la última cita es que el océano puede ser otra representación simbólica de los orígenes o el nuevo lugar de nacimiento al que se dirige Eve, es decir, la superficie acuática como otra *tabula rasa*.

Con todo lo anterior, podríamos afirmar que *The Passion of New Eve* es otro ejercicio de reescritura de la picaresca, cumple con las convenciones clásicas de tener a un personaje central, el pícaro, que narra sus propias aventuras en primera persona, que lleva a cabo un viaje con episodios y destinos variados. Este viaje lo arroja a las manos

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Idem.*

de amos diversos, y en cada episodio se brinda la posibilidad de hacer una crítica a uno o varios aspectos de la sociedad occidental, representados en los vicios o debilidades de las sociedades paralelas o “exóticas” creadas. El viaje se convierte en una metáfora del recorrido interno del pícaro, es decir, el viaje es en realidad un cambio de un estado de conciencia a otro, y desde los orígenes del género, se pretende convencer al lector, en un nivel del discurso, de que ha tenido lugar un “progreso” o avance moral del personaje, aunque en otro nivel del discurso, en la lectura a contrapelo, siempre se encuentran elementos para poner en duda dicho postulado.

The Passion of New Eve es una novela que mira con escepticismo la idea misma del Mito con M mayúscula, el mito fundacional, el mito como referente cultural del que no se puede escapar, y éste aspecto será desarrollado en la siguiente sección del capítulo. Sin embargo, no todo es escepticismo en esta obra. La novela también puede leerse como una puesta en escena de uno de los postulados centrales de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir: uno no nace mujer, se hace (o “deviene” mujer, para traducir de forma más literal el término de Beauvoir). En este sentido, podríamos decir que *The Passion of New Eve* es la novela más “didáctica” de Angela Carter, más obsesivamente centrada en la demostración de una premisa: la del género como constructo social (*social construct*), el rechazo de toda visión esencialista del binomio masculino/femenino. Lo que salva al texto de caer en la trampa de que este principio rector se vuelva tan rígido o monolítico como los otros “principios” rechazados o deconstruidos a lo largo de la historia es la complejización de los temas de la identidad y el género con el uso de un personaje protagónico sofisticadamente andrógino, y su encuentro con sus “otras mitades”, representadas por un travestido. Las dualidades que se multiplican y desestabilizan encuentran ecos parciales en los personajes que también

tienen más de una identidad, como Leilah/Lillith o como los extremos representados por Mother/Zero.

La otra estrategia que salva a la novela de la tentación de ser propagandística es el final abierto: sabemos que ha habido un cambio en la conciencia del personaje central, que la pícaro del final ya no es el pícaro del inicio, y que construirá su propia “identidad” como mujer, pero no tenemos idea de cómo serán los cambiantes resultados. Carter evita la trampa filosófica o sociológica de proponer un nuevo modelo. El elemento incertidumbre hace a la novela coherente con sus principios deconstruccionistas y la mantiene dentro del ámbito de inestabilidad o liminalidad posmoderna.

III.2

La reescritura de lo mítico, lo maravilloso y lo oscuro en The Passion of New Eve.

a) Sueños de celuloide y mitos de cristal.

En el capítulo II citamos un ensayo de Angela Carter, *Notes from the Front Line*, en el que la autora deja claro que lo suyo es la empresa desmitificadora, que le interesan los mitos, no para perpetuarlos, sino porque cree fundamental estudiar los mecanismos que residen detrás de esas “mentiras extraordinarias” diseñadas para acabar con la libertad humana. En *The Passion of New Eve*, la reescritura de lo mítico está utilizada para esos mismos fines. Además, la noción de mito que Carter utiliza es amplia, ya que incluye en esa categoría no sólo los relatos protoliterarios venidos de tradiciones antiguas sino, en

un sentido más extenso, a todas las ficciones sociales que se autoproclaman como incuestionables, de la misma manera que lo hacen, por ejemplo, los mitos teogónicos.

Para ejemplificar la reescritura de lo mítico en *PNE* seleccioné tres elementos a estudiar: el **mito social** (e histórico) **del Nuevo Mundo**, y lo que éste representa, hasta hoy en día, en el imaginario colectivo europeo. En segundo lugar, el **laberinto** como símbolo que proviene de un mito griego del tipo etiológico y que en la novela se utiliza de manera recurrente y en distintos espacios. En tercer lugar, el **mito social de La Mujer o Lo Femenino**, con los tintes religiosos o seudorreligiosos a los que está asociado. Este último elemento se mezcla también con un mito de tipo etiológico, el de las Amazonas que, en la sección de la novela que corresponde a la ciudad subterránea de Beulah, se pretende utilizar con la autoridad de lo fundacional para justificar la recreación de un supuesto pasado prepatriarcalista.

Decidí abordar en primer lugar el mito del Nuevo Mundo porque la novela misma inicia con un epígrafe de John Locke: “In the beginning all the World was America.” La cita, tomada del *Second Treatise of Government* de Locke, expresa lo que en ese momento (y hasta finales del siglo XX) el Nuevo Continente significa(ba) para el imaginario europeo. Por supuesto que el término *America* para los angloparlantes suele designar a los Estados Unidos de Norteamérica, y no al continente americano en su totalidad; sin embargo, la metáfora funciona en cualquiera de los sentidos que queramos darle al término utilizado en inglés. En el caso específico de *PNE*, dado que sí se trata de la historia de un inglés que emigra a los Estados Unidos de Norteamérica, y que casi toda la novela se desarrolla en este último país, sí podemos utilizar, de ahora en adelante, el término *America* para hablar de un país en particular y lo que éste ha

significado, también de manera específica, para el imaginario inglés. Como lo apunta Linden Peach, “The irony of the novel [...] is that the myth of America once offered Europe an opportunity to return to a point of origin outside of European history”¹⁴ y, en ese sentido, *America* se convirtió en la posibilidad del paraíso recuperado, la tierra de las oportunidades y la abundancia, del sol y lo joven. Las crónicas de viajes, que eran devoradas por distintos tipos de públicos lectores de los siglos XVI al XIX, con su lenguaje permeado por una imaginería que hoy podríamos describir como mágicorrealista, alimentaron la idea del Nuevo Mundo como un espacio impoluto y, si pensamos incluso en la tradición de la novela picaresca, en *Moll Flanders*, la protagonista tiene la oportunidad de escoger entre la horca o el emigrar a las plantaciones de Virginia, es decir, su única posibilidad de vida es en *America*, donde no sólo salvará el pellejo, sino que podrá iniciar una vida nueva, con una identidad libre de antecedentes penales o de cualquier tipo. Es bajo el halo del mito de *America* que Evelyn parte de Londres y llega a Nueva York, la Gran Manzana, para enfrentarse con un espacio que no corresponde al imaginado por él. Y ahí comienza la labor desmitificadora de la novela de Carter. El Evelyn narrador del primer capítulo dice: “Then I, tender little milk-fed English lamb that I was, landed, plop! heels first in the midst of the slaughter.”¹⁵ La razón por la que el choque cultural es brutal desde el primer momento es porque la idea de *America* de Evelyn es la construida a partir de la cinematografía de Hollywood, es decir, una *America* de celuloide, habitada por divas como Tristessa, iconos del sufrimiento y la abnegación femeninos, o lo que se ha construido como propio de lo femenino. Así como las antiguas crónicas de viajes fueron, en su momento, el vehículo mitificador de *America*, el equivalente en el siglo XX es el cine, y los medios de comunicación masivos en general, pero en la novela de

¹⁴ Linden Peach, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵ Angela Carter, *op. cit.*, p. 9.

Carter, el cine comercial estadounidense es objeto específico de denuncia, asociado a la idea de simulacro de Baudrillard. La pantalla cinematográfica es el símbolo que mejor representa la idea de Baudrillard de *simulacro* porque es, literalmente, superficie pura, delgado textil sobre el que se proyectan las imágenes que no sólo no corresponden con la “realidad”, sino que sustituyen a dicha noción, para hacer de lo hiperreal la única versión de lo cognoscible. Baudrillard dice que para entender a la ciudad americana “you should not begin with the city and move inwards to the screen; you should begin with the screen and move outwards to the city”¹⁶, y Sarah Gamble afirma que ambos, Carter y Baudrillard, comparten la noción de que la cultura estadounidense está especialmente caracterizada por la condición que el filósofo denomina como “hiperrealidad”, es decir, aquella en la que lo supuestamente “real” está validado sólo por su relación con ficciones, copias y modelos. Gamble cita la definición de Baudrillard:

Today it is quotidian reality in its entirety –political, social, historical and economic- that now incorporates the simulatory dimension of hyperrealism. We live everywhere already in an ‘esthetic’ hallucination or reality. The old slogan ‘truth is stranger than fiction,’ that still corresponded to the surrealist phrase of this estheticization of life, is obsolete. There is no more fiction life could possibly confront –even victoriously- it is reality itself that disappears utterly in the game of reality.¹⁷

De acuerdo con esta noción de hiperrealidad, Evelyn cree que conoce *America* por la vía de lo cinematográfico, pero no se da cuenta de que lo que va a enfrentar es que “America is cinema”¹⁸ y que, incluso, pasará de ser un espectador de la película a ser el protagonista de su propio melodrama neoyorquino a la Hollywood. El momento en el

¹⁶ Jean Baudrillard *apud* Sarah Gamble, *Angela Carter. Writing from the Front Line*, p. 121.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸ Sarah Gamble, *op. cit.*, p. 121.

que sigue a Leilah por los laberintos de la ciudad es el instante en el que Nueva York deja de ser la ciudad observada para convertirse en la “realidad” que lo devora, el inicio de un viaje sin vuelta, porque el viaje mismo implicará la disolución de la frontera entre lo cinematográfico y lo que antes creía distinguir como “realidad”, es decir, ambos espacios serán formas de una única, indiscernible hiperrealidad.

La confrontación tiene lugar al inicio del segundo capítulo:

I'd been hooked on a particular dream, all manner of old movies ran through my head when I first heard I'd got the job there –hadn't Tristessa herself conquered New York in *The Lights of Broadway* before she died of, that time, leukaemia? I imagined a clean, hard, bright city where towers reared to the sky in a paradigm of technological aspiration and all would be peopled by loquacious cab-drivers, black but beaming chambermaids and a special kind of crisp-edged girl with apple-crunching incisors and long, gleaming legs like lascivious scissors –the shadowless inhabitants of a finite and succinct city where the ghosts who haunt the cities of Europe could have found no cobweb corners to roost in.¹⁹

En la mente del personaje, Nueva York tendría que ser todo lo opuesto del sombrío pasado europeo pero, justo en la siguiente oración, la imagen se colapsa para sumir a Evelyn en la oscuridad gótica de la que intentaba escapar: “But in New York I found, instead of hard edges and clean colours, a lurid, Gothic darkness that closed over my head entirely and became my world.”²⁰ A partir de estas líneas, el texto activa también la lectura en el nivel de lo gótico o la reescritura de lo gótico y, como ya mencionamos, después de la confrontación con una “realidad” inesperada que rompe con el mito, vendrá el internamiento en dicha realidad/hiperrealidad que, de manera irónica, ocurre

¹⁹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ *Idem.*

por la entrada en el laberinto urbano, siendo el laberinto un símbolo tomado de la mitología clásica, pero recontextualizado por Carter.

El tratamiento irónico y deconstructivo del mito del Nuevo Mundo llevado a cabo por Carter en esta novela era uno de los objetivos centrales de la autora en el momento en que la estaba escribiendo, así como la denuncia de Hollywood como “fábrica de sueños”, que no sólo alentaba una visión estereotipada o falseada del Nuevo Mundo, sino de la Mujer, o lo Femenino (que es el tercer mito deconstruido del que hablaremos aquí). En una de las entrevistas en las que hizo declaraciones sobre *PNE*, la autora expresó su desconcierto y hasta resentimiento hacia los críticos que, en su momento, no sólo habían tratado con dureza a la novela, sino que no habían mencionado, en absoluto, este aspecto de la obra:

Quite a number of people read *The Passion of New Eve* as a feminist tract and recoiled with suitable horror and dread, but in fact there is quite a careful and elaborate discussion of femininity as a commodity, of Hollywood producing illusions as tangible commodities –yet most of that was completely by-passed. I don't mind that, because you can't dictate how a book should be read. But I spent a long time on that novel, which meant so much to me for various reasons, and obviously I was disappointed that it should be treated as just another riotous extravaganza. It's a bitter and probably quite uncomfortable book to read.²¹

De todas las ciudades estadounidenses, Nueva York es la más asociada a la idea de glamour, de ahí que Carter decida que el viaje interno de Evelyn inicie ahí, bajo el encandilamiento producido por las luces de esa ciudad, farolas que sólo brillan en las producciones cinematográficas, es decir, en la urbe hiperreal. El enfrentamiento con la

²¹ Angela Carter entrevistada por John Haffenden en *Novelists in Interview*, p. 86.

ciudad como artificio se convierte en el primero de los desenmascaramientos que tendrán lugar en la novela, y uno de los recursos espaciales más utilizados en el texto como metáfora del viaje interno, del descenso al abismo del mundo interior o la psique, es el laberinto, símbolo que es presentado de distintas maneras, desde su variante más artificial hasta la más —natural”.

El laberinto como espacio concreto y como símbolo es común a muchas de las culturas antiguas. *El Diccionario de los símbolos* lo define de la siguiente manera:

El laberinto es sobre todo un cruce de caminos; algunos de ellos no tienen salida y son callejones sin salida a través de los cuales se trata de descubrir el camino que conduce al centro [...]. La esencia misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar.²²

Además de esta primera definición, me interesa citar otra sección del mismo texto:

Este trazado complejo se halla en estado natural en los corredores de acceso a ciertas grutas prehistóricas; [...] su asociación con la caverna muestra que el laberinto debe permitir a la vez el acceso al centro por una especie de viaje iniciático, y prohibirlo a quienes no están cualificados. [...] Se trata pues de una figuración de pruebas iniciáticas discriminatorias, previas a la andadura hacia el centro escondido.²³

Las citas anteriores me permiten hacer una lectura de las cuatro reformulaciones principales del laberinto que distingo en *PNE* como un recorrido desde la forma más artificial del símbolo hasta la más natural o desnuda del mismo, es decir, la novela también desenmascara o despoja de su apariencia de sofisticación al símbolo mismo y nos entrega un viaje que parte del laberinto urbano para desplazarse hasta el laberinto

²² *Subvoce* laberinto en Jean Chevalier/ Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 620.

²³ *Idem.*

subterráneo de Beulah, la casa de cristal de Tristessa y, por último, la caverna junto al mar. Me parece que no es casualidad que uno de los símbolos importantes de la novela sea sometido a este proceso de desvelamiento o levantamiento de capas hasta que se llega a su versión más antigua o “natural”. La novela se pregunta, entre otras cosas, qué tan adecuados son los símbolos que creamos para representar nuestro mundo interno, y desde el capítulo uno adelanta una postura al respecto:

Our external symbols must always express the life within us with absolute precision; how could they do otherwise, since that life has generated them? Therefore we must not blame our poor symbols if they take forms that seem trivial to us, or absurd, for the symbols themselves have no control over their own fleshly manifestations, however paltry they may be; the nature of our life alone has determined their forms.

A critique of these symbols is a critique of our lives.²⁴

Lo deliberado de la crítica social se vuelve patente en las líneas anteriores. Así, los símbolos, aunque se sepan insuficientes, se admiten como parte del código con el que construimos o desciframos la realidad o hiperrealidad en la que estamos inmersos. El mito del Toro de Minos y el laberinto como símbolo que lo acompaña es de gran influencia en las culturas occidentales. Aunque la mitología griega no sea la única en utilizar este símbolo, el laberinto creado por Dédalo es el primero que suele venir a nuestra mente cuando pensamos en dicho espacio. En *PNE*, cuando Evelyn se encuentra con Leilah ignora que este encuentro no es del todo casual, y que su participación en el juego de seducción que se establece entre ambos personajes será el inicio de la compleja serie de vicisitudes que el pícaro tendrá que sortear y los muchos laberintos que caminará.

²⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 6.

Los personajes se encuentran en un desvalijado comercio al que Evelyn acudió para comprar tabaco. Leilah es descrita con todos los lugares comunes asociados a la apariencia de una prostituta en busca de cliente, pero el componente racial, el hecho de que sea una mujer de color, también es explotado para describirla, al menos desde la perspectiva de Evelyn (nunca hay que olvidar que la información proviene de este tamiz de conciencia) como sexualidad animalizada, es decir, bajo el prejuicio de que su condición racial la hace más cercana a lo primitivo, a una sexualidad feroz. En menos de dos cuartillas dedicadas a la descripción del personaje, Leilah es asociada a lo felino, a un pájaro demente, a un caballo de carreras y a las zorras, además del mundo de lo inarticulado (indicios que más tarde se desarrollarán cuando Zero reduzca a Evelyn/Eve a la misma jerarquía de lo animal y le niegue el uso del lenguaje).

El abrigo de piel que porta, el olor que su piel exuda, etcétera, se convierte en los anzuelos que arrastran a Evelyn a seguirla, aunque sabe que está en una situación de peligro, dadas las condiciones de guerrilla de la ciudad. El laberinto aparece cuando Leilah se interna por calles desconocidas y sigue un rumbo en apariencia errático. Sin embargo, el personaje femenino se asegura de que Evelyn pueda encontrarla al dejar prendas de su atuendo en puntos estratégico del recorrido. Aquí la narración recurre al *strip-tease* como lugar común de la seducción y, al mismo tiempo, a otro elemento mítico: Leilah produce un canto que “hipnotiza” a Evelyn y le permite encontrarla en la oscuridad. La reformulación del personaje de las sirenas como criaturas bellas e imposibles, entre lo humano y lo animal, que pierden a los hombres con su canto de seducción se hace patente: “I could hear her wordless song above the intermittent roar of traffic, although she sang so very softly; yet her voice was so high it seemed to operate at a different frequency from the sounds of the everyday world and it penetrated

my brain like a fine wire.”²⁵ Como es característico en la narrativa de Carter, la acumulación de referencias en una sola descripción no se hace esperar. En la misma sección en la que se describe la entrada al laberinto urbano, se retrata a Leilah como sirena, como zorra pretendiendo ser una sirena, como zorra bruja que habita un bosque oscuro, como ninfa y hasta como pastora cuya manera de deambular por las calles fuera capaz de hacer del caos urbano un *locus amoenus* de novela del XVI. Pero al mismo tiempo que se está construyendo al personaje, en términos del espacio (y en complicidad, de hecho, con el recurso de caracterización), el laberinto se impone como el símbolo dominante, la entrada a otro mundo físico y psíquico: –So she led me deep into the geometric labyrinth of the heart of the city, into an arid world of ruins and abandoned construction sites, the megapolitan heart that did not beat any more.”²⁶

El laberinto urbano podría parecer el menos obvio de los laberintos en la novela por el hecho de estar construido en la superficie y que sus corredores estén trazados por los edificios de la urbe; sin embargo, lo anterior lo hace más peligroso, es cómplice del engaño precisamente porque no parece un laberinto y, cada vez que el personaje usa la palabra o un sinónimo de la misma, creemos que es una manera metafórica de describir a la ciudad, cuando hay un trasfondo mítico constante en su entrada al dédalo. El tema del simulacro está ligado de manera íntima con todo lo descrito hasta ahora. La ciudad no es una ciudad en el sentido de espacio civilizatorio que protege de lo bárbaro, sino un laberinto en el que el intruso, el ingenuo o el cazador se pierden. Evelyn entra al laberinto y entabla una relación sadomasoquista con Leilah. Pero Leilah también es parte del simulacro. Al inicio de la novela, Leilah es la encarnación de todas las fantasías eróticas de Evelyn; sin embargo, igual que Albertina en *IDM*, el personaje se

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

nos revelará como el anzuelo erótico que Mother ha utilizado para atraer a Evelyn hasta el siguiente laberinto, Beulah. Y al final de la novela, en el reencuentro entre Eve y Leilah, quien entonces usa ya el nombre de Lilith, el personaje femenino es la líder de un grupo de resistencia armado. De la misma manera que Desiderio, Evelyn dejará de sentirse atraído hacia Leilah en la medida en que la última deje de corresponder con sus nociones estereotipadas de la mujer como objeto del deseo. Sólo que en el caso de *PNE* la relación sujeto masculino/objeto del deseo femenino es mucho más compleja porque Evelyn reencuentra a Leilah/Lilith cuando ya es Eve.

La relación de abuso establecida entre Evelyn y Leilah alcanza su punto más álgido en el momento en que Leilah aborta y se desangra en un taxi, con la consiguiente huida de Evelyn hacia el desierto californiano. El desierto es el otro espacio que Baudrillard considera representativo o icónico cuando habla de los Estados Unidos de Norteamérica; y para Sarah Gamble dicho escenario es objeto favorito de estudio tanto de nuestra escritora como del crítico francés, aunque yo creo que hay matices que distinguen la utilización que cada uno hace de dicho espacio/símbolo. Cito a la crítica mencionada:

Baudrillard's works, like Carter's, is constantly circling and returning to the desert, which he regards as the ultimate symbol of America, because you are delivered from all depth there –a brilliant, mobile, superficial neutrality, a challenge to meaning and profundity, a challenge to nature and culture, an outer hyperspace, with no origin, no reference points. In *The Passion of New Eve*, the desert is the place of death, transformation and of simulation taken to the ultimate degree, for it is here that, kidnapped by the militant women of the underground city of Beulah, Evelyn becomes Eve, the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head...my own masturbatory fantasy (p. 75).²⁷

²⁷ Sarah Gamble, *op. cit.*, pp. 123-124.

Estoy de acuerdo en que, en un primer momento, el desierto funciona como el ámbito al que se refiere Baudrillard, el equivalente a una pantalla horizontal y, en ese sentido, carente de profundidad, razón por la que Evelyn huye hacia dicho ámbito:

I would go to the desert, to the waste heart of that vast country,
the desert on which they turned their backs for fear it would
remind them of emptiness –the desert, the arid zone, there to
find, chimera of chimeras, there, in the ocean of sand, among
the bleached rocks of the untenanted part of the world, I
thought I might find that most elusive of all chimeras²⁸, myself.²⁹

La no profundidad o el vacío del desierto se ve alterado cuando esta superficie se abre para tragar al personaje, y Evelyn cae en un abismo que resulta ser otro laberinto. El nuevo dédalo es subterráneo, y es más cercano al del mito griego por la idea de sacrificio, de no retorno que caracteriza a este viaje, además del personaje de Mother, como el monstruo que espera al protagonista en el centro de la trampa.

A partir del capítulo tres de la novela, la frase “Descend lower” se repite con gran frecuencia, hasta convertirse en una especie de mantra que crea un ritmo en la acción de descender hasta el abismo interior del personaje, y se une a la idea de Mother de abolir el tiempo que, para dicha líder es sinónimo del falocentrismo. Evelyn es prisionero de Beulah, la ciudad subterránea creada por Mother como el lugar desde donde se revertirá la historia de la humanidad. Beulah es la guarida, laboratorio, templo, laberinto donde Mother pretende crear a la nueva mujer, descendiente de sí misma que

²⁸ Cabe notar que, en estas líneas, la repetición de la palabra “quimera” no sólo tiene la connotación más obvia de lo elusivo o sueño intangible, sino que también se puede leer como un símbolo o indicio de lo que sucederá con Evelyn, de su transformación en una criatura tan híbrida, imposible o estimulante para la imaginación como la quimera de la plástica y la literatura clásicas.

²⁹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 38.

poblará un planeta en el que sólo existirán las coordenadas espaciales. En muchas ocasiones, Evelyn describe a Beulah con el epíteto “the place where contrarities exist together”, y a Mother como “a complicated mix of mythology and technology”.³⁰ De ahí que a lo largo de los capítulos que corresponden al episodio del mundo de Beulah sea difícil separar la deconstrucción de lo mitológico de la de los recursos tomados de la ciencia ficción: estos dos polos **son** los elementos (supuestamente) antitéticos que operan de manera simultánea para sostener la tensión de los contrarios que caracteriza a todo el episodio como un ejercicio filosófico imposible, la ya citada paradoja posmoderna que se sabe irreductible.

Para los fines de esta sección del trabajo, me centraré en la descripción de Beulah como laberinto y Mother como reescritura de la diosa madre o de la figura del Toro de Minos. En la sección correspondiente al análisis de la novela como reescritura de las convenciones de la ciencia ficción ahondaremos en otros aspectos del espacio y el personaje desde lo futurista, tecnológico y especulativo.

“Descend lower. You have not reached the end of the maze, yet”³¹ son las dos oraciones con las que inicia el capítulo seis de la novela. El laberinto subterráneo llamado Beulah es mucho más obvio que el urbano porque es reconocido de inmediato como una trampa, un espacio diseñado para perder al que entra en él, agujero que conduce al centro de la tierra. No hay disimulo por parte del narrador en el sentido de querer ocultarle al lector la denominación de este espacio como tal; por el contrario, Evelyn insiste en que ha caído en un laberinto que no es sólo físico. Una de las reflexiones más contundentes al respecto es la siguiente:

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

It was like a trip into the labyrinths of the inner ear; no –this was a deeper exploration, a complex system of sequential convolutions, the linear geography of inwardness, a tracing of the mazes of the brain itself and I am Ariadne in the maze with this girl's pale hand for a clue –mazes, spider-webs, but all progressing downwards, the brain-maze of interiority. And I was far more afraid that I'd ever been on the pavements of Manhattan for I knew I had unwittingly arrived at an absolute elsewhere, a place I could never have imagined might exist, and all as clean, as shining, as sterile as an operating theatre.³²

La descripción combina lo concreto con lo simbólico, lo ultratecnológico con lo mítico, lo diegético con lo atemporal; y la mención de Ariadna hace inevitable la confrontación con el laberinto del mito griego.

La versión escrita más antigua que conocemos del mito del Toro de Minos y su laberinto es la registrada por Apolodoro en su *Biblioteca III*, 1, 3-4. De manera resumida, es la historia de cómo Poseidón, furioso porque el rey de Creta, Minos, no le había sacrificado al mejor toro en su haber (un toro blanco extraordinario que le había sido otorgado a Minos por otro dios), castiga al rey despertando en su esposa, Pasífae, una pasión irrefrenable por el animal. Dédalo, el gran artífice de la historia, accede a crear un “disfraz” de vaca para Pasífae, con el cual la reina logra seducir al toro y engendra al Minotauro, criatura con cabeza de toro y cuerpo humano. Como hijo ilegítimo de la reina y ser monstruoso, el Minotauro es encerrado en el laberinto (también construido por Dédalo) y alimentado de manera periódica con catorce jóvenes atenienses que eran enviados a Creta como tributo. Para poner fin a esta ley que mutilaba a Atenas de sus mejores guerreros y doncellas, Teseo se ofrece para dar muerte a la criatura del laberinto. Antes de su gran prueba, enamora a Ariadna, hija de Minos, y

³² *Ibid.*, p. 56.

es ella quien le otorga los elementos que le permitirán sobrevivir: una espada para dar muerte al Minotauro y un ovillo de hilo para encontrar el camino de regreso. Sabemos que Teseo triunfa en su empresa y también es conocida su posterior ingratitud hacia Ariadna, pero en la última cita de *PNE*, así como en todos los capítulos relacionados con el mundo de Beulah, se lleva a cabo una reescritura del mito en distintos niveles.

Por un lado, Carter construye un hipertexto con las formas más directas de la intertextualidad, y crea un mosaico de alusiones que incluye a más de un hipotexto, aunque la referencia dominante sea la del mito griego. Por otro lado, las menciones relacionadas con dicho mito no sólo activan los significados tradicionales del mismo, sino que la novela los disloca y resignifica: el protagonista sabe que está siendo guiado hacia el centro del laberinto y que eso implica que encontrará la muerte, pero su muerte se convertirá en el final de la vida de Evelyn y el inicio de la vida de Eve, una contorsión textual que está prefigurada en el hecho de que el personaje se identifique con Ariadna y no con Teseo. La alusión al quirófano y la asepsia que caracteriza al espacio despoja a la escena del halo mítico o fundacional para instalar al lector en las coordenadas de lo futurista, con la correspondiente tensión creada entre lo fundacional (al estilo del mito etiológico) y lo por venir. Y la acumulación de los intertextos se encamina aún más hacia la crítica social y la desmitificación cuando descubrimos que la joven de mano pálida que lo guía con frialdad hacia el lugar de su sacrificio se llama Sophia, es decir que el conocimiento, como Evelyn lo entiende hasta ese momento, todo el saber occidental, será su perdición.

En lugar de encontrarse con el Minotauro en el centro del laberinto, Evelyn se encuentra con Mother quien, en párrafos anteriores, había sido descrita en los siguientes términos:

Beulah [...] is the home of the woman who calls herself the Great Parricide, also glories in the title of Grand Emasculator; ecstasy their only anaesthetic, the priests of Cybele sheared off their parts to exalt her, ran bleeding, psalmodising, crazed through the streets. This woman has many names but her daughters call her Mother. Mother has made herself into an incarnated deity; she has quite transformed her flesh, she has undergone a painful metamorphosis of the entire body and become the abstraction of a natural principle.³³

En esta descripción, la intertextualidad poligenética típica de la narrativa de Carter hace que el pastiche (ya que la descripción incluye epítetos que son “fórmulas” de lo ritualístico y exaltador) se convierta en una yuxtaposición de referencias tal que un solo personaje, Mother, es construida a partir de un principio de saturación o sobresaturación de significados. En unas cuantas líneas es Cibeles, diosa de la tierra y “fuente ctónica primordial de toda fecundidad”, con todas las contradicciones que la propia figura de Cibeles encarna, dado que su culto, en algunos períodos, también fue asociado al de Attis, y estuvo caracterizado por amores extraños, ritos de castración y sacrificios sangrientos. En una forma *cuasi* delirante, “simbolizaría los ritmos de la muerte y de la fecundidad, de la fecundidad por la muerte.”³⁴ Pero Mother también es, en ésta y otras descripciones, Hipólita, reina de las amazonas, otro de los mitos reescritos en la novela. Las seguidoras de Mother, como las amazonas, se mutilan un pecho. Según el mito, estas mujeres guerreras se amputaban un seno para manejar mejor el arco y la lanza;

³³ *Ibid.*, p. 49.

³⁴ Las dos últimas citas están tomadas de *subvoce* Cibeles en *Diccionario de los símbolos*, pp. 278 y 279.

practicaban un culto a Artemisa³⁵ y, por supuesto, simbolizan la resistencia al orden patriarcal y una afrenta radical al estereotipo de lo femenino como sumiso o pasivo.

Pero el pastiche se desliza hacia lo paródico de manera gradual. Podemos mencionar un primer ejemplo cuando Evelyn nota que Sophia carece de un seno y, su interpretación es que, seguramente la pobre muchacha sufrió un cáncer de pecho y dicho miembro le tuvo que ser extirpado. Es decir, en plena disertación sobre el laberinto y el destino que le aguarda, el personaje es capaz de romper con el tono de solemnidad que la prosa había alcanzado para ofrecernos una explicación sobre el cuerpo de Sophia que es completamente distópica en términos de lo tonal y crea el efecto de lo ridículo o paródico, que se verá reforzado en múltiples ocasiones.

Otro ejemplo de la dislocación propia de la parodia es que, inmediatamente después de que Evelyn nos describe a Mother con todas las referencias míticas ya citadas, nos dice: *–She is also a great scientist who makes extraordinary experiments and I was destined to become the subject of one of them [...]*³⁶ Una vez más, la contigüidad de lo mítico solemne con lo futurista secularizante hace que de la disparidad emerja el elemento burlesco.

En la cita de la novela que corresponde a la nota 31 de este capítulo, el narrador usa el símil *–tan limpio, tan brillante y estéril/esterilizado como si fuera un quirófano*”, en donde la selección del vocabulario tiene varias intenciones irónicas. En un primer momento, salta a la vista el contraste entre nuestra imagen del laberinto griego como un espacio de piedra, donde habita un monstruo, es decir, como un espacio que no

³⁵ Cfr. *Subvoce Amazona* en *Diccionario de los símbolos*, pp. 89-90.

³⁶ Angela Carter, *idem*.

asociamos a lo limpio ni a lo brillante. Aunque ambos laberintos sean de factura humana, el griego está cargado de significados que le ha atribuido el mito y nos parece que podría haber estado en Creta desde siempre, mientras que el de la novela hace gala de su condición tecnológica y crea en el lector un efecto de sorpresa o rompimiento que lo obliga a aceptar que ambos son laberintos y que ambos fueron hechos por humanos: sólo el tiempo, la distancia, la falta de conocimiento y la manipulación ideológica hacen que uno nos parezca ~~“naturalmente”~~ más simbólico que otro. El nuevo laberinto fuerza no sólo una actualización sino una secularización del primero y de todos los que aparecen en la novela, y una confrontación con el proceso mismo de la creación de mitos y símbolos como uno más de los artificios humanos: ~~“In Beulah, myth is a made thing, not a found thing.”~~³⁷. Por otro lado, la mención del término ~~“sterile”~~ también es irónica porque se une al proceso antes descrito, pero, además, es un indicio de que habrá una esterilización en el sentido de la emasculación (aunque con la paradoja de que se castra para hacer propicia la fecundidad). Finalmente, el término ~~“operating theater”~~ no sólo funciona con su significado de sustantivo compuesto que designa al quirófano, sino que si traducimos de manera literal el término ~~“teatro”~~, también se crea un efecto irónico y desmitificador porque todo la operación ritual de Evelyn es una gran puesta en escena de la propia mitología que Mother está creando, o sea, el artificio dramático o el gran espectáculo. El símil contribuye a la materialización o ~~“mundanización”~~ de lo descrito.

En el momento en que Evelyn alcanza el centro de este laberinto, se completa la descripción física de Mother:

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

She was a sacred monster. She was personified and self-fulfilling fertility.

Her head, with its handsome and austere mask teetering ponderously on the bull-like pillar of her neck, was as big and as black as Marx' head in Highgate Cemetery; her face had the stern, democratic beauty of a figure of pediment in the provincial square of a people's republic and she wore a false beard of crisp, black curls like the false beard Queen Hatshepsut of the Two Kingdoms had worn. She was fully clothed in obscene nakedness; she was breasted like a sow –she possessed two tiers of nipples, the result (Sophia would tell me, to my squeamish horror) of a strenuous programme of grafting, so that, in theory, she could suckle four babies at one time.³⁸

Como en la primera descripción del personaje que cité, el procedimiento es utilizar al pastiche para saturar de referencias a la caracterización, pero los elementos intertextuales elegidos y los componentes de los símiles son tan dispares, que la figura de Mother deja de inspirarnos respeto o veneración para convertirse en una mezcla de todas las mitologías, antiguas y contemporáneas y, de manera paródica, en la versión femenina del Toro de Minos. La descripción del cuello como el de un toro, su monumentalidad y la mención de las ubres hacen de ella la Vaca de Beulah. Si el Minotauro es símbolo de virilidad y probablemente vestigio de un culto solar arcaico, esta gran Vaca se ha erigido en la dadora o arrebatadora de vida, la creadora de un culto del que ella se autoproclama deidad original. En este punto, Mother pasa a formar parte de la colección de científicos siniestros de la literatura de Carter, y su proyecto, como el del Doctor Hoffman, también es una trampa filosófica: Mother aspira a crear un mundo que es el revés del patriarcado, y la organización jerárquica del Beulah, los sacrificios que la diosa madre demanda de sus seguidoras son tan tiránicos como los del patriarca más ortodoxo. Lo que parecería una forma de resistencia radical se convierte en una expresión más del totalitarismo: cambian las manifestaciones externas de la tiranía, pero no el andamiaje filosófico sobre el que están montados los sistemas absolutos de valores

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

o lo monolítico. El hecho de que se recurra al mito de las Amazonas para afirmar que el matriarcado sería el reestablecimiento de un orden que alguna vez existió demuestra la incapacidad crítica para detectar que ése, como los otros mitos, es una creación humana y una triste repetición de la necesidad de asentar un “nuevo” orden social sobre cualquier tipo de referencia anterior.

El proyecto de *Mother* estaba destinado a fracasar por causa de sus propias contradicciones internas, y Evelyn, ahora convertido en Eve, escapa (cual Ariadna) para buscar su existencia en otro lugar. Se encontrará con el mundo de Zero, el brutal espejo invertido de *Mother*. Este Hitler del desierto, cíclope y pseudobyron a la vez, es la encarnación del arquetipo del tirano y de lo fundamentalista en su expresión más violenta. El personaje de Zero no sólo cumple con la función de ser el otro extremo en la oscilación del péndulo (en relación con *Mother*), sino que es el vehículo que permitirá el encuentro de Eve con Tristessa, en el centro de su laberinto de cristal.

En la página 187 de este capítulo cité un comentario de Angela Carter sobre *The Passion of New Eve* en el que ella declara que uno de los objetivos de la novela era hacer una denuncia de Hollywood como productor de una idea de lo femenino como “commodity”, es decir, mercancía o producto consumible. La autora emprende su labor de deconstrucción del mito de La Mujer tal y como la ideología dominante lo ha querido construir. En la entrevista ya citada, Carter también declara:

In *The Passion of New Eve* the central character is a transvestite movie star, and I created this person in order to say some quite specific things about the cultural production of femininity. The promotion slogan for the film *Gilda*, starring Rita Hayworth, was “There was never a woman like Gilda”, and that may have been one of the reasons why I made my Hollywood star a transvestite,

a man, because only a man could think of femininity in terms of that slogan.³⁹

Las líneas anteriores revelan la importancia que el personaje de Tristessa tenía para la autora, al grado de que lo consideraba la figura central de la novela, en lugar de darle dicha clasificación a Evelyn/Eve, al pícaro que protagoniza todas las aventuras. Lo anterior tiene sentido si lo pensamos desde el punto de vista del compromiso filosófico y político que la autora asumió al escribir esta obra. Tristessa puede verse como el personaje central porque encarna el estereotipo de la mujer como lo sufriente, el ser capaz de soportar cualquier dolor con un halo de glamour. Es una representación del dolor femenino como forma de santidad, una puesta en escena de lo estático/pasivo que inspira admiración y deseo: “Tristessa had long since joined Billie Holliday and Judy Garland in the queenly pantheon of women who expose their scars with pride, pointing to their emblematic despair just as a medieval saint points to the wounds of his martyrdom [...]”⁴⁰ o “Tristessa’s speciality had been suffering. Suffering was her vocation.”⁴¹. Esta imagen de lo sufriente como ideal femenino es el producto de una fantasía masculina estereotipada, un típico ejemplo de cómo reducir la otredad a una condición de objeto de tal manera que no sea amenazante para quien ejerce la posición de sujeto. Además de denunciar el mecanismo de opresión que opera detrás del mito de La Mujer, el personaje representa el tema del género como constructo social, como un artificio tal que sólo una no mujer podría alcanzar dichos extremos del ideal. La noción anterior se refuerza con el propio proceso de psicocirugía al que es sometido Evelyn, un programa de socialización en laboratorio en el que es expuesto a imágenes, música y discursos que lo adoctrinan para que “devenga” mujer. La maternidad es parte de esta programación, y el procedimiento apoya la tesis de Beauvoir (entre otros) de que no hay

³⁹ Angela Carter *apud* John Haffenden, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁴⁰ Angela Carter, *PNE*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

tal cosa como el ~~instinto~~ materno”, sino que éste es también un aprendizaje adquirido en el proceso de socialización.

Las ideas de la maternidad y la abnegación como inherentes a la naturaleza femenina caen por tierra en el momento en que Eve, Zero y su harem, y los lectores descubrimos que Tristessa es, en términos biológicos, un hombre. En la novela, esto sucede cuando Zero, quien está convencido de que su esterilidad fue causada por Tristessa quien, desde la pantalla, lo hechizó para que no pudiera ser fértil, emprende la búsqueda de esa mujer a quien cree que necesita dar muerte para librarse de, al mismo tiempo, el objeto de su deseo y la fuente de su perdición. En este sentido, Zero es la expresión más extrema del terror a la otredad; él decide que tiene que abolir, de manera literal, al objeto, y lo mueve un patológico impulso de deseo/muerte que sólo puede conducir a la destrucción, incluida la autodestrucción.

Zero y su harén, que incluye como prisionera a Eve, encuentran la mansión a la que Tristessa se había retirado. La descripción de la casa es uno de los momentos de la novela en el que Carter hace gala de su imaginería surrealista más sofisticada. Se trata de un ~~palacio~~” de cristal, en medio del desierto californiano, cuyos espacios abiertos están llenos de esculturas, también de cristal, con forma de lágrimas. La atmósfera de soledad y melancolía que caracteriza a este escenario es coherente con el arte de sufrir del que Tristessa se hizo especialista. La casa es, al mismo tiempo, recreación de un palacio de cuento de hadas, mansión gótica, visión imposible tomada del mundo de lo onírico, mausoleo y laberinto de cristal. Los intrusos, que viajan en helicóptero, aterrizan dentro de la propiedad y, desde ese momento, empiezan a destruirla. La primera visión de la casa que la voz narrativa nos brinda es, ciertamente,

cinematográfica, ya que está construida desde la perspectiva de quien está volando en el helicóptero y se acerca al objetivo conforme la aeronave desciende hasta aterrizar. Es como si la cámara nos proporcionara primero una imagen de lente abierta y, después, un acercamiento gradual, que se equipara a la intrusión. Esta primera descripción puede ser leída como una reescritura de la descripción de la casa de “The Fall of the House of Usher”, debido al estado de deterioro, las enredaderas que han trepado ya por la construcción, la luz de la luna que le otorga un brillo peculiar y, por supuesto, la piscina que está justo frente a la casa y que parece un lago:

Below us, the wan fingers of the dying moon polished the heaped glass hoops of her home and made them shine as if the house possessed its own, cold light, like the emissions of those fish who lived at the bottom of the sea and talk to one another in a language of submarine luminescence we find so mysterious only because it is perfectly transparent. The harem squeaked and gibbered at the spectacle as down we plummeted, to land inside the high wall with which she surrounded herself, in a park full of trees, beside a dark, thickly scummed swimming pool as long and as wide as a little lake. It must have been fed by some subterranean spring, for its waters had the sullen look of unimaginable depth; [...]⁴²

La asociación de esta casa con la del cuento de Poe es coherente con todas las referencias intertextuales al cuento que hay a lo largo de la novela y la insistencia en la caracterización que Tristessa había hecho de Madeline Usher, en la película correspondiente. La ironía, llevada hasta el grado de la inversión paródica, se observa, entre otras cosas, en el giro que se ha dado a la descripción de la alberca: esta piscina oscura no corresponde con la del estereotipo de las mansiones de estrellas de Hollywood, en lugar de ser un espacio junto al que la diva se broncea para mantener su

⁴² *Ibid.*, pp. 110-111.

imagen de símbolo sexual, es un lago/cisterna donde deja caer sus gotas de vidrio soplado para que se enfríen y se condensen en el proceso de convertirlas en monumentos al sufrimiento femenino.

Los elementos románticos y góticos están enfatizados por las condiciones de aislamiento, el claroscuro de la atmósfera, la proximidad de un bosque (artificial, por cierto) y, por supuesto, el vínculo que se establecerá entre Tristessa y la casa, en el que la destrucción de una significará la muerte de la otra. Pero uno más de los aspectos disruptores en la descripción es el hecho de que la casa sea de cristal, material que impide el aislamiento, que en lugar de crear la ilusión de una fortaleza infranqueable, comunica una imagen de fragilidad y expone a su habitante de manera ininterrumpida a la mirada del otro. La imposibilidad de aislarse de la mirada de los otros hace que el espacio refuerce el papel de Tristessa como personaje de celuloide, como artificio que sólo existe en función de la mirada del otro, es decir, el simulacro como su única naturaleza.

Al entrar en la casa, ésta resulta ser un laberinto: “The house rose above us in its ascending sequences of circular elevations, immense, echoing –cupping the darkness within its walls”⁴³. Su arquitectura es tan compleja que los invasores se pierden al interior del edificio y les toma un buen tiempo encontrar a su presa en el centro del dédalo, además de que el recorrido es un viaje por la historia de Hollywood. Una de las muchas ironías es que en esta escena de cacería (en la que Zero utiliza un perro para rastrear a la presa) los personajes pueden verse unos a otros, dado que las paredes son transparentes, pero no saben cómo llegar hasta donde están los otros porque una

⁴³ *Ibid.*, 112.

superficie que no ven, pero cuya presencia es inequívoca al tacto, se lo impide. El ser mítico que habita en el centro de este laberinto se ha instalado ahí para poder ser vista, pero no tocada; para seguir siendo el objeto del deseo, el objeto sobre el que se posa la mirada masculina pero, al mismo tiempo, lo inalcanzable. La irrupción en el espacio vital de Tristessa y en su cuerpo mismo significa la concreción de lo imposible: el espectador ha roto la superficie sobre la que se proyecta el simulacro, por lo tanto, el único final coherente es la destrucción del espacio y la muerte de los personajes involucrados: Zero/harén, como espectadores, y Tristessa, como constructo de lo femenino, mito de Woman encarnado

El recurso del laberinto de cristal permite, en términos prácticos, que Eve y Tristessa escapen de Zero y su clan al final del episodio, aunque Tristessa lo haga para morir, pero el significado de este espacio como metáfora del simulacro y de un estado de la mente humana es mucho más trascendente: *—In The Passion of New Eve the transvestite character Tristessa has a glass house —the kind of place in which you shouldn't live if you throw stones- which is an image of a certain kind of psychic vulnerability.*⁴⁴ El resultado del desvelamiento, de la desmitificación de la creencia implica su disolución, y esto resulta igual para el mito del Nuevo Mundo, el de Mother como deidad femenina, Zero como súper macho o Tristessa como ideal femenino de lo bello y etéreo.

El último de los laberintos en la novela será la caverna, que ya mencionamos como la forma primigenia del mismo. La casa de cristal es un laberinto ascendente y frágil, mientras que la caverna es un laberinto descendente y sólido, es la representación

⁴⁴ Angela Carter *apud* John Haffenden, pp. 86-87.

del centro de la tierra, del útero materno, y el contexto en el que ocurrirá la principal escena de renacimiento de *PNE*. Se trata, en realidad, de una serie de cavernas, y cada una de ellas representa un estadio en términos de la experiencia humana. El viaje por el centro de la tierra está caracterizado, en primer lugar, por las condiciones de oscuridad y silencio; después, por la abolición de las nociones de tiempo y espacio; y la última cámara subterránea es misteriosamente suave, palpitante y rojiza. Es en este claustro donde Eve puede encontrarse con su propio centro materno (dado que existe la posibilidad de que haya sido fecundada por Tristessa) y este espacio es el que, más tarde, la expulsa hacia el exterior para ser, en términos literales, parida por la tierra. Iniciará una vida como mujer, ahora sí, desde una verdadera *tabula rasa*, caracterizada por la indefinición o la incertidumbre.

En *The Passion of New Eve*, el recurso de la exageración es muy efectivo como instrumento de la desmitificación. Muchos personajes son tan extremos en su militancia, en su encarnación del arquetipo, que terminan siendo caricaturizados, y el arquetipo mismo, desacreditado. *Mother*, con su cuerpo enorme y sus cuatro pechos que podrían amamantar a cuatro bebés al mismo tiempo, termina siendo una grotesca contraparte del Toro de Minos, una especie de vaca de Beulah que se encuentra al final del laberinto, y que después de una crisis nerviosa, bebe *cocktails* en la playa, esperando la muerte. Lo mismo sucedería con su contraparte masculino, Zero, con su pata de palo y su único ojo, así como su esterilidad, que son representaciones del extremo de lo carente. Y Tristessa, con el hecho de que el estereotipo de la femineidad sea tan imposible de alcanzar por una mujer, que sólo pueda concebirlo y/o materializarlo un hombre. En este caso, la risa tiene un tono en apariencia más moderado, si lo comparamos con *IDM*, pero no por ello menos amargo, y la parodia es igualmente efectiva en términos de su crítica social y

cultural. De hecho, la propia Angela Carter declaró que había escrito *PNE* como una “black comedy”, es decir, como un tipo de texto literario que se suele definir como “concerned with the humorous treatment of the shocking, horrific and macabre. Black comedy is a form of drama which displays a marked disillusionment and cynicism. [...] The wit is mordant and the humour sardonic.”⁴⁵

b) *Princesas en su sarcófago y la estética de la oscuridad.*

Aunque la reescritura del cuento de hadas y la de lo gótico sean parte del tejido general de *The Passion of New Eve*, para ejemplificar estos aspectos de la obra me concentraré sólo en el episodio de la casa de cristal, que ya analicé en el apartado anterior en relación con el laberinto y con el mito social de La Mujer.

En el caso de *PNE*, y el episodio de Tristessa y la casa de cristal, los lectores asistimos a una reescritura del cuento de “La bella durmiente”, como en el apartado de la bella sonámbula de *IDM*, al mismo tiempo que podemos hacer alusión a “Blanca Nieves y los siete enanos del bosque”, es decir, los dos cuentos de hadas tradicionales que de manera más enfática hacen uso de la imagen de la princesa seudomuerta. En la figura de Tristessa y el espacio que habita, el recurso del pastiche es utilizado para permitir la construcción de un mosaico de reescrituras compuesto de hilos que forman un trama tan cerrada que decidí abordar de manera conjunta lo maravillo y lo gótico.

⁴⁵ *Subvoce* black comedy en *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 94.

Unas páginas antes, cité la primera descripción de la casa de Tristessa que Eve hace mientras el helicóptero de Zero aterriza. La apariencia de esta mansión, desde lejos, es la de un palacio digno de la imagen de princesa que su habitante ha construido, y el hecho de que sea de cristal, así como la presencia de las lágrimas enormes que pueblan el patio, hacen del escenario un espacio maravilloso. Sin embargo, también mencioné que la descripción puede considerarse como una reescritura de la primera referencia espacial de la casa de Usher, incluso por el orden en el que se mencionan los elementos que la componen: primero la luz de la luna, después el deterioro del inmueble y, finalmente, el lago. Desde el inicio del episodio, lo maravilloso y lo gótico se funden para combinar los efectos tanto de asombro como de lo decadente, que más tarde desembocará en lo siniestro.

Conforme los invasores allanan el terreno, la casa como espacio va sumando connotaciones o se va convirtiendo en distintos tipos de escenario, pero yo diría que en lugar de sufrir un deslizamiento semántico en el que un nuevo significado corrija o anule a los anteriores, los significados se acumulan y, así, ésta no deja de ser un palacio, al mismo tiempo que puede ser mansión gótica a punto de colapsarse, para después, revelarse como laberinto, mausoleo o santuario en el que tiene lugar una extraña celebración nupcial.

Como palacio de cristal, es la morada ideal de una princesa de celuloide, es decir, ni en el aislamiento del desierto Tristessa puede prescindir de la mirada de los otros porque es en función de ésta que existe. Como mansión gótica, cumple con las convenciones del aislamiento, el deterioro, la contigüidad con una naturaleza agreste como la del desierto, pero también la presencia del bosque, que contribuye al efecto de

lo paródico; en lugar de ser un bosque auténtico, ha sido reducido a un “parque”, es decir, a una versión domesticada de lo que en otras condiciones hubiera sido un ámbito opuesto a lo civilizatorio y, al encontrarse en el contexto del desierto, su artificialidad se hace más evidente, rasgo recurrente en muchos de los espacios supuestamente naturales de las obras de Carter. Lo anterior es una forma de establecer distancia crítica con las convenciones y manipularlas hasta llegar al tono de lo burlesco, en este caso, cuando el bosque maravilloso y/o gótico se convierte en un bosquecillo de parafernalia, y la fuente del horror no proviene de esa oscuridad sino que los antagonistas descienden de un helicóptero, es decir, del mundo de lo tecnológico.

Como laberinto de cristal, ya dijimos que es, entre otras cosas, un símbolo de vulnerabilidad psíquica, pero me interesa llegar al análisis de este espacio como catedral abandonada, mausoleo, micro y macrosarcófago en el que Tristessa reposa. Al entrar, los intrusos descubren que el recinto está iluminado por la luz de unas cuantas velas o cirios, y “the dark spaces, full of the desolate scent of time and old perfume, had the air of a long-abandoned cathedral, for it was just as cold, just as quiet, and the furniture, on its own, under the influence of the tensions of its structure, now and then let out a faint, melodious twang as if it had been touched by a ghostly fingernail.”⁴⁶ Esta descripción bien podría estar sacada de una novela gótica del siglo XVIII; sólo que, un poco después, Zero y su cuadrilla llegan hasta una cabina donde un sirviente, al que Zero asesina, ha logrado programar la casa para que gire sobre su propio eje, además de poner como música de fondo la banda sonora de *Gone with the Wind*. En ese momento, los personajes han quedado atrapados en una caja musical, que sigue teniendo las connotaciones de encierro y de lo siniestro de los espacios góticos típicos del XVIII,

⁴⁶ Angela Carter, *op. cit.*, p. 113.

pero con la intervención de un tipo de tecnología que nos obliga a instalarnos en el contexto del XX y, otra vez, a contemplar el escenario como el área de filmación de un clásico de Hollywood.

Eve y Zero ascienden la gran escalera de caracol y llegan a la primera cámara circular elevada, donde se encuentran con el gran panteón de todos los iconos fallecidos de Hollywood, el espacio que la propia Tristessa había llamado THE HALL OF THE IMMORTALS. Este mausoleo resulta ser la tumba faraónica que Tristessa ha preparado para sí, con su sarcófago de cristal en el lugar más destacado de la habitación. La teatralidad de la escena, lo extremo de la incapacidad para aceptar el fin de la fama o de la vida harían que este fragmento moviera al lector, de manera inmediata, a la risa, de no ser por la escasa iluminación que brindan las velas, la ilusión de realidad que los cadáveres de cera producen y el descubrimiento de lo que los personajes creen que es el cuerpo de la Tristessa fallecida. Durante dos páginas, la explosión propia de lo paródico es contenida por el tono solemne de la narración, la atmósfera de lo “sagrado” que prevalece y el suspenso creado por la presencia del perro de Zero que husmea entre los cuerpos.

En ese momento descubrimos que toda la casa es un gran sarcófago de cristal, que en su interior contiene al otro sarcófago de cristal en el que reposa el cuerpo de la princesa encantada. Lo maravilloso y lo macabro se fusionan. En “La bella durmiente del bosque”, así como en “Blanca Nieves y los siete enanos”, los cuerpos de las protagonistas yacen como en estado de muerte sobre un lecho que tiene todas las características de la tumba o, como en “Blanca Nieves”, directamente en un sarcófago de cristal que hace del cuerpo femenino un icono u objeto siniestro y un fetiche. Al

respecto, Reyna Paniagua dice que los hermanos Grimm, con el último cuento mencionado, inmortalizaron el espectáculo de la muerte embalsamada. En esta versión alemana de la historia, el príncipe solicita que le permitan llevarse a la “durmiente” a su palacio, para verla cuantas veces quiera, y Paniagua comenta:

en el ataúd de cristal, Blanca Nieves se presenta, como dice Ariès (Bronfen, 100), como una pieza de museo visible desde todos los ángulos. De esta manera mirar implica placer y posesión visual. La mujer embalsamada es objeto fácil de idealización pues es receptáculo de todo deseo que en ella quiera proyectarse. En Blanca Nieves el tiempo se detiene para mostrarla inmutable. No está viva ni muerta pues ni el envejecimiento ni la descomposición la hacen su presa. Blanca Nieves se transforma en una escultura de sí misma, en un doble que no está sujeto al proceso de envejecimiento y se encuentra más allá de la muerte. Su cuerpo transformado en un icono ocupa de manera simultánea dos lugares: el aquí y el más allá.⁴⁷

Y ésta es la reacción de Eve (que alguna vez fue -y es- Evelyn) ante el cuerpo yacente de Tristessa. La relación de poder que se establece entre el observador y el objeto observado, la sublimación y el placer están presentes en las siguientes líneas:

I experienced an extraordinary fugue of feeling when I saw her lying there upon her own bier. It was as if, like a drowning man, I relived my entire life up to that point in a single instant, so that I was again the child whose dreams she had invaded and also the young man for whom she had become the essence of nostalgia and yet I remained the thing I was, a young woman, New Eve, whose sensibility had been impregnated with that of Tristessa during the insomniac nights of transmutation in the desert. New Eve looked down, in an ecstasy of regret, at this sign of love made flesh she could not, now, possess, even if death had not possessed Tristessa first.⁴⁸

⁴⁷ Reyna Paniagua, *La mujer como objeto siniestro en la literatura del siglo XIX*, p. 155.

⁴⁸ Angela Carter, *op. cit.*, pp. 118-119.

Dos tipos de impulso se activan en la cita anterior. Por un lado, Evelyn observa el cuerpo de Tristessa como su antiguo objeto del deseo y *lamenta* que su actual condición de mujer no le permita *poseerlo*. Por otro lado, Eve observa al icono de femineidad como el ideal hacia el que, en teoría, se orientó su propia construcción como mujer. En un mismo instante se encuentran en tensión las conciencias que habitan en el interior de un solo personaje y las distintas y complejas formas del deseo que abarca el querer poseer al otro personaje, al mismo tiempo que querer ser el otro personaje. Llama la atención el hecho de que, en la última oración de la cita, la voz narrativa cambie, de manera sorpresiva, de la primera a la tercera persona para, inmediatamente después regresar a la primera persona como forma vocal dominante. Esta es una de las pocas ocasiones, si no es que la única, en la que el personaje se permite una transgresión vocal de este tipo. Tal parece que el impacto de la visión es tan perturbador que, para soportarlo y para poder continuar narrando, tiene que salirse de sí mismo y observarse desde fuera, incluso establecer distancia con esa mujer, Eve que, por un instante, lamenta ser. El icono frente a Eve demanda que el sujeto observador masculino, es decir, Evelyn, resurja para que dicho objeto observable pueda continuar siéndolo.

La seudomuerta, como explica Paniagua desde el enfoque del psicoanálisis, puede tener también las connotaciones de fetiche y, en ese sentido, un aspecto liberador de la tensión para el sujeto masculino que observa. El aspecto amenazante de la Otridad se contiene si ésta está reducida a la parálisis:

La fascinación ejercida por Blanca Nieves dentro del féretro es similar a la producida por un fetiche, ya que su función es disminuir la tensión del deseo. Tanto el icono como el fetiche parecen ofrecer un bien inapreciable imposible de conceder; en el caso de Blanca Nieves es la posibilidad del príncipe de vivir un amor eterno dedicado a un ser perfecto, estático y paradójicamente inmortal.

En Blanca Nieves, el objeto de deseo se encuentra suplantado por un ser atemporal, capaz de negar la muerte para siempre. Este ser atemporal que suplanta a la mujer en relación al príncipe es un fetiche y puede ser visto en su característica de facilitador, por así decirlo, de la relación del príncipe hacia una mujer.⁴⁹

La denuncia de las imágenes de seudomuertas como ideales femeninos propagados por muchos de los cuentos de hadas se confirma cuando en la propia novela se hace evidente la intertextualidad con ~~La~~ bella durmiente⁵⁰: ~~She~~ had cheated the clock in her castle of purity, her ice palace, her glass shrine. She was sleeping beauty who could never die since she had never lived.⁵⁰ Pero esta durmiente se designa con letras minúsculas, su naturaleza de celuloide, su existencia como artificio es uno de los mecanismos que están en vías de desmitificarla y que, al menos a eso aspira el texto, la desacreditarán como modelo a seguir.

Justo después de estos párrafos que son, por unos instantes, concesiones a lo sublime, el perro de Zero descubre que Tristessa está viva y que, una vez más, solo estaba representando un papel, actuando como princesa embalsamada para burlar a los intrusos. En sólo un párrafo pasamos de la lógica del voyeurismo y el estatismo del objeto observado a la escena en la que Tristessa salta de su ataúd y da inicio la desordenada persecución de la diva por los corredores del laberinto, que culminará con el descubrimiento de la condición biológica de Tristessa como varón y la puesta en escena, por demás bizarra, de una ceremonia nupcial entre el personaje y Eve/lyn. El cuento de hadas se convierte en una historia de inversiones grotescas en la que los protagonistas son ambos formas de la androginia y la celebración de sus bodas es un espectáculo mordaz que no terminará en la fórmula ~~fueron~~ felices para siempre⁵¹. Los hipotextos son sometidos a un grado tal de deconstrucción que el efecto paródico

⁴⁹ Reyna Paniagua, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 119.

adquiere los tintes más violentos en términos tanto de la diégesis y lo que de manera específica le está ocurriendo a los personajes, como en función de lo que está sucediendo con el lector, quien está siendo forzado a releer los hipotextos, tanto el cuento de hadas como las novelas góticas, a contrapelo. La denuncia de estos discursos literarios como cómplices de una tradición que reduce a los personajes femeninos a los papeles de parálisis que hemos mencionado también nos obliga a pensar en la reescritura como un recurso de ida y vuelta que no sólo afecta la lectura del hipertexto sino que obliga a una relectura de los hipotextos desde uno o varios puntos de vista diferentes. Todo esto nos lleva, una vez más, al concepto de Linda Hutcheon de *historiographic metafiction*, es decir, al análisis de la parodia, entre otras estrategias, como recurso que construye un tipo de narrativa que reflexiona sobre la narrativa, y sobre los procesos de lectura y recepción de los textos.

Tanto los cuentos de hadas como las novelas góticas clásicas tuvieron siempre componentes transgresores; sin embargo, en lo que toca a los personajes femeninos, éstos casi siempre se veían reducidos al papel del ideal de belleza pasiva de la ideología dominante, así como al de víctima sacrificada o, en el mejor de los casos, rescatada por un héroe que tendría que convertirse en el esposo anhelado. Lo que quiero decir es que aunque en estas obras sobreviven aspectos perturbadores o desestabilizadores de las visiones del mundo de sus épocas respectivas, al final, los autores solían jalar las riendas de los textos para reestablecer un orden que había sido alterado. Tuvimos que esperar al siglo XX para encontrar novelas góticas, a veces llamadas neogóticas, o ejercicios de reescritura como los de Angela Carter para que el potencial subversivo de sus hipotextos fuera llevado a la superficie de la prosa y cumpliera de manera cabal con la denuncia de mecanismos de opresión de género, clase o cualquier otro tipo. Sólo así

entendemos por qué escritoras y críticas, como Marina Warner, han llegado a la conclusión de que cuanto más sabemos sobre la historia y el desarrollo del cuento de hadas, por ejemplo, más tendemos a leerlo como literatura realista y no maravillosa: “The more one knows fairy tales the less fantastical they appear; they can be vehicles of the grimmest realism, expressing hope against all the odds with gritted teeth.”⁵¹

III.3

Lo científico y lo ficcional en The Passion of New Eve.

En el capítulo II de esta tesis hicimos una primera aproximación al género de la ciencia ficción, y una lectura de *IDM* desde esta perspectiva. Decíamos entonces que, según Darko Suvin, algunas de las características fundamentales del género son que se trata de textos que utilizan un *novum* como uno de los medios para propiciar un extrañamiento cognoscitivo; obras en las que el espacio, el flujo del tiempo o los personajes son diferentes de los que encontramos en la narrativa mimética o naturalista, pero que el lector puede percibirlos como no imposibles dentro de los referentes cognoscitivos de su época. En este sentido, la ciencia ficción se caracteriza por lo oximorónico, por ser una irrealidad realista.

En cuanto a la ciencia o lo científico como uno de los componentes fundamentales incluso del nombre del género, mencioné que aunque este tipo de

⁵¹ Marina Warner, *From the Beast to the Blond*, p. 225.

narrativa utilice nociones científicas como parte de su discurso, éstas no tienen que ser demostrables en el terreno de lo empírico. Lo que a la ciencia ficción concierne es la creación de una ilusión de lo científico o pseudocientífico: imita el rigor de dicho discurso, aunque parta de premisas que nunca hayan sido comprobadas o que podrían, incluso, ser falsas. Para ahondar un poco más en este aspecto, cito lo que Noemí Novell dice al respecto: –en buena medida por el legado de Gernsback, se ha llegado a pensar que este género es una especie de difusor del conocimiento científico. Esto, desde luego, no es así: la ciencia ficción no trata de la ciencia, hace uso de ella.”⁵² O en palabras de Judith Merrill, –science fiction is not fiction about science but fiction which endeavours to find the meaning in science and in the scientific technology we are constructing.”⁵³ Yo diría que la palabra –significado” de la cita anterior debe leerse en su sentido más amplio, es decir, incluyendo una reflexión sobre las consecuencias o las no consecuencias del avance científico y tecnológico en la vida en sociedad.

Una de las razones por las que vale la pena insistir en este aspecto cuando se habla de la literatura de ciencia ficción es porque existen otros rasgos de la misma que los lectores asocian de manera inmediata al género, por ejemplo, lo futurista o lo predictivo. Sin embargo, aunque estos dos últimos elementos estén presentes en muchas de las obras clásicas y recientes de la CF, no son condiciones indispensables para que una obra pueda clasificarse como perteneciente a dicha tradición, mientras que, en el caso del elemento científico, sí se trata de un componente sin el que dicha narrativa o cinematografía sufriría una –desnaturalización”, para utilizar el término de Novell. Aun aquellos autores y críticos que han decidido utilizar el término –speculative fiction” en

⁵² Noemí Novell, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, p. 184.

⁵³ Judith Merrill *apud* Noemí Novell, *op. cit.*, pp. 184-185.

lugar de “science fiction”, a la hora de definirlo incluyen en su descripción la referencia a lo científico. Un ejemplo de ello sería la ya citada Merrill:

Speculative fiction: stories whose objective is to explore, to discover, to *learn*, by means of projection, extrapolation, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, of “reality” ... I use the term “speculative fiction” here specifically to describe the mode which makes use of the traditional “scientific method” (observation, hypothesis, experiment) to examine some postulated approximation of reality, by introducing a given set of changes —imaginary or inventive— into the common background of “known facts”, creating an environment in which the responses and perceptions of the characters will reveal something about the inventions, the characters, or both.⁵⁴

El término “ficción especulativa” es mucho más común en la crítica angloparlante que en otras tradiciones. De hecho, en la entrevista que Angela Carter concedió a Anna Katsavos en 1988, la periodista le pregunta por este tipo de escritura utilizando el adjetivo “especulativa”. Carter la define de la siguiente manera:

Speculative fiction really means that, the fiction of speculation, the fiction of asking “what if?” It's a system of continuing inquiry. In a way all fiction starts off with “what if,” but some “what ifs” are more specific. One kind of novel starts off with “What if I found out that my mother has an affair with a man that I thought was my uncle?” That's presupposing a different kind of novel from the one that starts off with “What if I found out my boyfriend had just changed sex?” If you read the New York Times Book Review a lot, you soon come to the conclusion that our culture takes more seriously the first kind of fiction, which is a shame in some ways. By the second “what if” you would actually end up asking much more penetrating questions. If you were half way good at writing fiction, you'd end up asking yourself and asking the reader actually much more complicated questions about what we expect from human relationships and what we expect from gender.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁵ Angela Carter entrevistada por Anna Katsavos en —“Interview with Angela Carter” en *The Review of Contemporary Fiction* en www.enotes.com (Consultada el 11 de octubre de 2007).

Estas líneas muestran que, para Angela Carter, lo especulativo tenía una función muy amplia, no sólo la de la aplicación a la narrativa de ciencia ficción, pero el ejemplo del segundo "what if" sí está orientado al caso de la ciencia ficción y a la tendencia de cierto tipo de crítica a considerar las indagaciones hechas por esta vía como menos serias que otro tipo de especulaciones. El ejemplo particular utilizado por Carter aquí es una referencia velada a *The Passion of New Eve* y cómo, en esta novela, el incidente del cambio de sexo del protagonista es un pretexto para que la autora y los lectores se hagan una serie de preguntas sobre las relaciones humanas y el tema del género en particular. Así, es necesario volver a la novela para analizar de qué manera está utilizado el elemento científico y tecnológico, así como otros aspectos que permiten una lectura de esta historia desde la óptica de la ciencia ficción o, mejor dicho, de cómo Carter adopta y, en algunos casos, reescribe convenciones tomadas de dicha manifestación literaria.

The Passion of New Eve es una de las novelas de Carter que se lee con más frecuencia en la línea de la ciencia ficción. Sin embargo, las coordenadas espaciales y temporales del inicio de la historia no tienen nada que ver con el contexto de una era posatómica o la presencia de personajes alienígenas, o un escenario extraño o indefinido. El primer espacio diegético es la ciudad de Londres, y el personaje joven es un profesor que viaja a Nueva York para dar clases en una universidad. El lenguaje mismo parece insinuar que el texto se moverá por los derroteros de un *Bildungsroman*. En términos cronológicos, sabemos que es la segunda mitad del siglo XX. Una vez que el protagonista se ha trasladado a los Estados Unidos, el otro espacio dominante, además de la ciudad ya mencionada, es el Estado de California. Hasta ahí todo parece coincidir con las convenciones de la literatura mimética y ello demuestra que no es

indispensable que una historia de ciencia ficción suceda en un futuro lejano o en un territorio ignoto. Sin embargo, la semilla de lo no mimético empieza a manifestarse desde que Evelyn se pierde en el laberinto urbano: todo el episodio de su vida con Leilah está caracterizado por la pérdida de las coordenadas espaciales pero, sobre todo, de las temporales. La atemporalidad marca la llegada a su primer laberinto y se hará más evidente en los siguientes laberintos. La repetición o las variaciones en torno a la oración “descend lower” tienen que ver, precisamente, con la entrada en mundos cognoscitivamente extrañados. Y es justo la superficie plana y “predecible” del desierto la que se abre para que Evelyn entre en otro mundo que, al mismo tiempo que laberinto, es ciudad subterránea, mundo alterno y, ahora sí, uno de los espacios más trillados o cliché de la ciencia ficción: el laboratorio; todo esto para encontrarse con Mother a quien, hasta ahora, hemos visto como constructo de divinidad femenina pero que también es, como ya hemos dicho, parte de la larga lista de científicos locos de la literatura de Carter, lo cual, en términos de la caracterización, podría parecer otro de los grandes clichés del género. Carter juega a poner a la ciencia ficción en riesgo: primero hace que el texto se mueva en una zona limítrofe con lo mimético, sabiendo que eso podría colapsar una de las condiciones fundamentales de este tipo de narrativa y, después, nos arroja a un espacio y nos enfrenta con una serie de situaciones que sabe que ponen en peligro la ilusión de verosimilitud del texto y no sólo eso, una vez dentro de una de las partes de la novela en la que la atmósfera y las acciones corresponden con las de la ciencia ficción, escoge espacios y personajes que sabe que pertenecen a la categoría del cliché, con lo cual pone a prueba la capacidad del texto para resistir lo predecible o el lugar común. Tal parece que la autora estuviera todo el tiempo retando aquello que se establece como condicionante de un género y explorando hasta dónde los

estereotipos, dependiendo del tratamiento que se les dé, tienen la capacidad de convertirse en algo inesperado.

Novell establece una distinción entre los conceptos de icono y cliché en la ciencia ficción. Para esta crítica, el icono, en general, es un elemento textual que apela a la familiaridad que el lector puede establecer con él, y que suele funcionar con el mismo significado cada vez que lo encontramos en un texto. Para aclarar lo anterior utiliza el ejemplo del tren en el *western*, que siempre significa progreso⁵⁶ o lo que algunos personajes de dicho tipo de cinematografía asocian a la idea de progreso. Sin embargo, en la ciencia ficción, los iconos no retienen su significación de un texto a otro, como en el caso de los robots, que en algunas obras pueden ser agentes positivos de cambio y en otras, por ejemplo, agentes de destrucción. De ahí que Novell defienda la idea de que el icono en la ciencia ficción tiene un grado de inestabilidad o ambigüedad que no necesariamente encontramos en otros géneros.

Por otro lado, el cliché coincide con la idea de estereotipo o lugar común, y autores como Clute y Nicolls agrupan a los clichés de la ciencia ficción en cuatro grandes rubros: el de los artilugios (*gadgets*), temas, personajes y tramas.⁵⁷

Siguiendo los dos conceptos anteriores, si pensamos en Mother como personaje, por un lado, en su vertiente de deidad femenina podría clasificarse como un icono que cumpliera con la característica de lo inestable o ambiguo en el sentido de que no en todos los textos tendría el mismo significado e incluso en *PNE* hay muchos momentos en los que no está claro si es una deidad protectora y/o vengadora, si es dadora de vida y

⁵⁶ Cfr. Noemí Novell, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁵⁷ Cfr., *op. cit.*, p. 229.

fecundidad o lo contrario. Pero como científica loca es, de manera clara, un cliché de la ciencia ficción: el típico personaje que utiliza su conocimiento con fines totalizadores, para crear un mundo según sus propias convicciones; prepara un ejército que atacará al resto de los habitantes, y utiliza la ciencia y la tecnología para alterar las leyes naturales y crear a un ser que pretende que se convierta en el origen de una nueva raza (esto último es, además, un rasgo característico del género: el conflicto no es individual sino que afecta a toda una especie o es de proporciones cósmicas).

Según lo anterior, el personaje de Mother podría compartir linaje con las caracterizaciones de la ciencia ficción más formulaica. Sin embargo, el hecho de que un autor decida incorporar un cliché en su narrativa no quiere decir que no pueda hacerlo para crear una serie de expectativas en los lectores y, justo entonces, darle la vuelta: deconstruirlo y hacer de él lo que no se esperaría. Como con muchos otros aspectos de la obra, en este caso la técnica utilizada por Carter para la deconstrucción consiste en lo acumulativo. La autora utiliza el cliché, pero al mismo tiempo lo subvierte, ya que en la figura de Mother yuxtapone a la deidad femenina, imponente y monolítica, con la figura del científico loco que, además, es científica, con lo que también aprovecha la ocasión para modificar una práctica bastante común en la ciencia ficción de los años cincuenta y sesenta de asignarle los papeles más importantes de la historia a personajes masculinos. Aunque Mother se pueda incorporar a la misma lista de científicos locos a la que pertenece el villano de *IDM*, cuando Desiderio finalmente se encuentra con el Doctor Hoffman, su apariencia y su conducta le resultan decepcionantes; mientras que en *PNE*, desde el primer momento, el personaje de Mother le inspira a Evelyn (y a los lectores que la observamos desde dicho filtro) una mezcla de asombro y terror. La caracterización se torna compleja porque el cliché deja de serlo al adquirir grados de

inestabilidad o volverse impredecible, con lo cual se está reescribiendo la convención o varias convenciones a la vez.

La ciencia y la tecnología son utilizadas por Mother para alterar las leyes naturales. Con los mismos recursos tecnológicos con los que se crea a un androide, Mother crea a una mujer a partir del cuerpo de un varón. En términos de los avances científicos de las últimas décadas del siglo XX, esto no parece improbable, aunque nunca haya ocurrido. Es decir, se cumplen varias de las convenciones del género: tenemos la presencia de un *novum*, que es el mundo mismo de Beulah y la transformación de Evelyn en Eve; la ciencia y los avances tecnológicos son los recursos que se utilizan para darle verosimilitud a la historia, pero lo que importa son los cuestionamientos que surgen a partir de la creación de Eve. De la misma manera que la existencia del androide hace que nos preguntemos qué es lo que convierte en humano al ser humano, la transformación de Evelyn en Eve nos obliga a preguntarnos qué es lo que convierte en mujer a una mujer y cuál es la lógica de los códigos culturales que participan en la creación de las nociones de género en una sociedad dada. Lo que menos importa es si la tecnología utilizada para ese experimento existe o es posible crearla en el mundo extraliterario:

the key issue for Carter is that the biological differences between men and women are not as important in the construction of gender identities as their elaboration in complex cultural codes which lay down the appropriate or inappropriate behaviour and physical appearance for each gender. Evelyn's unquestioned assumptions about women which underpin his Freudian view of their biological sense of lack is parodied in Beulah. The name 'Beulah' is particularly ironic, of course, as a poetic name for the state of Israel in its future restored condition.⁵⁸

⁵⁸ Linden Peach, *op. cit.*, p. 126.

El cuestionamiento antes mencionado se vuelve más complejo cuando nos damos cuenta de que el experimento ocurre en el contexto de un proyecto que tiene claros visos mesiánicos, que incluye la intención de abolir el tiempo, así como un proceso de regresión en términos de crear una nueva mitología: no se usa a la ciencia para liberar a la humanidad de atavismos como el de lo mítico, sino para insistir en esa misma dirección. Beulah, no es el único término en la novela que enfatiza el halo mesiánico de las distintas guerrillas que se han desatado en el territorio estadounidense: el rancho de Zero está ubicado en las afueras de un pueblo deshabitado llamado “New Jerusalem”; los jóvenes que integran al último de los grupos guerrilleros que atrapa a Eve tienen la intención de “evangelizar América”, etcétera.

La trampa filosófica que reside al interior del proyecto de Mother hace que éste caiga por su propio peso y el personaje quede reducido a una patética recreación del jubilado que espera la muerte junto al mar. Hay algo de conmovedor en la figura de Mother, a pesar de la carga totalitarista del personaje, tal vez porque sí termina otorgándole a Eve, aunque sea de manera involuntaria, la posibilidad de una vida, la puerta de entrada a una forma de conciencia que el personaje podía no haber alcanzado. O tal vez lo que sucede es que no es la única antagonista en la historia y, de esa manera, la antipatía de los lectores puede repartirse entre más de una figura. El caso es que no se trata de un personaje tan irremediabilmente destructivo que la heroína tenga que ejecutarla para sobrevivir, de ahí que no la veamos fallecer en la novela. De hecho, las últimas escenas de la obra son episodios de reconciliación, primero con Leilah/Lilith, la mujer de quien Evelyn había abusado más, y después con Mother.

La transformación más importante que Evelyn experimenta no es, irónicamente, la que Mother llevó a cabo en su cuerpo. El tema mismo de la transformación es de suma importancia en todos los niveles de la novela. Como pícaro, podríamos decir que Evelyn/Eve sí adquiere un conocimiento del mundo que altera su manera de conducirse y, curiosamente, de todos los pícaros analizados hasta ahora, es el que menos interés muestra en convencer al lector de que dicha transformación, aquí en el sentido de “progreso moral”, ha ocurrido. Eve es diferente no sólo porque Mother alteró su cuerpo o lo sometió a un proceso de socialización en laboratorio, sino también por todo lo que ha experimentado fuera del mundo de Mother, aventuras que, de hecho, Mother nunca hubiera imaginado: su experiencia de esclavitud y su aprendizaje al observar, con distancia crítica, el comportamiento de Zero; su papel como testigo del colapso del mito de La Mujer; la experiencia del enamoramiento; la pérdida del ser amado. En una palabra, la vivencia de lo humano. La ciencia y la tecnología son los instrumentos utilizados para ejecutar un cambio, pero la transformación profunda del personaje viene del contacto con otros mundos, con otras dimensiones de lo humano. De ahí que sean posibles las reconciliaciones del final y, el lingote de oro que Eve le entrega a Lilith al término de la novela es una forma de sanar una herida pero, sobre todo, la representación material y simbólica de su transformación. Este es el momento en el que entendemos la presencia de la alquimia desde el inicio de la novela, no tanto como uno de los marcos pseudocientíficos de la obra, sino como una metáfora de la posibilidad de la transformación.

Conclusiones preliminares

The Passion of New Eve es una novela representativa de muchos aspectos de la producción literaria de Angela Carter. Después de la crítica desfavorable que la publicación de *IDM* había generado, escribir y publicar una novela como *PNE* fue un acto de valentía y de coherencia que demostró el compromiso de la autora con su escritura, más allá de lo que el público lector o crítico tuviera que decir al respecto. Después de 1979, con la publicación de *The Bloody Chamber* y *The Sadeian Woman*, hubo una revaloración general de la literatura de Carter, encabezada de manera muy específica por la academia. Sin embargo, antes de que esos años de bienaventuranza llegaran y, de hecho, alcanzaran su punto culminante con la aparición de *Nights at the Circus*, para una buena parte de los reseñistas de la época Carter era una escritora excéntrica que se “perdía” en la creación de mundos desbordados.

Es cierto que el imaginario carteriano puede ser sobrecogedor, pero también es cierto que la extravagancia de sus mundos está siempre asentada en una visión crítica del tipo de sociedades que hemos construido en el hemisferio occidental. Las dos novelas analizadas hasta ahora forman parte de su etapa madura de producción porque son experimentos logrados en todos los niveles: cumplen con su cometido de poner en tela de juicio “lo dado”, los andamiajes ideológicos a partir de los cuales determinamos la preponderancia de la razón sobre la imaginación, el discurso científico o el histórico como discursos de verdad, creamos las diferencias de género y le asignamos a cada grupo una serie de características y conductas con las que deben cumplir. Al mismo

tiempo que las obras causan incomodidad en términos de su contenido, están escritas con un cuidado artesanal del lenguaje, con una riqueza en la caracterización que hace que los mismos personajes puedan ser planos y redondos, impredecibles justo cuando creíamos que podíamos profetizar su final.

Linden Peach compara *IDM* y *PNE* con las novelas anteriores de la autora y llega a la conclusión de que las dos primeras están caracterizadas por un mayor grado de ironía. Agrega que

Carter's interests in the social processes and the cultural mythologizing which determine gender identity and which turn women into Woman are pursued in much bolder and theatrical ways, especially in *The Passion of New Eve*. Whereas realist fiction is written from a perspective through which different issues and widely disparate experiences cohere, these novels are more overtly concerned with the difficulty of assuming a vantage point from which to write. At the same time, they engage with diverse debates of the 1970's such as the extent to which gender identity is based on biological difference, the masculinist bias in Freudian psychoanalysis, separatist feminist movements, actuality as the product of media-generated images, and the ability of Western nations to survive as stable entities.⁵⁹

Todo lo anterior se logra por el uso intensivo de la intertextualidad poligenética que no sólo es una muestra de la erudición de la escritura sino que está utilizada para crear un pastiche que se multiplica, un mosaico de reescrituras con fines paródicos. En palabras de Angela Carter, se pone vino nuevo en odres viejos y, si los odres revientan, mejor. ¿Qué nos queda después del estruendo del estallido? En el caso de *IDM*, el desencanto; en *PNE*, la incertidumbre. Las tensiones creadas en el interior de los textos no se resuelven sino que se alimentan, Eve se lanza al mar en su bote y con la conciencia

⁵⁹ Linden Peach, *op. cit.*, p. 130.

posmoderna de que no hay respuestas, de que ella construirá una forma de ser mujer que todavía no ha sido escrita. Es la belleza y las posibilidades de esta tensión lo que la narrativa posmoderna celebra.

Capítulo IV.

NIGHTS AT THE CIRCUS: EL ESPECTÁCULO HA COMENZADO.

En 1979, Angela Carter publicó *The Bloody Chamber*, que bien podría considerarse la más gótica y la más lograda de sus colecciones de cuentos. En este libro incluyó muchos ejemplos de reescritura de textos clásicos de la literatura europea, como el ya mencionado “The Lady of the House of Love”, que es una reescritura del cuento de hadas “La Bella Durmiente del bosque” y una reformulación del personaje de Mary Ann, la bella sonámbula de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*.

En ese mismo año apareció *The Sadeian Woman*, una colección de ensayos que se inscribe en el campo de los estudios culturales y que, de manera más específica, es un análisis de los códigos de la pornografía, inspirado en los textos escritos, entre otros, por el Marqués de Sade. En los capítulos anteriores de esta tesis hemos mencionado que algunos personajes de Carter toman su nombre de personajes femeninos de la literatura de Sade; sin embargo, aunque sean figuras inspiradas en protagonistas sadianos, una vez incorporadas a la obra de Carter, reciben un tratamiento que se convierte en una vuelta de tuerca con respecto a las intenciones literarias del escritor francés.

Ambos libros fueron bien recibidos por la crítica del momento, aunque con el revuelo que caracterizó siempre al lanzamiento de un libro de la autora. Lo anterior generó un nuevo entusiasmo por la escritura de Carter y una revaloración de sus obras

anteriores; fue el inicio de un auge que alcanzó uno de sus puntos más altos con la publicación, en 1984, de *Nights at the Circus*: la penúltima novela de la autora, con la cual ganó el James Tait Black Memorial Prize. La obra está dividida en tres partes; la primera parte, a su vez, consta de cinco capítulos (una de las muchas maneras en las que Carter le hace homenaje al teatro shakesperiano a lo largo de toda su producción); la segunda, dividida en once capítulos; y la tercera, en diez, más un *envoi*, otro recurso típico de la literatura isabelina.

Nights at the Circus es la historia de Fevvers, una trapecista alada que se ha hecho famosa como estrella de la farándula del Londres de finales del siglo XIX. Es conocida como “la Venus *cockney*” y su slogan es “Is she fact or is she fiction?”. La historia inicia cuando Walser, un reportero estadounidense, incrédulo y pragmático, entrevista a Fevvers y le pide que le cuente la historia de su vida y le dé una explicación sobre su increíble naturaleza de mujer pájaro, o lo que Fevvers prefiere llamar “su condición de Elena del Alambre”. Así Walser, en parte seducido por la historia y la posibilidad de desenmascarar lo que en ese momento consideraba un gran fraude, y en parte subyugado por los rústicos encantos de la Venus alada, decide unirse al circo, encubierto bajo la identidad de payaso, y seguir a Fevvers en su gira por Rusia, hasta la misma Siberia. Al final, los personajes se reencuentran y se convierten en amantes, para entrar juntos al siglo XX.

IV. 1

De las brumas del Támesis a la nieve de Siberia: la pícara viaja hacia un nuevo siglo.

And so our journeyings commenced again,
as if they were second nature. Young as I am,
it's been a picaresque life; will there be no end
to it? Is my fate to be a female Quixote, with
Liz my Sancho Panza?

De *NC*, de Angela Carter

Nights at the Circus se nos presenta, al menos de primera intención, como un ejemplo de narrativa del Realismo Mágico. Sin embargo, también podemos leerla como un ejercicio más de reescritura de la picaresca, aunque esto parezca contradictorio, dado que a la picaresca se la suele considerar un género esencialmente realista, con intenciones de sátira social.¹ Pero volviendo a lo que aquí hemos llamado las convenciones del género picaresco, *Nights at the Circus* cumple con y reescribe muchas de ellas. En primer lugar nos encontramos con una protagonista femenina, una pícara, lo cual ya nos lleva de manera más directa a *Moll Flanders* como referencia, al menos en la tradición inglesa. Igual que *Moll*, *Fevvers* tiene orígenes oscuros, y es adoptada por *Lizzie*, una prostituta de los bajos fondos londinenses. Su infancia transcurre en el burdel de *Ma Nelson*, la matrona que regentea a un grupo de prostitutas descritas más bien como cortesanas que durante el día cultivan sus mentes. De día, la casa de *Ma Nelson* parece una especie de claustro o universidad femenina, en la que las mujeres pueden dedicarse al enriquecimiento personal, al cultivo de la inteligencia que el mundo exterior les niega. Sin embargo, la descripción del espacio del burdel, aunque idealizada, resulta ser también de utilería: así se lo describe cuando las prostitutas le

¹ En esta línea, también hubiera parecido imposible leer como picarescas las dos novelas anteriores, cuando a la ciencia ficción se le ha considerado como literatura de evasión.

prenden fuego para cerrar una etapa de sus vidas y buscar un nuevo destino. Esta declarada artificialidad del escenario (que también está presente en el sarcófago de utilería del cuento “The Lady of the House of Love”) es parte del efecto paródico posmoderno que no sólo recrea, sino que deconstruye, que se admite consciente del artificio con el que juega y reflexiona sobre éste en el propio texto de ficción.

Decíamos que en este caso se trata de una pícara de orígenes misteriosos, cuyo objetivo no es sólo sobrevivir sino enriquecerse, igual que Moll: “‘A pretty face is one thing, our Liz,’ opined Fevvers, trying on the bracelet at once, ‘but diamonds is another. ‘ere’s a punter good for a touch.’ Her pupils narrowed down to the shape of L signs.”² La ambición lleva a Fevvers a exponerse a situaciones en las que pone en peligro su vida; la más obvia de ellas es ésta, cuando por conseguir un brazalete de brillantes, casi se convierte en la última adquisición del museo de curiosidades del Gran Duque. Así, nos encontramos otra vez con una pícara que vive una serie de aventuras narradas con una estructura episódica, que entra en distintas sociedades o micromundos regidos por figuras corruptas o totalitarias; que emprende un viaje y, paradójicamente, el viaje es también una vuelta a los orígenes, es la construcción de una identidad, un nuevo conocimiento del mundo; y el “avance” en términos morales es un encuentro con la risa, siendo el humor el broche de oro con el que se “cierra” el gran simulacro que es la historia de Sophie Fevvers. El patrón creado por el orden en el que se cuentan las acciones sería:

crisis económica o ambición- seducción- éxito inicial- error fatal- huida milagrosa

² Angela Carter, *Nights at the Circus*, p. 172.

Un esquema bastante similar al de *Moll Flanders*, pero con la salvedad de que los “crímenes” de esta pícara son menos condenables. Mientras Moll es capaz de robar incluso las joyas de una niña y abandonar a sus hijos para buscar a un nuevo marido que le brinde sustento, Fevvers es simplemente una jovencita deslumbrada por el resplandor de unos brillantes o que se siente físicamente atraída por el guapo reportero estadounidense. Sus armas son siempre las de la seducción, entre éstas, la mirada, que es uno de los temas importantes de la novela.

Ahora bien, aunque Fevvers es la protagonista indiscutible de la novela, el centro de todas las miradas, en esta obra nos encontramos, en realidad, con dos pícaros: el propio Walser como coprotagonista se convierte en un pícaro que vivirá su propia serie de aventuras, su entrada en mundos desconocidos y un viaje de vuelta a los orígenes que implicará un cambio en el estado de conciencia y conocimiento del mundo del personaje. Como Desiderio, y como el joven estadounidense de “The Lady of the House of Love”, Walser es un personaje heroico por su falta de imaginación, por su pragmatismo al estilo de los Otis en “The Canterville Ghost”, de Oscar Wilde. Su ingenuo interés por descubrir la “realidad” detrás de los “misterios” del Viejo Mundo lo lleva a emprender un viaje que, geográficamente, es justo lo inverso del viaje de Evelyn: Walser viaja hacia el continente europeo con la idea de que su escepticismo será armadura suficiente para protegerlo de la superchería que predomina ahí, sin sospechar que se verá expuesto a la seducción y que el recorrido también se convertirá en una fuga hacia el fin del mundo.

Las aventuras de Walser, que se desarrollan en paralelo con las aventuras de Fevvers, tienen la misma estructura episódica que aquéllas, y son una serie de peripecias

en las que siempre se repite un patrón de entrada en una comunidad nueva dominada por una figura masculina de autoridad (el dueño del circo, el jefe de los payasos, el chamán de la tribu siberiana), la adopción de una identidad diferente, una escena de muerte simbólica y un renacimiento. Igual que en *The Passion of New Eve*, la escena más importante de renacimiento se dará hacia el final de la novela, cuando perdido en la estepa siberiana –que ya dijimos que es una metáfora de la *tabula rasa* a la que llega el personaje- e incluso habiendo perdido la memoria y todo tipo de contacto con el mundo o su pasado (incluido el lenguaje), Walser se construye una identidad desde cero. La “recuperación” de su identidad como Walser sólo será posible al volver a entrar en contacto con Fevvers; y aquí se cierra (¿o se repite en espiral?) un juego narrativo doble: la reescritura de la historia de Fevvers, dentro de la propia novela. Para entender esto último, es necesario que hablemos de los “yos” autorial (yo editor), vocal (yo narrador) y diegético (yo narrado) de esta obra.

Hasta ahora se ha insistido en que dos de las muchas características de la picaresca clásica son que el personaje protagonista sea un pícaro/a y que éste narre su historia en primera persona, requisitos con los que cumplen las tres novelas de Carter que en esta tesis analizamos. En cuanto a Fevvers como pícara, además de lo ya dicho en comparación con la figura de Moll, es interesante el hecho de que la propia Angela Carter, cuando se le preguntaba sobre Fevvers como reformulación de la figura de la Elena de la literatura y mitología clásicas, solía insistir en la importancia de Fevvers como pícara y como mujer de carne y hueso que tenía que encontrar la manera de sobrevivir en un mundo que la expulsaba hacia los márgenes:

AK: What about Fevvers in *Nights at the Circus*? Would you say she’s out to create her own myth?

AC: No, Fevvers is out to earn a living.³

Así, como mujer desposeída en la Inglaterra de finales del siglo XIX, decide que su única manera de “progresar” será haciendo un espectáculo de sí misma.

En lo que toca a la convención de que la pícara narre su propia historia en primera persona, esta condición también se cumple, aunque en *NC* hay un juego de voces y perspectivas muy interesante. La escena inicial de la novela es la entrevista en el camerino, cuando Fevvers le está contando a Walser su historia. Esta reconstrucción de la infancia y primera juventud de Fevvers es una versión llena de elementos extraordinarios, cuya verosimilitud se apoya sólo en lo exhaustivo de la descripción, la abundancia de detalles. Pero en términos de los tipos de narrador, el primer párrafo crea la ilusión de que Fevvers es la narradora de su propia historia pero que, como Moll Flanders, esta pícara está dictándole su vida a Walser, quien será el encargado de transcribirla, es decir, un narrador testimonial (intradiegético) que está jugando a desempeñar el papel del yo autoral explícito de la novela picaresca. Esta ilusión logra mantenerse a lo largo de toda la primera parte de la novela, pero no es más que eso, una ilusión ya que, desde el segundo párrafo del capítulo uno, tenemos la presencia de un narrador omnisciente cuya voz se va alternando con la de Fevvers: “The blonde guffawed uproariously, slapped the marbly thigh on which her wrap fell open and flashed a pair of vast, blue, indecorous eyes at the young reporter with his open notebook and his poised pencil, as if to dare him: „Believe it or not!”⁴ La pregunta aquí sería por qué Carter decide introducir a este otro narrador desde el inicio de la novela, y mi interpretación es que, al tratarse de un ejemplo de Realismo Mágico, la presencia de

³ Angela Carter entrevistada por Anna Katsavos en “An Interview with Angela Carter” en *The Review of Contemporary Fiction* en www.enotes.com.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

un narrador omnisciente crea una ilusión de verosimilitud que de otra manera sería insostenible, dada la naturaleza de los acontecimientos que serán narrados. Así, la única voz aparentemente objetiva es la de este narrador en tercera persona que nos brinda una descripción del espacio, y de los tres personajes involucrados en la escena, frente a la historia de una Fevvers parlanchina y voraz que se encuentra avalada por una Lizzie cómplice, y que es registrada por un Walser casi ebrio y que ha perdido el sentido del tiempo. La Fevvers bebé, niña, adolescente y joven de toda la primera parte es el típico yo narrado en su función diegética, que se fundirá con el yo en su función vocal al final de la novela, aunque aquí también hay una última vuelta de tuerca. Cuando Walser y Fevvers se reencuentran, la pregunta central de si Fevvers es verdad o ficción se responde con un simple “you must answer that for yourself!”, aunque ya se han dado pruebas suficientes de la naturaleza extraordinaria del personaje a lo largo de la historia. Sin embargo, la virginidad de Fevvers, idea que a Walser nunca se le había ocurrido cuestionar y que Fevvers había sostenido literalmente “a capa y espada” a lo largo de toda su narración, provoca la carcajada de la trapecista quien contesta “‘I fooled you, then!’ she said. Gawd, I fooled you!’”⁵ o “‘To think I really fooled you!’ she marvelled. ‘It just goes to show there’s nothing like confidence.’”⁶ Con lo cual el propio personaje desacredita la versión de su historia que acabamos de leer, y le pide a Walser que escriba otra versión: “‘That’s the way to start the interview!’ she cried. ‘Get out your pencil and we’ll begin!’”⁷ El *envoi* es el inicio de otra posible versión de la historia de Fevvers, así que en este caso el juego con la verosimilitud va mucho más lejos que en las novelas anteriores, no sólo se cuestiona la confiabilidad de la pícara como narradora, sino que se afirma que no hay nunca una sola versión de una historia, que hay tantas como ejercicios de narración queramos llevar a cabo, y como focalizaciones decidamos

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷ *Ibid.*, p. 291.

adoptar. Así, el final de esta novela es una reflexión metaliteraria sobre el acto mismo de narrar, como ocurre en otras novelas posmodernas o con autores que ya hemos mencionado aquí; me refiero a *Foe* de J.M. Coetzee o a *Atonement* de Ian McEwan. La oración final no sólo nos obliga a mirar lo ya narrado con otros ojos, sino que nos invita a orientar la mirada hacia las muchas versiones que podrían crearse después de ésta.

John Haffenden interrogó a Carter sobre las posibilidades de la oración “I fooled you then” repetida en las últimas líneas de la novela y la autora contestó:

ending on that line [...] makes you start inventing other fictions, things that might have happened –as though the people were really real, with real lives. Things might have happened to them other than the things I have said have happened to them. So that really is an illusion. It’s inviting the reader to write lots of other novels for themselves, to continue taking these people as if they were real. It is not like saying that you should put away the puppets and close the box [...] it is inviting the reader to take one further step into the fictionality of the narrative, instead of coming out of it and looking at it as though it were an artefact.⁸

Si el final abierto de *PNE* ya era una invitación a imaginar las muchas posibles formas de ser mujer que tal vez Eve construiría, en el caso de *NC* la invitación es todavía más ambiciosa: el lector puede reconstruir la historia de lo ya narrado de muchas maneras o imaginar lo que podría venir después del reencuentro de Fevvers y Walser en las últimas páginas de la novela. *Nights at the Circus* es, sobre todo, una novela sobre la novela, sobre el arte de narrar, sobre el papel activo que el lector es empujado a desempeñar, una relativización tanto del autor como de las voces narrativas como autoridades que deciden qué es pertinente incluir en una historia y por qué. El recurso metatextual se convierte en uno de los objetivos centrales de la obra. El lenguaje y, en particular, el

⁸ Angela Carter entrevistada por John Haffenden, pp. 90-91.

lenguaje literario se utiliza como una herramienta capaz de articular el mundo, la experiencia humana, al mismo tiempo que es él mismo un objeto sobre el cual se reflexiona. Y lo mismo sucede con el discurso de la historia. La novela nos describe el Londres de finales del siglo XIX, y la Europa decadentista en general, sin embargo, la versión de la historia que encontramos aquí no necesariamente coincide con la de los libros de historia e, incluso, tampoco con la de otras novelas como las de Dickens o Hardy. El hecho de que la historia esté contada desde el punto de vista de una mujer, que además no vive en condiciones privilegiadas ni ejerce una profesión ordinaria; el hecho de que muchos de los acontecimientos de la diégesis ocurran al interior del mundo del circo, que es un microcosmos cerrado sobre sí mismo, pero a la vez itinerante; y el hecho de que Fevvers sea un personaje extraordinario en el sentido literal del término, es decir, una mujer alada, sin ombligo, que fue empollada en lugar de nacer como los mamíferos, hace que el lugar desde donde se narra sea tan diferente, complejo e inestable que, por consecuencia, lo narrado también resulte distinto, polisémico e imposible de acotar. Esta es una de las mayores riquezas de la narrativa posmoderna que se inscribe en lo que Hutcheon denomina metaficción historiográfica.

Como parte de este proyecto de metaficción historiográfica aparecen los recursos que ya hemos mencionado en otras ocasiones que, para fines de este apartado, tienen que ver con la reescritura de la picaresca. En cuanto a cumplir con una serie de convenciones que nos permiten leer la novela desde esta óptica, hemos visto ya que efectivamente el personaje central es una pícara, que narra su historia en primera persona o que, cuando interviene un narrador omnisciente, casi toda su visión está condicionada por el punto de vista de Fevvers o esta voz tiene como foco de atención a Fevvers. En otros momentos, el narrador omnisciente cumple con la función de dar

cuenta de aquello que Fevvers no puede testificar, de los episodios que corresponden a las aventuras de Walser que ocurren en el circo o fuera de éste, sin la presencia del personaje femenino central. Pero para seguir por la línea de lo picaresco, también tenemos una estructura episódica, o dos, si pensamos en los dos pícaros de la novela. Finalmente, el mundo narrado es un mundo hostil, que arroja a los personajes hacia los márgenes y los obliga a desarrollar su astucia para sobrevivir.

Si además de los recursos de caracterización, estructura y sátira social, pensamos en el aspecto estilístico o de uso del lenguaje de manera muy puntual, también se incluye el uso de expresiones o construcciones formulaicas tomadas de la picaresca clásica. A estas se refiere María del Mar Pérez Gil cuando analiza *Nights at the Circus* y en particular a algunas oraciones como la utilizada para dar fin al capítulo segundo de la primera parte de la novela. Pérez Gil dice que es una fórmula verbal característica de la picaresca:

Después de que las prostitutas deciden prenderle fuego al burdel, Fevvers concluye diciendo: “And so the first chapter of my life went up in flames, sir.” (p. 50). En la página 209 vuelven a aparecer fórmulas de este tipo. Tras el descarrilamiento, Walser ha quedado sepultado debajo de diversas ropas y objetos: “his adventures [Walser’s] would have ended except, after a lapse of time and consciousness, a murderess came and dug him up”.⁹

Lo anterior, el hecho de que incluso fórmulas estilísticas de la picaresca estén siendo utilizadas aquí, nos permite afirmar que esta reescritura del género también incluye el recurso literario del pastiche en su acervo de estrategias narrativas. Sin embargo, como siempre, Carter va más allá de lo que el recurso, en su forma más tradicional, podría

⁹ María del Mar Pérez Gil, *La subversión del poder en Angela Carter*, p. 141.

brindarle y no sólo revive una tradición literaria, en este caso la de la picaresca, sino que la reescribe. En el momento en que la pícaro es no sólo mujer (que de eso ya había habido ejemplos en la picaresca clásica, y no sólo el de Moll Flanders sino también la pícaro Justina, entre otras), sino una mujer alada, un ser imposible en términos de la lógica cotidiana, la caracterización y otros aspectos del texto empiezan a complejizarse. El discurso de lo picaresco se cruza con el de lo mágico realista. Además, el mismo personaje es una recreación, con fines desmitificadores, de la figura de Elena de Troya, con lo cual se agrega otro nivel de lectura y, así, por acumulación, se van sumando significados y se crea una tensión entre los distintos discursos literarios que se están poniendo en escena de manera simultánea. El efecto de lo mundano, por ejemplo, que se quiere crear al hacer de Elena una gigante que seduce pero también apabulla o amedrenta, cuya voracidad y modales no tienen nada que ver con el ideal de belleza femenino clásico, lleva la caracterización al terreno de lo paródico y, por supuesto, facilita la desacreditación de los discursos que se refieren a lo femenino como pasivo, dependiente o casi inválido.

Angela Carter creía que la picaresca, o mejor dicho, la manipulación de las convenciones de la picaresca era un recurso especialmente útil porque le permitía sacar a los personajes de su mundo y llevarlos a otros mundos en donde podía brindarles un tiempo y un espacio para analizar las ideas filosóficas que les interesaban (y que, por supuesto, a ella como autora le interesaban):

The idea behind *Nights at the Circus* was very much to entertain and instruct, and I purposely used a certain eighteenth-century fictional device –the picaresque, where people have adventures in order to find themselves in places where they can discuss

philosophical concepts without distractions.¹⁰

Su definición de la picaresca, en tono lúdico, es al mismo tiempo una muestra del uso consciente de un recurso y la confesión de la finalidad con la que se le manipula. ¿Cuáles son los conceptos filosóficos a los que se refiere en particular? En el caso de *NC*, en términos de lo social, la reescritura de lo picaresco sirve para retratar un mundo que, aún en los albores del siglo XX, sigue caracterizado por la falta de permeabilidad social, por la negación de lo femenino como autónomo y por el favorecimiento de la lógica mercantilista como motor que organiza la vida en sociedad. Si en la picaresca española del siglo XVI eran fundamentales las nociones de lo aristocrático o lo noble, en la picaresca inglesa del XVIII el comercio, el mercantilismo y el posicionamiento de la burguesía como una clase social respetable avalada por la noción puritana del trabajo como actividad ennoblecedora son los cimientos ideológicos contra los que el pícaro se estrella una y otra vez. Así, la historia de las andanzas de Fevvers facilita la denuncia de una estructura social a punto de entrar en el siglo pasado y que no sólo sigue siendo rígida y condenatoria, sino que también se ha endurecido en términos de lo económico: el positivismo en todo su apogeo.

También en términos de lo social, la situación de las mujeres como dependientes familiares hace que los únicos oficios a los que pueden dedicarse en la novela sean la prostitución o alguna forma de la farándula, el medio de los espectáculos populares, incluido el circo, que es siempre un mundo al margen de lo establecido.

¹⁰ Angela Carter entrevistada por John Haffenden, p. 87.

En cuanto a otras nociones filosóficas, sociológicas y de la conformación de lo cultural en general, la reescritura de lo mítico, lo maravilloso y lo gótico permite que se analicen otros rubros de los diferentes discursos que van estructurando el tejido ideológico, como veremos en los siguientes apartados.

IV.2

Los anticautiverios de las mujeres: seres alados, durmientes que eligen no despertar o presas en fuga.

a) Leda y el cisne.

Aunque en *NC* hay referencias abundantes a distintas mitologías y Fevvers es asociada a más de una figura proveniente de este tipo de discurso –la figura de Proserpina, por ejemplo–, el mito a partir del cual se configura el inicio de la novela y que nos acompaña a lo largo de la misma es el de Leda y el cisne.

El mito de Leda y el cisne, como todos, tiene muchas variantes, pero una de las más conocidas, por ser la difundida por Homero, Eurípides, Píndaro y Apolodoro¹¹, y retomada por Leonardo para su famoso cuadro sobre el mito y, por supuesto, por W.B. Yeats para su poema del mismo nombre, es la que cuenta que Zeus, para poseer a Leda, adopta la forma de un cisne. Los productos de esta unión fueron dos huevos, de los que nacieron dos pares de gemelos: Cástor y Pólux, y Clitemnestra y Elena. En muchas de las versiones, Leda es finalmente deificada como Némesis, y los especialistas coinciden

¹¹ Las referencias son: Homero, *Odisea* XI, 299; *Iliada* III, 426; Eurípides, *Helena*, 254, 1497 y 1680; Píndaro, *Nemea*, X, 80; Apolodoro, III, 10. Cfr. Angel María Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes*, pp. 223-224.

en afirmar que el mito encubre un culto lunar cuyos orígenes son anteriores a los de la cultura griega.

En *The Magic Toyshop* (1967), su segunda novela y con la que ganó el premio John Llewellyn Rhys, Angela Carter ya había utilizado el mito de Leda y el cisne. En esta novela se narra la historia de Melanie, una adolescente de quince años que queda huérfana y es enviada, junto con sus dos hermanos menores, a vivir en un suburbio de Londres, con el único familiar que tiene vivo: el tío Philip, que es otro más de los titiriteros siniestros de la literatura de Carter, así como otra variante de la figura del científico loco y patriarca totalitario. El tío Philip se dedica a fabricar juguetes, de ahí el título de la juguetería mágica, pero todos ellos son artefactos oscuros que inspiran asombro o franco temor. En la nueva casa, descrita en varias ocasiones como el castillo de Barbazul, Melanie se encuentra con la tía Margaret y sus dos hermanos menores, quienes son el espejo perfecto de la orfandad y la desprotección en la que ahora se encuentran los seis personajes asilados en el territorio de la figura tiránica. Además de los juguetes que el tío fabrica para vender, Uncle Philip tiene un pasatiempo y obsesión que sólo conocen los miembros de la familia: en el sótano de la gótica “mansión” ha construido un teatro, en donde representa obras inspiradas en la mitología y/o literatura clásicas, para las cuales fabrica los títeres más exuberantes. La familia está obligada a auxiliarlo en las representaciones, así como a fungir como único público y aplaudir hasta que les ardan las palmas de las manos. De esta manera, Melanie es obligada a participar en la puesta en escena del mito de Leda y el cisne, con ella como la actriz que interpretará a Leda, mientras el propio Uncle Philip manipula los hilos del cisne que representa a Zeus. La tensión de todos los miembros de la familia alcanza su momento climático en la puesta en escena de la violación de Leda, la cual le resulta traumática a

Melanie no sólo por la sorpresa causada por el desconocimiento del argumento de la obra o el sofocamiento físico que significa el tener al cisne de madera y plumas sobre su cuerpo y ahogándola literalmente, sino por el hecho de que mientras yace sobre el escenario puede ver al tío Philip, en la tramoya, moviendo los hilos. La violación simbólica se convierte, de cualquier manera, en una exhibición del cuerpo y una materialización de su vulnerabilidad frente a la figura del villano que controla las vidas de todos los habitantes de la casa. En el abuso a los sobrinos, Uncle Philip lleva a cabo su venganza, libera el resentimiento que siempre sintió respecto a su cuñado y a todo lo que él representaba: el éxito, el glamour, el reconocimiento público.

En esta reescritura del mito, Melanie no participa, ni por un instante, en ninguna forma de conocimiento de lo divino; como en el caso del poema de W.B. Yeats, en el que al menos al lector se le permite especular sobre esa posibilidad, aunque la voz poética no escatime en las imágenes de lo violento. En el caso de la novela, la escena es sólo una demostración de cuán retorcido e ilimitado puede ser el poder de un tirano, y cómo de esta unión sólo se pueden engendrar muerte y destrucción.

En la misma línea de lo mítico, en la novela hay una reescritura de la historia bíblica del paraíso, específicamente de lo que en inglés se designa como “the Fortunate Fall”, pero que Carter interpreta a su manera: la Caída no es afortunada porque haya provocado, al final, la Crucifixión como acto de redención, sino que es afortunada porque permite que Adán y Eva se liberen, por fin, del “paraíso”. En *The Magic Toyshop* están recontextualizados todos los símbolos de la historia bíblica: el árbol del bien y del mal, el despertar sexual, la transgresión, la caída y la expulsión que, en este caso, se reescribe en la escena en la que Melanie prende fuego a la casa y, por último, la

escena en la que los sobrevivientes, Finn y Melanie, quedan solos en los jardines del placer.

De la misma manera que el mito bíblico es reescrito de muchas formas a lo largo de la narrativa carteriana, el mito de Leda y el cisne reaparece, desde la primera página, en *Nights at the Circus*, pero no en vano han pasado doce años entre una novela y otra. Mientras que en *The Magic Toyshop* la atmósfera de la obra está dominada por la oscuridad y el final es resultado de un estallido de lo insoportable, en *Nights at the Circus*, a pesar de las escenas violentas o la atmósfera de lo persecutorio, lo que predomina es el tono lúdico, la ligereza de la comedia, aún en sus momentos más grotescos. Desde el inicio, la situación de la protagonista es diferente, entre otras cosas, en lo que toca a la reescritura del mito. Fevvers no es una recreación de Leda, la víctima poseída de la variante más difundida del mito, sino una de las hijas de esta unión: Fevvers es la versión cockney y posmoderna de Elena, la mujer más bella de la Grecia antigua y la hija de un dios. Si bien sus orígenes están vinculados a lo ilegítimo, el ser una nueva Elena la convierte en la poseedora de atributos excepcionales, incluidas las alas que heredó del cisne, y las cuales se vuelven su *modus vivendis*. Es la reelaboración de la figura femenina por la que cientos de naves atravesaron el mar, y de la Victoria de Samotracia, pero con cabeza, y eso no sólo en el sentido físico:

Not billed the “Cockney Venus”, for nothing, sir, though they could just as well’ve called me “Helen of the High Wire”, due to the unusual circumstances in which I come ashore –for I never docked via what you might call the *normal channels*, sir, oh, dear me, no; but just like Helen of Troy, was *hatched*.
 „Hatched out of a bloody great egg while Bow Bells rang, as ever is!”¹²

¹² Angela Carter, *Nights at the Circus*, p. 7.

Walser acaba de presenciar, unos minutos antes de la entrevista, el gran número de Fevvers, en el que, en efecto, la vio volar. Además, se encuentra en el camerino escuchando la historia de la trapecista contada por ella misma, narración en la que el personaje le brinda todo tipo de detalles sobre sus primeros intentos en el arte de la aeronáutica, cómo se instruyó sobre el tema, la manera en que Lizzie, su protectora, la estimuló para hacer sus primeros vuelos, etcétera. Hay un momento en este relato en el que Fevvers describe los cuadros que colgaban de las paredes del burdel de Ma Nelson, y confiesa recordar con particular nostalgia la obra que pendía sobre la chimenea del salón principal. Por supuesto, se trata de una representación del mito de Leda y el cisne. Acto seguido, Fevvers aclara:

„All those who saw her picture gallery wondered, but Nelson would never have her pictures cleaned. She always said, didn't she, Liz, that Time himself, the father of transfigurations, was the greatest of all artists, and his invisible hand must be respected at all costs, since it was in anonymous complicity with that of every human painter, so I always saw, as through a glass, darkly, what might have been my own primal scene, my own conception, the heavenly bird in a white majesty of feathers descending with imperious desire upon the half-stunned and yet herself impassioned girl.

„When I asked Ma Nelson what this picture meant, she told me it was a demonstration of the blinding access of the grace of flesh.”¹³

De esta manera, entre otras, se refuerza el mito a lo largo de la novela; así, no hay forma de que el lector no note la referencia intertextual que se lleva a cabo por distintas vías, ya sea la recreación de Fevvers como nueva Elena, o la referencia al mito en su versión más clásica. El recurso intertextual es variado: encontramos el uso de la alusión, la cita

¹³ *Ibid.*, p. 28.

directa del mito, y la ecfrosis como algunas de sus manifestaciones, y si ponemos juntas todas estas formas de lo intertextual se crea el pastiche. Pero, una vez más, el recurso no se detiene en la forma del pastiche, y una vez que se ha descrito, de manera ecfástica, al cuadro veneciano, la representación va seguida de la interpretación que Ma Nelson hacía de él, en discurso indirecto. En esta interpretación, el énfasis no está puesto en la violencia de lo ocurrido, sino en la gracia o virtud del descubrimiento de la dimensión sexual de la existencia, y el poder deslumbrante o cegador que esto conlleva. Bajo la guía de Ma Nelson, y en el contexto de un burdel que es, al mismo tiempo, universidad femenina y hogar en el que se hace patente la solidaridad y la protección entre las mujeres, Fevvers es capaz de reconocer su cuerpo y sus orígenes como partes de sí misma, en términos positivos. En lugar de experimentar los cambios que tienen lugar en su cuerpo, debido al crecimiento, en un contexto de ansiedad o reprobación (que usualmente genera una condición alienada de la existencia femenina), experimenta, maravillada, lo que está ocurriendo con su cuerpo y disfruta de los nuevos poderes adquiridos. Incluso aquellos atributos que la hacen diferente del resto de las mujeres son incorporados a la construcción de su ser femenino como virtudes extraordinarias. De ahí que declare: “I only knew my body was the abode of limitless freedom”.¹⁴

Es así como Fevvers se convierte en la Nueva Eva, el tipo de mujer que entrará en el siglo XX para hacerlo suyo, para crear diferentes e inesperadas formas de ser mujer. Si hacemos una comparación con *The Magic Toyshop*, esta deconstrucción del mito de Leda y el cisne ya no ocurre en el contexto de lo macabro o del abuso, sino como una herramienta que permite la reivindicación de lo femenino, al mismo tiempo que le brinda las características de lo inestable: Fevvers es la nueva Elena, pero ésta

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

sabe cómo ganarse la vida y quiere ver el mundo por su propia cuenta. También, como cisne, es una recreación de Zeus; participa de lo divino o lo extraordinario, pero lo reconstruye desde su particular punto de vista y condición. Tan juega a ser el cisne que, en la escena final de la novela, cuando ocurre el reencuentro con Walser y los personajes se convierten en amantes, ella ocupa el lugar del cisne sobre el cuerpo de Walser, lo cual tiene una dimensión de lo cómico, en el sentido más pragmático o paródico –las alas hacen que esta posición sea la más cómoda para Fevvers-, pero también tiene una dimensión simbólica: el encuentro carece de elementos de violencia, es reivindicativo de una sexualidad en la que no se reproduce el esquema patriarcal de relaciones de poder y tiene lugar una vez que Walser ha llevado a cabo un exhaustivo viaje desde lo occidental, pragmático y escéptico hasta lo oriental y primitivo, en el sentido de pérdida de las coordenadas culturales hasta entonces conocidas, e incluso la pérdida temporal de la memoria y el lenguaje:

He saw, without surprise, she indeed appeared to possess no navel but he was no longer in the mood to draw any definite conclusions from this fact. Her released feathers brushed against the walls; he recalled how nature had equipped her only for the „woman on top’ position and rustled on his straw mattress. He was as much himself again as he ever would be, and yet that „self’ would never be the same again for now he knew the meaning of fear as it defines itself in its most violent form, that is, fear of the death of the beloved, of the loss of the beloved, of the loss of love. It was the beginning of an anxiety that would never end, except with the deaths of either of both; and anxiety is the beginning of conscience, which is the parent of the soul but is not compatible with innocence.¹⁵

Esta reescritura del encuentro de Leda y el cisne ocurre en un contexto en el que la abolición de los roles, o simplemente lo ya no operante de la idea de papeles asignados

¹⁵ *Ibid.*, pp. 292-293.

de manera previa y conductas asociadas a lo masculino y lo femenino, no significa la anulación de la persona: el temor que suele asociarse a lo incierto y que empuja a los seres humanos a replegarse en lo conocido y monolítico es sustituido por la aventura del conocimiento del otro, en toda su multiplicidad, y el encuentro con la multiplicidad propia. Este tipo de relación no es alienante ni predecible, e incluso el único tipo de ansiedad que se menciona aquí es también reivindicado como síntoma del inicio de un estado de conciencia, la entrada a una nueva forma de conocimiento. Es entonces, desde cero, que ambos personajes pueden aprender a construir una relación de pareja diferente. En términos filosóficos y políticos, éste hubiera sido el ideal carteriano sobre las relaciones entre mujeres y hombres en el siglo XX, relaciones de igualdad, en las que al mismo tiempo hubiera un espacio para lo creativo y lo lúdico.

Otro contraste importante con las novelas anteriores ocurre en las varias ocasiones en las que se alude a la ciudad de Londres como amazona, “London, with the one breast, the Amazon queen”¹⁶, lo cual nos remite al mito amazónico utilizado en *The Passion of New Eve*; sin embargo, en *NC*, Londres es vista como la madre natural de Fevvers, la ciudad que la dio a luz y la hizo una *cockney Venus*, pero que no puede contener su expansión: “Cockney sparrow I might be by birth, but not by inclination. I saw my future as criss-crossing the globe for then I knew nothing of the constraints the world imposes [...]”¹⁷. Con *PNE* en mente, podríamos decir que Fevvers, en cierto sentido, es el sueño de Mother hecho realidad o, para ser más precisos, replanteado con la distancia crítica que permite la filosofía posmoderna. En *PNE*, el proyecto de la Nueva Eva estaba condenado al fracaso porque implicaba, entre otras cosas, la vuelta a un tiempo mítico, y lo mítico es otro constructo del patriarcado, por lo tanto, como

¹⁶ *Ibid.*, p. 36. La imagen se construye a partir de la silueta de la ciudad, con el domo de la Catedral de San Pablo como el único pecho de esta urbe guerrera.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

empresa de reivindicación de lo femenino, el lugar desde donde se proponía la “recreación” de lo mujeril implicaba salir de una trampa filosófica para caer en otra. Mother era una falsa revolucionaria, mientras que Ma Nelson o Lizzie son figuras protectoras que enseñan otras posibilidades del ser mujer, y que no pretenden elevarse a la posición de deidades o formas de autoridad. Fevvers, apoyada en la transgresión que la novela hace posible por su hibridez, es decir, la reescritura de lo picaresco, la deconstrucción de lo mítico y la exhibición de los mecanismo que dan origen a las religiones como códigos reguladores del comportamiento y las posibilidades que le brinda el desdibujamiento de fronteras característico del Realismo Mágico, sí es un personaje multidimensional: su existencia es prueba de las muchas posibilidades de lo vital. Elena ha desplegado sus alas para entrar en un nuevo siglo.

b) *Una reescritura del cuento de hadas y lo gótico desde la teoría de la mirada de Foucault: el museo de los monstruos, el circo y la cárcel de mujeres.*

Como en el caso de *The Passion of New Eve*, en *Nights at the Circus* la reescritura del cuento de hadas y de lo gótico se intersectan, por lo que las analizaremos de manera conjunta. Además, en la última novela, los espacios que facilitan la recreación de lo gótico como el circo, un museo de monstruos o una cárcel tienen en común el hecho de funcionar como escenarios que Angela Carter aprovecha para abordar el tema de la mirada, de manera más específica, la mirada como herramienta en las relaciones de poder y, todo ello, asociado a los conceptos de lo disciplinario, la norma y el panóptico que fueron desarrollados por Foucault como principios que organizan la interacción entre los personajes que habitan los mundos ya mencionados.

El filósofo francés Michel Foucault (1926-1984), asociado a más de una escuela del pensamiento es, finalmente, reconocido como uno de los pilares de la(s) filosofía(s) posmoderna(s) por los libros publicados en sus últimos años de vida y las teorías sobre el saber, el poder y el sujeto que en éstos desarrolla. Entre las obras de la última etapa se encuentra *Vigilar y castigar* (1975), texto en el que realiza un estudio sobre las formas del encierro en las sociedades occidentales y cómo éstas retratan una concepción del individuo y modelos de ejercicio del poder en distintas épocas. El filósofo dice que el objetivo de su libro es “una historia correlativa del alma moderna y de un nuevo poder de juzgar; una genealogía del actual complejo científico-judicial en el que el poder de castigar toma su apoyo, recibe sus justificaciones y sus reglas, extiende sus efectos y disimula su exorbitante singularidad.”¹⁸ En otras palabras, “estudiar la metamorfosis de los métodos punitivos a partir de una tecnología política del cuerpo donde pudiera leerse una historia común de las relaciones de poder y de las relaciones de objeto.”¹⁹ Su estudio se centra, de manera particular, en los siglos XVIII, XIX y XX, con la intención de retratar cómo la modernidad, y en particular el siglo XIX, fue la creadora de la idea de que el encierro, todas las variantes de la encarnación de la celda, sería el sustituto del patíbulo o el maltrato físico, es decir, una nueva ortopedia social que conllevaba la idea de rehabilitación del individuo para que éste pudiera volver a la norma, a una idea de normalidad que desemboca en la noción de Foucault de los “cuerpos dóciles”, o sea, los cuerpos *disciplinados*. La disciplina funciona a partir de un principio distinto del de la esclavitud, la domesticidad, el vasallaje o el ascetismo. La disciplina aparece como estrategia reguladora cuando “nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción,

¹⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, pp. 29-30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace más obediente cuanto más útil, y al revés.”²⁰

Para que la disciplina pueda ser establecida es necesario hacer uso de instrumentos que, en un primer momento, son muy simples. Uno de ellos es la vigilancia, y dicha vigilancia significa la utilización de la **mirada**: “el ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican.”²¹ Así, a lo largo de la historia, las sociedades han construido distintos tipos de “observatorios”, y el campamento militar fue, según Foucault, uno de los modelos más trascendentes. El diseño de un campamento militar tiene que estar caracterizado por la eficiencia y la discreción; la disposición de sus entradas, filas e hileras debe garantizar que las miradas permitan el controlarse unos a otros, en especial porque se trata de mantener la disciplina entre hombres armados. Fue tal el éxito de los planos de campamentos militares que éstos se convirtieron en modelos para el trazo de las ciudades, así podemos detectar su influencia en la construcción de ciudades obreras, hospitales, asilos, prisiones e instituciones educativas, todas caracterizadas por un principio fundamental, “el encaje espacial de las vigilancias jerarquizadas.”²²

Para los arquitectos de la era moderna, este nuevo tipo de construcción significó un reto: no se trataba sólo de edificios “para ser vistos (fausto de los palacios), o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas), sino para permitir un control interior, articulado y detallado –para hacer visibles a quienes se encuentran dentro; [...]

²⁰ *Ibid.*, p. 141.

²¹ *Ibid.*, p. 175.

²² *Ibid.*, p. 177.

una arquitectura que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir la presa sobre su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerlos a un conocimiento, modificarlos.”²³ El deseo de incrementar la eficiencia en el diseño de este tipo de espacios que permiten el ejercicio de la vigilancia/mirada como mecanismo regulatorio condujo al trazo de edificios que hicieran posible que una sola mirada lo viera todo de manera permanente. Así, las arquitecturas circulares adquirieron un nuevo auge en el siglo XVIII, aunque éste no haya sido su creador original, y fueron la expresión de un tipo de utopía política: la creación de un ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas. La encarnación de este ideal es el Panóptico de Bentham, cuya composición es la siguiente:

en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre [...] las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible.²⁴

Cabe notar que este escenario es también un tipo de laboratorio ideal en el que se puede estudiar la conducta humana de manera ininterrumpida. Una de las claves del funcionamiento del Panóptico es que los cautivos no pueden ver al vigilante de la torre central, pero saben que éste podría estarlos viendo en todo momento. Así, aunque un

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 203.

vigilante en realidad no pueda observar a todos los reclusos todo el tiempo, los reclusos no saben en qué momento exacto sí los está viendo. De esta manera, la posibilidad de *estar siendo vistos* se convierte en el mecanismo autorregulatorio de la conducta. Éste es el efecto mayor del Panóptico: “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción.”²⁵

El “juego de la mirada”, como lo llama Foucault, es uno de los temas centrales de *Nights at the Circus*. Aunque no todos los mecanismos de poder que se exploran en la novela coincidan sólo con la idea del Panóptico, todos ellos tienen que ver con los efectos que el observador produce en el observado y viceversa. En esta sección de la tesis estudiaremos las distintas caras del juego de la mirada en el orden en el que se presentan de acuerdo con las distintas etapas de la vida de Fevvers o episodios de sus andanzas picarescas: primero, como objeto de las miradas en el burdel de Ma Nelson, después en el museo de los monstruos; más tarde, en el circo y, por último, en la cárcel de mujeres. Este último espacio, el de la prisión femenina, es el que, de manera más obvia, coincide con el Panóptico de Foucault, pero las ideas del filósofo sobre la mirada tocan todos los escenarios descritos en la novela.

El primer estadio en la carrera de Fevvers como objeto observado tiene lugar a partir de los siete años de edad, cuando Ma Nelson concibe la idea de vestirla como Cupido. Fevvers se convierte en un *tableau vivant*, en el querubín guardián de la casa, “and for seven long years, sir, I was nought but the painted, gilded *sign* of love, and you

²⁵ *Ibid.*, p. 204.

might say, that so it was I served my apprenticeship in *being looked at* –at being the object of the eye of the beholder.”²⁶ La ironía de la cita consiste en que Fevvers se reconoce como objeto observado, pero al mismo tiempo menciona que esto fue el inicio de un aprendizaje, es decir, que el personaje será capaz, con el paso del tiempo, de darle la vuelta a la relación de poder que en un primer momento se ha establecido a partir de la lógica elemental de la mirada: su posición de sometimiento en esta dinámica se transformará en la capacidad para guiar la mirada del otro a donde ella quiera que se dirija, por el tiempo que ella decida y para su propio lucro. Fevvers hará de su condición de objeto observado un espectáculo y un objeto de consumo, con toda la tensión correspondiente a esta doble condición de sometimiento y poder.

A los catorce años, cuando su cuerpo se desarrolla, tiene su primera menstruación y sus alas se expanden, Fevvers deja de ser Cupido para personificar a la Victoria Alada. Ma Nelson comenta: “‘Oh, my little one, I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground.’ And then she wept. That night we threw away the bow and arrow and I posed, for the first time, as the Winged Victory [...]”²⁷. En más de una ocasión, Fevvers menciona que era una Victoria Alada con cabeza y, como Ma Nelson, varios personajes femeninos la consideran un símbolo de la condición de la mujer del siglo XX. Es decir, el icono ha iniciado su proceso de resignificación y Fevvers se entrena en el doble juego de pretender ser el objeto de las miradas, pero también objetivar al observador. Sin embargo, el coqueteo con una dinámica de la mirada en el contexto de un burdel, en donde el ojo que observa es masculino y el cuerpo observado es femenino, tiene su dosis de riesgo, y las posibilidades más oscuras

²⁶ Angela Carter, *NC*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

de esta dinámica se ejemplifican en el capítulo cuatro de la primera parte de la novela, esto es, en el episodio del museo de los monstruos.

El museo de los monstruos es otro estadio en la carrera de Fevvers como maestra de la exhibición, sólo que, en este caso, el episodio es una exploración del ámbito de lo sórdido, lo grotesco y la lógica de la explotación esclavista. Después de la vida en el burdel de Ma Nelson, Lizzie y Fevvers son acogidas en casa de la hermana de la primera, donde experimentan las bondades de un tipo de vida familiar que nunca antes habían conocido (una versión de la vida familiar en los suburbios londinenses muy distinta a la que enfrenta Melanie en *The Magic Toyshop*). Pero la enfermedad de los niños de la familia y la escasez económica (muy a la Dickens) empujan a Fevvers a probar suerte como objeto de exhibición en el museo de los monstruos, regentado por Mme. Shreck, una especie de espectro animado que, desde el primer momento, coincide con la representación alegórica de la Muerte, y es la versión más contundente del tirano totalitario de la literatura de Carter.

La descripción del espacio se inscribe en la más pura tradición gótica. Es una mansión decadente, aislada del resto de la urbe, donde sólo viven los deformes. Toussaint es el único varón que habita este espacio, con la posible excepción de un cocinero alcohólico que sólo es mencionado pero que nunca aparece en escena ya que vive en un sótano del edificio. Dado que es nombrado “cook”, tampoco sabemos a ciencia cierta si trata de un hombre o una mujer. Así, Toussaint parece ser el único varón de este mundo, y es un personaje de color que carece de boca, y trabaja como organista y cochero que transporta a la dueña en un carruaje oscuro, tirado por caballos negros, en una evidente recreación del carruaje del conde Drácula. Lo vampírico, en el

caso de Mme. Shreck, tiene que ver con la explotación del séquito de esclavas que mantiene secuestradas en el interior de su mansión, que es un subterráneo escaparate de lo “anormal”. Este burdel tiene algunas similitudes con el que visitan el Viajero Erótico y Desiderio en *IDM*, por ejemplo, el hecho de que los clientes, al entrar, tengan que cambiar de ropa y usar un atuendo que oculte su identidad o que les permita adoptar otra que desean en secreto. Pero hay dos diferencias importantes entre el primer espacio y el segundo: los seres exhibidos en el burdel de *IDM* son autómatas, creaciones imposibles en las que se combina lo humano con lo animal y lo mecánico; en el museo de *NC*, los personajes exhibidos son *freaks*, seres que la norma establecida considera anormales, pero que fueron creados por la naturaleza y, posteriormente, rechazados por la sociedad. En segundo lugar, en *IDM*, el episodio del burdel está narrado desde la óptica de Desiderio, es decir, desde la perspectiva del observador masculino que proyecta sus fantasías sexuales sobre el objeto observado. En *NC*, todo el capítulo está narrado desde la perspectiva de Fevvers, esto es, desde el punto de vista del objeto femenino observado y que, en este caso, también observa. Y eso hace que el resultado de esta parte de la historia sea radicalmente distinto.

El museo de los monstruos constituye un microcosmos en el que impera lo que Bajtín había designado como la lógica carnavalesca de las inversiones y la estética de lo grotesco. Al contrario del resto de los humanos que viven en la superficie, las trabajadoras de este burdel están confinadas a una cripta subterránea en donde posan para los visitantes en fríos nichos de piedra que Mme. Shreck llama “altares profanos”. Aunque todo museo es un espacio creado para el ejercicio de la mirada, éste se convierte en un templo oscuro en el que, bajo la misma lógica de la inversión, lo exhibido no son obras maestras que encarnan un ideal de belleza sino seres vivos que no

cumplen con los requisitos de normalidad que la sociedad ha establecido. Volviendo a la terminología de Foucault, éstos no serían cuerpos disciplinados, aunque Mme. Shreck quiera hacer de ellos cuerpos útiles.

El episodio le brinda a la autora la oportunidad de hacer gala, una vez más, de su capacidad para crear mundos completos, con personajes que tienen, cada uno, sus rasgos de caracterización y su historia propia. Las mujeres que trabajan en el museo son Fanny Four-Eyes, cuyo segundo par de ojos está ubicado en sus pechos; Wiltshire Wonder, que no mide más de tres pies de altura; Albert/Albertina, que es hermafrodita o andrógina y, en su naturaleza múltiple o cambiante nos recuerda al personaje femenino de *IDM*; Cobwebs, cuyos ojos están cubiertos por telarañas y, Sleeping Beauty, cuyo rasgo distintivo es la capacidad para yacer invadida por un sueño casi interminable. Todos estos personajes están caracterizados por una mezcla de lo cómico con lo mórbido, es decir, por lo grotesco, que produce siempre un efecto de incomodidad al observador/lector. Pero el hecho de que Fevvers se detenga a contarnos la historia de cada uno de estos personajes hace que dejen de ser meros objetos de observación: dejan de ser la otredad desconocida para adquirir una tridimensionalidad que no se le suele conceder a los personajes secundarios de la narrativa gótica. En este nivel, ya encontramos un primer distanciamiento con la escritura gótica clásica. También Fevvers es, en un primer momento, equivalente de la “damisela en apuros” o “virgin in distress” de la novela gótica, pero después se convierte en agente activo de su liberación y de la de sus compañeras, poniéndole fin a la figura de Mme. Shreck como villana persecutoria de la historia, y todo ello sin necesidad de la intervención de un héroe/futuro esposo que acuda a rescatarla. Podemos decir que hay una primera forma de reescritura de las convenciones de lo gótico, en cuanto a las caracterizaciones, que

nos hace volver la vista a las novelas clásicas del género con una distancia crítica en cuanto al reforzamiento de los roles de género, y los estereotipos de normalidad y belleza.

Fevvers se une a la colección del museo como Ángel de la Muerte, que permanece en la cabecera del lecho/tumba de la Bella Durmiente. Y es aquí donde nos detendremos en la reescritura, una vez más, del cuento de “La bella durmiente del bosque”. A estas alturas, ya podemos afirmar que este cuento de hadas es uno de los más utilizados y/o reescritos por Angela Carter. Si aludimos a *The Magic Toyshop*, Melanie es asociada a la Bella Durmiente en una descripción del papel tapiz junto a su cama: un papel cuyo estampado consiste en rosas con enormes espinas que rodean el lecho en el que yace. En el caso de los cuentos de Carter, hemos mencionado ya “The Lady of the House of Love” como un ejemplo de reescritura de la misma historia. En cuanto a las novelas a las que está dedicada esta tesis, el personaje de Mary Ann, la bella sonámbula; Tristessa en su sueño aparente dentro del sarcófago de cristal (que la hace Bella Durmiente y Blanca Nieves a la vez); y ahora, *Sleeping Beauty* en *Nights at the Circus* son pruebas de cuantas veces la autora reescribió el mismo hipotexto para experimentar con distintos puntos de vista y explorar otros significados o implicaciones de una misma fuente textual. Carter hace con este cuento maravilloso lo que, de hecho, nos invita a hacer con la historia de Fevvers: leerla como una posible versión, y construir nosotros los lectores, muchas otras.

La Bella Durmiente del museo de los monstruos es una joven que el día que empezó a menstruar cayó en un sueño profundo del que cada vez despierta con menos frecuencia y por lapsos de tiempo más cortos: sólo lo necesario para comer unos

bocados y regresar al estado de letargo. Su función en el museo es la de fetiche, es exclusivamente un objeto para ser observado, igual que Fevvers quien, como Ángel de la Muerte, cuida que ningún cliente intente tocar a la princesa en su lecho. Son las únicas “piezas” del museo que no pueden ser tocadas o usadas, aunque Fevvers, en su papel de ángel guardián, tiene un rol un poco más activo que el de la Durmiente. Hasta ahí podríamos decir que, de todas las mujeres del museo, la más reducida a objeto pasivo observado es este personaje. Sin embargo, y ahí empieza la deconstrucción del personaje como exclusivamente pasivo, la Durmiente lleva a cabo una actividad muy intensa: la de soñar. El movimiento de los globos oculares debajo de los párpados, a veces lento, a veces vertiginoso, revela que sí está viviendo una vida, sólo que esa vida ocurre en otro espacio al que no tenemos acceso. A través de Fevvers y de los otros personajes femeninos del museo, Carter le da la vuelta a las preguntas que solemos hacernos sobre la figura de la Bella Durmiente: si el cuento, en sus versiones más tradicionales, suele mover al lector a preguntarse si la princesa despertará o no, si llegará un príncipe que rompa el hechizo, en *NC* la princesa elige vivir en el mundo de lo onírico, hace de ello una forma de conocimiento e incluso de predicción. Un día, Wonder descubre, horrorizada, que la Durmiente derrama lágrimas, y Fevvers cree que sueña con el siglo XX, por eso a veces llora tanto:

„She sleeps. And now she wakes each day a little less. And, each day, takes less and less nourishment, as is grudging the least moment of wakefulness, for, from the movements under her eyelids, and the somnolent gestures of her hands and feet, it seems as if her dreams grow more urgent and intense, as if the life she leads in the closed world of dreams is now about to possess her utterly, as if her small, increasingly reluctant awakenings were an interruption of some more vital existence, so she is loath to spend even those few necessary moments of wakefulness with us, wakings strange as her sleepings. Her marvellous fate –a sleep more lifelike than the living, a dream which consumes the world.

„And, sir, ’ concluded Fevvers, in a voice that now took on the somber, majestic tones of a great organ, „we do believe...her dream will be the coming century. „And, oh God...how frequently she weeps!’²⁸

El cambio en la focalización, el intentar reconstruir la historia desde el punto de vista de la Durmiente o de los personajes femeninos marginales y protectores que la rodean, hace que los temas del relato cambien de manera radical, como sucede en *Viernes o los limbos del Pacífico*, otro ejercicio de reescritura posmoderna en el que, desde el momento en que la historia está narrada desde el punto de vista de Viernes, el hipertexto adquiere distancia crítica en relación con sus hipotextos y, de hecho, reivindica al antes personaje “primitivo” o eterno infante como, ahora, sujeto activo que decide qué clase de vida quiere vivir.

La Bella Durmiente de *NC* es una melancólica recreación del personaje clásico que cumple varias funciones a la vez. Por un lado, es una muestra de cómo no toda reescritura posmoderna tiene que ser paródica: en este caso, creo que sí se recurre al pastiche, pero que la reconfiguración de los hipotextos no necesariamente busca un efecto de lo paródico en su tradicional código burlesco. La reescritura funciona aquí, más bien, en el terreno de un pastiche que alimenta la tensión entre varios opuestos: la lucha entre el estereotipo de la imagen de lo femenino siniestro y lo pasivo, en pie de guerra con la determinación del personaje de habitar un mundo al que los otros personajes (y el lector) no tienen acceso. No es el observador quien la reduce a la otredad, sino ella quien nos expulsa a la periferia, nos niega el acceso a un mundo que nos concierne y, sin embargo, no tenemos manera de conocer.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

En el caso de Fevvers, la otra figura de altar que no puede ser tocada, la vuelta de tuerca del tema de la mirada es todavía más reivindicativa. Si bien el Ángel de la Muerte también es una mujer “petrificada”, un objeto pasivo observado por el ojo masculino, Fevvers, que ha aprendido a manipular la mecánica del observador/observado, también observa y, mientras en el circo la mirada de admiración que los espectadores le devuelven sí es una imagen sobre la cual decide construirse una identidad, la mirada que los visitantes del museo de los monstruos le devuelven la horroriza. Se niega a construirse a partir de esa mirada.

Lo anterior me recuerda los orígenes de la palabra “monstruo”, que tienen que ver con el verbo “mostrar”, en ese sentido, lo monstruoso es lo que se muestra, lo que se exhibe, pero en la lógica de inversiones del museo y a partir de la capacidad de Fevvers para devolver la mirada y observar, lo exhibido son las patologías de los visitantes, el retorcimiento de quienes buscan en lo considerado anormal una forma de excitación sexual y provocan la explotación económica de los más vulnerables: “But what I never could get used to was the sight of their eyes, for there was no terror in the house our customers did not bring with them.”²⁹ Este es el auténtico terror gótico del episodio, que se manifiesta en la utilización de la mirada como instrumento de poder para someter al objeto observado.

El tercer estadio en el recorrido de Fevvers por las posibilidades del juego de la mirada es el mundo del circo. Cuando el episodio del museo de los monstruos termina y también la aventura de Fevvers con el Rosacruz, todos los personajes se reúnen en la casa de Battersea y eligen qué quieren hacer con sus vidas. En ese momento, Fevvers

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

recibe una oferta para unirse al circo como trapeceista. El circo es mencionado por Foucault como un ejemplo de las arquitecturas circulares, pero que funciona con una lógica inversa a la del Panóptico. Mientras el Panóptico está diseñado para que un sujeto mire/vigile a muchos objetos, el circo es el espacio en el que muchos sujetos observan a un solo objeto que se encuentra en un escenario circular. En este sentido, Foucault argumenta que la Antigüedad era una civilización del espectáculo, por lo tanto sus arquitecturas circulares respondían a esta última dinámica de observación, de ahí el diseño circular de sus templos, teatros y circos. La era Moderna, según el filósofo, se plantea el problema inverso: procurar a un pequeño número de sujetos, o incluso a uno solo, la visión instantánea de una gran multitud.³⁰ Lo anterior se debe a que se trata de una sociedad donde los elementos principales ya no son la comunidad y la vida pública, sino los individuos y el Estado, con este último decidido a vigilar a una gran multitud: la sociedad moderna no es la del espectáculo, sino de la vigilancia.³¹ En este sentido, el circo es un espacio transgresor, entre otras cosas, porque su utilización en la narrativa posmoderna implica negar la mecánica del Panóptico y restituir la del espectáculo, aunque el espectáculo, en el contexto de la sociedad de consumo, tiene una connotación distinta a la de la antigüedad. Se trata más bien de lo que Baudrillard llama *simulacro* o Judith Butler describe como *performance*, conceptos que retomaremos un poco más adelante.

El circo es un espacio en el que opera la lógica de inversiones del carnaval; sin embargo, el carnaval estaba restringido en términos temporales, estaba menos acotado en el sentido de lo espacial, mientras que el circo tiene una naturaleza ligeramente distinta: en términos temporales, está limitado por el tiempo que dura el *performance* o la

³⁰ Cfr. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 219-220.

³¹ *Idem.*

representación y, en términos espaciales, está acotado, en teoría, por las fronteras del escenario y la carpa, aunque su naturaleza itinerante le permite llevar el carnaval a más de un lugar. Umberto Eco dice que el carnaval requiere que se parodien las reglas y los rituales³² pero, en el caso de la narrativa y el cine posmodernos, “el motivo del mundo al revés, a pesar de estar representado por el escenario, lo desborda.”³³

Lo carnavalesco y el motivo del mundo al revés están representados en el circo de la novela de Carter, aunque sus efectos no se limitan al espacio del escenario. En palabras de Gabriela Hernández, “en *Nights at the Circus* el mundo al revés se gesta dentro del circo para después escapar de él”³⁴, y Hernández menciona tres ejemplos de este desbordamiento: el primero de ellos es el caso de Walser, quien adopta la identidad de payaso para unirse al circo y aprende un *sketch* en el que representa a un pavo o gallo en el contexto de una cena de navidad. Sin embargo, tras un primer accidente, se lastima el brazo derecho y no puede seguir escribiendo, es decir que, al menos de manera temporal, deja de ejercer su profesión como reportero y sólo ejerce su identidad como payaso/gallo. Más adelante, el accidente del descarrilamiento del tren en la tundra siberiana y el golpe que Walser recibe en la cabeza hacen que el personaje pierda la memoria, el lenguaje y todo rastro de su identidad pasada e, irónicamente, lo único que puede recordar son los ademanes y los sonidos del papel que representaba en el circo, con lo cual termina convirtiéndose en el gallo, y representa su papel más allá del escenario. La frontera entre el *performance* y el mundo fuera del escenario se ha borrado. Lo mismo sucede con Buffo, el payaso principal del circo, quien ha quedado atrapado dentro de su papel y en todo momento es un ser que encarna el lado más

³² Umberto Eco, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica” en *¡Carnaval!*, p. 16.

³³ Gabriela Hernández, *Pop Goes the World: temas y motivos carnavalescos en novela y cine posmodernos*, p. 48.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

violento o sangriento del mundo carnavalesco. El tercer ejemplo, y el más importante para los fines de nuestro análisis, es el de la propia Fevvers, quien actúa tras bambalinas, así como fuera del circo y, en todas sus interpretaciones del papel de la trapecista alada, el juego de la mirada la define como persona.

En la dinámica de la mirada en la realidad circense de *NC* se activa un mecanismo doble: por un lado, Fevvers es observada y, en este sentido, el espectador utiliza la mirada como mecanismo de poder: hace del observado un objeto y, en el contexto de la sociedad contemporánea, el *performer* en el escenario es un objeto de consumo para el espectador. Pero, por otro lado, Fevvers también observa en el ojo del espectador una imagen a partir de la cual construye una identidad: las pupilas de los espectadores son las aguas en las que se mira el Narciso posmoderno, enamorado de su propia imagen. Fevvers no solamente se desempeña como *performer* sino que se define a sí misma a partir de lo performativo, de la representación de sí misma desde y a partir de lo escénico.³⁵ La identidad no está ligada a una noción esencialista, sino que se entiende como “una construcción cuyo vehículo principal es el deseo y que está íntimamente relacionada con la percepción que se tiene de ella desde fuera, desde *otro* que percibe al individuo a partir de su *performance*”,³⁶ es decir, por la dinámica de la mirada y el deseo. Fevvers desempeña un papel activo en el hecho de fomentar que el Otro haga una lectura de su imagen (la que ella ha creado) como objeto del deseo pero, al mismo tiempo, necesita de esa mirada para *ser*. La conciencia de ser observada, de actuar a partir de la imagen que los otros le devuelven,³⁷ es lo que anima a esta identidad posmoderna que no puede deslindarse de su apariencia: “los personajes

³⁵ Cfr. Gabriela Hernández, *op. cit.*, pp. 54-55.

³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁷ Y, en un sentido amplio, esto también incluye la imagen que nos devuelven los medios de comunicación, y lo que Baudrillard llamaba la “obscenidad” y “el éxtasis de la comunicación”. Ver página 31 de esta tesis.

adoptan máscaras que no *ocultan* su verdadera identidad (ya que en la mayoría de los casos no existe una identidad “real”), sino que la definen.³⁸ La imagen o la máscara son el equivalente de la identidad, como en la noción de *simulacro* de Baudrillard, cuando es llevada hasta sus últimas consecuencias.

Podemos observar lo anterior si relacionamos dos escenas de la novela: una, casi al inicio, cuando Fevvers interpreta su número como trapecista alada; y otra, casi al final de la obra, cuando Fevvers encuentra a Walser en plena ceremonia chamánica, y los siberianos que participan en el ritual no saben cómo interpretar su presencia. En la primera escena, narrada por la voz omnisciente, asistimos al número circense que ha hecho famosa a Fevvers, y el narrador cuenta e interpreta:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvellous present too good to be played with. Look, not touch.
She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled. Look! Hands off!
LOOK AT ME!³⁹

Fevvers se ha constituido en ser para ser mirado, su majestuosidad florece frente al ojo del espectador; extiende sus alas y la reacción del público no se hace esperar: “Oooooooh! The gasps of the beholders sent a wind of wonder rippling through the theatre.”⁴⁰

De la misma manera que Fevvers se expande alimentada por la admiración de sus fanáticos, por las miradas que le devuelven una imagen como ser extraordinario y

³⁸ Gabriela Hernández, *op. cit.*, p. 57.

³⁹ Angela Carter, *NC*, p. 15.

⁴⁰ *Idem.*

objeto del deseo, también se marchita cuando no puede verse en dichas pupilas. En la caminata por la tundra siberiana, cuando Fevvers no cuenta con la mirada de un observador que le devuelva la ya mencionada imagen como objeto del deseo o como ser que despierta la admiración, sus alas se encogen (una de ellas incluso se fractura) y pierden el color rosado que la transforma en flamenco imposible bajo la luz de los reflectores. Cuando Fevvers irrumpe en la cabaña del chamán, donde la familia de éste y Walser, como aprendiz, están llevando a cabo una ceremonia, la falta de iluminación y la incapacidad del chamán y de Walser para devolverle la imagen de sí misma como objeto del deseo, tal y como ella la ha construido y aprendido a manipular, Fevvers sufre la peor crisis de su existencia. El consumo de psicotrópicos hace que Walser tenga la mirada perdida en otras latitudes, así que

In Walser's eyes, she saw herself, at last, swimming into definition, like the image on photographic paper; but, instead of Fevvers, she saw two perfect miniatures of a dream.

She felt her outlines waver; she felt herself trapped forever in the reflection in Walser's eyes. For one moment, just one moment, Fevvers suffered the worst crisis of her life: „Am I fact? Or am I fiction? Am I what I know I am? Or am I what he thinks I am?”⁴¹

Justo en ese momento, Lizzie la conmina a que extienda sus alas y, al hacerlo, Fevvers deja ver un par de alas maltrechas que apenas se mantienen abiertas en el aire. Pero al instante, se asoman por la puerta los rostros de los curiosos del pueblo, y en cuanto Fevvers nota la presencia de un público, en cuanto siente las miradas sobre su espalda, revive: se expande en toda la plenitud de su ser extraordinario y recupera su sentido de identidad:

⁴¹ *Ibid.*, p. 290.

The door creaked, and creaked again, and Fevvers knew, without turning round, that some of Walser's new friends had arrived to see what the fuss was about. All manner of yellow faces now showed up at the door, looking like risen moons in the light of the lamps they carried. She felt their eyes on her back and tentatively fluttered the one whole wing at them. She was hesitant, uncertain, at first; but then her plumage –yes! it did!- her plumage rippled in the wind of wonder, their expelled breaths. Oooooooh!

As ever, that wind refreshed her spirits. It blew and blew through the god-hut, blowing away the drugged perfumes and smells of old blood.

She cocked her head to relish the shine of the lamps, like footlights, like stage-lights; it was as good as a stiff brandy, to see those footlights, and, beyond them, the eyes fixed upon her with astonishment, with awe, the eyes that told her who she was.⁴²

El escenario circense se ha desbordado, el *performance* es llevado hasta el último rincón de la tierra porque Fevvers es *performance* y existe como tal mientras haya un público que la observe. La mirada y el deseo son los mecanismos que constituyen su existencia y que ella decide utilizar para ser. La identidad como *performance* se convierte en una identidad elegida, cambiante, inestable y, por supuesto, en simulacro. La máscara, si se levanta, es para revelar otra, una sucesión de máscaras. Una abolición de la noción moderna de identidad. La repetición de la interjección emitida por los dos públicos y transcrita con el mismo número de letras es el recurso sonoro que funciona como campanada que anuncia el cumplimiento de la dinámica de la mirada y, al instante, la única forma de “identidad” posible se reestablece. El circo y el desbordamiento del *performance* más allá del escenario se convierten en transgresiones que permiten escapar de la lógica regulatoria del panóptico: el observado no permite que la mirada sea el vehículo de la vigilancia, ni que desemboque en el castigo como medida

⁴² *Idem.*

regulatoria. La utilización del *performance* en la narrativa posmoderna desmantela el poder del gran ojo y su ubicación como centro dictaminador.

La cuarta y última exploración del tema de la mirada que Carter lleva a cabo en *Nights at the Circus* es la que toca al episodio de la cárcel de mujeres, en el que Fevvers no participa como personaje. Esta sección se ubica en el capítulo tres de la tercera parte de la novela, justo después del descarrilamiento del tren en la tundra siberiana, cuando los *banditti* han secuestrado a los sobrevivientes, Fevvers entre ellos, y Walser queda enterrado entre los escombros del accidente. Sin previo aviso, el capítulo inicia con la historia de la creación, a finales del siglo XIX, de una cárcel de mujeres, por iniciativa de una tal Condesa P., quien había envenenado a su marido y no había sido descubierta. La Condesa vive obsesionada con la idea de rehabilitar a otras mujeres homicidas y así funda una cárcel en la soledad y lejanía de la blanca Siberia. La cárcel es un perfecto panóptico de Bentham, calcado sobre el que describe Foucault en el libro que ya mencionamos; es una penitenciaría en el sentido estricto de la palabra, una institución diseñada para promover la penitencia.

Las particularidades de este panóptico son que las mujeres ignoran que la Condesa también asesinó a su marido y que es una forma retorcida de la culpa la que la mueve en su empresa “rehabilitadora”. Tampoco saben que el escaso personal de la cárcel, las guardias, también son homicidas de esposos, trasladadas desde otras prisiones. En la torre central de vigilancia se sienta la Condesa a observar a las cautivas, que no hacen otra cosa que saber que están siendo observadas. La cárcel es un espacio inspirado en las mazmorras y celdas de tortura de las novelas góticas de los siglos XVIII y XIX, es un espacio aislado que funciona como prisión física y psicológica, pero en las

novelas clásicas se trataba de espacios oscuros, subterráneos, donde se torturaba y mataba. En el caso del panóptico se trata de un lugar iluminado (muy iluminado), donde supuestamente se rehabilita. Pero el episodio de la cárcel de mujeres de *NC* pone en duda la noción de progreso que la existencia de la cárcel moderna pareciera implicar. El hecho de que el diseño del panóptico le haya brindado asepsia y eficiencia al sistema penitenciario no quiere decir que éste se haya vuelto más justo: también era eficiente el funcionamiento de los campos de concentración durante el período del holocausto judío, tal y como lo describe, por ejemplo, Imre Kértesz en *Sin destino*, pero no por eso justo. La cárcel de *NC* es otro microcosmos habitado por mujeres con historias muy variadas, aunque todas ellas con experiencias de abuso que las orillaron al asesinato. La vida de cada uno de los personajes exhibe la incapacidad del sistema judicial para impartir justicia, en especial cuando se trata de mujeres que han puesto fin a la vida de varones. También es por razones de astucia y eficiencia que la Condesa no fue descubierta como asesina, cuando su crimen parece haber sido el menos justificado y el único perpetrado a sangre fría, lentamente, durante años. Y es a ella a quien el sistema no logra condenar.

El panóptico funciona, como lo explicó Foucault, por su capacidad para inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Quien detenta el poder impone una noción de norma o normalidad a los cautivos, quienes se considerarán rehabilitados en la medida en que se apeguen a dicha noción preconcebida de norma. Cabe mencionar que en la novela no hay una sola prisionera que se arrepienta de su crimen, y lo que queda expuesto es la brutalidad del poder de la mirada cuando se le utiliza como instrumento regulador de la conducta, los efectos nocivos de la negación de una dimensión de lo privado en la existencia humana, y lo endeble o ridículo que resulta el mecanismo de

control cuando las cautivas se dan cuenta de que están sometidas por una sola persona. Así, Olga Alexandrovna, movida no sólo por su deseo personal de alcanzar la libertad sino por el de reunirse con su hijo, a quien el sistema judicial ha dejado huérfano, inicia el complot en contra de la Condesa. Tras una serie de intrincadas y cuidadosas maniobras, todas las presas están listas para actuar. A la hora que las celdas se abrieron para que las reclusas salieran a ejecitarse, “the guards threw off their hoods, the prisoners came forth and all turned towards the Countess in one great, united look of accusation.”⁴³ Es con el poder de la mirada que las mujeres dislocan el funcionamiento del Panóptico, le devuelven a la Condesa, de manera simultánea, toda la capacidad coercitiva que el poder de la mirada puede tener cuando se utiliza como herramienta de sometimiento. Por supuesto que la Condesa no lo puede soportar:

She took out the pistol she kept in her pocket and fired off shot after shot that banged but did not reverberate as they ricocheted off the bricks and bars of that echoless chamber. Her firing scored one bull; she stopped the clock, shot the time out of it, broke the face and stilled the tick forever, so, henceforth, when she looked at it, it would remind her only of the time that *her* time ended, the hour of their deliverance. But that was an accident. She was too stricken with surprise to aim straight, she wounded nobody and was easily disarmed, chattering away with outrage.⁴⁴

En una novela en la que predomina el efecto de las inversiones carnalescas y paródicas, resulta muy significativo que la estrategia de la insurrección sea invertir la dinámica de la mirada, y la descripción del colapso de la vigilante se torna casi cómica: el efecto burlesco deja al descubierto la impotencia y la vulnerabilidad del opresor una vez que la solidaridad entre las oprimidas se manifiesta. Ante la conciencia y la unión,

⁴³ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴ *Idem.*

la figura totalitaria se derrumba y la Condesa se convierte en una patética reformulación de Mother, quien también quería abolir el tiempo, sólo que esta figura totalitaria es tan endeble que lo hace por accidente, y sólo anula el tiempo del reloj.

Una vez libres, algunas mujeres deciden formar una comunidad autónoma en la tundra, y otras buscan las vías del tren para orientarse y volver a sus lugares de origen. El grupo que se traslada hacia las vías, en el que se encuentra Olga, descubre a Walser, y es Olga quien lo salva, movida por la ternura maternal que ha almacenado durante los años de cautiverio en los que ha soñado con reencontrar a su hijo. En una más de las formas de reescritura de “La bella durmiente”, Walser se transforma en el durmiente que necesita ser despertado:

„How shall we wake him?’
 „The old tales diagnose a kiss as the cure for sleeping beauties,’
 said Vera, with some irony.
 Olga’s maternal heart did not heed that irony. She pressed her
 lips to his forehead and his eyelids slowly fluttered, slowly opened
 and he lifted up his arms and slowly put them round her neck.
 „Mama,’ he said. That universal word.
 Smiling, she shook her head. She saw what Walser no longer
 knew enough to ask: „Where am I?’ Like the landscape, he was
 a perfect blank.⁴⁵

En la misma lógica de las inversiones, la reescritura del cuento de hadas ha colocado a Walser en la posición del durmiente; la de lo mítico, en el lugar de Leda; y la de lo gótico lo ha convertido en una versión masculina de la damisela en apuros: es el inocente y desvalido que tendrá que ser rescatado por Fevvers y traído de vuelta al mundo.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

En cuanto a los cautiverios de las mujeres, hemos visto cómo en la novela todas las formas de confinamiento son superadas, y los personajes femeninos se convierten en sujetos activos que eligen cómo escribir sus vidas. No en vano Angela Carter concibió esta novela como una comedia, todos los episodios tienen finales “felices”, pero no complacientes en el sentido de reforzar la ideología dominante: lo celebratorio en *NC* proviene de la conciencia de haber exhibido y desmantelado los mecanismos de opresión que subyacen a los discursos que se erigen como discursos de verdad, justicia pública o normalidad.

IV. 3

El realismo mágico o una estética de los excesos.

Si bien al analizar *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* y *The Passion of New Eve* en los capítulos anteriores de esta tesis dedicamos un apartado a la lectura de dichas obras desde la óptica de la ciencia ficción y vimos cómo algunas convenciones de este género son manipuladas por la autora e incluidas para ampliar la hibridez genérica de su narrativa, en el caso de *Nights at the Circus* el componente agregado es el del realismo mágico. De hecho, la novela es, por lo general, clasificada como ejemplo de este tipo de narrativa, juicio con el que estoy de acuerdo. En las páginas siguientes no abordaré las características del género para después analizar cómo se reescriben en *NC* (procedimiento que he utilizado hasta ahora en relación con otros modos literarios), sino que observaré estas características para reflexionar sobre cómo el discurso del realismo mágico se cruza con y refuerza los rasgos fundamentales de la narrativa posmoderna en

general. Angela Carter no subvierte o parodia las estrategias narrativas del realismo mágico (que ya éste es, en sí mismo, un género transgresor), por el contrario, las adopta porque son compatibles con los principios estéticos que caracterizan a su escritura, de manera especial, en el caso de *Nights at the Circus*.

El término “realismo mágico” fue acuñado en 1925 por el alemán Franz Roth, crítico de arte e historiador, quien lo utilizó para referirse a un nuevo tipo de pintura postexpresionista que se estaba creando en la Europa de los años veinte. Pero para los fines de la teoría y la crítica literarias es el escritor cubano Alejo Carpentier quien lo utiliza por primera vez para describir la narrativa latinoamericana que se estaba publicando en distintos países del continente a mediados del siglo XX, incluida la suya. En el prefacio a su novela *El reino de este mundo*, publicada en 1949, Carpentier usa el término “real maravilloso” como su adaptación de la categoría de Roth, y describe lo maravilloso de la siguiente manera:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.⁴⁶

Esta primera definición me obliga a hacer un mínimo deslinde entre el realismo mágico y otros tipos de literatura no mimética, de manera particular la fantástica y la maravillosa. Este deslinde es complejo porque los tres modos literarios comparten un

⁴⁶ Alejo Carpentier, Prefacio a *El reino de este mundo* en *Obras Completas de Alejo Carpentier*, II, p. 15.

terreno común, que es la presencia de lo extraordinario en el texto. Sin embargo, la literatura fantástica se caracteriza por una estética de la ambigüedad: el elemento extraordinario no es explicado en términos de una lógica racional, pero tampoco se establece como definitivamente mágico en términos de una lógica metafísica: lo que permanece es la incertidumbre. La obra le brinda al lector ambas posibilidades de interpretación, pero no le da suficiente evidencia para decidirse por una de ellas. El efecto fantástico depende de que se mantenga esta tensión entre ambas posibles explicaciones, y deja al lector en un estado de desazón precisamente porque el texto termina antes de que esta disyuntiva se resuelva. De ahí que lo fantástico se haya descrito como una literatura de umbral; en el momento en el que la balanza se inclina hacia el terreno de lo sobrenatural o el del racionalismo empírico, el texto deja de ser fantástico para convertirse en otra cosa. Al menos ésta es la postura defendida por críticos como Todorov, Botton o Patán.

Sin embargo, lo mágicorrealista sí comparte con la literatura maravillosa en general, incluido el cuento de hadas, la aceptación del elemento extraordinario como “lo dado”, como posible y, de hecho, *frecuente* en el universo creado por el texto. Los personajes no suelen sorprenderse con la presencia de lo milagroso en la historia, lo incorporan como uno más de los elementos que forman parte de su mundo. De ahí que tenga sentido el término de Carpentier, lo “real *maravilloso*”. Las diferencias entre la narrativa del realismo mágico y, por ejemplo, el cuento de hadas radican en otros aspectos del texto, como el hecho de que el cuento de hadas provenga de la tradición oral, tenga un grado de maleabilidad muy alto que le permita adaptar la historia al contexto de diferentes tradiciones literarias y épocas, se mantenga hoy en día como un género popular y lo mágico tenga en él una función compensatoria en términos sociales.

También el aspecto realista sufre en estos dos modos literarios un tratamiento distinto. Mientras que en el cuento de hadas, dada su composición mucho más esquemática, el elemento realista está presente pero abreviado, en el realismo mágico la profusión del detalle en las descripciones de tipo realista es parte de un principio barroco que caracteriza a dicha escritura.

Esto me lleva a comentar otro rasgo valioso de la teoría de lo magicorrealista como la propone Carpentier. El escritor dice que lo real maravilloso está imbuido de un espíritu barroco; el texto manifiesta un terror al vacío, a las superficies desnudas y a la geometría lineal. Como la arquitectura de la misma denominación, ésta es una literatura que hace del movimiento una forma de resistencia, de rechazo de cualquier vertiente de la parálisis.

La propuesta de Carpentier adolece de una limitación grave. En su momento, el crítico defendió una idea localista de que lo real maravilloso sólo podía existir en la literatura latinoamericana, dado que en las culturas latinoamericanas lo mágico se acepta como parte de la existencia cotidiana y dichas sociedades existen en un contexto de lo exuberante y/o excesivo. Hoy en día sabemos que dicha afirmación es insostenible por varias razones. La primera de ellas es que parte de un lugar común sobre la realidad latinoamericana, que son muchas y no una, y que como todo tópico es una falsa generalización. Otra razón no menos importante es que en muchas otras latitudes se han publicado libros que son grandes obras de la literatura del realismo mágico y que, por supuesto, no dependen de un criterio regionalista como el de Carpentier para existir. Ejemplo de esto son muchas de las novelas de Salman Rushdie, Günter Grass, Arundhati Roy y la propia Angela Carter, entre otros. Sin embargo, la posición de

Carpentier se justifica, en parte, si pensamos en que el momento en el que él estaba desarrollando su teoría sobre lo real maravilloso las literaturas latinoamericanas tenían “poco” tiempo de haberse desvinculado de los modelos europeos de escritura, del peso de la tradición y de haberse constituido como literaturas que no sólo tenían características únicas sino que incluso marcaban la pauta o estaban en la vanguardia de la creación. De cualquier manera, la contribución de Carpentier fue y es de gran importancia para la reflexión teórica sobre el género.

A partir de la definición inicial de Carpentier y haciendo un análisis de la narrativa magicorrealista más reciente, Wendy B. Faris propone una lista con cinco características que ella considera fundamentales de este modo literario. Esta tipología la crea en un ensayo titulado “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”, y es el modelo que seguiré para después analizar *Nights at the Circus* como novela del realismo mágico. Según Faris, en la literatura del realismo mágico:

- 1) El texto contiene un elemento mágico irreductible, es decir, que no podemos explicar según las reglas del universo tal y como las conocemos.
- 2) Las descripciones denotan una fuerte presencia del mundo fenomenológico – éste es el elemento realista del realismo mágico-. Las descripciones realistas crean un universo narrativo que se parece al que los lectores habitamos, en muchos casos por el uso extensivo o la proliferación del detalle.
- 3) El lector puede dudar entre dos explicaciones contradictorias de los acontecimientos, como en la definición de Todorov de lo fantástico, aunque existen muchas variantes y condicionantes culturales que relativizan este rasgo.

- 4) El lector experimenta la cercanía o casi fusión de dos ámbitos o dos mundos.
- 5) El texto pone en tela de juicio ideas preconcebidas sobre el tiempo, el espacio y la identidad.⁴⁷

Esta versión sintetizada de las características del realismo mágico se irá ampliando conforme lo necesitemos para analizar *NC*, pero abordaré el análisis de la novela utilizando la lista de Faris como hilo conductor.

El primer aspecto es la presencia del elemento mágico irreductible. En el caso de *NC*, es evidente que uno de los motivos centrales de la novela es la condición de Fevvers como mujer pájaro o mujer alada. La razón por la que Walser se interesa en hacer un reportaje sobre la trapecista es precisamente para demostrar que es un fraude, su intención es descubrir cual es su truco para engañar al público, ya que él es el representante del racionalismo en la novela. Y Fevvers inicia el relato de su vida precisamente afirmando que fue empollada, que, como Elena de Troya, nació de un huevo y, además, heredó de algún padre olímpico las alas. Como sucede en muchos textos magicorrealistas, no es que el personaje se niegue a dar explicaciones de su condición, de hecho Fevvers le brinda a Walser muchísima información, sólo que ninguno de los datos proporcionados es verificable. La ilusión de verosimilitud se crea, como lo señala Faris en el segundo punto de su lista, por el uso extensivo del detalle; yo diría que Fevvers deja caer sobre Walser y sobre los lectores una avalancha de descripciones de tono realista, referencias científicas y seudocientíficas, y anécdotas que literalmente sepultan bajo toneladas de información el corazón de la pregunta sobre si ella es ficción o realidad.

⁴⁷ Cfr. Wendy B. Faris, "Schehazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" en *Magical Realism. Theory, History, Community* (Parkinson Zamora, Lois/ Faris, Wendy B., eds.), pp. 167-173.

A lo anterior yo agregaría que la propia Fevvers, de manera irónica y paródica, confiesa que lo importante no es que el discurso sea un discurso de verdad, dado que tal cosa no existe, sino la certeza o la actitud de certidumbre con la que se emite un discurso. No es gratuito que justo la última oración de la novela sea, entre carcajadas, el comentario de Fevvers: “„To think I really fooled you!’ she marvelled. „It just goes to show there’s nothing like confidence.’”⁴⁸

Sin embargo, además de la intención de la novela de desacreditar la noción de discursos de verdad o de verdades objetivas e incuestionables, el elemento mágico como tal sí está presente en la obra. Desde el inicio, Walser se propone descubrir si Fevvers tiene un ombligo o no, dado que si lo tuviera, eso sería evidencia *científica* de su naturaleza de mamífero. En la escena final, cuando Walser observa el cuerpo desnudo de Fevvers, comprueba que efectivamente no tiene ombligo, pero el resultado de su descubrimiento científico ya no le interesa. Ha descubierto que ése no era el punto. En la historia somos testigos de cómo en muchas ocasiones Fevvers vuela, pero claro, la narración de esas escenas está hecha desde el punto de vista de Fevvers, con lo que otra vez todo podría ponerse en duda. Y como al final de la obra no sólo Fevvers sino las otras voces y perspectivas narrativas –Walser y el narrador omnisciente- han perdido confiabilidad, no hay una fuente de información que tenga más autoridad que otra, y ese sí es el punto, lo que se busca es, de nuevo, minar la noción de que puede existir una conciencia en el relato que sea una fuente de información más legítima que otra.

⁴⁸ Angela Carter, *NC*, p. 295.

El otro momento en la novela en el que la presencia del elemento mágico es contundente es el episodio del coleccionista de juguetes, al final de la parte dos. El coleccionista es otra encarnación del titiritero o el tirano controlador que disfruta adquiriendo objetos para fijarlos en un nicho, jaula o vitrina. Seduce a Fevvers con el ofrecimiento de joyas pero, en el instante en que quiere atraparla en una jaula dorada para siempre, Fevvers reacciona y escapa. La presencia de la jaula, el símbolo del pájaro enjaulado, igual que la reescritura de la historia de la Bella Durmiente, es un elemento con presencia obsesiva en los textos de Carter. El cambio en *NC* es que Fevvers, que sí es un pájaro, es el personaje femenino que se niega a permanecer en una jaula. La ironía es deliberada ya que, en su gran número de circo, el *performance* inicia con Fevvers saliendo de una jaula dorada, justo el tipo de celda en el que el coleccionista quiere encerrarla. Pero el elemento mágico aquí está relacionado con el escape. Entre la colección de juguetes se encuentra un tren que llama la atención de Fevvers porque es una reproducción en miniatura del tren que ella sabe que, en ese momento, los otros personajes del circo están tomando para viajar a Siberia. Así, justo cuando está a punto de perder su libertad, aprovecha una distracción del villano para subir al tren y esta acción se convierte en un salto de un plano de realidad a otro. Fevvers brinca al tren real y al siguiente capítulo de la novela en sólo una oración: “In those few seconds of his lapse of consciousness, Fevvers ran helter-skelter down the platform, opened the door of the first-class compartment and clambered aboard.”⁴⁹ Esta acción, que es la más drástica en términos de la presencia de lo extraordinario, en la que se transgreden los planos temporales y espaciales (incluso los planos de realidad) de la novela, está narrada con una brevedad sin par y el texto no vuelve a mencionar el acontecimiento. No se brinda ninguna explicación al respecto, ningún personaje se pregunta cómo llego

⁴⁹ *Ibid.*, p. 192.

Fevvers hasta el tren y al lector no le queda más remedio que aceptar que así funcionan las leyes de este universo narrativo. Para ponerlo en palabras de Carpentier, lo maravilloso surge de una alteración inesperada de la realidad, y aunque esta realidad sea la de la diégesis, nada le garantiza al lector que no pueda ocurrir una transgresión que incluya al plano metadieético.

Aquí vale la pena detenernos en un matiz técnico que varios teóricos, Faris entre otros, mencionan con respecto a las estrategias narrativas del realismo mágico. Se suele señalar como recurso frecuente el uso de una gradación de lo maravilloso. Con esto me refiero a que en muchas de las novelas de esta tradición literaria la narración deja semillas de lo inusual o insólito plantadas a lo largo del texto, a veces de manera casi imperceptible, para que finalmente florezcan en un momento de la historia y la primera reacción del lector sea la de sorpresa, pero en una segunda lectura de la obra se puede detectar que la filtración de lo extraordinario había comenzado antes de que el acontecimiento plenamente “milagroso” ocurriera. Un ejemplo de lo anterior sería la novela *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro. En esta obra un extraño llega al pueblo donde los generales de la revolución se han asentado y han impuesto su gobierno. Este personaje es el único que no teme a los generales, que se atreve a transgredir las reglas y es quien, finalmente, detendrá el tiempo para escapar a caballo con Julia, brincando de un plano espacial a otro con una utilización descarada de lo sobrenatural. Al releer la novela, los lectores nos damos cuenta de que en realidad había muchos indicios de que este personaje era un ser extraordinario, notamos que pudo caminar bajo la lluvia sin que la luz de la vela que porta se apague o sin que su cigarro deje de desprender humo. Es el personaje que ha llevado el teatro al pueblo y cuando dirige a los actores tiene la capacidad de hacer que éstos se “transporten” a la realidad

ficcional que él evoca, etcétera. Entonces, la conclusión a la que llega el pueblo después de la huida, el decir que el hombre era un mago, no nos parece tan descabellado, aunque tampoco se brinde ninguna explicación racional sobre la existencia de la magia.

De la misma manera, en *NC*, antes del acontecimiento extraordinario de la fuga de Fevvers, los lectores han sido enfrentados a otras formas de lo inexplicable y, de hecho, la discusión sobre si Fevvers tiene o no alas distrae nuestra atención de una de las acciones más sobrenaturales de la historia. La fuga está contada por la voz narrativa omnisciente y eso tiene al menos dos implicaciones importantes: en el corto plazo, le brinda verosimilitud a la historia; en el largo plazo, mina la credibilidad de dicha voz narrativa, la única que, en un tipo de literatura realista, podría haber mantenido la ilusión de verosimilitud. La única posible (y mañosa) justificación para la ausencia de una explicación sobre la fuga de Fevvers es que el ajetreo de su entrada en el vagón, la velocidad del tren que arranca, el niño ruso que está siendo arrojado por la ventana, etcétera, todas estas acciones son tan vertiginosas que simplemente nadie se “acordó” o tuvo tiempo de reflexionar sobre lo que acababa de ocurrir unas líneas antes. La aceleración del ritmo narrativo y el efecto de simultaneidad de acciones se convierten en los recursos para obviar la vacilación y subir al lector a un tren que lo llevará al fin del mundo.

El ejemplo de la fuga al tren pone en tela de juicio las nociones aceptadas de tiempo y espacio, pero en relación con la dislocación del tiempo, este tipo de transgresión ya había tenido lugar desde la primera escena de la obra, la entrevista en el camerino. Recordemos que, en la noche en que Walser entrevista a Fevvers, la atmósfera opresiva de la habitación, la iluminación deficiente, los efectos del cansancio,

lo excesivo de la presencia y la narración de Fevvers, la cantidad de champagne que beben, entre otros elementos, contribuyen a crear en el reportero una sensación de aislamiento del mundo exterior, de haber perdido la noción del tiempo. Walser tiene la impresión de que el tiempo se ha detenido, idea que se refuerza cuando la trapecista y Lizzie hacen referencia al reloj con la figura del padre Cronos esculpida, como el único objeto que conservan del burdel de Ma Nelson. Las manecillas de este reloj se han paralizado a las doce, única hora que el instrumento indica y que, de manera recurrente, aparece en la literatura no mimética como un momento en el que la unión de las dos manecillas, el instante en el que el recorrido por todas las horas del día concluye y se inicia la cuenta de otro segmento temporal, crea un intersticio por el que los personajes pueden colarse en un tiempo otro. Walser está convencido de que es más tarde, así que verifica la hora en su propio reloj y, para su sorpresa, éste también marca las doce. Así, decide que debe ser el cansancio lo que le hace sentir que es tarde y al escuchar las doce campanadas del Big Ben, un referente temporal externo, se tranquiliza. Sin embargo, la entrevista continúa y, cuando Walser vuelve a escuchar el sonido del Big Ben, éste vuelve a indicar que son las doce: “But, odder still –Big Ben had once again struck midnight. The time outside still corresponded to that registered by the stopped gilt clock, inside. Inside and outside matched exactly, but both were badly wrong. H’m.”⁵⁰

La entrevista transcurre en un no tiempo cada vez más indefinible, hasta que, cuando Fevvers deja de narrar, cuando se detiene el efecto seductor de sus palabras, el Big Ben hace sonar seis campanadas:

During the less-than-a-blink of time it took the last chime to die there came a vertiginous sensation, as if Walser and his companions and the very dressing-room itself were all at once precipitated down a vast chute. It took his breath away. As if the room that

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

had, in some way, without his knowledge, been plucked out of his everyday, temporal continuum, had been held for a while above the spinning world and was now –dropped back into place.⁵¹

Las transgresiones espaciotemporales en la novela no sólo ocurren en el nivel “micro” de la historia, sino también en el “macro”. En términos de la estructura temporal del texto, ésta tampoco guarda una linealidad estricta. El simple hecho de que su estructura sea episódica, a la manera de las novelas picarescas, ya hace que haya saltos temporales y espaciales utilizados para narrar sólo los episodios más representativos de la vida de Fevvers (o la de Lazarillo o la de Moll). Aún así, en las novelas picarescas clásicas, hay una mayor ilusión de linealidad porque, aunque la historia esté constituida por fragmentos, estos fragmentos guardan un cierto orden cronológico entre sí. En *NC* también se atenta contra ese delgado hilo cronológico porque en el interior de muchos episodios se cuentan otros que ocurrieron en tiempos y espacios diversos, es decir, hay varios tipos de estructuras temporales funcionando en el interior de un mismo episodio y entre episodios también. Un ejemplo de esto es el hecho de que en la sección anterior de esta tesis, cuando analicé los distintos momentos de la vida de Fevvers en los que el personaje experimenta con las posibilidades de la mirada, decidí organizarlos de la siguiente manera: burdel, museo de los monstruos, circo y cárcel de mujeres. Lo hice así para darle un orden cronológico al análisis, pero ese no es el orden en el que están descritos los espacios y contadas las aventuras en la novela. Si hubiera respetado el orden de la *trama*, entonces hubiera tenido que empezar por el análisis del mundo circense en primer lugar.

⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

Lo anterior me permite decir que Carter utiliza la convención picaresca de la estructura episódica, pero también la transgrede (de ahí que sus obras no se inscriban en dicha tradición sino que la deconstruyan) y, en este caso, la transgresión temporal comulga con el gusto mágicorrealista por los juegos de dislocación del tiempo. Así la relación con la narrativa del realismo mágico es distinta de la que establece con otros géneros literarios, es una relación de complicidad y no paródica. Sin embargo, lo interesante aquí es que la hibridez está lograda, que la búsqueda de una dislocación del tipo magicorrealista no excluye la presencia de una estructura episódica ni la posibilidad de leer la obra desde esa óptica, y esto ocurre por la utilización del pastiche y, en general, porque la obra se inserta en una estética posmoderna más amplia que puede incluir a todas las estrategias narrativas mencionadas y que, de hecho, hace de la hibridez genérica uno de sus rasgos distintivos.

Ahora bien, la alteración de las coordenadas espaciotemporales en la historia trae como consecuencia disrupciones en la noción establecida de identidad. Si los seres humanos solemos definirnos a partir de estos dos parámetros, cuando estos referentes se ven dislocados, la noción misma de identidad sufre un proceso de desarticulación. Ya hemos hablado aquí del tema de la identidad en relación con el tema del juego de la mirada, y dijimos que en la posmodernidad y en *NC* como novela posmoderna la identidad se vincula con el *performance* y la máscara. El discurso del realismo mágico contribuye a la desestabilización de la noción de identidad por su capacidad para desdibujar los límites, ya sean los del individuo frente a la sociedad, los de unas sociedades en relación con otras o, incluso, los comúnmente establecidos como frontera entre lo real y lo imaginario.

Otro de los puntos de contacto entre la narrativa del realismo mágico y la estética posmoderna tiene que ver con el manejo del discurso de la historiografía que está presente en ambas. Las novelas mágico realistas y las posmodernas en general recrean la historia desde un punto de vista excéntrico, desde la reivindicación de las narrativas locales, parciales y temporales. El hecho de descentrar la perspectiva hace que todo el ejercicio de la interpretación se vea modificado. En este punto, otro teórico del realismo mágico, Theo L. D'haen, hace una distinción importante entre la estética del surrealismo y la de lo mágico realista. Aunque algunos críticos han establecido conexiones entre estas dos escuelas creativas, D'haen dice que ambas utilizan la estrategia de desfamiliarización o distanciamiento (en el sentido de extrañamiento) del objeto, pero que el surrealismo coloca a un objeto ordinario en un contexto extraordinario de manera arbitraria, de tal forma que la representación pueda resistir la interpretación. En el caso del realismo mágico el extrañamiento del objeto suele producir un efecto de sorpresa, confusión y/o incomodidad, pero la mayor parte de los textos revelan sus motivaciones psicológicas, sociales, emocionales o políticas, de tal manera que no hay una resistencia de la interpretación *per se*, sino de la interpretación centralizada o monolítica⁵². Esta es una de las condiciones que hacen que muchas de las novelas mágico realistas, y muchas de las pertenecientes a las literaturas poscoloniales, puedan inscribirse también en la corriente más amplia de la narrativa posmoderna.

Un ejemplo de lo anterior sería la novela *Treinta años*, de Carmen Boullosa. En uno de sus capítulos, los pájaros deciden no volar. El pueblo se ve inundado por una cantidad exorbitante de pájaros que caminan por las calles o reposan sobre las banquetas, pero que parecen ya no saber cómo volar. La situación altera la vida del

⁵² Cfr. Theo L. D'haen, "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers" en *Magical Realism. Theory, History, Community*, pp. 200-201.

pueblo completo y, después de veinticuatro horas de caos, las aves remontan el vuelo y todo vuelve a la normalidad. En otro capítulo posterior de la obra descubrimos que los pájaros habían decidido no volar en señal de protesta por la destrucción de las selvas tabasqueñas, es decir, todo el episodio había sido una huelga de “alas caídas”. De esta manera, el elemento mágico no deja de serlo, ya que la interpretación del fenómeno no anula lo extraordinario del mismo, pero sí hace patentes las motivaciones políticas y de conciencia ecológica del episodio, aunque, al mismo tiempo, esta interpretación es una de las muchas que el segmento narrativo podría tener, es decir, la obra no cancela los espacios de la vacilación o de las lecturas múltiples.

En *NC* lo extraordinario también se encuentra en función de las motivaciones políticas o filosóficas que animan la obra. Un ejemplo de esto es el personaje de Toussaint, el cochero y organista de color que carece de boca y que es una representación de la marginación a la que son reducidos todos aquellos que no se afilian a la norma, por motivos de raza, de disparidad con un modelo establecido de belleza o cualquier otra forma de lo anormal. Toussaint se convierte en la encarnación cruel de la impotencia de aquellos que tienen algo importante que decir y la sociedad no les brinda una boca, no les permite hacerlo. Después de escapar del museo de los monstruos, Toussaint es sometido a una cirugía en la que se le implanta una boca, y se convierte en el hombre más elocuente de la ciudad, un líder político carismático.

En esta misma línea, en la novela es recurrente la presencia de episodios en los que un grupo de mujeres sufre alguna forma de encarcelamiento, pero los miembros del grupo se solidarizan y logran liberarse. La repetición de este esquema es otra manera de hacer patente un posicionamiento político en términos de una denuncia de las estrategias

de sometimiento con las que se mantiene el control sobre las mujeres y de cómo ese control puede ser deconstruido. En todos los casos, el elemento extraordinario lo sigue siendo, aunque estemos frente a una literatura de compromiso que sí declara con qué está comprometida, que no niega la noción de interpretación, pero que hace de ella un elemento abierto, múltiple y polivalente.

Sólo me resta comentar que el espíritu barroco o neobarroco del que hablaba Carpentier es ampliamente identificable en la narrativa de Angela Carter y, por supuesto, en *Nights at the Circus*. El personaje de Fevvers es en sí mismo excesivo, exuberante, desproporcionado; pero la prosa misma de la novela, sus recursos narrativos lo son también. Las caracterizaciones se ven sobresaturadas, por ejemplo, con la utilización de un recurso que Anne C. Hegerfeldt llama “multiple stigmatization”⁵³ como estrategia para enfatizar la posición excéntrica de los personajes femeninos: no basta con que posean algún rasgo que los haga distintos, sino que el mismo personaje es mujer, tiene cuatro ojos, ejerce la prostitución y ha experimentado todo tipo de marginación. De la misma manera el uso de la intertextualidad alcanza, de forma constante, una sobresaturación, además de ser del tipo poligenético, y la novela, en términos genéricos no se encuentra entre dos posibles vertientes, sino que es picaresca, es reescritura de lo mítico, toca al cuento de hadas, es gótica y mágico realista a la vez. Bien dijo John Barth (admirador de la obra de García Márquez) en la segunda parte de su famosa disertación sobre la literatura posmoderna que ésta no era un arte del agotamiento en un sentido negativo, sino una literatura de la abundancia. La propia Carter alguna vez declaró: “I *do* like plain, transparent prose. I wish I could do it.”

⁵³ Anne C. Hederfeldt, “Through AnOther’s Eyes: Magic Realist Focalizers” en *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*, p. 127.

Conclusiones preliminares

Nights at the Circus es uno de los libros que tuvieron mayor peso para que la obra de Angela Carter alcanzara un reconocimiento público mucho más generalizado. Y es, en verdad, una de sus obras maestras. En relación con *IDM* y *PNE*, la novela da continuidad a las estrategias narrativas con las que Carter había experimentado durante por lo menos una década, pero también, en muchos sentidos, *NC* tiene características que la hacen original o distinta como miembro de esta extraña trilogía.

Si bien en las tres novelas estudiadas hay una reescritura de las convenciones de lo picaresco, en la última se va más lejos en el sabotaje de esos mismos rasgos característicos del género. Fevvers es una pícara, pero explota su condición de marginal para seducir y triunfar. Ejerce su derecho a contar su propia historia, pero cuando se cansa de hacerlo, coloca temporalmente a otro narrador en su lugar, aunque se asegura de seguir siendo la protagonista y de que, en buena medida, su conciencia o visión del mundo siga siendo el tamiz a través del cual se filtre la información. La estructura de la novela es episódica, pero al mismo tiempo infringe las reglas tradicionales con las que se articula la relación de lo episódico en las novelas clásicas del género. Y si la picaresca se caracteriza por una visión amarga de la existencia humana, en *NC* lo lúdico sabe codearse con lo sórdido, y los finales de las muchas historias son “felices”, aunque nunca ingenuos. El espíritu de la comedia clásica revive en esta obra, en la misma línea en la que Aristófanes o Terencio eran capaces de hacer de la risa un instrumento muy serio para llevar a cabo una crítica social trascendente. Sólo que aquí lo celebratorio

tiene que ver con los encantos de lo incierto o lo impredecible, nada existe mientras Fevvers no se decida a narrarlo. La nueva mujer no tiene un destino resuelto, pero sí la conciencia de que nadie más que ella será la escritora de su propia narrativa.

A pesar de las fuertes dosis de crueldad que caracterizan a las novelas picarescas clásicas y sus reescrituras, así como al cuento de hadas, entre otras formas literarias, la tragedia no es el tono típicamente picaresco, ni posmoderno. El mundo es hostil, pero los personajes encuentran una manera de acomodarse en él y mientras el pícaro/a posmoderno/a lleva a cabo su viaje en las novelas de Carter desarticula los mecanismos sociales de la opresión, los exhibe, los ridiculiza de tal manera que están en serio peligro de perder su fuerza. La pícara más optimista hasta ahora es, por supuesto, Fevvers, pero el entusiasmo se modera con la estrategia de la vacilación: en último término... *is she fact or fiction?*

En *Nights at the Circus*, dado que los personajes pertenecen al mundo de lo circense, son por definición grotescos, *freaks*, marginales. La propia Fevvers, con todo lo seductora o simpática que pueda resultarle al lector es, por su tamaño, modales, lenguaje y apetito, todo lo opuesto de una delicada „*virgin in distress*’. Una de las secciones de la novela, el museo de monstruos de Madame Shreck, es no sólo un episodio grotesco sino francamente gótico. Sin embargo, el tono general de la obra, la ligereza de espíritu de la protagonista (y su acento *cockney*), el toque luminoso que le agrega el elemento mágico típico de esta narrativa que concede espacio a lo extraordinario, hacen que la risa sea liberadora. La gran carcajada de Fevvers, al final de la novela, se convierte en las campanadas que anuncian la llegada del siglo XX y la

posibilidad de que los personajes femeninos se constituyan en sujetos autónomos que se reescriben una y otra vez.

En el episodio de la entrevista con Walser, que abarca cinco capítulos de la novela, se pone en escena una doble lógica del encubrimiento y el descubrimiento. Mientras habla con el periodista, Fevvers lleva a cabo un *strip-tease*, un proceso físico de desnudamiento lento e intermitente que acompaña a la narración de su vida. Cada cierto tiempo, Fevvers se quita las pestañas postizas, se desabrocha alguna prenda o retira de su rostro una capa de maquillaje mientras, en términos de la narración, el tejido literario se va haciendo más y más complejo. Se desnuda literalmente mientras se cubre literariamente con los ropajes de la ficción sobre sí misma que está creando. De estas dos acciones en apariencia contradictorias surge una tensión que la novela no resuelve sino que alienta: cuanta más información recibimos, menos certezas tenemos. Lo único cierto es el placer del arte de narrar, el ejercicio de la palabra y las posibles libertades de la expresión.

CONCLUSIONES.

World is crazier and more of it than we think,
 Incurably plural. I peel and portion
 A tangerine and spit the pips and feel
 The drunkenness of things being various.

Louis MacNeice

La condición “incurablemente plural” del mundo, como la describe Louis MacNiece en su poema “Snow”, la “ebriedad” o el “mareo” de lo múltiple son dos aspectos de la concepción de la existencia contemporánea que la obra de Angela Carter y la narrativa posmoderna en general celebran. Para Linda Hutcheon, la novela posmoderna es, como lo mencionamos en el primer capítulo de esta tesis, fundamentalmente contradictoria, resueltamente histórica e inevitablemente política. Si pensamos en las tres novelas de Angela Carter que hemos comentado hasta ahora, me atrevo a sostener la idea de que hay en todas ellas un deliberado posicionamiento político que podríamos describir como la práctica sistemática de la sospecha, la constante puesta en tela de juicio de “lo dado” y la determinación de retar a lo instituido, sean los medios de comunicación, las universidades, los museos, los teatros, o cualquier otra instancia que, en un momento específico, decida erigirse como reguladora o calificadora de la actividad creativa o el quehacer humano en general.

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, *The Passion of New Eve* y *Nights at the Circus* son novelas que desdibujan fronteras, sean éstas de tipo social o artísticas. Cuando la intención de hacer flexibles o permeables las fronteras se aboca a lo literario, una de sus manifestaciones más claras en las tres obras que hemos

mencionado tiene que ver con las fronteras entre los géneros, tal y como se les concibe en la teoría literaria más ortodoxa. Así, hemos visto cómo estas obras se caracterizan por un alto grado de hibridez, por una yuxtaposición de las convenciones de la novela picaresca clásica, del mito (tanto en su estado de narración protoliteraria como una vez que ha sido asimilado por el texto literario), del cuento de hadas, la tradición de la novela gótica, las convenciones de la novela de ciencia ficción o la del realismo mágico. La convivencia de reescrituras, la creación de un mosaico de discursos que son obligados a coexistir en un mismo espacio textual desestabiliza la preceptiva, cuestiona la validez de los discursos de la teoría y la crítica literarias y exhibe a dichos discursos como constructos, como artificios que, aunque pueden ser útiles, no se les concederá la estatura de irrevocables. Su legitimidad será posible sólo en la medida en que se admitan como parciales, condicionados y provisionales. La conciencia de las implicaciones de un planteamiento como el anterior alcanza a las propias novelas de Carter que, en su condición de hipertextos, también se saben lecturas subjetivas y parciales de sus hipotextos, por lo tanto están sujetas al mismo examen que ellas hacen de sus fuentes. La ironía autodirigida, el sometimiento de la propia obra a la lógica de la sospecha como procedimiento de escritura es parte de la conciencia o hiperconciencia que caracteriza al arte posmoderno y a las tres novelas de Angela Carter que hemos analizado.

El cruce de fronteras o su flexibilización también se da entre el discurso literario y el no literario, el que Hutcheon designa con el término “paraliterario”. El léxico propio de la filosofía, la historia o las ciencias, así como la manera de discurrir en los textos pertenecientes a dichas disciplinas se traen a la obra de creación y, de hecho, se les incorpora a ésta de tal manera que adquieren el mismo estatus de ficción con el que

se asocia a lo literario. La transgresión tiene que ver con la intención estética y política explicada en el párrafo anterior, con la puesta en crisis del estatus de verdad con el que se ha investido, de manera tradicional, a estos otros discursos.

En relación con los diferentes discursos mencionados, la novela posmoderna ha sido especialmente incisiva en su revisión con distancia crítica de dos de ellos, el literario y el histórico o, mejor dicho, el de la historiografía. De ahí que Linda Hutcheon haya creado el concepto de *historiographic metafiction* o metaficción historiográfica para designar a una buena parte de las novelas producidas en la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizan por una “theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs” y hacen de la obra literaria un espacio o una arena en donde se pueden repensar y reformular las formas y los contenidos del pasado. Esta presencia de lo metaliterario y lo historiográfico no tiene nada que ver con lo que algunos críticos describieron como “una reconstrucción nostálgica del pasado”, sino con una revisión crítica del mismo, un diálogo irónico con el pasado, o para ser más explícitos, con los restos (textuales y no textuales) de eso que llamamos acontecimientos del pasado, y a los cuales nunca tendremos acceso de manera directa, sino por la vía de otros discursos que sabemos que son también parciales y condicionados.

Para ahondar en este importante concepto propuesto por Hutcheon mencionaré que, en un ensayo titulado “Historiographic Metafiction”, la crítica analiza cómo la teoría y el arte posmodernos, a diferencia de otras corrientes artísticas y filosóficas anteriores, han insistido en los aspectos que el discurso literario y el historiográfico tienen en común, y no en hacer un deslinde entre ellos como si se tratara de disciplinas radicalmente distintas. De hecho, la metaficción historiográfica intenta, entre otras

cosas, liberar a lo literario de una posición marginal en relación con lo histórico, tanto en términos temáticos como formales. Dice Linda Hutcheon:

Fiction and history are narratives distinguished by their frames, frames which historiographic metafiction first establishes, and then crosses, positing both the generic contracts of fictions and of history. The postmodern paradoxes here are complex. The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both “authentic” representation and “inauthentic” copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality.

Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological.¹

La insistencia de las reescrituras y las representaciones posmodernas del pasado, tanto literario como histórico, en relativizar la capacidad de la literatura y la historiografía para ser concluyentes o explicativas en el sentido de brindarnos una teoría de las causas finales se desprende, entre otras cosas, del hecho de que, como todos los discursos, éstos también se construyen a partir de y con las palabras, y la palabra es uno más de los acuerdos (convenciones, consensos) sociales, de los artificios o construcciones que utilizamos. El lenguaje mismo está culturalmente condicionado, y “both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained.”²

Podría parecer que esta posición crítica, llevada al extremo, no sólo nos invita a entrecomillar todo discurso, sino que podría correr el riesgo de reducirlo al silencio, dada la conciencia de que toda representación o articulación está condenada a algún tipo

¹ Linda Hutcheon, “Historiographic Metafiction” en *Theory of the Novel. A Historical Approach* (McKeon, Michael, ed.), p. 834.

² *Ibid.*, p, 836.

de condicionamiento y por lo tanto será inmediatamente puesta en tela juicio. Sin embargo, el posmodernismo no hace de su escepticismo una práctica que lleve a la aniquilación del lenguaje o del significado:

what postmodern novels teach is that, in both cases, they actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains. [...] The text still communicates –in fact, it does so very didactically. There is not so much “a loss of belief in a significant external reality” as there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) *know* that reality, and therefore to be able to represent it in language.³

Aunque se acepta que, tanto para los fines de la literatura como de la historia, toda reconstrucción hecha a partir de la memoria es un ejercicio ficcional, esta relativización no conduce a la negación del significado *per se*, sino al reconocimiento de lo limitado de nuestros medios para acceder a dicho significado y, por lo tanto, articular una representación del mismo. De ahí que todo discurso sea legítimo sólo si se presenta como fragmentario, cambiante y provisional.

IDM es, en muchos sentidos, un ejemplo de metaficción historiográfica. Desiderio escribe sus memorias, es decir, la novela que leemos, porque quiere contarle al mundo lo que en verdad ocurrió durante la Guerra de la Realidad. Y, desde ese momento, el lector se enfrenta a una de las tensiones y contradicciones centrales del texto: el relato de Desiderio desmantela la versión oficial de los “hechos” que los historiadores y políticos de ciudad han creado, en la cual el personaje es un héroe. Pero a esa versión oficial sólo tenemos acceso por las referencias que a la misma hace

³ *Ibid.*, pp. 842-843.

Desiderio en sus memorias, por lo tanto, no la conocemos, sino que aceptamos provisionalmente que existe porque el protagonista así lo declara, y los fragmentos que de esa versión nos llegan no son sólo incompletos, sino que están filtrados por la conciencia de un personaje narrador que, desde el inicio, nos tiende la trampa de ofrecer su versión como la “verdadera”. El hecho de que él sea protagonista y relator de sus memorias es suficiente para que la confiabilidad de la única fuente a la que tenemos acceso se vea comprometida. Por si esto fuera poco, a lo largo de la novela nos encontramos con muchos titubeos, elipsis y contradicciones que nos obligan a poner en tela de juicio la confiabilidad de la voz narrativa, con lo cual, tanto lo historiográfico como lo literario quedan expuestos como ejercicios parciales de la memoria y constructos sociales que, si pretenden erigirse como discursos de verdad, pierden su legitimidad. Como lectores, nos queda la distancia crítica para hacer una lectura a contrapelo y la confrontación con la idea de que, de la misma manera, tenemos que plantearnos una relectura crítica de todos los géneros literarios reescritos en *IDM*, y de todas los discursos historiográficos que hasta ahora hemos aceptado como válidos sin mayor cuestionamiento.

Aprovecho el ejemplo de *IDM* para mencionar otra de las características de la novela posmoderna: la puesta en tela de juicio de las nociones tradicionales de perspectiva, con la presencia de narradores desconcertantemente múltiples, o difíciles de ubicar, o deliberadamente provisionales y limitados, que a menudo minan su propia omnisciencia o, como Desiderio en la novela mencionada, deterioran la ya frágil confiabilidad que se le suele otorgar a un narrador en primera persona. El poder de Desiderio sobre los lectores consiste en que es la única fuente a la que tenemos acceso, pero cuanto más avanzamos en la lectura de la novela, más se confirman nuestras

sospechas de que no podemos confiar en él: su propio relato lo desacredita como autoridad narrativa. En el caso de Eve/Evelyn, en *PNE*, no sólo nos enfrentamos al mismo problema que en *IDM*, sino que, además, en esta novela el personaje narrador es “desconcertantemente múltiple” por su condición de hombre que es transformado en mujer y la doble perspectiva a la que la narración está sometida. Este aspecto se vuelve todavía más complejo cuando el personaje se encuentra con Tristessa, un hombre transvestido como mujer, que es el ideal femenino de Eve y, al mismo tiempo, el objeto del deseo de Evelyn. El personaje narrador se desdobra en una “prolongación” que es y no es una imagen invertida de sí mismo, un complicado juego de espejos que no es sólo un reflejo invertido: la unión de estos dos personajes no es la fusión de dos pares, sino la multiplicación de combinatorias infinitas. Y en *NC*, la confiabilidad del relato de la pícara se ve especialmente minada si tomamos en cuenta su naturaleza extraordinaria, el hecho de que se dedica al espectáculo (es una experta de la ilusión escénica) pero, sobre todo, por el hecho de que transgrede, como no lo habían hecho los dos narradores anteriores, los límites de su condición de pícara que narra su propia historia en primera persona al delegar el esfuerzo de narrar a una voz heterodiegética, a la que le arrebató “el micrófono” de manera arbitraria, cuando le place. Su “falta de respeto” por las convenciones del universo literario en el que habita es, por supuesto, una más de las formas de la irreverencia que caracterizan a Fevvers, y un reto para aquellos lectores que aún suspiran por una voz confiable cuando leen una novela. Si el narrador jugaba el papel de autoridad en otros universos literarios más conservadores, si era el centro incuestionable que articulaba la construcción de la obra, en la novela posmoderna su minada confiabilidad, su multiplicación o difícil ubicación demuestran que “the centre no longer completely holds”.

A lo largo de esta tesis he insistido en la reescritura como una estrategia narrativa que, aunque no fue inventada por los escritores de la novela posmoderna, sí se encuentra de manera recurrente en este tipo de narrativa y, de forma obsesiva en las novelas de Angela Carter que estudié. Tanto *IDM*, como *PNE* y *NC* son obras que Matei Calinescu describiría como “particularmente sensibles al fenómeno de las transformaciones textuales o reescritura”⁴ y que hacen de este recurso un marco para el análisis crítico. La saturación intertextual se articula no sólo con el uso del pastiche, como recurso estilístico, sino con la parodia, esa forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, que Linda Hutcheon define como una repetición con distancia crítica o “an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” previous works of art.”⁵

En las tres novelas de Carter que analicé están presentes un alto grado de intertextualidad de tipo poligenético, el uso del pastiche y, de hecho, un conjunto de pastiches que crean el efecto de un mosaico de reescrituras, también saturado por la(s) parodia(s). Pero no es sólo la cantidad o saturación en el uso del recurso lo que hace que lo podamos clasificar como posmoderno. En su ensayo titulado “Intertextuality”, Ulrich Broich dice que el uso de la intertextualidad (y otros recursos de la transposición textual como el ya mencionado pastiche y la parodia) se vuelve específicamente posmoderno cuando está vinculado con seis aspectos que resumiré a continuación: el primero de ellos es el concepto de la “muerte del autor”, como lo entendían Barthes y Foucault, es decir, “the concept of a writer who does not create original texts but reassembles and recycles materials from earlier texts [and] will find its adequate expression in

⁴ Matei Calinescu, “Rewriting” en *International Postmodernisms*, p. 248. La cita completa y en el idioma original aparece en el capítulo I de esta tesis, en la página 52.

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, p. 11.

„bricolages’ or, more concretely, in collages.”⁶ El segundo aspecto es cuando este tipo de intertextualidad provoca una “emancipación del lector”, en el sentido de que el texto es concebido como una *echo chamber* o cámara de eco en la que no hay un solo significado privilegiado, ni una sola relación intertextual que se privilegie por encima de las otras. En tercer lugar, Broich habla del final de la mimesis y la defensa de la autorreferencialidad de la literatura al decir que la literatura posmoderna “no longer holds „the mirror up to nature’[...], but can mirror only other texts and, at the same time, itself. Thus the cabinet of mirrors has become another image of postmodernist literature, and therefore we find this image, as a *mise-en-abyme* of the text’s structure, quite frequently in postmodernist texts.”⁷ En cuarto sitio, lo que Broich llama una literatura del “pla(y)giarism”, entendida así en un contexto en el que lo altamente intertextual impide la utilización de la idea de originalidad como se la entendía de manera tradicional, es decir, un concepto muy cercano a lo que John Barth llamó “la literatura del agotamiento”. Para Broich, en una época en la que todas las formas literarias están gastadas, un texto literario sólo puede ser escrito por un autor “who imitates the role of Author, and can be nothing but a re-writing or recycling of other texts, and has of necessity to be parasitic.”⁸ En quinto lugar, la fragmentación y el sincretismo, ya que un texto posmoderno no busca alcanzar un cierre, ni una homogeneidad o unidad, sino que los escritores contemporáneos tienden a crear textos abiertos, polifónicos, disonantes y fragmentados. Así, el alto grado de intertextualidad contribuye a la creación de dichos efectos y los diferentes elementos en estas construcciones sincréticas suelen tener la intención de “chocar”, más que de armonizar. Por último, lo que Broich llama *infinite regress* o retorno infinito, y que explica al decir que, en los textos posmodernos, con frecuencia encontramos paradojas particulares que

⁶ Ulrich Broich, “Intertextuality” en *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, p. 251.

⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁸ *Idem.*

implican un retorno infinito o lo que Brian McHale llama “mundos de cajas chinas”, “the embedding or nesting of different levels of reality in a work of fiction which might go on *ad infinitum*.”⁹

Además de esta lista de características de la narrativa posmoderna que, según Broich, se ven favorecidas o se vuelven posibles, entre otros aspectos, por el alto grado de intertextualidad en las obras, el crítico señala que una diferencia importante entre la intertextualidad en la literatura de otras épocas (y se refiere de manera específica a la literatura inglesa del siglo XVIII) y la intertextualidad en el posmodernismo es que en el primer caso se trata de una intertextualidad constructiva y, en el segundo, de una intertextualidad deconstructiva. Para Broich, en el caso de autores como Pope o Fielding, la imitación de otros textos en los propios estabilizaba su imitación de la naturaleza (o lo mimético) y, además, tenía la intención de legitimizar a la nueva obra literaria. En el posmodernismo, sin embargo, la intertextualidad deconstruye:

If a postmodernist text employs the genre conventions of, for instance, detective literature, the author does not want to fulfill his reader's genre expectations and he does not want to stabilize the meaning of his text by making it appear as part of an accepted literary genre. As Stefano Tani has shown, postmodernist literature rather tends to question the basic assumptions and to deconstruct the genre conventions of detective literature and other genres.¹⁰

De ahí que *IDM*, *PNE* o *NC* no sean meras continuaciones de una tradición literaria que respalda sus modos de articulación, sino una deconstrucción de la forma en que dichos géneros se han creado y el desde dónde se escribían. El hipertexto, entonces, adopta las convenciones, para después exhibirlas y, por último, trastocarlas; y empuja al lector a

⁹ *Ibid.*, p. 253.

¹⁰ *Idem*.

una reflexión sobre las herramientas con las que se construyeron las tipologías de los géneros (por ejemplo) y el adoctrinamiento que él mismo ha recibido y le hace crear expectativas sobre el género (y el mundo) que, por supuesto, la nueva obra saboteará.

Con las novelas de Angela Carter en mente, me atrevo a hablar también de una estética de la reescritura que es específicamente posmoderna porque consiste en la creación de un efecto “centrífugo”, una reescritura que se dispara hacia lo difuso, asistemático, que “revienta” en todas las direcciones posibles e incorpora elementos de jerarquías y orígenes múltiples. El proceso mismo del ensamblaje de los elementos del collage se convierte en propósito central de la obra, en materia de reflexión e ironización (ironía autoconsciente, parodia de sí mismo). Y el efecto de inestabilidad y caos que todo lo anterior provoca es celebrado precisamente porque no se echa de menos la presencia de un centro regulador.

He mencionado en varias ocasiones que en estas novelas de Angela Carter y en su obra en general, hay una incorporación de elementos de la cultura popular que es parte de una intención posmoderna de borrar otro tipo de frontera, la establecida entre una noción enciclopedista de cultura y lo popular, entendido como expresiones culturales de amplia difusión e, incluso, comercialización. Aunque esto se logra en términos de una intertextualidad poligenética que admite las referencias a hipotextos de naturalezas tan diversas como el cine, la música, el periodismo (incluido el de nota roja) y otras, creo que, también, hay en esto una contradicción que buena parte del arte posmoderno no ha podido resolver, y que, de manera específica, la obra de Carter no logra salvar: un arte que tenía la intención de llegar a las masas, o al menos a un público más general que el de los lectores especializados o los críticos de arte, por su fuerte

carga intertextual, crea un código que sólo puede ser descifrado por un lector especialista o con una formación amplia. El lector ideal de las tres novelas de Angela Carter que he comentado es un “archilector”, un decodificador profesional que tiene el suficiente bagaje de lecturas (o está dispuesto a adquirirlo) para entender cabalmente los alcances de la obra carteriana. De no ser así, la lectura se reduciría al seguimiento de unas cuantas acciones en el nivel de la anécdota, que incluso podrían parecer absurdas, si el lector no puede desdoblar los significados y los alcances irónicos y/o paródicos de las mismas, por un vacío de referentes. Matei Calinescu señala que toda reescritura exige a un lector capaz de llevar a cabo una relectura, de adoptar una actitud de reflexión crítica frente al hipotexto(s) y el hipertexto y, en el caso de las tres novelas de Carter, su alto grado de intertextualidad, su uso abrumador del pastiche y la parodia como formas de la reescritura le restan autonomía a la obra en el sentido de hacer que su lectura e interpretación dependan de la capacidad del lector para identificar una gran cantidad de referencias a diversos hipotextos. Por otro lado, aquellos lectores avezados que sí cuentan con la preparación para decodificar este tipo de textos y disfrutan de una prosa de vocabulario sofisticado, construida con oraciones calibradas, con el cuidado que se otorga a una vasija delicada, una escritura que sopesa sus ritmos y cuida de su música interna, esos lectores gozan con la narrativa de Angela Carter y le “perdonan” sus despliegues de erudición, lo mismo que un cierto preciosismo del que la propia autora era consciente.

John Haffenden aborda el aspecto de la reescritura y la “sobrecodificación” de los textos de Angela Carter en la entrevista que le hizo a la autora, documento al que ya nos hemos referido en otros momentos de esta tesis. El entrevistador cita una reseña virulenta de un crítico inglés, publicada en la *London Review of Books* y, aunque señala

que no está de acuerdo con la mayor parte de las observaciones que aparecen en ese texto, en lo que toca a la gran cantidad de intertextualidades y la reescritura sí cree que estos recursos pueden ser un tanto excesivos en la narrativa de Carter. Haffenden dice, hacia el final de su comentario:

JH: [...] *But I think it is true that you embrace opportunities of overwriting...*

AC: Embrace them? I think I half-suffocate them with the enthusiasm with which I wrap my arms and legs around them. It's mannerist, you see: closing time in the Gardens of the West, as I think Cyril Connolly said. I started off being an expressionist, but as I grew older I started treating it more frivolously and so I became a mannerist. It's the only way I can write. I'm not sure what beautiful writing is. There's a certain kind of flat, pedestrian writing which I know I don't like, but I am cursed a bit by fluency, I think. I *do* like plain, transparent prose. I wish I could do it.¹¹

La autora sabe que su escritura “adolece” de una sofisticación que le resulta “inevitable”. Es una ironía el hecho de que, aún al responder a una pregunta que se refiere a su uso constante de la reescritura y la intertextualidad, cite a otro autor para argumentar. Pero más que la admisión de una falta, su respuesta me parece interesante por la descripción que nos brinda de su estilo, al que se refiere como “manierista” o “frívolo”, porque sabe que si la literatura se queda en un mero juego de referencias puede, en efecto, ser un artificio que se agote en sí mismo. Sin embargo, el análisis de las obras de Angela Carter que hemos hecho hasta ahora demuestra que sus juegos formales y la belleza de su lenguaje son inseparables de un compromiso estético y político sin tregua, que una y otra vez se lanza a la tarea de la desmitificación de las creencias culturales en las que reposan muchas de las sociedades occidentales y echa

¹¹ Angela Carter entrevistada por John Haffenden, *Novelists in Interview*, p. 91.

por tierra las acusaciones de cinismo o frivolidad que algunas veces se le hicieron a los artistas posmodernos.

La narrativa posmoderna, en manos de autores como Elfride Jelinek, Orhan Pamuk, Ian McEwan, Kazuo Ishiguro y, por supuesto, Angela Carter, demuestra que sí se puede desmontar la (tan llevada y traída) lógica binaria occidental, y sustituirla por la lógica de lo múltiple e inestable. Este tipo de escritura es como un sistema planetario sin centro solar: en su interior, los planetas gravitan por las tensiones variables ejercidas entre ellos, esa es la fuerza que los sostiene sin necesidad de un centro de atracción. En ello reside una buena parte de su poder y su abundancia.

La escritura de Angela Carter contribuye a una “paralogía literaria” si, siguiendo el término de Lyotard, aceptamos que paralogía tiene que ver con un poder que desestabiliza las capacidades de explicar y que se manifiesta por la promulgación de nuevas formas de inteligencia.

Carson McCullers definió la paradoja como “a clue to communication, for what is not often leads to the awareness of what is.”¹² La narrativa de Angela Carter se sabe paradójica; es más, hace de la dinámica de lo paradójico su andamiaje fundamental, y la tensión entre la tesis y la antítesis es la energía que alimenta el vigor de su prosa. Desiderio, Evelyn/Eve o Fevvers pertenecen al mundo de los personajes inclasificables, irreverentes e impredecibles. Sus viajes por el mundo del inconsciente, los úteros maternos o la estepa siberiana no terminan cuando las páginas de los libros que habitan se agotan. Sus búsquedas desembocan en lo contradictorio, lo incierto o lo por-venir, e

¹² Carson McCullers, “A Flowering Dream” en *The Carson McCullers Project* en www.carson-mccullers.com/html/flowering.html, consultado el 10 de febrero de 2009.

invitan al lector a abordar el barco de una escritura, lectura y visión del mundo en constante proceso de construcción. La narrativa de Angela Carter revela la fuerza de una mente en constante estado de alerta intelectual, que hizo de la sospecha y la curiosidad un arte poética, ya que ella misma definió la curiosidad como la única posible función “moral” de la novela. Y todo lo anterior, además, con un toque de humor. No olvidemos que, al fin y al cabo, la última oración de la última obra que Carter vio publicada en vida, está dicha por dos actrices de comedia de fin de siglo quienes, en *Bard Road*, gritan a los cuatro vientos: “What a joy it is to dance and sing!”¹³

¹³ Angela Carter, *Wise Children*, p. 232.

APÉNDICE

CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS COMPLETAS DE ANGELA CARTER

- (1965) *Shadow Dance* (publicada en Estados Unidos como *Honeybuzzard*).
- (1967) *The Magic Toyshop*.
- (1968) *Several Perceptions*.
- (1970) *Heroes and Villains*.
- (1971) *Love*.
- (1972) *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (publicada en Estados Unidos como *The War of Dreams*).
- (1974) *Fireworks* (colección de cuentos).
- (1977) *The Passion of New Eve*.
- (1979) *The Bloody Chamber* (colección de cuentos).
- (1979) *The Sadeian Woman* (ensayo).
- (1982) *Nothing Sacred* (ensayo).
- (1984) *Nights at the Circus*.
- (1985) *Black Venus* (publicada en Estados Unidos como *Saints and Strangers*; colección de cuentos).
- (1991) *Wise Children*.
- (1992) *Expletives Deleted* (ensayo).
- (1993) *American Ghosts and Old World Wonders* (colección de cuentos).
- (1995) *Burning Your Boats* (reune los cuentos completos de la autora, con un estudio introductorio escrito por Salman Rushdie).
- (1996) *The Curious Room* (reune la obra dramática de la autora).
- (1997) *Shaking a Leg* (reune obra ensayística de la autora, agrupada temáticamente).

- Para una lista detallada de los artículos periodísticos y publicaciones esporádicas que aparecieron en revistas o suplementos diversos, consultar la cronología incluida al final de *Shaking a Leg*, pp. 609-624.

BIBLIOGRAFÍA.

- ALATORRE, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*. COLMEX/ FCE, México, 2000.
- BALDICK, Chris (ed.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford University Press, Oxford, 1993.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989. (H.S.Kriúkova y V. Cazcarra, trads.)
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2002. (Antoni Vicens / Pedro Rovira, trads.)
- . *De la seducción*. Cátedra, Madrid, 2000. (Elena Benarroch, trad.)
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1988.
- BERTENS, Hans/ FOKKEMA, Douve (eds.) *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grijalbo, México, 1988.
- BOTTON Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. UNAM, México, 1994.
- BRISTOW, Joseph/ BROUGHTON, Trev Lynn. *The Infernal Desires of Angela Carter. Fiction, Femeninity, Feminism*. Longman, U.S.A., 1997.
- CARTER, Angela. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Vintage, Gran Bretaña, 1996.
- . *The Curious Room. Collected Dramatic Works*. Chatto & Windus, Londres, 1996.
- . *Expletives Deleted*. Vintage, Gran Bretaña, 1993.
- . *Heroes and Villains*. Penguin, Nueva York, 1993.
- . *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Penguin, Nueva York, 1994.

- . "Lizzie's Tiger" in *The Cosmopolitan Book of Short Stories*. (Edited by Kate Figs). Penguin, Great Britain, 1995.
- . *Love*. Penguin, Nueva York, 1988.
- . *The Magic Toyshop*. Virago, Great Britain, 2000.
- . *Nights at the Circus*. Penguin, Nueva York, 1993.
- . *Nothing Sacred. Selected Writings*. Virago Press, Gran Bretaña, 1993.
- . *The Passion of New Eve*. Virago Press, Gran Bretaña, 2000.
- . *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. Virago Press, Gran Bretaña, 1993.
- . *Several Perceptions*. Virago, Great Britain, 1997.
- . *Shadow Dance*. Virago, Great Britain, 1997.
- . *Shaking a Leg. Collected Writings*. Penguin, U.S.A., 1997.
- (ed.). *The Second Virago Book of Fairy Tales*. Virago, Great Britain, 1998.
- . *Wise Children*. Penguin, Nueva York, 1993.
- CALVINO, Italo. *De fábula*. Siruela, Madrid, 1998. (César Palma/ Carlos Gardini, trads.)
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo en Obras completas de Alejo Carpentier, II. Siglo XXI*, México, 1983.
- COETZEE, John Maxwell. *Foe*. Penguin Books, Nueva York, 1986.
- CHEVALIER, Jean/ Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 2007. (Manuel Silvar / Arturo Rodríguez, trads.)
- DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. North Point Press, New York, 2000.
- DeFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Signet Classic (Penguin), Canada, 1981.
- DE LA PARRA, Crystal. "Mitos y psicoanálisis" en www.spm.org.mx/archivos/Art%20web/mito_y_psicoanalisis.pdf Consultado el 11 de agosto de 2008.

- EASTON, Alison. *Angela Carter. Comtemporary Critical Essays*. Saint Martin Press, Nueva York, 2000.
- ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Lumen, Barcelona, 1988. (Ricardo Pochtar, trad.)
- ECO, Umberto/ IVANOV, V. V./ RECTOR, Mónica. *¡Carnaval!* F.C.E., México, 1989. (Mónica Mansour, trad.)
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Penguin Books, Gran Bretaña, 1984.
- FOSTER, Hal (Ed.). *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 2002. (Jordi Fibla, trad.)
- FRANZ, Marie-Louise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Shambhala Publications, Boston, 1995.
- FRENK, Margit. "Lazarillo de Tormes. Autor-Narrador-Personaje" en *Romanica Europaea et Americana*. Festschrift für Harri Meier, Enero 1980, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, pp. 185-192.
- "Tiempo y narrador en el *Lazarillo* (episodio del ciego) en *Nueva revista de filología hispánica*, tomo XXIV, núm. 1. COLMEX, México, 1975. pp. 197-218.
- GAMBLE, Sarah. *Angela Carter. Writing from the Front Line*. Edinburgh University Press, U.K., 1997.
- GARIBAY, Angel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*. Porrúa, México, 2002.
- GARRO, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz, México, 1998.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.
- GEYH, Paula/ LEEBRON, Fred G./ LEVY, Andrew. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Norton and Company, New York, 1998.
- GONZÁLEZ Torres, Armando. "Jean Baudrillard: la teoría como ficción" en *Confabulario*, Suplemento de Cultura del periódico *El Universal*. Sábado 10 de marzo de 2007, Año 3, Número 151. México.
- GRIMM, Jacobo y Guillermo. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Antroposófica, Buenos Aires, 2006.
- GUILLÉN, Claudio. *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton University Press, USA, 1971.

- HAFFENDEN, John. *Novelists in Interview*. Methuen, New York, 1985.
- HEGERFELDT, Anne C. *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Rodopi, Amsterdam, 2005.
- HERNÁNDEZ Merino, Gabriela. *Pop Goes the World: temas y motivos carnalescos en novela y cine posmodernos*. Tesis de Maestría en Letras, UNAM, México, 2007.
- HOFFMEISTER, Gerhart. "Picaresque Novel (1550)" en *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=862>
Consultado en julio de 2005.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Routledge, London, 1991.
- *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, New York, 2001.
- *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, London, 2004.
- IZZI, Mario. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Alejandría, Barcelona, 1996.
- JACKSON, Rosemary. "Gothic Tales and Novels" en *Fantasy: the Literature of Subversion*. Methuen, Londres, 1981.
- JACKSON, Stevie (Ed.). *Women's Studies. Essential Readings*. New York University Press, New York, 1993.
- JAMES, Henry. Prologue to *The Portrait of a Lady*. Penguin, London, 1984.
- JELINEK, Elfride. *La muerte y la doncella I-V*. Editorial Pre-textos, Valencia, 2008.
- JORDAN, Mery Erdal. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuet, Madrid, 1998.
- KATSAVOS, Anna. "An Interview with Angela Carter" en *The Review of Contemporary Fiction* 14, no. 3, Otoño de 1994. (Pp. 11-17). Se puede consultar en www.enotes.com/twentieth-century-criticism/carter-angela/angela-carter-anna-katsavos-interview-date-fall. (Consultada el 11 de octubre de 2007).
- LEE, Alison. *Angela Carter*. Twayne Publishers/ Prentice Hall International, New York, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Paidós Studio, Barcelona, 1987.

- LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- LUCY, Niall (ed.). *Postmodern Literary Theory*. Blackwell Publishers, Oxford, 2000.
- LUMENELLO, Susan. "Snow White, Little Red Riding Hood, and Friends: Probing the Grimm Brothers' Fairy Tales" en *Alumni Quarterly Colloquy*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), Winter 2005.
- LYOTARD, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 2004. (Mariano Antolín Rato, trad.).
- MARTÍNEZ Riu, Antoni/ CORTÉS Morató, Jordi. *Diccionario de Filosofía Herder*. Versión en CD-ROM, 3ª edición.
- McCULLERS, Carson. *The Carson McCullers Project* en www.carson-mccullers.com/html/flowering.html. (Consultado el 10 de febrero de 2009).
- McHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, New York, 1992.
- McKEON, Michael (ed). *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.
- MOERS, Ellen. *Literary Women. The Great Writers*. Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- NICHOLSON, Linda J. *Feminism/ Postmodernism*. Routledge, USA, 1990.
- OATES, Joyce Carol (ed.). *American Gothic Tales*. Plume, U.S.A., 1996.
- OLIVARES, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. COLMEX, México, 1997.
- PAMUK, Orhan. *Me llamo Rojo*. Alfaguara, México, 2006.
- PANIAGUA, Guerrero Reyna. *La mujer como objeto siniestro en la literatura del siglo XIX*. Tesis de Maestría en Letras, UNAM, México, 2005.
- PARKINSON Zamora, Lois/ FARIS, Wendy B., (eds.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Duke University Press, U.S.A., 1995.
- PATÁN, Federico. "El umbral: paso a otros mundos" en *The Fantastic in Literature*, Garland Book Publishers, Nueva York, 1985.
- PAVEL, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Editorial Crítica, Barcelona, 2005.

- PEACH, Linden. *Angela Carter*. St. Martin's Press, New York, 1998.
- PÉREZ Gil, María del Mar. *La subversión del poder en Angela Carter*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1996.
- PERRAULT, Charles. *Cuentos completos*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Siglo XXI/ UNAM, México, 2001.
- . *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI/ UNAM, México, 1998.
- . "Tematología y transtextualidad" en *Nueva revista de filología hispánica*. Tomo XLI. Núm. 1. COLMEX, México, 1993.
- . "De voces, tiempos y espacios: los hallazgos críticos de Margit Frenk en torno al Lazarillo" en *Homenaje a Margit Frenk*. (Rodríguez Valle, Nieves/ Ruiz, María Teresa/ Nava, Gabriela, coordinadoras.) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford University Press, Gran Bretaña, 1951.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- QUIRARTE, Vicente. *Sintaxis del vampiro*. Verdehalago, México, 1996.
- ROBINSON, Sally. *Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. State University of New York Press, U.S.A., 1991.
- ROEMER, Danielle M./ BACCHILEGA, Cristina (eds.). *Angela Carter and the Fairy Tale*. Wayne State University Press, U.S.A., 2001.
- RUOTOLO, Christine *et al.* *The Gothic: Materials for Study*. A Hypertext Anthology for ENEC 981: The Novel of Sensibility. Microsoft Internet Explorer.
- RUSHDIE, Salman. *Haroun and the Sea of Stories*. Penguin, London, 1990.
- SAGE, Lorna (Editor). *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Virago, Great Britain, 2001.
- SAGE, Victor (ed.). *The Gothick Novel*. MacMillan, Hong Kong, 1992.
- SAGE, Victor / SMITH, Allan Lloyd. *Modern Gothic. A Reader*. Manchester University Press, New York, 1996.

- SELDEN Raman / WIDDOWSON Peter. *Contemporary Literary Theory*. University Press of Kentucky, Lexington, 1993.
- SHOWALTER, Elaine. *Sister's Choice*. Clarendon Press, U.S.A., 1991.
- SOUILLER, Didier. *La novela picaresca*. F.C.E., México, 1985.
- STUART, Sim (Ed.). *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Icon Books, Cambridge, 1998.
- SULLÀ, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premiá Editora, México, 1987. (La red de Jonás)
- TOURNIER, Michel. *Viernes o los limbos del Pacífico*. Alfaguara, México, 1999. (Lourders Ortiz, trad.)
- VANDERMEER, Jeff. *The Scriptorium. Angela Carter*. Sitio en la red, consultado el 28 de abril de 2002.
- VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame*. The Scarecrow Press, Londres, 1987. (Este texto también incluye una amplia bibliografía sobre la literatura gótica).
- WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. Noonday Press, New York, 1996.
- WAUGH, Patricia (ed.) *Postmodernism. A Reader*. Hodder and Stoughton, London, 1992.
- WYNNE-DAVIES, Marion (ed.). *Guide to English Literature*. Clays, Ltd., London, 1994.
- VIÑAS Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002. (Literatura y crítica).
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Worldwide Web, 2000.
- ZIPES, Jack. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Routledge, New York, 1999.