Rosario Arias Doblas

Madres e hijas en la narrativa de Lessing, Atwood y Mantel

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Dª Pilar Hidalgo Andreu

Universidad de Málaga

Diciembre 2000

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN..... 5

2. LA RELACIÓN MADRE-HIJA EN EL FEMINISMO PSICOANALÍTICO..... 12

2.1. El psicoanálisis freudiano 14

2.2. El psicoanálisis postfreudiano: las relaciones objetales 19

2.3. El psicoanálisis postfreudiano y el feminismo 22

2.4. Nancy Chodorow 26

2.4.1. La teoría de Chodorow antes de *The Reproduction of Mothering:* 1970-1978 28

2.4.2. *The Reproduction of Mothering*: 1978 35

2.4.3. Críticas a la obra de Chodorow..... 47

2.5. Otras teorizaciones feministas..... 59

2.5.1. La perspectiva de la hija..... 60

2.5.2. La perspectiva de la madre 72

2.6. Influencia de la teorización de Chodorow en diversas disciplinas..... 83

3. DORIS LESSING (1919-) 90

3.1. Children of Violence (1952-69)..... 92

3.1.1. *Martha Quest, A Proper Marriage, A Ripple from the Storm* 96

3.1.2. *Landlocked* y *The Four-Gated City* 132

3.2. *The Memoirs of a Survivor* (1974)……175

3.3. *The Diaries of Jane Somers* (1983-84) …….. 195

3.4. *The Good Terrorist* (1985) ……. 215

3.5. Narraciones breves ……..235

3.6. Ficción y autobiografía ……... 249

4. MARGARET ATWOOD (1939-) ……265

4.1. *Surfacing* (1972) ……. 268

4.2. *Lady Oracle* (1976) ……294

4.3. *Life Before Man* (1979) …….. 345

4.4. *The Handmaid's Tale* (1985) ……..377

5. HILARY MANTEL (1952-) ……..414

5.1. *Every Day is Mother's Day* (1985) ……415

5.2. *Vacant Possession* (1986) ……...433

5.3. *An Experiment in Love* (1995) …… 450

6. CONCLUSIONES 469

APÉNDICES 476

OBRAS CITADAS 492

Los libros de Doris Lessing, Margaret Atwood y Hilary Mantel en las abreviaturas utilizadas.

1. Doris Lessing

AS	*African Stories*
DGN	*The Diary of a Good Neighbour*
DJS	*The Diaries of Jane Somers*
FGC	*The Four-Gated City*
GT	*The Good Terrorist*
GS	*The Grass Is Singing*
IOC	*If the Old Could...*
LL	*Landlocked*
London	*London Observed: Stories and Sketches*
LA	*Love, Again: A Novel*
MQ	*Martha Quest*
MS	*The Memoirs of a Survivor*
PM	*A Proper Marriage*
RS	*A Ripple from the Storm*
SBD	*The Summer Before the Dark*
UMS	*Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949*
WSh	*Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962*

2. Margaret Atwood

AG	*Alias Grace*

BA	*The Blind Assassin*
BE	*Bluebeard's Egg And Other Stories*
BH	*Bodily Harm*
CE	*Cat's Eye*
EF	*Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*
EW	*The Edible Woman*
HT	*The Handmaid's Tale*
LO	*Lady Oracle*
LBM	*Life Before Man*
RB	*The Robber Bride*
SW	*Second Words: Selected Critical Prose*
Strange	*Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*
Surf	*Surfacing*
Surv	*Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*

3. Hilary Mantel

EDMD	*Every Day is Mother's Day*
EL	*An Experiment in Love*
VP	*Vacant Possession*

1. INTRODUCCIÓN

For we think back through our mothers
if we are women.

Virginia Woolf. *A Room of One's Own*

El presente trabajo acomete un análisis de las figuras de madres e hijas en la narrativa de Doris Lessing (1919-), Margaret Atwood (1939-) y Hilary Mantel (1952-). En cuanto a las dos primeras escritoras, su fama es mundialmente reconocida, sus nombres han aparecido como seguras candidatas al Nobel de Literatura y su obra resulta de plena actualidad. Lessing comenzó a escribir en los años cincuenta y ha continuado su actividad ininterrumpidamente hasta la fecha; ha publicado en el año 2000 *Ben, in the World* y *The Old Age of El Magnifico* y tiene previsto publicar su próxima novela *The Sweetest Dream* en el año 2001 (Lambert 3). Atwood, por su parte, se ha convertido en la escritora canadiense de habla inglesa más leída y admirada dentro y fuera de su país. La reciente concesión del *Booker Prize* a la autora por *The Blind Assassin* (2000) supone un ejemplo elocuente de lo expuesto. En lo que respecta a la tercera escritora objeto de estudio, hay que resaltar el creciente interés crítico que Hilary Mantel, con ocho novelas publicadas, está recibiendo, interés al que este estudio quiere contribuir modestamente.

Nos centramos en examinar la representación literaria de las madres y las hijas en obras narrativas de las autoras antes mencionadas y, siempre que se considere la relación madre-hija, "[t]he materials are here for the deepest mutuality and the most painful estrangement" (Rich, *Of Woman* 226). Precisamente el estudio de Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), fue pionero en lo que la relación

madre-hija se refiere por su vocación interdisciplinar y, además, inspiró futuros hallazgos y teorías. Entre ellas se encuentra *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), obra maestra de Nancy J. Chodorow. Gracias a la inmensa popularidad que obtuvo, Mari Jo Buhle sostiene que, una revista tan prestigiosa como *Contemporary Sociology* "named it one of the 'ten most influential books in the past twenty-five years'" (14). En definitiva, este trabajo, que proporciona el marco teórico para nuestra investigación, mantiene su vigencia[1] a pesar del tiempo transcurrido.

The Reproduction of Mothering se encuadra dentro de estudios en los que se concitan cuestiones feministas, como el papel de la mujer en la organización social, con la atención y atracción que el feminismo comenzó a sentir por el psicoanálisis en los años setenta. Como asegura Marianne Hirsch, las revisiones feministas del relato psicoanalítico tradicional, ofrecido por Freud, sobre todo, la de Chodorow, "allow us to appreciate the specificity of female, as distinguished from male, development and the effect of those differences on relationships among women" ("Mothers" 181). Varios son los motivos que nos llevan a utilizar este enfoque en particular: en primer lugar, basándose en planteamientos sociológicos, psicológicos y feministas, esta investigadora efectúa una reflexión razonada y bien argumentada sobre por qué las mujeres desean ejercer la maternidad. En segundo lugar, establece el origen de la diferenciación genérica masculina y femenina, ésta fundamentada en la intensidad del período preedípico, en la crianza exclusiva de los hijos por la madre. En tercer y último lugar, desarrolla uno de los conceptos clave para nuestra investigación: la idea de la identidad basada en la relación (*self-in-relationship*), así como la multiplicidad y

[1] Sobre la plena actualidad de la teorización de Chodorow, podemos comentar que en uno de los últimos números de la revista *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, el correspondiente al verano del año 2000, titulado "Feminisms at a Millennium", en el que se compilan contribuciones llevadas a cabo por feministas que trabajan en áreas muy dispares, al menos dos investigadoras utilizan la obra de Chodorow como base teórica sobre la que apoyan total o parcialmente sus argumentaciones: Oyeronke Oyewumi (1093-98) y Judith Kegan Gardiner ("Masculinity" 1257-61).

pluralidad, como rasgos propios de la personalidad femenina. En consecuencia, esta noción incide en lo que se conoce, según Rachel Blau DuPlessis, como "both/and vision" ("For the Etruscans" 276), una actitud integradora y de continuidad que se va a reflejar de muchas y diversas maneras en el presente estudio. Es por ello que, dada la relevancia que esta teoría ocupa en nuestro estudio, se ha dispuesto un capítulo que de forma cronológica repasa las principales ideas del psicoanálisis sobre las figuras de las madres e hijas, así como las aproximaciones llevadas a cabo por aquellos autores, como D. W. Winnicott, miembro destacado de la escuela de las relaciones objetales, que han ejercido poderosa influencia en el posterior estudio de Chodorow. Llegado este punto, se considerará no sólo la argumentación principal de la autora, sino también las críticas emitidas sobre ella, que han intentado menoscabar su trascendencia como enfoque para el análisis de textos literarios, entre otras posibles aplicaciones. No obstante, las ideas de Chodorow, en consonancia con la noción de la fluidez de las barreras que definen la subjetividad (lo que más tarde se conocerá como *fluid boundaries*) explicada en su obra maestra, se extienden más allá del psicoanálisis o de la sociología y han encontrado amplio eco y aceptación en disciplinas como la ciencia o la filosofía. Por último, nos gustaría añadir que el hecho de tener en cuenta este enfoque para el estudio de determinados textos literarios no supone una novedad en sí misma porque, como la propia Chodorow sostiene en su libro más reciente, sus "generalizations are useful to the extent that they speak to any particular individual's experience, help clinicians, or serve as *guides for interpreting literature and biographies*" (*Power* 111; la cursiva es nuestra).

Nuestra aportación consiste en poner en contacto tres autoras que, en apariencia, no guardan entre sí mucha relación, en lo que a su procedencia se refiere. Lessing, hija de colonos ingleses, nació en Irán, se crió en Zimbabue y emigró a Inglaterra, donde vive desde los años cincuenta; Atwood es canadiense de habla inglesa (nació en Ottawa y pasó gran parte

de su infancia y adolescencia en el norte de Ontario y Quebec) y tiene su lugar de residencia en Toronto. Por su parte, Mantel nació en el norte de Inglaterra, aunque ha vivido muchos años en África y en Oriente Próximo. Pero todas ellas comparten, entre otras cosas, un especial interés por las figuras de las madres, biológicas o sustitutivas, y las de las hijas. Así pues, el presente trabajo versará sobre estas figuras, tomando en cuenta tanto la ficción, como, sobre todo en los casos de Lessing y Mantel, el componente autobiográfico, y utilizando el enfoque teórico propocionado por Chodorow. Nuestra investigación está delimitada a la exploración de este aspecto concreto en una selección de narraciones escritas por Lessing, Atwood y Mantel, por lo cual el acercamiento a los textos va a ser de carácter cronológico.

Por lo que respecta a Lessing, hemos escogido novelas escritas desde los años cincuenta hasta los ochenta, para trazar la trayectoria que la representación literaria de las madres e hijas ha tenido en la obra de la autora. Establecer una categorización en este sentido se convertirá en tarea ardua, pues Lessing huye en todo momento de la compartimentalización y encasillamiento. Apuesta, más bien, por las múltiples posibilidades, la polifonía de voces y la interrelación de personajes o aspectos temáticos, así como por la conexión e interdependencia, tal y como se comprueba en los diferentes tipos y géneros que sus narraciones abarcan y en el perfil borroso establecido entre lo ficticio y lo real. Efectivamente, es en esta autora donde el elemento autobiográfico ocupa un lugar relevante, porque la relación con su madre ha informado su producción narrativa desde sus comienzos como escritora. Junto con novelas publicadas en los años anteriormente mencionados, hemos seleccionado algunos relatos cortos que, a nuestro entender, privilegian la relación entre el personaje de una madre y el de una hija; igualmente, se procederá a estudiar las dos partes de la autobiografía de Lessing, publicadas recientemente, *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949* (1994) y *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography,*

1949-1962 (1997) en comparación con los textos narrativos, a la luz de la teorización de Chodorow. En suma, la obra de Lessing plasma a la perfección la noción de *self-in-relationship*, expuesta por Chodorow, al tiempo que anticipa preocupaciones y aspectos que van a recibir profundo tratamiento en autoras posteriores, entre ellas, Margaret Atwood.

El siguiente capítulo dedicado a Atwood se centra en un análisis completo de cuatro de sus novelas, desde la perspectiva de Chodorow, sobre la relación madre-hija, ya mantengan vínculos biológicos o sustitutivos. En el caso de Atwood, asimismo se mencionan relatos cortos o poemas que pueden guardan alguna conexión con el estudio de la novela en cuestión, pero nuestra opción ha sido, sobre todo, la aproximación a cuatro novelas, debido a dos razones, principalmente: en primer lugar, la complejidad de la pluralidad de discursos y géneros que podemos encontrar en Lessing se multiplica en el conjunto de la obra de una autora que es poeta, novelista y crítica literaria, que posee una vasta cultura y que escribe con gran lucidez sobre temas candentes, por lo que se hace necesaria la delimitación en lo que se refiere al número de novelas. En segundo lugar, como la idea de la autobiografía o sujeto autobiográfico aquí reside en la forma de la narración – ya que su obra carece del impulso confesional que observamos en Lessing –, hemos estudiado novelas que del mismo modo presentan características de este tipo y no hemos añadido más para no caer en una reiteración innecesaria. Asimismo, expondremos cómo en Atwood, al igual que en Lessing, prevalece esta visión *both/and*, señalada con anterioridad por algunos críticos; sin embargo, nuestra aportación revaloriza esta visión, porque ahora vamos a estudiarla desde el marco que concede la teoría escogida. Por último, si el pasado siempre cumple un papel fundamental en un trabajo exploratorio que hace uso del psicoanálisis, en el caso de Atwood, éste adquiere un valor añadido porque está intrínsecamente vinculado con la seña e identidad cultural canadienses.

La tercera y última novelista que examinamos en la Tesis Doctoral es Hilary Mantel, la más joven de ellas. A pesar de que ha escrito ocho novelas, como se comentó con anterioridad, nos vamos a ocupar sólo de tres. El criterio que nos ha llevado a elegirlas está fundamentado en el importante componente autobiográfico, reconocido explícitamente por la autora. En las dos primeras, la difícil y ambivalente relación que la autora mantuvo con su madre está disfrazada y oculta tras una estructura de novela gótica y de terror; la última, en cambio, se despoja de todo accesorio y recrea los sentimientos contradictorios vividos entre madre e hija en una novela escrita en primera persona. Estableceremos las similitudes y diferencias que se pueden rastrear entre Mantel y las demás, por las que siente "a fellow feeling" (Apéndice 1: 482). En este punto, debemos afirmar que la frecuente correspondencia establecida entre Mantel y la autora del presente trabajo ha resultado muy útil para el desarrollo del correspondiente capítulo. Fruto de la misma es una bibliografía, enviada por la propia autora, incompleta porque está en progreso, e incluida en el Apéndice 2. En el Apéndice 1 se ha añadido una entrevista que tuve el privilegio de realizar a Hilary Mantel, ya que ha resultado ser fuente indispensable para el estudio de sus novelas.

Sólo resta añadir a esta introducción el interés personal de la que escribe estas palabras por expresar una visión inclusiva, integradora y de continuidad en lo que a la relación madre-hija se refiere en particular, y al feminismo, en general. Insistimos en la presencia de un sujeto femenino, una identidad fluida, basada en la relación con el mundo circundante, la conexión de la *small personal voice*, por utilizar una expresión de Lessing, con la colectividad. Es decir, el lema feminista *the personal is political* mantiene su vigencia por completo, porque, como sostiene Sydney Janet Kaplan:

> if feminist criticism is to continue to matter in the new century, it must be grounded in the real life experiences of human beings. It should not break its

> connections with those intense and powerful longings for a better world that brought it into existence. (“On Reaching” 1170)

2. LA RELACIÓN MADRE-HIJA EN EL FEMINISMO PSICOANALÍTICO

> Any full study of mother-daughter
> relationships, in whatever field, is by
> definition both feminist and interdisciplinary.
> (Hirsch, "Mothers" 179)

En el presente capítulo nos disponemos a presentar la base teórica que informa nuestro estudio. El marco en que se engloba el análisis de la representación literaria de madres e hijas se encuentra situado dentro del feminismo psicoanalítico, representado por la teórica norteamericana Nancy J. Chodorow, cuya obra principal *The Reproduction of Mothering* (1978) constituye el centro de nuestras investigaciones en este sentido. Si, tal y como afirma Carolyn Burke, "a feminist use of psychoanalysis will alter the ways in which the self is conceptualized" (Gallop y Burke 109), nos corresponde realizar antes de nada un repaso breve del relato psicoanalítico freudiano para poder observar con mayor perspectiva cuáles son las diferencias fundamentales que introduce el feminismo en el psicoanálisis. En este punto queremos dejar constancia del uso que hacemos del psicoanálisis como instrumento de análisis de textos: si existe una correspondencia entre el funcionamiento de la mente y el texto, según la crítica literaria psicoanalítica, se pueden interpretar textos literarios con conceptos psicoanalíticos o, en palabras de Judith Kegan Gardiner, "within a cultural context, psychoanalysis aims to understand individuals by uncovering desires hidden deep within our minds and revealing their connections with the conscious surface. This approach to minds applies to texts as well" ("Mind Mother" 114).

Toda vez que la teoría freudiana es muy extensa y abarca numerosos conceptos, nos centraremos únicamente en aquellos escritos que reflejen de manera concreta una exposición sobre el desarrollo femenino y sobre la aparición de la identidad o *self*. En los apartados

siguientes acometeremos un comentario más extenso sobre la teoría de las relaciones objetales, como tendencia dentro del psicoanálisis postfreudiano para pasar después a la actitud del feminismo ante el psicoanálisis en general. El interés que despierta el psicoanálisis en la crítica feminista coincide con el decidido objetivo por parte de ésta de centrarse en cuestiones relativas a la mujer y a estudios de género. Entre estas cuestiones se encuentran la maternidad, el papel que desempeña la mujer en la crianza de los hijos y los efectos que esto conlleva para la designación de un rol genérico determinado en la sociedad y, sobre todo, la relación madre-hija. La postura de la crítica feminista ha experimentado una significativa transformación, desde un primer estadio en el que se pone el acento en echarle la culpa a la madre de la situación en la que vive la hija (principio de los años setenta) hasta una progresiva valoración de la figura de la madre, tal y como se puede comprobar en los estudios realizados desde finales de los años setenta en adelante, cuya base se encuentra en la teoría de las relaciones objetales. Las hipótesis de Chodorow sirven de punto de inflexión entre ambas posturas, que no son más que las que toma la crítica feminista para abordar la cuestión madre-hija. No obstante, debido a la importancia capital que *The Reproduction of Mothering* ha tenido en los trabajos sobre la figura de la madre y la de la hija en el feminismo psicoanalítico, hemos decidido dedicarle un apartado completo al margen de otras teorizaciones feministas que asimismo acometen el estudio de dicha relación. Respecto a Chodorow, entendemos que sin una aproximación a sus primeros escritos no podemos comprender el alcance de sus investigaciones y su progresivo alejamiento de posturas sociológicas, que termina en una aceptación total del psicoanálisis. Tras la exposición de la argumentación de su obra maestra, nos detendremos en las objeciones más frecuentes a las hipótesis de Chodorow; en el diálogo establecido entre la obra de Chodorow y las críticas que ha despertado se podrá arrojar más luz sobre sus opiniones.

Si consideramos que el psicoanálisis de por sí es una teoría sobre el desarrollo infantil, se podría pensar que las aportaciones de Chodorow caen en la misma postura de la crítica feminista primigenia que, desde la postura de la hija, encuentra la identidad y la autonomía en el rechazo a la madre y a todo lo que ella representa. Pero el hecho de que utilice el marco teórico de las relaciones objetales y de que revalorice la figura materna convierte a la teorización de Chodorow en clave para entender la relación madre-hija y la diferenciación genérica masculina y femenina, enraizadas en la crianza exclusiva de los hijos por parte de la madre. Sus aportaciones feministas y psicoanalíticas, además, han abierto posibilidades de cambio y transformación en otras disciplinas como la filosofía – en el caso de Sara Ruddick o Susan Bordo – o la ciencia – en el caso de Evelyn Fox Keller –. Pero las investigaciones de estas autoras en otros campos del saber han ejercido a su vez poderosa influencia en las feministas psicoanalíticas, por lo que existe una conexión bidireccional entre todas ellas. La literatura, en concreto la narrativa contemporánea, ofrece un material todavía poco explorado – aunque en increíble crecimiento – desde la perspectiva feminista y psicoanalítica de Nancy Chodorow.

2.1. El psicoanálisis freudiano

La teoría psicoanalítica expuesta por Sigmund Freud aspira a explicar la importancia de la niñez en la personalidad adulta junto con el origen y desarrollo del sistema sexual y de diferenciación femenina y masculina como objetivos fundamentales; además, estudia el inconsciente, que se puede definir como el sistema regulador de los fenómenos culturales, cómo éste afecta las experiencias externas de la vida adulta y su importancia en la creatividad del individuo. Así pues, no podemos acometer el estudio de la relación madre-hija en el

feminismo psicoanalítico postfreudiano sin antes exponer en líneas generales los conceptos básicos del psicoanálisis freudiano y, en concreto, aquellos que tratan de la figura femenina.

Según Freud, las diferencias sexuales ocurren en el período edípico, cuando los niños tienen entre tres y cinco años; antes de esta etapa el desarrollo del niño y de la niña corren de tal modo paralelos que Freud afirma en "Femininity" que "the little girl is a little man" (*New Introductory* 151). El triángulo formado por el padre, la madre y el niño o niña se encuentra en el centro del crecimiento personal y sexual de ese niño o niña, que progresa y se desarrolla de modo instintivo. En efecto, tanto el comportamiento del niño o niña como su desarrollo se encuentran determinados por cargas instintivas agresivas y libidinales que buscan satisfacción: esta teoría recibe el nombre de *drive* o *Trieb theory*. Así pues, para Freud el complejo de Edipo – nombre tomado de la tragedia griega escrita por Sófocles en la que Edipo, enamorado de su madre, asesina al padre – constituye el fenómeno principal de la diferenciación sexual en la niñez: el niño siente cargas libidinales por la madre que debe dejar a un lado por el temor narcisista de la castración que el padre puede infligirle y termina identificándose con el mismo. Por el contrario, la niña entra en el período edípico al verse castrada. De esta forma, en "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924) se describe el proceso edípico en el niño y en la niña tomando al niño como modelo y así Freud encuentra en la niña el denominado *penis envy* mediante el cual la niña, al observarse la ausencia del órgano sexual masculino, echa la culpa a la madre, y la rechaza; a continuación, vuelve su mirada hacia el padre y compensa esa ausencia con el deseo de engendrar un hijo. Como se puede comprobar, la definición de la sexualidad femenina es falocéntrica. En efecto, el desarrollo personal está intrínsicamente ligado a la diferencia anatómica y biológica porque

"'Anatomy is Destiny', to vary a saying of Napoleon's" (*On Sexuality* 320)[1]. Además, el padre adquiere un papel fundamental en la constitución de la personalidad mientras que se produce una distorsión de la función de la madre y una degradación de todo lo maternal. De este modo, a la salida del Edipo de la identificación con el padre aparece la instancia del *superego*, que representa las exigencias morales o educativas que los padres han impuesto a los hijos y que éstos interiorizan. Las nociones del *superego*, *id* – regido por los procesos primarios y el principio del placer sin preocuparse de las limitaciones impuestas desde la realidad – y *ego* – desarrollado a partir de la capa externa del *id*, encontrándose por un lado sometido al contacto directo con la realidad y por el otro, conciliando las influencias de su parte más profunda del *id* – proceden fundamentalmente de la obra "The Ego and the Id" (1923). Estas tres instancias, pues, representan los diferentes sistemas que interactúan en cada individuo y que constituyen su personalidad (Freud, *On Metapsychology* 339-407). Esta descripción, que no es más que una reelaboración de la idea del inconsciente, tiene consecuencias fundamentales para la paradoja que se halla en el concepto de *self* freudiano: la fragmentación expuesta en la descripción de las tres instancias mentales subvierte conceptos de autonomía y centralidad, es decir, según Chodorow, "Freud radically undermined notions of the unitary and autonomous individual" pero, al mismo tiempo, quiso "to reconstitute the individual and the self he had dissected. That metapsychological dissection shows who we

[1] En la novela de George Eliot *The Mill on the Floss* (1880) se menciona un aforismo parecido en relación a Maggie Tulliver la protagonista de la novela: "'Character – says Novalis, in one of his questionable aphorisms – ' character is destiny'" (514). Una de las cuestiones fundamentales de la novela es el motivo que desencadena la tragedia ya sean las circunstancias o el carácter de los personajes. En este caso concreto el narrador, citando a Novalis, un escritor alemán del siglo dieciocho, comienza una diatriba sobre la forja del destino. Pero ésta no es la única alusión al destino; la novela de Eliot está salpicada de este tipo de referencias y así, al señor Tulliver, el padre de Maggie, se le llega a comparar con Edipo y el destino trágico al que se encuentra abocado. Además, en esta novela es innegable la importancia capital de la obra de Charles Darwin *On the Origin of Species* (1859), donde se destaca el progresivo desarrollo de los humanos. Por su parte, en la obra freudiana subyace "his belief in the universal validity of the law of determinism" (Strachey 17). Con esto no estamos señalando la influencia de Darwin en Freud pero no podemos, a nuestro entender, pasar por alto el hecho fundamental de que la teoría psicoanalítica se origina en torno a 1895-1900, cuando las ideas de Darwin permean el fermento ideológico de la época.

are, but the clinical project of psychoanalysis is to develop individual autonomy and control in the self" (*Feminism* 155). Así pues, la autonomía del individuo y la resolución de conflictos se entienden en función de la adecuación del *ego*.

Todo esto se puede explicar si nos atenemos al hecho de que la primera fase de los escritos de Freud data de 1895, con lo que su teoría experimenta una significativa transformación desde sus comienzos hasta su fallecimiento en 1939. Por esto lo expuesto no sólo sobre el inconsciente sino también sobre el proceso gradual de la diferenciación sexual femenina se modifica unos años más tarde. Freud comienza a prestar interés a la etapa preedípica y a lo que sucede entre la madre y la niña en dicha etapa. "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes" (1925), "Female Sexuality" (1931), recogidos en *On Sexuality*, y, por último, "Femininity" (1933), en *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, como reelaboración de los anteriores condensan las aportaciones de Freud en este sentido. Los primeros comentarios sobre la trascendencia de la relación madre-hija en la constitución de la personalidad femenina se pueden resumir en dos ideas fundamentales: en primer lugar, la intensidad y duración del vínculo madre-niña en el período preedípico y en segundo lugar, la relación exclusiva con la madre que determina el futuro de la niña. Si bien el elemento central de la teoría psicoanalítica es la exposición del complejo de Edipo como momento en el que se produce la formación del *superego*, identidad sexual, valoración diferencial de los sexos y génesis de la orientación sexual, en estos tres artículos Freud reconoce la importancia de la etapa preedípica en el desarrollo femenino, en la que se produce una estrecha relación entre la madre y la hija. Es tal la relevancia de dicha etapa que compara este descubrimiento con "the discovery, in another field, of the Minoan-Mycenaean civilization behind the civilization of Greece" (*On Sexuality* 372), aunque no lo suficientemente trascendente para modificar de forma sustancial su formulación anterior. Este

período, que transcurre durante los primeros tres años de los niños, establece un vínculo especial entre la madre y la niña que, según Freud, puede prolongarse hasta bien entrados los cuatro años de esta última. Reconociendo que su aportación no es novedosa, Freud en "Female Sexuality" además contrasta sus ideas con las opiniones vertidas por mujeres analistas de la época tales como Jeanne Lampl-de Groot, Helene Deutsch, Melanie Klein y Karen Horney, a las que Janet Sayers ha denominado (con la excepción de Lampl-de Groot) "psychoanalysis's four 'founding mothers'" (4). Así pues, Freud concluye su estudio del desarrollo femenino en "Femininity" con la intuición de que es necesario estudiar atentamente el período preedípico para poder comprender mejor la personalidad femenina. Sin embargo, no llega a desarrollar en modo alguno las impresiones obtenidas sobre el período preedípico; se limita a primar la masculinidad y el androcentrismo en su teoría en detrimentro de la feminidad, a la que describe como pasiva, inferior no sólo física sino también moralmente y con un sentido diferente de la justicia, en base a la superioridad e inferioridad de las diferencias anatómicas (*New Introductory* 147-49; 153).

El psicoanálisis freudiano que, por otra parte, no se aparta de las normas masculinas de su momento histórico ha sido objeto de crítica acerba durante décadas. Durante los años veinte y treinta algunas analistas anteriormente mencionadas, Karen Horney y Melanie Klein, y Ernest Jones se opusieron a la visión freudiana de la inferioridad de la mujer respecto al hombre. En este sentido es preciso destacar la relevancia del trabajo de Melanie Klein y su influencia en terapeutas y analistas posteriores. Al contrario que Freud, Klein no considera la etapa edípica la fundamental en el desarrollo personal humano sino la preedípica y, además, la relación entre la madre y el niño o la niña en su primer año de vida. La figura materna adquiere protagonismo creciente gracias a la terapia que utiliza Klein con los niños a finales de los años veinte, el llamado *play analysis* porque "the child expresses its phantasies, its

wishes and its actual experiences in a symbolic way through play and games…For play is the child's most important medium of expression" (7-8). Además, Klein modifica el psicoanálisis freudiano en el punto de la aparición del llamado *penis envy* y lo sustituye por una *womb envy*: el niño adquiere un complejo al observar la ausencia de útero, un órgano que permita la creación, lo que provoca la ira y el odio hacia lo femenino. En esta teoría se concede una importancia absoluta al cuerpo materno y a las fantasías de destrucción que los niños tienen sobre ese cuerpo y que, a su vez, despiertan sentimientos simultáneos de culpa y de deseo (*passim*). La ambivalencia hacia el cuerpo materno se desprende de una disposición innata e instintiva y así, según una autora, en Klein la madre:

> is all-giving and all-punishing, an all-powerful being who contains within her the means of satisfying every desire (the phallic mother), and thus intensely idealized as the source of good and feared because of the dependency that this creates and the envy to which it gives rise. (Waugh, *Feminine Fictions* 64-65)

Aunque la teoría de Melanie Klein en última instancia se decanta por conceder una importancia capital a la existencia de objetos interiorizados en vez de a la presencia real de objetos externos y su relación con el individuo, para nuestro estudio sus reflexiones son significativas por lo que pesan en la aparición de una escuela psicoanalítica británica denominada "relaciones objetales".

2.2. El psicoanálisis postfreudiano: las relaciones objetales

El panorama psicoanalítico postfreudiano se caracteriza por su complejidad y multiplicidad pero, según Gardiner, son cuatro las tendencias o escuelas que albergan importancia para la crítica feminista ya que "all four arise from the understanding that early social interactions in the family, rather than biology alone, shape psychological structures.

These developments are ego psychology and identity theory; transference and counter-transference phenomena; new theories of narcissism; and the 'object relations' school…" ("Mind Mother" 126). Nos vamos a centrar en esta última porque el énfasis de esta escuela en las relaciones preedípicas entre madres y niños ha resultado fundamental para el estudio de la relación madre-hija en la crítica feminista.

La teoría de las relaciones objetales adopta como eje central de sus estudios la figura de la madre y la influencia que ésta ejerce en el desarrollo psicológico y sexual de los niños en general, frente al andocentrismo del psicoanálisis freudiano. Además, el desarrollo personal no se consigue por la presencia de cargas libidinales hacia uno u otro de los progenitores, como en la teoría de Freud, sino gracias a relaciones con el medio social. Si, como afirmamos anteriormente, se produce un dilema o paradoja en la explicación de Freud sobre la constitución del *self*, reconstituyendo la fragmentación que él mismo había descrito, esta teoría propone algo diferente: el estudio de un *self* relacional, que se construye mediante relaciones sociales y que incluye aspectos del otro, del objeto con el que se forma. En este punto, creemos conveniente destacar que el término objeto se aplica a todo aquello que se percibe como separado de la identidad individual, ya sean personas o cosas con existencia en el mundo real o representaciones mentales. Es precisamente un alumno de Melanie Klein, el británico D. W. Winnicott (pediatra), la figura más sobresaliente de esta escuela. Otros psicoanalistas de relevancia que se enmarcan dentro de esta corriente son W. R. D. Fairbairn, Harry Guntrip y Margaret Mahler (estadounidense). Si atendemos a los escritos de Winnicott, se pueden distinguir unos conceptos básicos en la escuela de relaciones objetales: en primer lugar, la importancia del período preedípico; en segundo lugar, el proceso de separación-autonomía y, por último, el llamado *transitional space* donde el constituyente esencial es el *transitional object*.

En cuanto al primer aspecto podemos afirmar que el papel desempeñado por la madre es fundamental puesto que dependiendo del tipo de cuidado y atención que la figura materna preste al niño o niña, así se formará su personalidad, "the ego-support of the maternal care enables the infant to live and develop…" (Winnicott, *Maturational* 37). Winnicott asegura que el cuidado materno debe ser lo suficientemente bueno y adecuado para que el niño o niña prosiga su proceso de crecimiento psicológico. Al principio, los niños, cuando tienen aproximadamente un año de edad, no pueden distinguir su identidad personal del medio que les rodea; viven en un estado de continuidad y fusión con el único contacto que mantienen con la realidad, su madre. En un momento determinado, *the good-enough mother* – que no tiene por qué ser la madre biológica de la criatura – debe proceder a facilitar la incorporación del principio de realidad objetiva a la subjetividad del individuo, a la disminución de la dependencia y apego del bebé hacia la figura materna y al reconocimiento de que tanto aquél como su madre son entidades completamente independientes la una de la otra (Winnicott, *Playing* 11-13). Éste es el proceso de separación-autonomía, tarea esencial en los primeros años de los niños, que ha recibido atención específica en la obra de Mahler.

Por último, intrínsecamente relacionado con la tarea de separación-autonomía se encuentra el llamado *transitional space*, que resulta de suma importancia dentro de la teoría de las relaciones objetales. Se podría definir como el área intermedia de experiencia que, no exenta de ambigüedad, está situada entre lo que está concebido subjetivamente y lo percibido objetivamente, entre la realidad interna del bebé y la realidad externa, donde no existen barreras definitorias entre la identidad y el otro y donde se producen los primeros pasos de la creatividad del individuo. Dentro de este espacio o área se sitúan los *transitional objects* o *phenomena* que no se deben confundir con los *introjected objects* de la teorización de Melanie Klein (142-43). A veces no existe más objeto transicional que la madre, pero en

circunstancias normales aquél – ya sea un oso de peluche o una manta – simboliza el nexo de unión entre el bebé y la madre, entre el narcisismo y las relaciones objetales con el medio real. En definitiva, como sostiene Winnicott "the object represents the infant's transition from a state of being merged with the mother to a state of being *in relation to* the mother as something outside and separate" (*Playing* 17; la cursiva es nuestra). El ambiente y circunstancias externas contribuyen sustancialmente al crecimiento y desarrollo personal del individuo ya que tras el proceso de los objetos transicionales, el individuo se encuentra preparado para el juego y la creatividad, individualmente o en compañía, lo cual determina en gran medida la personalidad del sujeto.

Tal y como se puede comprobar, la escuela de las relaciones objetales se centra en los tres primeros años de la vida del individuo que, según la teoría freudiana, se consideran indeterminados desde el punto de vista del género. Es por ello por lo que algunas revisiones feministas del psicoanálisis escogen la escuela de las relaciones objetales como marco teórico porque pone el acento en la etapa preedípica y en el vínculo entre la madre y el niño o niña para explicar el desarrollo infantil.

2.3. El psicoanálisis postfreudiano y el feminismo

El psicoanálisis freudiano despierta la hostilidad por parte de analistas – como las anteriormente mencionadas *mothers of psychoanalysis* – en los años veinte y treinta, en concreto sobre el tema de la feminidad y el desarrollo sexual femenino. Pero esa controversia se acrecienta más adelante en las décadas sucesivas con ataques de feministas como Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Germaine Greer y Kate Millett, entre otras. Mención especial merece el estudio de Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1949), donde se acusa a Freud de

aplicar un modelo masculino de desarrollo a la mujer, con lo que se consigue que en ella exista "from the beginning a conflict between her autonomous existence and her objective self, her 'being-the-other' " (308). El rasgo común de los estudios de estas autoras es el desprecio que manifiestan hacia la teoría freudiana; sin embargo, estas críticas acerbas contra Freud no han dejado huella en recientes revisiones feministas del psicoanálisis, las cuales, según Gardiner, "agree that Freud was a sexist product of his time and deplore his belief in anatomical female inferiority but defend the importance of psychoanalytic thinking" ("Psychoanalysis" 439).

Salvo de Beauvoir, esta primera etapa de la crítica feminista es coincidente en el tiempo con el movimiento feminista y el de los derechos civiles en Norteamérica a finales de los años sesenta. En este sentido, Janet Todd resume acertadamente el papel desempeñado por el feminismo en esta época caracterizada por una gran actividad social y política:

> Consciousness-raising groups promoted the nascent feminist awareness, along with 1960s style sexual liberation and calls for female sexual, political and psychological power.
>
> Feminist criticism was inaugurated to take part in the activity. It insisted on yoking art and life and was flamboyantly engaged, completely avoiding neutrality and indeed disputing the concept of neutrality for any criticism. Its cry was that the personal was political. (20)

Además de este lema mencionado *the personal is political*, hay un creciente interés por temas como la definición del ámbito público y del privado y la diferenciación sexual y genérica. En este sentido, ocupan un lugar primordial los estudios sobre el género – *gender* –, entendido como categoría sociocultural ya que condensa lo que la sociedad asocia con lo femenino y lo masculino y que está influenciado por estereotipos y clichés sobre el comportamiento de ambos sexos. Esto no tiene nada que ver con el sexo masculino y femenino, que es una categoría biológica. No obstante, en la crítica feminista los conceptos género y sexo van

ligados desde que la antropóloga Gayle Rubin utiliza la expresión *sex-gender system* para indicar los diferentes modos y maneras por los que las organizaciones familiares y sociales producen el género en individuos que están diferenciados por el sexo:

> Every society also has a sex/gender system—a set of arrangements by which the biological raw material of human sex and procreation is shaped by human, social intervention and satisfied in a conventional manner, no matter how bizarre some of the conventions may be. (165)

Las reflexiones de Rubin están basadas en la interpretación de los escritos de Lévi-Strauss, Freud y, en algunas ocasiones, de Jacques Lacan, asimismo influenciado por Lévi-Strauss. Nos muestran que existe una desigualdad en la jerarquía social en cuanto al papel desempeñado por la mujer y por el hombre que acaba relegando a la primera a un mero producto u objeto de transacción, por lo que la opresión sobre las mujeres tiene un origen social y no biológico.

Aquí radica la importancia de la teoría psicoanalítica porque, como afirma Gardiner, el psicoanálisis tiene como objetivo fundamental describir lo que es el género y los procesos por los cuales los individuos adquieren características femeninas o masculinas desde un punto de vista psicológico ("Mind Mother" 114). La crítica feminista comienza a estudiar atentamente la relación entre psicoanálisis y feminismo en los años setenta y, al tiempo que condena en general el tratamiento que recibe la mujer en la teoría de Freud, reconoce la trascendencia y las posibilidades que ofrece el psicoanálisis para analizar las desigualdades sexuales en la sociedad, la supremacía social y la dominación de lo masculino. Esto se ve materializado en la publicación de dos obras de alto interés *Psychoanalysis and Feminism* de Juliet Mitchell en 1974 y *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* en 1978 de Nancy Chodorow. Si bien la obra de Juliet Mitchell no resulta central para nuestra argumentación, no podemos obviar la importancia de *Psychoanalysis and Feminism* en el

ámbito anglo-norteamericano en cuanto que reconcilia el psicoanálisis con el proyecto feminista. Al redefinir la teorización freudiana según su postura materialista feminista, Mitchell entiende que la tarea concreta del psicoanálisis consiste en estudiar la sociedad patriarcal a través del individuo ya que la superioridad de la ley del padre en la constitución de la sexualidad está reflejada en la situación social, donde las mujeres aparecen relegadas y oprimidas[2]. Nancy Chodorow, aunque influida por la revisión realizada por Mitchell, adopta el marco teórico de la escuela de relaciones objetales – con el énfasis en la etapa preedípica – y asume ideas y conceptos de la misma como hipótesis de trabajo. Ambas representan dos enfoques diferentes que la crítica feminista puede adoptar ante el psicoanálisis porque:

> for [Chodorow], psychoanalysis is a set of clinical and empirical insights about the ways in which men and women live, experience, and behave in our culture. For Mitchell, psychoanalysis is more an interpretative grid, a theoretical construct of explanatory, rather than merely descriptive, value.
>
> (Rowley y Grosz 191)

De esta forma, Chodorow y otras teóricas feministas, que escogen, dentro del espectro plural que ofrece el psicoanálisis postfreudiano, el marco teórico de la escuela de las relaciones objetales, introducen una variante respecto a la teoría ortodoxa de dicha escuela, que ya expuso de manera incipiente Margaret Mahler: la relación que los niños mantienen con su madre en los primeros años de su existencia no los afecta de igual modo, sino que depende del sexo del bebé. En consecuencia, cabe destacar que existe un grupo de autoras feministas que utilizan los conceptos básicos de la escuela de las relaciones objetales para explorar el período preedípico, la relación madre e hija y los efectos producidos por el hecho de que la madre, en exclusiva, críe a las niñas en la personalidad y el comportamiento de estas últimas. Entre ellas podemos señalar a Nancy Chodorow, Jessica Benjamin y Jane Flax, principalmente.

[2] Sobre Mitchell se puede consultar el estudio de Patricia Elliot, *From Mastery to Analysis: Theories of Gender in Psychoanalytic Feminism* (25-71) y el de Jane Gallop *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (1-14).

En este punto nos vamos a detener para explicar con profundidad las teorizaciones de estas autoras así como las similitudes y diferencias – si es que las hay – existentes entre ellas. Para este fin hemos creído conveniente analizarlas por separado, prestando una mayor atención a Nancy Chodorow por la indudable influencia que su obra ha ejercido en estudios posteriores.

2.4. Nancy Chodorow

En este apartado nos centraremos en la trayectoria profesional de la autora norteamericana Nancy Chodorow, quien se define a sí misma como "a social scientist who writes in the field of object-relations psychoanalytic feminism and practices as a clinician" (*Feminism* 179). Su obra fundamental, que ha inspirado estudios posteriores aplicando su teorización a diversas disciplinas, es *The Reproduction of Mothering*[3] publicado en 1978. Realizaremos una primera aproximación a los escritos de Chodorow anteriores a la aparición de la mencionada obra para observar el proceso evolutivo de esta autora en relación al feminismo y el psicoanálisis. A continuación, prestaremos atención preferente a *RM* como marco teórico en el que se encuadra el presente estudio sobre la relación madre-hija en la narrativa de habla inglesa.

En conjunto se pueden distinguir cuatro etapas claramente diferenciadas en la trayectoria intelectual de esta autora: en primer lugar, existe al principio un interés demostrado por la antropología y la psicología, unidas en un proyecto común en sus escritos. En segundo lugar, las aportaciones de Chodorow se alejan de la antropología y se acercan al psicoanálisis y a la sociología a medida que transcurre la década de los setenta, hasta la

[3] Citado a partir de este momento como *RM*.

publicación de *RM*, que versa sobre el ejercicio de la maternidad y cómo éste se reproduce de generación en generación. Para tal fin, Chodorow se basa en el relato psicoanalítico del desarrollo de la personalidad femenina y masculina donde ocupa un lugar relevante la etapa preedípica, esa relación inicial tan trascendente entre la madre y los niños, en este caso, la niña; aunque parte en ocasiones de algunos conceptos freudianos, esta autora adopta la teoría de la escuela de las relaciones objetales, como hemos mencionado anteriormente. Éste es el estudio sobre la relación madre-hija que mayor difusión ha obtenido en el ámbito anglo-norteamericano y, en concreto, entre la crítica literaria feminista ya que ofrece múltiples posibilidades de análisis de textos literarios, sobre todo, narrativos. En este sentido cabe señalar que la obra de Chodorow – y la de otras autoras que comentaremos más adelante – viene a ocupar un vacío existente en lo que se refiere al vínculo madre-hija.

En tercer lugar, podemos afirmar que en los años ochenta y, sobre todo, en los noventa, Nancy Chodorow se aparta de los objetivos fundamentales de la sociología y se dispone a desarrollar en sus escritos la pasión absoluta que siente por el psicoanálisis *per se*. De esta forma, publica *Feminism and Psychoanalytic Theory* (1989) que traza la trayectoria intelectual de esta escritora desde comienzos de la crítica feminista en los años setenta y que, al margen de recopilar artículos previamente aparecidos en revistas especializadas, apunta ya la evolución a la que antes hacíamos referencia. De todas formas, en este libro recopilatorio aparecen reflexiones interesantes y esclarecedoras del panorama feminista psicoanalítico en general y de la producción de Chodorow, en particular, por lo que mencionaremos este estudio con relativa frecuencia. Sin embargo, la aparición de *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond* en 1994 confirma el cambio experimentado por la autora en cuanto al psicoanálisis se refiere. En este libro se reúnen unas conferencias que Chodorow ofreció en la Universidad de Kentucky en abril de 1990 sobre el sexo, el género y el

psicoanálisis – primordialmente sobre "the psychoanalytic taken-for-grantedness…of heterosexuality", tal y como se afirma en la introducción al mencionado volumen (vii-viii).

En cuarto y último lugar, merece la pena destacar el último trabajo exploratorio de la autora, hasta la fecha, denominado *The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture* (1999). Aquí Chodorow recupera su anterior formación en antropología y sociología, que, junto al psicoanálisis, amplían de nuevo las miras de la investigadora sobre la relación entre el *self* y la sociedad, "by emphasizing the present" (Buhle 14). Su principal argumentación concita la idea de que "feelings and categories of gender and self are created both culturally, in historicized, socially specific contexts, and at the same time biographically, through individually specific projective and introjective fantasy and emotion" (Chodorow, *Power* 65).

Sin pretender desmerecer la obra reciente de esta autora – quien parece recobrar el interés, en parte, por una postura sociológica, matizada, eso sí, por sus años de ejercicio clínico –, nos parece adecuado prestar una mayor atención a sus reflexiones anteriores sobre el psicoanálisis y el feminismo porque es ahí donde explora con profundidad la relación madre-hija.

2.4.1. La teoría de Chodorow antes de *The Reproduction of Mothering*: 1970-1978

En este apartado acometeremos el estudio de artículos y escritos de Chodorow que, siendo cronológicamente anteriores a la publicación de su obra principal en 1978, poseen la característica esencial de sentar las bases para *RM*. Además, pondremos en contacto la teoría de Chodorow con el fermento ideológico de la década de los setenta, permeado con la

preocupación por la estructura de la supremacía y dominación masculina en la sociedad así como con el papel ejercido por la mujer en tales circunstancias.

Como señalamos en el apartado anterior, a principios de los setenta existe un interés específico por encontrar las causas de la situación de injusticia social provocada por las diferencias genéricas, de lo masculino y lo femenino, en la sociedad patriarcal. La formación de Chodorow como estudiante universitaria de antropología se ve reflejada en la búsqueda de respuestas a esta cuestión en dicha disciplina y en las teorías de la formación de la personalidad a través de la adquisición de roles aprendidos culturalmente. En este sentido, "Being and Doing: A Cross-Cultural Examination of the Socialization of Males and Females" de 1971 – si bien aparece reimpreso en *Psychoanalysis and Feminism* con alguna variación frente al original – marca el inicio de sus hipótesis sobre las diferencias existentes en el desarrollo masculino y femenino así como la supremacía y dominación de lo masculino en el hecho transcultural de que las mujeres ejercen la maternidad en exclusiva. Desde esta perspectiva pre-psicoanalítica, se observa cómo en el proceso por el que una niña o un niño se incorpora a la sociedad interviene la figura de la madre como *primary socializer*. Esto conlleva la aparición de una desigualdad en lo que se refiere a la configuración de la identidad y de la personalidad según el sexo: la niña aprende el papel que debe ejercer en la sociedad de un modo más continuado, menos conflictivo e irregular que el niño. El problema radica en que la identidad que la niña adquiere aparece devaluada en el contexto social en el que ella se encuentra. En definitiva, este artículo manifiesta la tendencia a identificar a la mujer con *being* y al hombre con *doing*, es decir, para Chodorow:

> as long as women must live through their children, and men do not genuinely contribute to socialization and provide easily accessible role models, women will continue to bring up sons whose sexual identity depends on devaluing femininity inside and outside themselves, and daughters who must accept this

> devalued position and resign themselves to producing more men who will perpetuate the system that devalues them. (*Feminism* 44)

Tanto este artículo de 1971 como el denominado "Family Structure and Feminine Personality" publicado por vez primera en 1974 en *Woman, Culture, and Society*, volumen editado por Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere, demuestran las investigaciones de Chodorow en otras situaciones culturales al margen de la familia tradicional. Es por ello por lo que resulta cuanto menos sorprendente que una de las críticas más frecuentes que ha recibido Chodorow es la de no tener en cuenta otras posiciones culturales, étnicas o de clase, al centrarse únicamente en la familia tradicional occidental caracterizada por el triángulo del padre, madre e hijo o hija, y la de situarse "primarily from a white, Western, middle-class perspective" (Nicholson, "Interpreting" 94). Esta acusación, que se hace extensiva al marco teórico de las relaciones objetales por ser del todo inadecuado para situaciones socioculturales de diversa índole, ha sido rebatida por análisis llevados a cabo por autoras que, precisamente, se han decantado por la aplicación de la teorización de Nancy Chodorow sobre el ejercicio de la maternidad en otras culturas y textos literarios. Más adelante realizaremos una reconsideración atenta de este punto una vez desarrollada la hipótesis central de Chodorow.

De esta forma, en "Family Structure and Feminine Personality", si bien no deja atrás por completo la perspectiva antropológica, la autora investiga las causas – establecidas en el papel ejercido por la figura de la madre en la crianza de los hijos – que determinan el desigual desarrollo de la personalidad en niños y niñas así como las consecuencias inmediatas de tal hecho, mediante un estudio de situaciones familiares de diversa índole cultural. La diferencia entre este artículo del año 1974 y el anterior de 1971 radica en el método que utiliza para llegar a dichas conclusiones: en este segundo Chodorow modifica de forma sensible el marco teórico del artículo de 1971 y adecúa la teoría psicoanalítica a sus investigaciones, revisando a

Freud y escogiendo la escuela de las relaciones objetales. Frente a aquéllos que critican al psicoanálisis como teoría con vocación de universalidad y de totalidad, afirma Chodorow que "until we have another theory which can tell us about unconscious mental processes, conflict, and relations of gender, sexuality, and self, we had best take psychoanalysis for what it does include and can tell us rather than dismissing it out of hand" (*Feminism* 4). Este trabajo proporciona el paso intermedio entre el interés por la antropología y una progresiva atención hacia la vinculación existente entre el psicoanálisis y la sociología, al estudiar el papel de la mujer en la sociedad y en la cultura. Es aquí, pues, donde se exponen las primeras impresiones de Chodorow sobre un tema que tendrá amplio tratamiento en su obra maestra, *RM*.

Partiendo del hecho de que existen dos áreas de actividad bien delimitadas y diferenciadas en toda sociedad, la doméstica o privada y la pública, en las que hay aspectos característicos del rol que desempeña uno y otro sexo, según Rosaldo (23-24), Chodorow plantea un modelo que justifique la pervivencia, generación tras generación, de diferencias en la personalidad femenina y masculina. Así, siguiendo las puntualizaciones realizadas por los autores de la escuela de las relaciones objetales, Chodorow afirma que en la infancia "the nature of the social relationships that the child experiences are appropriated, internalized, and organized by her/him and come to constitute her/his personality" ("Family" 45). La desigualdad ocurrida en la personalidad femenina y masculina aparece antes que la identidad genérica, también diferente. En efecto, las diferentes personalidades de ambos sexos son consecuencia de la relación disemejante o asimétrica establecida con la madre en la relación preedípica. Entre la madre y su hija aparece una conexión especial, una identificación y apego que determinan – pero no en el sentido del determinismo biológico –, una vez interiorizados, los rasgos esenciales del sistema de diferenciación genérica. En consecuencia, la personalidad

femenina, que ya se define en la etapa preedípica, se caracteriza por la definición en la relación con otros individuos; sin embargo, la masculina se define por la individualidad y la autonomía y esto está causado por la exclusividad de la madre en la crianza de los hijos y la práctica ausencia de la figura paterna en dicha actividad. Es por ello por lo que cada mujer tiende a reproducir esa conexión e identificación con la madre en el ejercicio de la maternidad. A esta explicación psicoanalítica Chodorow añade estudios comparativos y contrastivos con situaciones de grupos con tendencias matricéntricas en su estructura familiar y, de este modo, señala la relevancia del apego que sienten madre e hija y la importancia de otras relaciones familiares dentro del mismo grupo: son estudios sobre grupos de la zona este de Londres, de Java y de Indonesia, tomados de otros analistas. No sólo adopta estudios de otros analistas sobre otras culturas en este artículo, sino que su "own strong emphasis during this early period on father-absence as a universal phenomenon may also owe partly to a brief field experience in Chiapas, Mexico" (*Feminism* 223).

En 1976 "Oedipal Asymmetries and Heterosexual Knots" – también recogido en *Psychoanalysis and Feminism* – completa la trilogía de escritos aparecidos con anterioridad a *RM*, que a su vez profundiza los temas esbozados en los mencionados artículos de este apartado. En éste la autora examina las implicaciones del ejercicio de la maternidad en la relaciones heterosexuales. El estudio realizado por Gayle Rubin, ya señalado en otro apartado, resulta de gran importancia para el desarrollo del artículo de Chodorow y así se puede observar a lo largo del mismo. Rubin centra sus estudios del *sex-gender system* en la esfera del matrimonio y en observar cómo la dominación y supremacía de los hombres sobre las mujeres proviene de matrimonios en los que las mujeres son elementos de transacción; de esta forma, según Chodorow "heterosexuality is one fundamental organizational principle of the family, and of what Rubin calls the 'sex/gender system' of any society" (*Feminism* 68). Pero

la desigual experiencia que ambos sexos tienen de la heterosexualidad adulta proviene de la exclusividad del ejercicio de la maternidad. Como consecuencia de la resolución del complejo de Edipo, se produce la orientación sexual de los niños en general, pero en el caso concreto de las niñas la entrada en el complejo de Edipo se produce mucho más tarde. En efecto, las cargas libidinales que la niña siente hacia el padre nunca destruyen del todo la íntima vinculación que previamente existía en la relación preedípica entre ella y su madre. En la edad adulta la niña intenta reproducir y recordar esa estrecha unión entre madre e hija bien mediante la amistad con otras mujeres – o relaciones con otros familiares del mismo sexo – porque son la "expression of women's general relational capacities and definition of self in relationship", bien "by having a child, turning her marriage into a family, and recreating for herself the primary intense unit" (*Feminism* 76).

El mismo año en que el mencionado artículo de Chodorow aparece por primera vez (1976) se publica el estudio de la poeta norteamericana Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, que alberga una gran importancia para los estudios sobre la relación madre-hija y que sienta las bases para posteriores trabajos. Su aportación resulta esencial por lo que tiene de estudio interdisciplinar, rasgo esencial a nuestro entender de los trabajos sobre madres e hijas, en el que disciplinas tan diversas como la literatura, la teología, la psicología, la antropología, la mitología y la historia se unen en perfecta armonía para ofrecer el primer trabajo sobre la maternidad desde una perspectiva feminista con tintes autobiográficos. El hecho de que Rich utilice elementos autobiográficos en su obra, según una autora, "has helped create a novel form of feminist discourse which…has freed scholars to consider extremely personal experiences as valid objects of scholarly inquiry" (Hirsch, "Mothers" 178). De esta forma, partiendo de su experiencia vital como madre – de tres hijos – y como hija, Rich distingue en su análisis la maternidad como institución, bajo el control

férreo del sistema patriarcal y definida según los cánones establecidos en la sociedad, y la maternidad como experiencia vital. En un artículo publicado en el mismo año, Rich desarrolla esta distinción y explica cómo "under that institution, all women are seen primarily as mothers; all mothers are expected to experience motherhood unambivalently and in accordance with patriarchal values; and the 'nonmothering' woman is seen as deviant" (*On Lies* 197). Cabe señalar el lugar relevante que ocupa en el conjunto de la obra de esta autora el capítulo de *Of Woman Born* titulado "Motherhood and Daughterhood" ya que aborda la relación íntima entre la madre y la hija. Para Rich, la primera experiencia que la hija adquiere de dependencia, alimento, ternura y de sensualidad en su vida es en relación con su madre; no obstante, todos esos sentimientos potencialmente lésbicos entre la madre y la hija tienen que ser suprimidos en una sociedad que prima la heterosexualidad y a continuación, transferidos a un hombre (*Of Woman* 218-19). En este mismo capítulo, la autora cita uno de los artículos de Chodorow ("Family Structure and Feminine Personality") donde, recordemos, ésta menciona casos de situaciones de *female bonding* entre madres e hijas en diversas culturas. Rich argumenta que la identificación que ocurre entre la madre y la hija es el resultado de la victimización que sufre la madre quien es consciente del futuro paralelo de su hija. Pero también reconoce que este tipo de conexión entre la madre y la hija es "far preferable to rejection or indifference" (*Of Woman* 245). Tanto Chodorow como Rich asumen la importancia de sus respectivos trabajos en sucesivas publicaciones, donde se ponen de manifiesto sus diferentes perspectivas frente a la relación madre-hija y que analizaremos con detenimiento más adelante, una vez que hayamos tratado *RM* con profundidad.

En definitiva, si, en palabras de Rich, "the cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused – is the great unwritten story" (*Of Woman* 225), la obra de Chodorow explora con singular clarividencia esta relación, con lo que se puede afirmar que su

teorización ofrece un plausible desarrollo de la identidad femenina que resulta de gran utilidad en el análisis de textos literarios escritos por mujeres. De todas las disciplinas que acometen el estudio de esta relación en los años setenta hasta nuestros días, es la crítica feminista con un enfoque psicoanalítico la que ha proporcionado, a nuestro entender, una teoría más convincente sobre este tema.

2.4.2. *The Reproduction of Mothering*: 1978

En general, se puede afirmar que las investigaciones de esta autora han oscilado entre la búsqueda de las razones de la dominación masculina y las del desigual desarrollo de la personalidad de ambos sexos, tal y como se ha puesto de manifiesto en el apartado anterior; pero en *RM* el proceso femenino de formación personal y la conexión entre la madre y la hija forman sin lugar a dudas el eje central de su argumentación. Adquiere este libro tal importancia en los Estados Unidos que, según una autora, marca "a paradigmatic shift in American feminist thinking" (Philipson 45). Si atendemos a los conceptos de *paradigma* y *cambio de paradigma* que Thomas S. Kuhn expone en *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) para reclamar el comienzo de una revolución científica, creemos posible argüir que el pensamiento feminista experimenta un cambio de paradigma con el lugar relevante que ahora ocupa la figura de la madre frente al sistema anterior en el que sólo se tenía en cuenta al padre y al desarrollo masculino[4]; sobre todo con las hipótesis propuestas desde una perspectiva psicoanalítica. De esta forma, "confronted with anomaly or with crisis, scientists take a different attitude toward existing paradigms, and the nature of their research changes

[4] En este sentido, citando a Kuhn, Rachel Blau DuPlessis ha afirmado que "(m)otherhood, like most of women's experiences, has been viewed from the outside from a 'patrivincial' perspective. (Rich's word) to end patrivincial description is a stress shift, sight shift, paradigm shift, shift of the ground of our knowing. We become the subjects and objects of our own totalizing analysis" ("Washing" 6).

accordingly" (Kuhn, *Structure* 90-91) y, en el caso de la teorización de Chodorow, *RM* reanaliza un material ya existente – el psicoanálisis freudiano, la teoría de la escuela de las relaciones objetales, la sociología, el estudio de Mitchell, entre otros, - y le confiere un nuevo valor dentro del pensamiento feminista anglo-norteamericano en relación a la figura de la madre y de la hija.

"Women mother" (3). Así comienza la introducción de la obra de Chodorow donde establece los fundamentos sobre los que se basa su estudio de la reproducción del ejercicio de la maternidad como elemento esencial y constitutivo de la organización y desarrollo de las características masculinas y femeninas, en definitiva, del género. Las asimetrías que se pueden observar en la diferenciación masculina-femenina son, pues, generadas por la crianza exclusiva de los hijos por parte de las madres, por lo que es razonable encaminar el estudio hacia el rol maternal en esa etapa del crecimiento humano. En este sentido, la autora asimila sus estudios anteriores y los aplica en dos puntos primordiales: por un lado, la definición de Rubin sobre el sistema genérico-sexual conformado por el parentesco y la organización familiar y, por otro, el concepto desarrollado por antropólogas y sociólogas como Michelle Zimbalist Rosaldo o Sherry Ortner de que el ejercicio maternal de las mujeres – definitorio y central en la organización sexual social – está imbricado en la separación de esferas y dominios, la esfera pública y la privada o doméstica, de la vida humana (*RM* 8-9). Así pues, la teoría antropológica en cuanto que se ocupa de las sociedades en las que los lazos sociales se definen por el parentesco ha influido en muchas teorías feministas sobre la familia, incluida la de Chodorow.

A lo largo de este relevante estudio – dividido en tres partes –, Chodorow argumenta que "the contemporary reproduction of mothering occurs through social structurally induced psychological processes" (7); esta afirmación encierra un doble objetivo por parte de la

autora: en primer lugar, utilizar los procesos psicológicos como base del desarrollo femenino y masculino mediante el relato psicoanalítico y, en segundo lugar, relacionar este relato psicoanalítico con una intención profundamente sociológica. En efecto, la maternidad siempre se ha considerado un hecho natural pero el que tengamos una división sexual del trabajo según la cual son las mujeres las que crían a los hijos y no los hombres es una cuestión fundamentalmente sociológica. De este modo, el por qué las mujeres desean ejercer la maternidad y tienen hijas con capacidad y deseos de ejercer de madres no tiene nada que ver, según la autora, con la naturaleza fisiológica femenina por lo que "arguments from nature, then, are unconvincing as explanations for women's mothering as a feature of a social structure" (*RM* 30). Por el contrario, Alice S. Rossi, a quien Chodorow menciona en la primera parte de su libro (18-19), realiza una crítica de este supuesto en 1981. Rossi opina que la biología ofrece una explicación satisfactoria de por qué las mujeres ejercen la maternidad ya que un conocimiento bioquímico más exhaustivo acerca del desarrollo cerebral puede aportar detalles significativos sobre las relaciones familiares y, en concreto, entre padres e hijos. Como consecuencia, Rossi insta a la autora de *RM* "to be more sensitive and less closed to the independent and interdependent play of biological phenomena" (Lorber et al. 496). Chodorow, en respuesta a la crítica de Rossi a su libro, reafirma la postura mantenida en *RM* y observa que las explicaciones basadas en investigaciones bioevolucionistas no responden al hecho real de que las mujeres *desean* ejercer su maternidad (Lorber et al. 506-7; la cursiva es nuestra).

Otra teoría que Chodorow plantea, analiza y discute en su obra como posible explicación al ejercicio de la maternidad por las mujeres es la del aprendizaje y entrenamiento de un papel social determinado e intencionado, *role training* o *cognitive role learning*. Según Talcott Parsons y los teóricos de Frankfurt, con la intención de que las niñas aprendan un rol

concreto en la sociedad, se las debe enseñar y entrenar a ser madres desde pequeñas; así, un día, al identificarse con su propia madre, desearán criar hijos. Pero la autora observa que la respuesta no se encuentra en estas teorías sobre la socialización intencional porque:

> parenting is not simply a set of behaviors, but participation in an interpersonal, diffuse, affective relationship. Parenting is an eminently psychological role in a way that many other roles and activities are not. "Good-enough mothering"…requires certain relational capacities which are embedded in personality and a sense of self-in-relationship. (*RM* 33)

Este párrafo condensa las diferencias fundamentales entre los escritos de Chodorow antes de la publicación de *RM* y la teorización expuesta en esta obra. Mientras que en los artículos explicados en el apartado anterior de este trabajo la autora apuesta en general por una perspectiva sociológica, en *RM* entiende que el ejercicio de la maternidad, como fenómeno social en sí mismo, necesita una perspectiva psicoanalítica con usos sociológicos. No obstante, este cambio de orientación ha acarreado al estudio de la autora críticas por parte de sociólogas que esperaban encontrar en *RM* la perspectiva utilizada en anteriores artículos. El hecho de que "[Chodorow] ultimately opts for psychoanalytic interpretations over social structural and behavioral analyses" (Lorber et al. 483) provoca el rechazo de estos especialistas, quienes prefieren achacar la reproducción de la maternidad a factores sociales e históricos como, por ejemplo, la desigualdad salarial o la separación entre el ámbito doméstico y el profesional. Chodorow admite estas cuestiones y, además, argumenta que la familia y, en concreto, el ejercicio de la maternidad es una estructura social que se encuentra imbricada en la sociedad con otras estructuras, tal y como demuestra en este libro. Pero, tras una reconsideración atenta de todas las posibles explicaciones de la reproducción generacional del ejercicio de la maternidad, la autora considera que el psicoanálisis aporta una exposición sistemática y estructural de la reproducción social y de la socialización.

Dentro del psicoanálisis postfreudiano para Chodorow la teoría de las relaciones objetales ofrece la explicación más satisfactoria sobre la formación de la personalidad humana en relación con las personas de su entorno, sobre todo con la figura materna. Pero la autora afirma que de dicha teoría sólo asume aquellos supuestos del desarrollo personal que señalan una orientación diferenciada hacia lo parental (47-49). Basándose en casos clínicos, la autora emprende el estudio del relato psicoanalítico temprano, el que ocurre en la etapa preedípica, donde aplica los conceptos básicos de la teoría de las relaciones objetales ya explicados en un apartado anterior del presente trabajo. De este modo, la relación del bebé con su madre en este período es de completa dependencia con lo que se produce una *primary identification* del niño o niña en relación con su madre y, así:

> the infant…does not differentiate between subject/self and object/other…The infant experiences itself as merged or continuous with the world generally, and with its mother or caretakers in particular. (61)

Lo que prevalece en este primer estadio de la relación entre la madre y el niño o la niña es el llamado *primary love* que se basa en la necesidad primaria que tiene el bebé de contacto. Esa preocupación por satisfacer dicha necesidad va a desempeñar un papel muy importante en la configuración psíquica de la persona, al contrario de la teoría freudiana que supedita el origen y el desarrollo psicológico a funciones fisiológicas. De esta forma, la progresiva separación que debe ocurrir entre la madre y el niño o niña y la percepción interior de continuidad en medio de instancias cambiantes marcan de modo trascendental la formación de la subjetividad e identidad del individuo. Es decir, ese *primary love* debe dejar paso a otro tipo de amor por la figura materna a la que el niño o niña reconoce como persona autónoma e independiente. Aunque para la madre el bebé es una extensión narcisista de sí misma y para éste, la madre representa la primera relación de apego y de amor primario, se debe producir un proceso de

separación-autonomía. Phyllis R. Magrab coincide con Chodorow en señalar la dificultad añadida de dicho proceso en el caso de la madre y la hija (116). Es por ello por lo que la identidad de una persona tiene un doble origen y orientación y, así, siguiendo a Winnicott, en *RM* Chodorow afirma:

> One origin is an inner physical experience of body integrity and a more internal "*core* of the self". This core derives from the infant's inner sensations and emotions…The second origin of the self is through demarcation from the object world. Both ego boundaries (a sense of personal psychological division from the rest of the world) and a bounded body ego (a sense of the permanence of physical separateness and of the predictable boundedness of the body) emerge through this process. The development of the self is relational.
> (66-68; la cursiva es de Chodorow)

La madre es la figura primordial en la existencia mental y física del bebé, cuya definición se produce por la relación que mantiene con ella, es decir, por la interiorización de los aspectos más importantes de la relación. La interiorización ocurre en una situación de definición interpersonal en la que se encuentran involucradas al menos dos personas. Entonces existen dos mundos de objetos, el interno y generalmente inconsciente por un lado, y el externo y consciente por otro. La madre, pues, es la persona que le impone las primeras exigencias de la realidad, de ese mundo externo.

En este punto de la discusión cabe señalar que Chodorow puntualiza el concepto de figura materna y asegura que no existe ningún impedimento para que la tarea de cuidar y criar a los hijos (lo que diferencia *mothering* – la maternidad entendida como crianza y cuidado de los niños – de *motherhood* – la maternidad como experiencia vital intransferible) sea realizada por una persona que no sea la madre biológica o varias personas que pueden recibir el nombre de *caretakers*. Aunque el relato psicoanalítico siempre ha dibujado una estructura familiar convencional en la que se produce un lazo de unión exclusivo entre la madre biológica y el bebé, Chodorow se presta a señalar en una nota a pie de página que los estudiosos y

psicoanalistas subrayan la importancia del contacto físico y la calidad del cuidado y trato ofrecido al bebé y no al hecho de que sea la madre biológica la que lo haga (*RM* 75). En definitiva, al cabo de los primeros años de la vida, el niño o niña ha adquirido una sensación de identidad y de totalidad, la percepción de su propia subjetividad en relación a su madre. Sin embargo, el que los niños formen su personalidad e identidad gracias a la madre plantea, al menos, en palabras de una autora, "an ambivalence of fear and desire which is the inevitable by-product of that process" (Kahn 73). Esta ambivalencia, especialmente intensa en el caso de las niñas, se encuentra establecida por la esencia del amor del bebé hacia su madre, alejado del principio de la realidad[5], que se puede reproducir en experiencias relacionales posteriores durante el desarrollo personal; lo contrario de lo que ocurre en la relación con el padre, quien representa la realidad para el bebé. En cuanto a la postura de la madre en estos primeros años, la *good enough mother* – figura básica en la teoría de las relaciones objetales y, en concreto, en la teorización de Winnicott – debe saber cuándo y cómo guiar el proceso de separación del bebé y abandonar el control absoluto sobre él o ella porque, según Chodorow:

> the ability to parent an infant derives from having experienced this kind of relationship oneself as a child and being able to regress – while remaining adult – to the psychological state of that experience. (*RM* 87)

El período temprano, pues, desencadena una posición relacional básica en los hijos, crea las capacidades necesarias tanto en niños como en niñas para ejercer la maternidad o la paternidad, según el caso, y el deseo de recrear esta experiencia primaria en el futuro. Es decir, si la primera relación de los niños en el mundo sucede con una mujer y no con un hombre, esto debe incidir de alguna manera en el desarrollo posterior del individuo y en las

[5] La idea fundamental de que el amor que siente el bebé por su madre no está sometido al principio de la realidad es una aportación de Alice Balint, a la que Chodorow cita con frecuencia en su estudio. Cuando el niño o niña descubre que su madre tiene intereses al margen de los relacionados con él o ella, ni lo entiende ni lo acepta.

relaciones objetales de los años subsiguientes. Así pues, Chodorow dedica el resto del libro a su argumentación principal: las mujeres crían a los hijos en general de modo diferente. Por un lado, a las hijas con capacidades y deseos de ejercer de madres, pero en el caso de los hijos, sus capacidades y necesidades maternales sistemáticamente se recortan y se reprimen. En la división sexual y familiar del trabajo, al ejercer la maternidad en exclusividad, las mujeres, por lo tanto, se relacionan más de modo interpersonal, se involucran en el plano afectivo y producen una escisión de habilidades psicológicas en los niños y niñas que reproducen, a su vez, la situación anteriormente descrita.

Una vez que la autora ha explicado la relevancia del relato psicoanalítico temprano desde la perspectiva de las relaciones objetales, procede a examinar la etapa preedípica en el disimilar proceso de desarrollo del niño y de la niña, centrándose sobre todo en el caso de la niña. Chodorow revisa la literatura existente sobre este período tan trascendental en la formación personal del niño y de la niña y estudia conceptos tradicionales del psicoanálisis freudiano en la medida en que ayude a analizar la diferente naturaleza de las relaciones objetales de los niños[6]. Basándose en casos clínicos, la autora observa que existe un acuerdo entre los estudiosos sobre la distinta duración de la etapa preedípica en niñas y niños. En las niñas se alarga más este período porque la madre pertenece al mismo sexo y género. En este sentido, el hecho de que la madre tenga una estructura psicológica y percepción relacional particulares, sea consciente de ser una mujer en una sociedad con todo lo que ello implica y de haber sido hija a su vez, afecta el tipo de ejercicio maternal que puede ofrecer a su propia hija. Es por ello por lo que las madres de hijas experimentan una sensación de total continuidad con ellas ya que la identificación primaria y la simbiosis con las hijas tiende a ser más fuerte que con los hijos. En palabras de Chodorow:

[6] Si bien Chodorow utiliza conceptos freudianos y los comenta a lo largo del libro, es en el capítulo nueve de *RM* donde establece las diferencias entre su teorización y la tradicional propuesta por Freud.

> Because of their mothering by women, girls come to experience themselves as less separate than boys, as having more permeable ego boundaries. Girls come to define themselves more in relation to others. Their internalized object-relational structure becomes more complex, with more ongoing issues. These personality feature are reflected in superego development. (*RM* 93)

En efecto, para Chodorow la etapa edípica que experimentan las niñas está enraizada en la etapa preedípica y en la relación íntima vivida entre la madre y la niña. El razonamiento ofrecido por la autora de esta etapa difiere del aportado por el planteamiento psicoanalítico tradicional, al poner el acento en la continuidad del vínculo madre-hija, que se prolonga en la relación de la hija con el padre. Así, la etapa edípica no suprime la anterior, preedípica, sino que se construye o se forma sobre su base por lo que "a girl never gives up her mother as an internal or external love object" (Chodorow, *RM* 127). Todos los niños deben salir del amor primario y de la omnipotencia materna, cambiar de objeto primario de amor y sentir hostilidad y rivalidad hacia su madre durante este proceso. Pero, mientras el niño se vuelca hacia el padre y lo que simboliza, la niña cambia de objeto primario – de la madre al padre – sin abandonar a su madre del todo por lo que no existe un cambio absoluto de objeto. La niña desarrolla, pues, apego edípico tanto a su madre como a su padre con lo que la anterior relación dual se convierte ahora en triangular al incorporarse el padre al proceso de formación de la niña. En definitiva, se puede señalar la complejidad de la situación edípica femenina porque en primer lugar, continúa el apego y simbiosis con la madre, después se agrega el apego edípico con la madre y después con el padre.

Dado que aspectos de la etapa preedípica se mantienen en la psique materna y de la hija mucho después de haber superado dicha etapa y resuelto el complejo de Edipo, la adolescencia presenta grandes dificultades para la hija porque se reviven elementos de la etapa preedípica. Así pues, como expone Gardiner al interpretar la obra de Chodorow, aunque

"primary identity, gender identity, and infantile identification are all components of adult identity that form early in childhood" ("On Female Identity" 183), el proceso de formación de la identidad es un proceso que continúa más adelante. De esta forma, en la adolescencia los niños deben abandonar sus objetos de amor primarios para adentrarse en el mundo de relaciones objetales extrafamiliares; para la niña esto es bastante conflictivo porque, aun cuando no tiene las mismas características que la situación preedípica, la adolescencia reproduce la ambivalencia entre la separación y autonomía hacia la madre y la identificación y amor primario por ella. Como expone Chodorow:

> A girl alternates between total rejection of a mother who represents infantile dependence and attachment to her, between identification with anyone other than her mother and feeling herself her mother's double and extension. Her mother often mirrors her preoccupations. (*RM* 138)

A la vista de lo anterior, la autora afirma que, a diferencia de la teoría psicoanalítica freudiana que basa la diferenciación sexual y genérica masculina y femenina en la etapa edípica y en la presencia o ausencia de órganos genitales masculinos, "the establishment of an unambiguous and unquestioned gender identity and realistically sexed body-ego is a preoedipal phenomenon" (*RM* 158). Aquí radica la importancia de la interpretación feminista que realiza Chodorow de la teoría de las relaciones objetales, en el hecho de situar elementos de género en el primer año de la vida de un niño o niña. Además, la exclusividad del cuidado materno en la familia nuclear contemporánea provoca asimetrías en las experiencias relacionales de ambos: la personalidad masculina se define respecto a la negación de conexión y relación mientras que la femenina conlleva la definición en la relación con los demás. Como resultado final de esta asimetría, las mujeres desarrollan capacidades y necesidades complejas de relación con los demás e intentan reproducir el vínculo íntimo que tuvieron con su madre en relaciones heterosexuales pero no resultan suficientes e intentan revivir ese apego primario en

relaciones de amistad con amigas o, según afirma Chodorow, en las relaciones homosexuales entre mujeres, que pueden en cierto modo asemejar la conexión y emoción vividas por la madre y la hija (200). No obstante, al tener hijos las mujeres recrean la intensa relación que han tenido con sus madres por lo que "the preoedipal relational stance, latent in women's normal relationship to the world and experience of self, is activated in their coming to care for an infant, encouraging their empathic identification with this infant which is the basis of maternal care" (*RM* 204). La historia se repite sucesivamente en los hijos. La reproducción del ejercicio de la maternidad hace que las mujeres se encuentren situadas en un rol genérico concreto dentro de la esfera privada, la familia, una institución basada en las relaciones donde se produce la crianza de los hijos, mientras que a los hombres se les prepara para el ámbito público y para involucrarse poco emocionalmente en la crianza de los hijos. Para la autora, la exposición de estos hechos puede resultar de gran utilidad en el conocimiento de otras sociedades y distintas épocas históricas aunque reconoce que los factores que describe son de gran relevancia en el momento actual de composición de su obra. La conclusión a la que llega Chodorow no es en absoluto pesimista ya que existe una posibilidad de que desaparezca la exclusividad en la maternidad – exclusividad que puede conducir a la omnipotencia de la madre entre las consecuencias negativas –: como cualquier persona que haya tenido buenas relaciones primarias posee los fundamentos necesarios para el cuidado de otros y el amor, el padre puede ser tan buen objeto de amor primario como la madre y entonces "the elimination of the present organization of parenting in favor of a system of parenting in which both men and women are responsible would be a tremendous social advance" (218-19). En este sentido, la lectura feminista que proporciona *RM* aspira a cambiar la sociedad modificando primero la familia como estructura social, mediante el *shared parenting*. De este modo, según Chodorow, si la organización social del género se debe al hecho esencial de que somos seres

sexuados y de que estamos formados genéricamente en una familia donde la madre cría a los hijos en exclusividad (Lorber et al. 504), existe una esperanza de cambio social al eliminar la exclusiva crianza de los hijos e involucrar de lleno a los hombres al ámbito privado y familiar. En definitiva, esta solución afectaría a todos los componentes del triángulo familiar: a los niños porque se reduciría la posibilidad de la omnipotencia materna y del exceso de cuidados por parte de la madre, a las madres porque tendrían mayores oportunidades para salir del ámbito doméstico y conseguir la autonomía y, por último, esto limitaría la necesidad de los hombres de defender su control sobre la esfera pública y sociocultural, lo que relega a la mujer a ese papel doméstico tradicionalmente asignado. Esta postura ahora adoptada contrasta con la mantenida en "Family Structure and Feminine Personality" donde asegura que es necesario que los niños desarrollen su personalidad con más de un adulto y, en el caso de las niñas, "around women who, in addition to their child-care responsibilities, have a valued role and recognized spheres of legitimate control" (65). En consecuencia, las reflexiones de Chodorow en *RM* apuntan a una solución práctica, un cambio en la familia, que, si bien resulta difícil, no es del todo imposible; podemos afirmar, pues, que su teorización condensa los rasgos positivos y la fuerza del enfoque feminista anglo-norteamericano que se pueden resumir, en palabras de Janet Todd, en:

> its political implications, its refusal to separate the project of feminist criticism from the project of feminism, however defined, its willingness, in its hope for progress, to seem unimaginative and boring from a deconstructionist and psychoanalytical viewpoint. (135)

2.4.3. Críticas a la obra de Chodorow

Una vez expuesto el análisis de su obra, señalaremos a continuación algunas de las críticas[7] y objeciones más frecuentes al estudio de Chodorow, que se pueden sintetizar en tres puntos principales: en primer lugar, la conclusión a la que llega – *shared parenting* – ha sido atacada por diversas autoras; en segundo, la postura sociológica que adopta, el concepto del sujeto como *self* frente al concepto de sujeto como *subject* y el razonamiento que expone sobre la diferenciación y la diferencia – aquí radica la distinción fundamental entre el feminismo psicoanalítico anglo-norteamericano y la teorización feminista francesa –. Por último, comentaremos la opinión, compartida por un nutrido grupo de estudiosos, de la imposible aplicación de la teoría de Chodorow sobre el ejercicio de la maternidad a situaciones socioculturales diversas.

En cuanto al primer punto de fricción entre la obra de Chodorow y la crítica, cabe destacar la reseña que realiza Iris Marion Young a propósito de *RM*, titulada "Is Male Gender Identity the Cause of Male Domination?". Aquí Young destaca el uso inapropiado de la teoría de Chodorow para explicar el predominio masculino en la sociedad puesto que, a su entender, no se puede identificar la diferenciación genérica – base del relato psicoanalítico – con la estructura de la dominación masculina, imbuida en las instituciones y en las prácticas materiales de la sociedad (134-35). Si bien reconoce la validez de la tesis de Chodorow en poner el acento en la relación positiva entre el bebé y la madre, opina que "without alteration in other elements of male domination…shared parenting, even if it happened, would not be likely to change greatly the patterns of socialization or the resulting masculine and feminine personalities" (143). Algo parecido afirma Pauline B. Bart quien, en un artículo-reseña muy

[7] Para apreciaciones generales sobre la obra de Chodorow, se puede acudir a Barrett (455-66), Poster (394-96) y Scoble (126-33). Sobre *Feminism and Psychoanalytic Theory*, consúltese la reseña de Ruth Perry en *Signs* y el artículo de Juliet Flower MacCannell.

despectivo hacia Chodorow, argumenta que la conclusión a la que llega Chodorow en su libro resulta menos peligrosa para la misoginia endémica de las instituciones académicas que la que propone ella, la relación íntima entre mujeres, es decir, "it is our academic fathers (of both genders) who see to it that woman bonding is discredited as a solution because it is so much more threatening than bringing men in" (149). Para Chodorow, no obstante, la crítica no es cualificada porque en la reseña de Bart, se deja entrever la idea de que la opresión sufrida por las mujeres se deriva de la teoría freudiana (*Feminism* 166).

Además, otra crítica sustancial a la obra de Chodorow en este sentido apunta a que la contribución del padre en el entorno familiar depende por regla general de factores externos, por lo que existen obstáculos fundamentales para que se pueda llevar a cabo la paternidad y la maternidad compartida, tal y como afirma Janet Sayers (citada en Phillips 159), quien mantiene una postura pesimista. Frente a todas estas opiniones al respecto del estudio de Chodorow – y, sobre todo, de su conclusión –, se puede señalar la importancia que Marianne Hirsch concede a la misma porque, sobre todo, es "logical" y porque se presenta "as a potential, still primarily utopian solution" (*Mother/Daughter* 135) ya que se necesitaría un proceso paralelo de transformación y reeducación masculinas. Algo que Chodorow cree con firmeza en 1981 al sustentar la idea de que "with time, fathers and men could develop skills, responsiveness to infants, and the energy to invest in parenting" (Lorber et al. 513). Pero lo más importante, según Hirsch, es que la mera posibilidad de que los hombres participen en la actividad de la crianza de los hijos permite discutir lo maternal de un modo diferente:

> by separating the function and the activity of mothering from the female body, by identifying qualities and processes as maternal without necessarily linking them to biological femaleness. [This] can thereby leave open for men the possibility of participating in the activity of mothering. (*Mother/Daughter* 173)

Lo que se observa en estas opiniones es que dependiendo de la postura teórica adoptada por el especialista en la interpretación de la obra de Chodorow así será su análisis. Si la postura del especialista se acerca más a, digamos por ejemplo, la teoría lacaniana, puede ocurrir que se pierda la perspectiva general para presentar como legítimas las ideas que comulgan con su lectura. De esta forma, una autora afirma, reflexionando sobre *RM*, que si las mujeres desean ser madres por el hecho de haber sido criadas por mujeres y si "this produces women with 'a stable sense of relational self,' then why throw a spanner into the works by advocating male parenting?" (Elliot 133). Para responder a esta pregunta entendemos que habría que indicar que el conflicto principal surge cuando la niña, cuya identidad, personalidad y género se han formado en perfecta sintonía con la figura materna, resuelve el complejo de Edipo; entonces, la niña percibe el valor inferior que la personalidad femenina – con un énfasis en la conexión y en la relación con los semejantes – adquiere en la hegemonía masculina frente a la autonomía e independencia de la personalidad masculina. Esto se puede solucionar con el *shared parenting* propuesto por Chodorow y no únicamente *male parenting*, como afirma Elliot, porque la exclusividad en la crianza de los hijos – ya sea maternal o paternal – no es deseable de ninguna forma. No obstante, el problema fundamental, según esta autora, radica en la concepción del sujeto como *self*, una identidad unitaria y completa, y en la aceptación de los supuestos de la teoría de las relaciones objetales, pero esta crítica es hasta cierto punto lógica si atendemos a las preferencias teóricas por las que se decanta: la *deconstruction* y el psicoanálisis lacaniano. Si bien Elliot asegura en la introducción a su libro que a pesar de su bagaje intelectual, un especialista responsable y riguroso debe atender a otras tendencias para en cierta manera justificar la elección final realizada (9), a lo largo de su obra no puede evitar favorecer posturas teóricas cercanas a la suya propia con comentarios del

tipo "I am more sympathetic to the [Juliet]Mitchell/[Jacqueline]Rose position than the Dinnerstein/Chodorow position" (101).

Aquí llegamos a una de las razones fundamentales por la cual Chodorow recibe críticas con mayor acidez: el concepto de *self* y la idea de la diferenciación frente a la noción de diferencia, privilegiada por los teóricos franceses. Chodorow afirma que la diferenciación masculina y femenina se produce en relación con el mundo circundante y es el psicoanálisis la teoría que ayuda a desvelar esta noción mediante dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el mero hecho de la diferenciación o proceso de separación-autonomía no implica la diferencia o desigualdad; en segundo lugar, las diferencias masculinas y femeninas aparecen en situaciones relacionales desemejantes. En cuanto al primer aspecto podemos exponer que la diferenciación o proceso de separación de la niña respecto de la madre – siempre desde la perspectiva de la teoría de las relaciones objetales – conlleva la percepción por aquél de ésta como un ser con entidad propia y vida independiente, "[it] cannot be simply a perception and experience of self-other, of presence-absence. It must precisely involve two selves, two presences, two subjects" (Chodorow, "Gender, Relation" 7). La diferenciación, además, incluye la introspección de aspectos de la figura materna o de aquella persona que ejerce el cuidado primario. En este sentido, si existe en ocasiones la idea o expectativa de que la figura materna debe permanecer con los mismos intereses y satisfacer siempre a la hija, es el resultado del ejercicio exclusivo que la madre realiza de la crianza de los hijos; es por ello por lo que Chodorow aboga por la crianza compartida. En cuanto al segundo aspecto, la noción de diferencia, *difference*, y diferenciación, *separation-individuation*, están intrínsicamente ligadas pero, aunque a primera vista, puedan resultar idénticos, no lo son. El hecho de estar diferenciado y separado de algo no tiene por qué comportar ser diferente, es decir, una mujer puede sentir la similitud con su madre al tiempo que se encuentra diferenciada y separada – en

el sentido psicológico del término – de ella. La diferencia existente entre lo masculino y lo femenino se produce como resultado de un proceso, según el cual el niño se define a sí mismo como desemejante a su madre, objeto de amor primario, por lo que, en palabras de Chodorow "boys and men come to deny the feminine identification within themselves and those feelings they experience as feminine: feelings of dependence, relational needs, emotions generally" ("Gender, Relation" 13). En cuanto a la niña, la identificación con la madre desarrolla en ella una conexión continua con la figura materna y, por extensión, con el resto del mundo, pero el conflicto surge de la "identification with a negatively valued gender category, and an ambivalently experienced maternal figure, whose mothering and femininity, often conflictual for the mother herself, are accesible, but devalued" ("Gender, Relation" 14). Todas estas nociones, resultantes del trabajo de Chodorow en *RM*, contrastan con el concepto de diferencia propuesto por teóricas francesas que parten de los estudios de Jacques Derrida y de Lacan. Como éste no es el único punto de desacuerdo, resulta conveniente ofrecer a continuación una sucinta versión de las aportaciones de estos dos teóricos, al margen de la argumentación principal del presente estudio.

En los años setenta el feminismo de origen francés encuentra muy conveniente la utilización de las formulaciones de Derrida: el postestructuralismo aparece como respuesta contundente a las formulaciones del estructuralismo, cuyo eje central es la teoría sobre el lenguaje de Saussure, expuesto en su *Curso de Lingüística General* (1915), estudio publicado tras su fallecimiento por sus alumnos con las notas tomadas en clase. Si Freud encuentra en el inconsciente el sistema que se halla tras los fenómenos culturales, Saussure explica esos fenómenos como manifestaciones de estructuras subrepticias que hacen posible el significado. Saussure aplica un método científico al lenguaje y aboga por el carácter arbitrario del signo lingüístico; esto ya había sido expuesto con anterioridad por Platón en su *Crátilo*, uno de sus

diálogos, situado cronológicamente en la segunda época de sus obras, llamada de transición, que abarca desde 388 al 385 (de Riquer, 1: 161). De este modo, Saussure afirma que un individuo no puede alterar un signo lingüístico del sistema del lenguaje porque la arbitrariedad no depende de la acción personal de cada individuo. Otro aspecto importante es la linealidad del significante, ya que éste ocupa un cierto espacio temporal, con lo que no puede haber coincidencia de dos significantes en la cadena lingüística. Así, para Saussure el lenguaje es un sistema diferencial donde cada término adquiere su significado por su lugar diferenciado dentro de tal sistema. Derrida parte de este segundo principio y critica la noción de la presencia de Saussure al privilegiar el significado sobre el significante; es decir, Derrida ataca el logocentrismo – la existencia de la cosmovisión o de la idea trascendental fuera del sistema – que, a su entender, manifiesta la teoría del lenguaje de Saussure y cuestiona, por un lado, la exacta correspondencia entre el significante y el significado del signo lingüístico y, por otro, el concepto de sujeto. La hipótesis de Derrida, conocida como *deconstruction*, apoya la construcción de significado basándose en *différance*, definido como "the movement according to which language, or any code, any system of referral in general, is constituted 'historically' as a weave of differences" (Derrida 12). Cada signo lleva la huella de otros signos, así que, en definitiva, lo presente es un conjunto de diferencias, de ausencias. En este sentido, otro teórico enfatiza la importancia de lo ausente, en este caso desde el punto de vista del psicoanálisis: Jacques Lacan. Lacan, fijándose en las teorías postestructuralistas, reinterpreta a Freud y presta especial atención al significante porque éste determina el modo en que se va a entender el significado; así, para Lacan, la realidad se encuentra definida lingüísticamente y en el discurso, por lo que la subjetividad del individuo no sólo está fragmentada sino que además es inestable. Al entrar en el orden simbólico del lenguaje, el sujeto comienza a tener existencia; previamente hay un orden imaginario, *the mirror stage*,

donde ese sujeto, en los primeros años de su vida, establece la distinción entre su existencia corpórea y el mundo exterior. Si bien la imagen que proporciona el espejo es idéntica al sujeto, esto es una ilusión, es decir "for the *imagos*…the mirror-image would seem to be the threshold of the visible world" (Lacan 123; la cursiva es de Lacan), pero el individuo debe entrar en lo simbólico para alcanzar la subjetividad a través de la diferencia que aparece en el lenguaje como sistema de diferencias. Además, el sujeto encuentra una ausencia, *lack* o *loss*, en el orden simbólico de algo que aparecía presente en el orden imaginario y se encuentra, pues, determinado por la cadena de significantes. El orden simbólico, dominado por la Ley del Padre y donde la cultura aparece simbolizada por el falo, que significa diferencia, ocupa un lugar primordial en el análisis de Lacan, por lo que ha sido acusado de privilegiar lo masculino. No obstante, esto ha proporcionado el marco teórico dentro del cual el feminismo francés ha desarrollado sus hipótesis sobre la construcción del género.

Así, Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous contribuyen con sus escritos a considerar la subjetividad femenina desde una perspectiva diferente según la cual ésta se encuentra en continuo proceso de formación. Cabe resaltar "And the One Doesn't Stir without the Other" de Irigaray, texto mencionado con frecuencia, donde se acomete directamente el estudio de la relación madre-hija. No obstante, en el conjunto de su obra Irigaray pone el acento en el potencial de la diferencia de la identidad femenina y en el modo en que ésta se ha representado y convertido en discurso. Para ella la particularidad de lo femenino se encuentra en la ausencia y en el silencio, en definitiva, en todo aquello que nuestra cultura ha reprimido y acallado[8]. Por otra parte, Kristeva llama a ese espacio que ha sido reprimido por la cultura patriarcal orden semiótico, un período que es "pre-oedipal, chronologically anterior to syntax,

[8] Para ver en detalle la obra de Irigaray se puede consultar *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* de Margaret Whitford y *The Irigaray Reader*, editado por Whitford. En cuanto a Kristeva, cabe destacar "Stabat Mater" (160-86) que ocupa un lugar primordial en el estudio de lo maternal.

a cry, the gesture of a child", en palabras de Hirsch ("Mothers" 187), que se encuentra en el crecimiento psicológico de todos pero que es más dominante en las mujeres, frente al orden simbólico propuesto por Lacan. Al mismo tiempo, Kristeva afirma que la entrada en el orden simbólico depende de la represión de la conexión existente entre la madre y la hija, la *jouissance* del orden preedípico y semiótico, que lucha por reaparecer y subvertir el orden simbólico. Cixous señala la especial vinculación entre madre e hija y propone una transformación radical de la relación que la mujer mantiene con su cuerpo (292). Ella aboga por un modo especial de escritura femenina, opuesta a la masculina, que no tiene por qué corresponder con la escrita por mujeres. Así pues, el poder revolucionario y subversivo de *l'écriture féminine* está condensado en el hecho de la escritura ya que ésta, al contrario que el discurso, posee la capacidad de recuperar y transformar el cuerpo femenino, hasta el momento apropiado por el discurso masculino.

Sin embargo, las reflexiones de Cixous y de las demás teóricas feministas francesas a este respecto han venido marcadas por la controversia por tres aspectos principalmente. En primer lugar, al poner el acento en la diferencia biológica del cuerpo femenino, algunas especialistas, como Chodorow, han llamado la atención sobre el peligro de producir "essentialist conceptions of the feminine" ("Gender, Relation" 4) y un determinismo esencialista. Asimismo, el hecho de que basen sus estudios en Lacan, aunque luego se aparten de la teorización ortodoxa, según una autora, excluye la posibilidad de un "analysis of the material structures of human life, where the hope for change must be situated" (Waugh, *Feminine Fictions* 61). Por último, la diferencia basada en la *ausencia* constituye el punto principal de desconexión entre la crítica psicoanalítica anglo-norteamericana, que pone el acento en la presencia de la figura materna y en la consecución de una *strong core of self*, y la francesa lacaniana, que centra sus estudios en la ausencia de la madre como origen de la

subversion of subject. Así pues, esta desconexión estriba en los diferentes conceptos sobre, podemos llamar, la identidad: como *self* o como *subject*. Para Jane Gallop "the 'self' implies a center, a potentially autonomous individual; the 'subject' is a place in language, a signifier that is already alienated in an intersubjective network" (Gallop y Burke 106). En este punto nos vamos a detener para explicar con detalle cuál es la postura argumentada por Chodorow y demás autoras que trabajan dentro de la teoría de las relaciones objetales sobre la noción de *self*, objeto fundamental de la crítica del feminismo lacaniano. Chodorow entiende que al dilema planteado por Freud – y ya expuesto antes en el presente trabajo – sólo caben dos soluciones: una es "to reconstitute, or resuscitate, the traditional autonomous self of the pristine individual; the other is to reconstruct a self that is in its very structure fundamentally implicated in relations with others" (*Feminism* 156). Para ella la teoría de las relaciones objetales sigue la segunda opción que resulta, a su entender, satisfactoria. Esta noción del individuo o del *self*, construido en relación, proporciona una salida a los conflictos que se derivan de los diferentes aspectos de la psique humana que se encuentran, según el relato freudiano, en los modos y adecuación del *ego*. Así pues, frente a la fragmentación y división que defiende el feminismo francés, por influencia de Derrida, Lacan y también de Foucault quien afirma que todo se puede resumir en "depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse" (209), la opción de las relaciones objetales en general y de Chodorow, en particular, es centrar la atención en un *self* que se relaciona con el exterior. Recuperar la noción de una única subjetividad unificada es una quimera y como asegura Gardiner:

> Today's women too may feel that the old unified subject was never a female subject, and women may therefore little advantage in the current project of dismantling it. Moreover, although some feminist critics work to overthrow the old fathers' authority, others, who fear that this rebellion chiefly benefits the

> sons, may prefer to support the authority of foremothering women, in an effort to build women's community. ("Mind Mother" 115)

El *relational self* por el que apuesta Chodorow contribuye a este proyecto mencionado por Gardiner al tiempo que ofrece una base posible para una teoría psicoanalítica de la personalidad y del individuo satisfactoria desde el punto de vista feminista y que incide en la relación y en la conexión. La noción de este *self-in-relationship* – y, en consecuencia, la de una visión *both/and*, integradora e inclusiva – se opone tanto al concepto tradicional de sujeto unificado y autónomo como a la idea de la ausencia, fragmentación y dislocación del sujeto.

Algunas autoras han encontrado puntos de contacto entre ambas tendencias críticas, como Elaine Showalter quien afirma que "the new French feminisms have much in common with radical American feminist theories in terms of intellectual affiliations and rhetorical energies" ("Feminist Criticism" 249) o Marianne Hirsch, quien asegura, en lo que se refiere a la identidad femenina, que "woman's being, because of the quality of the pre-oedipal mother-daughter relationship, is, according to both traditions, continuous, plural, in-process" ("Mothers" 188). Asimismo, Margaret Homans sostiene que estas dos prácticas, "the belief in the adequacy of language and the belief in the necessity for a new woman-defined language,...demand a conjoining of the two critical tasks" (188), al tiempo que Domna C. Stanton señala las semejanzas entre ambas tendencias críticas y las des-conexiones (con el consiguiente juego de palabras característico de la *deconstruction* y del feminismo francés). A pesar de las reticencias de la crítica anglo-norteamericana a los trabajos de Cixous, Irigaray y Kristeva por considerarlos elitistas y abstractos, con una profunda base filosófica, lingüística y psicoanalítica, esta autora arguye que "trascending our undeniable and important differences, our desire to give voice to woman binds us together in one radical and global project" (81). No obstante, en general, siempre se señalan las diferencias que caracterizan a

ambas vertientes del psicoanálisis. En este sentido, otras autoras como Jane Gallop rechazan esos puntos de contacto y la inclinación que siente la crítica psicoanalítica feminista anglo-norteamericana de favorecer y reproducir la conexión y la continuidad características de la relación madre-hija – según la teoría de Chodorow – no sólo entre mujeres sino también en la misma actividad crítica, es decir:

> The psychological condition of possibility for the feminist collective is the daughter's ongoing infantile connection to the mother…the formation of groups of women draws upon the permeability of female self-boundaries. The collectivity reactivates, reenacts the mother-daughter bond. One monster cannot be separated from the other. (Gallop, "Monster" 16)

De todo lo expuesto podemos afirmar que son numerosas las objeciones que surgen de la corriente feminista derivada de Lacan hacia la anglo-norteamericana – si bien es cierto que las autoras que se engloban en este grupo son en su mayoría norteamericanas, reciben este nombre porque parten del marco teórico de las relaciones objetales, que se origina en Gran Bretaña – y, en concreto, hacia Chodorow ya que ocupa un lugar destacado dentro de esta tendencia. A nuestro entender, una tendencia crítica feminista que no deja espacio para el cambio real social ni para el optimismo moderado, que se complace en juegos lingüísticos y que se limita a señalar y a mantener la posición minoritaria de la mujer y de las autoras, no proporciona, creemos, lecturas e interpretaciones adecuadas de textos escritos por mujeres. En este sentido, en 1985 Susan Rubin Suleiman expuso de modo claro sus reservas hacia el feminismo francés porque:

> [t]o recognize that women, mothers, have been excluded from the order of patriarchal discourse, and to insist on the positive difference of maternal and feminine writing in relation to male writing, can only be beneficial at this time…Such a gesture necessarily places "feminine" writing in a minority position, willfully ex-centric in relation to power…I also have reservations about what might be called that fetishization of the female body in relation to writing. (370-71)

No obstante, no queremos terminar este punto con una nota de pesimismo sobre el futuro de estas dos tendencias críticas; la misma Chodorow reivindica "a call for dialogue" entre ambas corrientes en un estudio (*Feminism* 193) y otra autora sugiere la consideración atenta de las aportaciones de Kristeva porque, a su entender, "as linguist, psychoanalyst, and mother she speaks in the multiple voices needed to explore the relation between 'mother' as representation and experience, as self and other" (Kahane, "Questioning" 86).

Por último, la postura de Chodorow ha recibido frecuentes críticas porque, como ya señalamos con anterioridad, se ha entendido que su teorización no tiene en cuenta ni resulta válida para situaciones culturales alejadas de la familia tradicional occidental, objeto de estudio en *RM*. No obstante, hay que recordar que en sus estudios realizados antes de *RM* sí recaba datos de situaciones transculturales, tal y como sucede en "Family Structure and Feminine Personality", y en respuesta a un debate metodológico sobre *RM* Chodorow invita a investigar "class and ethnic differences, differences in family and household structure, differences in sexual orientation of parents, and historical and cross-cultural variations in these relationships" (Lorber et al. 514). Por ende, la teoría de las relaciones objetales, que se encuentra en el sustrato fundamental del trabajo de Chodorow, ha recibido igual censura respecto a la imposibilidad de la aplicación de dicha teoría a otras culturas. Pero, como reconoce Chodorow, "this method and theory have not often been applied in a socially or culturally specific manner, but there is not a basic antagonism between psychoanalytic thinking and social specificity" (*Feminism* 4). Ejemplos evidentes del comentario de Chodorow son aportaciones recientes que han realizado algunas autoras, interesadas en explorar tanto las relaciones objetales como la teorización de Chodorow en textos literarios procedentes de culturas y etnias muy diversas. En este sentido, Elizabeth Abel en un artículo propone este tipo de estudios siguiendo la perspectiva de Chodorow y la de las relaciones

objetales para analizar dos textos literarios publicados en los años ochenta en los que aspectos de clase, género y raciales juegan un papel fundamental. Para Abel hay que admitir que "a psychoanalysis useful for contemporary feminism needs some infusion of the social" ("Race" 184), en consecuencia las relaciones objetales ofrecen esta incursión en lo social. Patricia Hill Collins asimismo plantea un análisis de las mismas características, un estudio de la maternidad en textos de las minorías étnicas de los Estados Unidos, y señala la importancia de la "psychoanalytic feminist theory because the work of Chodorow and others has been highly influential in framing the predominant themes in feminist discourse" (57). Ángeles de la Concha, por otra parte, explora las posibilidades que ofrece la teorización de Chodorow en el análisis de la relación madre-hija en textos donde intervienen factores de género, raciales y de clase, tal y como ocurre en la novela de Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior* (1976), objeto de estudio de la mencionada autora. En dicha exploración de la Concha critica "the by now familiar charge that [Chodorow] ignores historical and cultural specificities" y señala que es simplemente "the result of a narrow reading, as of course it is clear enough that her analysis lies within the frame of the nuclear family in a patriarchal social structure and as such it should be kept within the limits of patriarchal societies" ("Warring Voices" 147). En este sentido, suscribimos lo expuesto por esta autora que acertadamente invalida las objeciones que se han hecho a la teorización de Chodorow.

2.5. Otras teorizaciones feministas

En este apartado nos centraremos en el análisis de otras autoras que han acometido la relación madre-hija – la mayoría también desde la perspectiva de la teoría de las relaciones objetales y con frecuencia mencionadas junto a Chodorow –. Al comparar las tesis de estas

autoras con la de Chodorow, estableceremos similitudes y diferencias entre ellas así como la influencia que tales teorizaciones han tenido entre sí, lo que, en nuestra opinión, esclarecerá el presente estudio sobre la relación madre e hija. De esta forma, este apartado se divide en dos subapartados claramente diferenciados; por un lado, se encuentran las autoras que acometen esta relación desde la perspectiva de la hija, con diferentes matices entre ellas. Por otro lado, destacan las feministas que abordan el estudio de la díada madre-hija desde una perspectiva materna, con el propósito consciente de centrarse en la figura materna y resaltar la *maternal subjectivity*, en los años ochenta y noventa. En este segundo grupo es indudable la influencia de la obra maestra de Chodorow.

2.5.1. La perspectiva de la hija

En este subapartado se realizará una exploración de los trabajos sobre la relación madre-hija desde el punto de vista de la hija. Lo primero que debemos apuntar es una paulatina evolución en esos estudios que, al principio, culpan a la madre de todo lo que ocurre a la hija y de la marginación social de la hija, pero que más adelante utilizan el feminismo psicoanalítico para tratar el desarrollo de la hija "in mother-respecting ways" (Ruddick, "Thinking Mothers" 31) cuyo punto de inflexión correspondería a *RM*.

Como afirman Chodorow y Contratto, en los años setenta "belief in the all-powerful mother spawns a recurrent tendency to blame the mother on the one hand, and a fantasy of maternal perfectibility on the other" (80). En efecto, el progresivo interés que la crítica feminista comienza a mostrar por las figuras de la madre y la hija a principios de esa década se materializa en la publicación de unas obras cuyo rasgo esencial es el enfoque negativo que adoptan frente a la maternidad y a la crianza de los hijos, así como la visión pesimista que se

tiene de la figura materna. En definitiva, se le echa la culpa a la madre, a quien se considera responsable absoluta del destino de su hija, de perpetuar los papeles tradicionales masculinos y femeninos así como de sus posibles limitaciones o fracasos en la vida. Esta visión negativa y hostil sobre la madre se hereda de R. D. Laing, quien promovió durante los años cincuenta y sesenta, como afirma Paulina Palmer, el retrato de una figura materna posesiva y resentida (112-13). *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity* (1977) de Nancy Friday representa un ejemplo evidente de *blame-the-mother literature*, compuesta por obras cuyo material primordial está constituido por entrevistas a mujeres de esa época y por experiencias autobiográficas, en las que la hija aparece como víctima y la figura materna como culpable de todos los males que acaecen a la hija. Friday sigue el paradigma psicoanalítico tradicional en culpar a la madre y separarse de ella como único camino para la individualidad y el desarrollo personal de la hija. De esta forma, en tono al tiempo coloquial y confesional, la autora recorre los ciclos vitales de una mujer en donde se exagera la influencia de la simbiosis preedípica entre la madre y la hija hasta el punto en el que se asegura que absolutamente toda la vida de la hija descansa en la madre:

> In the depths of that first closeness to our mothers is built the bedrock of self-esteem on which we will erect our good feelings about ourselves for the rest of our lives. An infant needs an almost suffocating kind of closeness to the body whose womb it so recently and reluctantly left. (63)

Friday no permite siquiera un resquicio de optimismo o de posibilidad de cambio en el análisis de la relación madre-hija; para ella la madre, como tal, debe renunciar a su sexualidad y así se lo enseña a su hija e incluso suscribe, según Hirsch, "all the damaging, self-hating stereotypes of our culture" ("Mothers" 189). Aunque Friday gozó en los años setenta de gran popularidad, actualmente se la considera antifeminista y se la cuestiona por el uso del material del que disponía así como por la total omisión del contexto sociocultural. En definitiva, el

libro de Friday ejemplifica el caso más obvio de matrofobia en un análisis crítico de la representación madre-hija desde la perspectiva de la hija. Este término, matrofobia, fue acuñado por la poeta británica Lynn Sukenick a propósito de la interpretación que realiza de las primeras novelas de Doris Lessing y del papel que juegan los sentimientos en el personaje de Martha Quest (519), como bien apunta Adrienne Rich. Ésta adopta el neologismo de Sukenick y define *matrophobia* como "the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother*" (*Of Woman* 235; la cursiva es de la autora), el miedo a repetir el comportamiento de la madre, el miedo a tener una vida encorsetada en un papel asignado previamente sin posibilidad de escape[9]. A continuación Rich afirma que, desde la postura de la hija, resulta muy sencillo y más cómodo acusar a la madre y odiarla por lo que ella entiende su complicidad con la sociedad patriarcal que "to see beyond her to the forces acting upon her" (235*)*. De esta forma, si Friday sustenta la idea de que en la ambivalencia amor/odio que la hija siente por la madre aquélla termina por escoger el segundo término de la polaridad, Rich explora la complejidad de esa ambivalencia y apunta a la investigación de la distinción entre la maternidad como experiencia personal y como institución.

Precisamente a Rich y a Friday menciona Judith Arcana en su trabajo *Our Mothers' Daughters* (1979) basado en entrevistas realizadas a madres y a hijas. Arcana se presta a invalidar el estudio de Friday porque, a su entender, "merely revitalizes old concepts in new language…Friday's work, despite her occasional comments about how things are changing, reinforces only the resentment and anger many women feel for their mothers" (3) y, se alinea con Rich en la distinción mencionada de la maternidad como experiencia e institución. El contexto sociocultural, pues, ejerce una gran influencia en el comportamiento de la madre

[9] Sobre el concepto de matrofobia se puede consultar la comunicación de Dulce Rodríguez González, publicada en las *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*, un trabajo de alto interés para quien desee profundizar en este aspecto de la relación madre-hija (219-23).

hacia la hija – algo que Friday ni siquiera llega a mencionar –. No obstante, no existe unanimidad en torno a *Our Mothers' Daughters*: para Chodorow y Contratto (81) y Vivian Nice (13), por ejemplo, este estudio es inequívocamente *mother-blaming* porque los comentarios de Arcana siguen anclados en conceptos estereotipados sobre las madres y las hijas, que al final condenan a las madres por lo que hacen a las hijas; así la obra comienza con la siguiente frase: "It is generally assumed that mothers and daughters are natural enemies" (1). Además, Phyllis Chesler lleva a cabo el prefacio que acompaña al estudio de Arcana donde menciona la *powerlessness* de la madre y la hija, en perfecta sintonía con lo que ella misma afirma de modo pesimista sobre la herencia que recibe la hija de la madre ya que, según Chesler, "mothers have neither land nor money to cede to their daughters. Their legacy is one of capitulation, via frivolity or drudgery" (17-18). Esto nos lleva a pensar que Arcana no encuentra una salida favorable en su estudio a esta situación tan compleja. Por otra parte, otra autora, al comparar las obras de Friday y Arcana, subraya la importancia de *Our Mothers' Daughters* y pone el acento en los aspectos positivos de la misma; de este modo, para ella, "Arcana's book leaves us with a sense of her own sympathy for all those who struggle within a complex relationship and of her willingness to explore the intense pain, longing, nostalgia, and joy of that struggle" (Hirsch, "Mothers" 190).

Otro ejemplo de rechazo a la figura materna o a la maternidad se puede encontrar en un análisis de las novelas de Jane Austen y George Eliot que lleva a cabo Nina Auerbach, en el que destaca la necesidad de que la mujer, la artista, se aleje de la figura materna para la creación literaria y así estas escritoras "both turned away from motherhood and embraced a creativity they defined as more spacious, more adult, more inclusive" (14). En consecuencia, lo que subyace en todos estos estudios es la opinión, desde la perspectiva de la hija, de que la figura materna es todopoderosa y omnipotente, lo que desata la furia y el temor en los hijos en

general y la intención de alejarse de su maléfica influencia. Si magnificamos la influencia y el poder de la madre, se llega a un extremismo nada deseable en el estudio de la relación madre-hija, tal y como ocurre, según Chodorow y Contratto, con el estudio que en 1976 Dorothy Dinnerstein publica denominado *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise* (91). Para gran parte de la crítica feminista que aborda la díada madre-hija, Chodorow y Dinnerstein comparten muchos puntos en sus argumentaciones, pero Chodorow mantiene ciertas objeciones hacia la de Dinnerstein. Así, en primer lugar, expondremos los rasgos esenciales de la teorización de Dinnerstein y, luego, la crítica que Chodorow aporta a la misma.

Aunque Dinnerstein no se alinea con ninguna tendencia psicoanalítica concreta al principio, hay una conexión directa entre su obra y la tradición de la *Gestalt* en la que, según la autora, "the laboratory-experimental side of my identity as a psychologist is rooted. In that tradition…emphasis on human reason and intellectual creativity is basic" (*Mermaid* xi). Como Chodorow, la autora revisa las aportaciones de Freud al desarrollo femenino e investiga las causas de la situación oprimida de la mujer, al cuestionar su papel primordial como criadora primaria de hijos. En este sentido, el subtítulo nos proporciona algunas claves sobre su teorización: *human malaise* indica la tendencia existente a la destrucción que permea a la humanidad, lo que conlleva una relación patológica con la naturaleza; *sexual arrangements* señala la desigualdad entre hombres y mujeres – fundada en el hecho fundamental de que las mujeres crían a los hijos exclusivamente – y los procesos psicológicos que mantienen esa desigualdad. Ambos términos son dependientes entre sí ya que el segundo determina en cierto modo el primero. Dinnerstein, pues, argumenta que el sistema patriarcal es la reacción frente a la dominación y exclusividad femenina en la infancia. Esta idea proviene de los conceptos de Klein sobre las fantasías infantiles por lo que se puede afirmar que, aunque Dinnerstein no

escoge la teoría de las relaciones objetales, al adoptar conceptos de Melanie Klein y al centrarse en la asimetría que se produce en la etapa preedípica, coincide en gran medida con la tesis de Chodorow y con el marco de dicha teoría. Según Klein, la ambivalencia hacia el cuerpo materno y, en general, hacia el cuerpo femenino (ira o envidia por un lado y gratitud por otro), como ya comentamos en un apartado anterior del presente trabajo, es el resultado de ejercer la crianza de los hijos en exclusividad. En palabras de Dinnerstein, tanto para la niña como para el niño:

> a woman is the first human center of bodily comfort and pleasure, and the first being to provide the vital delight of social intercourse. The initial experience of dependence on a largely uncontrollable outside source of good is focused on a woman, and so is the earliest experience of vulnerability to disappointment and pain. (28)

De este modo, las mujeres aparecen relacionadas con la naturaleza mientras que el padre representa lo racional que puede proteger al niño o niña de la omnipotencia de la figura materna. La ambivalencia queda resuelta de la siguiente manera: el odio o la ira se dirige hacia la madre y el amor o gratitud hacia el padre porque representa la liberación del dominio absoluto de la madre durante los primeros meses y años de la vida de ese hijo o hija. En consecuencia, el niño reniega de los aspectos femeninos interiorizados y se refugia en el padre, que ofrece distancia emocional y control racional. En el caso de la hija se produce un conflicto psicológico porque se identifica con la madre y, según una autora, "in Dinnerstein's view, women typically avoid taking responsibility for themselves in order to avoid the anxiety associated with female power" (Elliot 112); así, las niñas temen menos el poder de las madres porque son conscientes de que lo compartirán en algún momento y mantienen una relación de continuidad con ellas. La solución que propone Dinnerstein es semejante a la de Chodorow, *shared parenting* y, según presenta la autora, "the long-range implication of this analysis…is

that no fundamental change in the situation of women can be achieved without full male participation in early child care" (89). La crianza compartida de los hijos eliminará la ambivalencia antes mencionada. Por último, a pesar de no contar con las ideas expuestas por especialistas sobre el papel que la mujer desempeña en la sociedad como, por ejemplo, Gayle Rubin – algo que, por otra parte, sí hace Chodorow - , tal y como critica Pauline B. Bart en su reseña de *The Mermaid and the Minotaur* ("Mermaid" 835), este libro mantiene la vigencia de su objeto de estudio, similar al de Chodorow. Ésta y Contratto señalan las similitudes existentes entre la tesis de Chodorow en *RM* y la de Dinnerstein pero asimismo puntualizan una diferencia fundamental entre ambas interpretaciones ya que Chodorow "also specifies the outcome of mothering in a way that leaves some autonomy to other aspects of cultural and social life. She does not take the extremist, portentous position of Dinnerstein" (238). A pesar de la crítica legítima de Chodorow y Contratto, creemos que las conexiones entre ambas autoras son indiscutibles y es por ello por lo que ambas argumentaciones cobran fuerza no sólo cuando se ponen en contacto entre sí sino también con las de otras autoras. La misma Chodorow, más adelante, se alinea con Dinnerstein en tanto que ambas destacan la misoginia y el temor sobre la mujer y la femininidad que se desatan en los hombres, como reacción a una imagen materna interiorizada, lo que "this fuels male dominance in culture and society and creates systematic tensions and conflicts in heterosexual relationships" (*Feminism* 185). En definitiva, ambas autoras poseen importantes vínculos que no se pueden obviar.

La omnipotencia de la figura materna no sólo conlleva, desde la perspectiva de la hija, la ira o el odio hacia ella sino además la fantasía de la madre perfecta, que está imbricada en la cultura. Esto sucede porque para la hija la madre no tiene una existencia e intereses propios al margen de los que comparte con su hija. Como algunas autoras han asegurado, la hija al crecer debe aprender que la madre, "like other people in one's life, has and wants a life of her

own, and that loving her means recognizing her subjectivity and appreciating her separateness" (Chodorow y Contratto 90). En este sentido, aunque el esfuerzo realizado por Chodorow y Contratto de liberar a la crítica feminista de los prejuicios que la invaden sobre las fantasías infantiles – al adoptar la perspectiva de la hija – es muy meritorio, coincidimos con una autora cuando afirma que su

> argument does not ask the daughter to move beyond her infantile fantasies as much as it suggests that those fantasies can actually be tapped in order to humanize the figure of the mother, as long as the daughter can see that the mother is a daughter too. (Davis 512)

Esto se ve reflejado en la postura de la crítica feminista hacia el tema de la maternidad y de la relación madre-hija: ocurre una evolución por parte de esta crítica, desde la identificación con la perspectiva de la hija, relegando al mismo tiempo a la figura de la madre al silencio, hacia una progresiva preocupación y revaloración del feminismo por dicha figura. De esta forma, los análisis de la relación madre-hija que presentan Adrienne Rich y Jane Flax comparten hasta cierto punto un deseo de perfección materna por estar situados todavía desde esa perspectiva de la hija de la que hablan Chodorow y Contratto, pero ambos apuntan a un cambio cualitativo en la crítica feminista.

Adrienne Rich pone el acento en la fuerza e influencia del amor materno que permea toda relación entre mujeres; de este modo, como se expuso en otro apartado de este mismo trabajo, las mujeres, según Rich, son potencialmente lésbicas porque la primera relación en este mundo es con otra mujer, con su madre. Pero esos sentimientos deben ser transferidos a un hombre por lo que, para esta autora, el problema radica en el control ejercido por la sociedad de la maternidad, según el cual "the socialization of every girl toward heterosexual romance and childbearing is still probably the most intense socialization practiced by society as a whole" (*On Lies* 264). La solución propuesta por esta autora a este problema dista de la

shared parenting defendida por Chodorow y Dinnerstein, quienes a su vez reciben tratamiento profundo en diversos momentos de la obra de Rich. El estudio de esta última, *The Mermaid and the Minotaur*, carece, según Rich, de toda referencia histórica en el propósito absoluto de centrar su argumentación en la psicología y de ignorar las prácticas materiales de la sociedad que, en definitiva, cumplen un papel fundamental en moldear la realidad psicológica –objeción asimismo señalada por Chodorow y Contratto, como se ha expuesto anteriormente –. La lectura que ofrece Rich del trabajo de Chodorow, sin embargo, encuentra indudables hallazgos para su argumentación porque, para Rich, "Nancy Chodorow does come close to the edge of an acknowledgment of lesbian existence" (*Blood* 32) pero se lamenta de que no explore esta idea en mayor profundidad. Al igual que Chodorow, Rich apoya y celebra la dependencia y la unión entre mujeres y sugiere, como solución a la situación opresiva de la institución de la maternidad, una estrecha vinculación entre ellas como terreno de lucha feminista: ésta es, según Rich, la dirección hacia la cual deben ir dirigidos los estudios feministas, hacia lo que esta autora ha venido a denominar *lesbian continuum*, de este modo, "if we consider the possibility that all women…exist on a lesbian continuum, we can see ourselves as moving in and out of this continuum, whether we identify ourselves as lesbian or not" (*Blood* 54). En este punto es conveniente señalar que estas tres autoras, pilares fundamentales del análisis de la conexión madre-hija en la crítica feminista, comparten, según opina Coppélia Kahn[10], tres principios importantes: primero, todas ellas consideran que el sistema genérico se origina y se mantiene socialmente como una institución. Segundo, estas autoras describen familias tradicionales en el sentido de que la madre cría a los hijos, lo que resulta en la formación y desarrollo genérico y personal masculino y femenino que produce la

[10] En este grupo, Kahn también incluye a Jean Baker Miller con su estudio *Toward a New Psychology of Women* publicado en 1976, pero para el propósito de nuestro trabajo, baste afirmar las coincidencias de Chodorow, Dinnerstein y Rich porque han sido sus teorizaciones las que han influido sobremanera en la aplicación del feminismo psicoanalítico a los textos literarios.

desigualdad en la sociedad. Y, por último, la figura materna está inextricablemente ligada a la ambivalencia odio/amor producida por el hecho real de que la madre es la primera persona con la que el bebé establece su relación (73). No obstante, cabe plantear otro principio fundamental que Kahn obvia en su resumen de las teorías de este grupo de autoras: todas ellas destacan las ventajas de los atributos de la personalidad femenina, ya que la dependencia, la mutualidad y la responsabilidad son, en palabras de Gardiner "preferable to defensive aggression, destructive rage against women and nature, and a compulsion for control" ("Psychoanalysis" 134-35). Esto es cierto en estas autoras y Chodorow es la primera que defiende esta postura; pero asimismo puntualiza con posterioridad a *RM* que "women's relational self can be both a strength or a pitfall in feminine psychic life, as it enables empathy, nurturance, and intimacy but can also also threaten lack of autonomy and dissolution of self into others" (*Feminism* 186). Esta redefinición de la postura mantenida por Chodorow no contradice lo expuesto anteriormente, sino que introduce una posibilidad que se debe tener en cuenta, como plantea Jane Flax.

Jane Flax, por su parte, participa todavía de la fantasía de la madre perfecta en tanto que, desde el punto de vista de la hija, sugiere que la madre debe estar disponible para satisfacer las necesidades de su hija en todo momento. No obstante, Flax ya se acerca a la elaboración final de Chodorow y Contratto como solución al problema de la actitud de la crítica feminista sobre el tratamiento de la relación madre-hija ya que "a theory of mothering requires a theory of childhood and child development as well…we would suggest that feminists draw upon and work to develop theories of child development that are interactive and that accord the infant and child agency and intentionality" (Chodorow y Contratto 95). La vertiente psicoanalítica de las relaciones objetales, pues, proporciona este marco para una teoría de la maternidad como hemos comprobado en el caso de Chodorow, donde se observa

una superación de esta fantasía de la madre perfecta. Ésta ocupa un lugar privilegiado en la crítica feminista sobre la relación madre-hija por ser la primera que utiliza el marco de las relaciones objetales para el estudio de dicha relación en los años setenta y es por ello por lo que le hemos dedicado toda la extensión que ha sido necesaria en el presente trabajo. También Flax asume el marco teórico de las relaciones objetales y la relevancia de las relaciones interpersonales en el período preedípico como etapa formativa de la personalidad femenina y masculina. Además, al contrario de lo que ocurre con Dinnerstein, esta autora demuestra el conocimiento que tiene de la obra de Mitchell, Chodorow y de la misma Dinnerstein en el estudio de la relación madre-hija y, como estas dos últimas, afirma que "mothering…is not gender neutral, and that women relate differently to male and female children" de modo que su intención es el estudio de "the consequences for women, both as children and adults, that result from the type of mothering they are likely to receive within contemporary families" ("Conflict" 173). Las niñas establecen una conexión y un vínculo de continuidad con su madre, quien tiende a identificarse con ellas mientras que se enseña a los niños a ser independientes física y emocionalmente. Como resultado, entre la madre y la niña no existe una diferenciación clara, la madre proyecta sobre su hija la ambivalencia que existe sobre la feminidad en la cultura patriarcal y reprime el proceso de autonomía e independencia que, sin embargo, alienta en el hijo. Cuando esta niña crece, ya adulta, repite el proceso y reproduce la identificación que ya tuvo con su propia madre. Para Flax, el hecho de que no haya unos límites determinados entre la identidad de la madre y la de la hija supone un problema que dificulta la autonomía e independencia de las mujeres y así:

> The successful woman in our society must choose between autonomy and self-fulfillment in the external world, and her mother. Leaving the mother means leaving the world of childhood. This necessitates abandoning or repressing the hope that one's unsatisfied wishes for nurturance from the mother will ever be gratified. ("Conflict" 180)

Además, en otro artículo, centrado en la vinculación existente entre la filosofía, la teoría política y la contribución que el feminismo psicoanalítico puede ofrecer a tales disciplinas, Flax insiste en el efecto producido en las mujeres la ausencia de diferenciación entre madre e hija, que se encuentra en el sustrato de los problemas psicológicos femeninos. En efecto, para esta autora "the development of women's core identity is threatened and impeded by an inability to differentiate from the mother. I see as a central problematic in female development the very continuity of identity with the mother" ("Mother-Daughter" 23). Flax no aporta la misma solución que Dinnerstein y Chodorow para la reproducción sistemática de la maternidad, la crianza compartida de los hijos, aunque en cierto modo apunta en esta dirección cuando opina que este proceso interminable "occurs because only women take care of infants and do so under certain social conditions, namely, the rule of the father, whose power, while often hidden in the family, is ultimately determinant" ("Mother-Daughter" 37). Asimismo, hay que resaltar la diferencia fundamental entre el análisis empleado por Flax, quien considera la existencia de mutualidad y de dependencia entre madre e hija como una desventaja y una debilidad de la personalidad femenina, y las tesis de otras autoras para quienes estos rasgos son altamente positivos, autoras como Chodorow, Dinnerstein y Rich. Otra teórica, Jessica Benjamin, destaca del mismo modo el perjuicio que supone para las mujeres esa conexión y vinculación. Pero Benjamin está incluida en el grupo de críticas feministas que trabajan desde la perspectiva de la madre, si atendemos a la división que hemos establecido.

2.5.2. La perspectiva de la madre

Como apuntábamos anteriormente, la crítica feminista que ha acometido la relación madre-hija ha adoptado en general la perspectiva de la hija, perfectamente justificada si se tiene en cuenta la presencia y subjetividad de la figura materna, tal y como sucede en los trabajos de Chodorow, en primer lugar, y en los de Flax y de Rich. Pero, en palabras de una autora, en los años ochenta y noventa: "feminists writing about motherhood have begun at last to consider the effects of mothering on mothers and to include mothers' perspectives on motherhood" (Reddy, "Motherhood" 81-82), lo que supone un cambio radical cuyo vértice se haya en la obra maestra de Chodorow, como señalan casi todas las especialistas que se van a tratar en este subapartado. Sin embargo, lo que caracteriza a estas autoras es el diferente método utilizado por ellas con la finalidad común de realzar la figura de la madre: reelaboración del paradigma freudiano, teoría de las relaciones objetales, escuela cultural neofreudiana y filosofía son, pues, los marcos en los que se engloba la perspectiva de la madre.

Antes de acometer el estudio de feministas que, partiendo de los trabajos de Chodorow en primer lugar, celebran el lugar que ocupa la figura de la madre, cabe destacar a Christiane Olivier, autora francesa que llega a las mismas conclusiones que Chodorow y Dinnerstein, si bien el propósito y método de su trabajo difieren de los utilizados por estas autoras. Olivier, psicoanalista francesa, en *Jocasta's Children* revisa el relato psicoanalítico freudiano y fruto de su investigación, encuentra en la relación madre-hija, en la figura de Yocasta – siguiendo el modelo propuesto por Freud de la tragedia griega –, la base del desarrollo femenino. "Virtuallly silent in Sophocles' play and present only as object of desire and exchange in Freud's theory" (Hirsch, *Mother/Daughter* 2), Yocasta aparece mencionada en el título de la

obra de Olivier y esto es significativo porque señala la importancia capital que alberga la figura de la madre en el relato del desarrollo femenino; en esto se distingue de otros análisis revisionistas feministas de procedencia norteamericana en los que la figura materna está representada por Demeter. El mito de Demeter y su hija Perséfone o Koré aparece en una oda de Homero del siglo séptimo a. C. donde una desconsolada Demeter llora la pérdida de su hija, raptada por Hades o Poseidón (dependiendo de la versión del mito), quien sólo regresa a la compañía de su madre nueve meses al año. Esto se debe a unas semillas que la hija ha ingerido en el reino de Hades; no obstante cuando se produce el regreso de la hija junto a la madre, ésta, henchida de alegría, llena la tierra de flores y frutos. En este sentido, no podemos olvidar que algunos autores se centran en los mitos para estudiar la relación madre-hija, por ejemplo, Nor Hall, quien sugiere que los mitos provenientes de civilizaciones pasadas – en este caso concreto la griega – esclarecen aspectos esenciales sobre la mujer. Esta autora, al exponer el mito sobre Demeter y Perséfone, afirma que "this is the story of the beginning of the Eleusinian mystery rites…Central to the mysteries celebrated at Eleusis is the re-enactment of the mother's losing and finding of the daughter, Persephone, the Primordial Maiden, called the Kore" (75). Esta separación involuntaria entre madre e hija es reelaborada en numerosos textos escritos por mujeres en estos últimos años: muy conocida es la novela de Toni Morrison, *Beloved* (1987), pero también se puede observar la influencia de este mito en un relato de Doris Lessing, denominado "Among the Roses" (publicada en el número correspondiente a abril de 1989 de *Ladies' Home Journal* y reimpreso en *London Observed: Stories and Sketches*, una colección de relatos, de 1992) que tendrá amplio tratamiento en un epígrafe del presente trabajo.

Volviendo a Olivier, esta autora parte del paradigma freudiano que, a su entender, no hace sino transferir al discurso científico algo que ya estaba inscrito en la cultura: la creencia

en la inferioridad de la mujer, que "he did everything possible to explain it, make it logical and therefore inevitable" (4). Así, la autora toma como punto de partida la historia de Freud y con un lenguaje sencillo y comprensible, elabora un nuevo relato psicoanalítico centrándose en la figura materna y la conexión que mantiene con la hija que, según Olivier, ofrece las claves necesarias para entender las relaciones heterosexuales. De nuevo el foco de atención es el período preedípico, de tal importancia que si la relación maternal llega a ser de algún modo insatisfactoria, la hija se convierte en una mujer insegura que busca en un hombre lo que no obtuvo de su madre en ese período. Rich apoya la misma opinión cuando expone que "the woman who has felt 'unmothered' may seek mothers all her life – may even seek them in men" (*Of Woman* 242). Asimismo de la Concha afirma, a propósito de Olivier, que ese tipo de relación inadecuada conduce a que la mujer intente "encontrar un hombre que satisfaga esta necesidad afectiva de sentirse cuidada, acompañada, protegida con el peligro de una dependencia emocional neurótica que impida cualquier autonomía o capacidad de autonomía" ("sombra" 46). Olivier, pues, prácticamente desde el principio de su estudio aboga por una crianza compartida de los hijos y afirma que no cree que en exclusividad "the upbringing of children should be left to women" (9). Es interesante resaltar que este trabajo, fechado en 1980 – aunque la traducción al inglés aparece en 1989 – , llega a las mismas conclusiones que Chodorow y Dinnerstein, pero con la salvedad de que, como reconoce una autora al estudiar a Olivier, "she writes explicitly *as* a mother and interests herself in the effects of traditional family arrangements on *mothers*" (Reddy, "Motherhood" 84; la cursiva es de Reddy).

A principio de los años ochenta, Jessica Benjamin asimismo comienza a prestar atención a la relevancia de la figura materna cuando estudia el problema de la bipolaridad en las categorías femenina y masculina; esa dicotomía produce como consecuencia, según Benjamin, la dominación masculina sobre lo femenino. Para este fin adecúa el marco de la

teoría de las relaciones objetales, con especial hincapié en los trabajos de Winnicott y Mahler, y asume las ideas fundamentales de feministas que trabajan el tema de la maternidad, por ejemplo, Chodorow, Dinnerstein y Rich, mencionadas explícitamente en la obra de Benjamin en su conjunto. En este sentido, Benjamin observa la relación preedípica en los niños y concluye que la diferenciación genérica resultante del ejercicio de la maternidad en los niños y la dependencia mutua que experimentan las mujeres, celebrada de modo general por Chodorow, Dinnerstein y Rich, ofrecen numerosos inconvenientes, entre ellos la dominación masculina en el terreno sexual. Tres son los razonamientos que se plantea Benjamin para llegar a esta conclusión:

> First, how the issues of separation and recognition which arise in the course of differentiation reappear in other relationships of domination, especially erotic domination. Second, how the different ways in which males and females relate to and differentiate from their mother influence the roles they play in such relationships. Finally, the way in which the male experience of differentiation is linked to a form of rationality which pervades our culture and is essential to sadomasochism. This last phenomenon is what I call rational violence.
> (“Bonds of Love” 42)

Benjamin distingue, pues, dos posturas correspondientes a la masculinidad y a la feminidad: la dominación y la sumisión o servidumbre, conceptos derivados de Hegel, que moldean el desarrollo de la personalidad de hombres y mujeres así como otros aspectos de la sociedad y la cultura. En este sentido, mientras se privilegia el racionalismo e individualismo, controlados por el hombre, la mujer aparece como objeto, no reconocida como sujeto; esto se basa en la actitud del niño quien, para alcanzar la autonomía, rechaza el reconocimiento expreso de la figura materna como persona separada con sus propios intereses. La solución que propone Benjamin a la dualidad que permea todas las esferas y áreas del conocimiento humano y de la sociedad se aleja de la crianza compartida de los hijos defendida por Chodorow – y otras autoras, como hemos comprobado con anterioridad – sino que apunta a

una reestructuración de las estructuras psicológicas, una transformación profunda en el terreno de lo psicológico: la *intersubjective view*, originada, como apunta Benjamin, en la teoría social de Jürgen Habermas. Frente a la perspectiva freudiana, *intrasubjective*, que fomenta la dualidad y que concibe a la madre como objeto, Benjamin destaca la importancia de esta nueva percepción ya que:

> maintains that the individual grows in and through the relationship to other subjects. Most important, this perspective observes that the other whom the self meets is also a self, a subject in his or her own right. It assumes that we are able and need to recognize that other subject as different and yet alike, as an other who is capable of sharing similar mental experience. Thus the idea of intersubjectivity reorients the conception of the psychic world form a subject's relations to its object toward a subject meeting another subject.
>
> (*Bonds* 19-20)

Con la aproximación de Benjamin a la figura materna, ésta asume una centralidad desconocida hasta entonces porque se reconoce "a mother whose autonomy is recognized by the child even in early infancy" (Ross 403). Esta perspectiva además ofrece una salida a la tendencia de proyectar omnipotencia en la figura materna, que tiene lugar en los primeros momentos de la fase de separación-autonomía. La teorización de Benjamin, de este modo, sigue las indicaciones que, según Chodorow y Contratto, debe prevalecer en la crítica feminista sobre el estudio de la relación madre-hija, "theories that stress relational capacities and experiences" (96). Reconociendo la subjetividad de la madre – en vez de mantener la fantasía de una madre todopoderosa – entramos en relación con el medio externo y salimos de nuestro mundo interior o fantasía, lo que sirve para asimilar que la otra persona no es nadie a quien temer o a quien adorar. Esto nos permite retrotraer la fantasía dentro de nosotros y, como afirma Benjamin, "it is good enough to counterbalance fantasy with that real connection, which transforms in turn our relationship to fantasy, enabling us to own it as ours" ("Omnipotent Mother" 144).

Carol Gilligan ha desarrollado extensamente en sus escritos una hipótesis sobre el desarrollo psicológico femenino muy similar al ofrecido por la teoría de las relaciones objetales. Así, el grupo representado por Gilligan, que ha recibido el nombre de *interpersonal or cultural*, establece numerosas similitudes entre ambas escuelas: la relevancia de la relación madre-hija en el desarrollo del *self-in-relationship*, la concepción del género en un contexto relacional y el papel fundamental desempeñado por la etapa preedípica en el desarrollo del género y en relación a la madre. Al margen de que la teoría de las relaciones objetales presta una mayor atención, en palabras de Chodorow, "to the complexities of the inner object world, to internalizations, to unconscious defenses and conflicts, and to the unconscious structuring of the self" (*Feminism* 186), mientras que para el grupo interpersonal esto no es una prioridad, ambas escuelas comparten un rasgo esencial: la personalidad femenina posee ciertas características propias como la empatía, la capacidad de relacionarse con los demás y la interdependencia que han sido devaluadas por una sociedad y cultura dominadas por el hombre. Esta reflexión parte de Chodorow como ya hemos expuesto, pero asimismo ha sido indicada por otras feministas objetales relacionales. Ahora se añade un matiz por parte de autoras como Gilligan, quien sostiene que se debe potenciar y revalorizar estas cualidades frente a la visión de algunas feministas del grupo de las relaciones objetales, para quienes estos rasgos no están exentos de conflicto. En definitiva, esta autora escoge la opción de Chodorow de centrarse en un *self* relacional – opuesto tanto al tradicional autónomo y unitario como al postmodernista fragmentado y dividido – y la expande en la teoría del desarrollo moral, con un especial hincapié en la figura de la madre.

Gilligan investiga las teorías sobre el crecimiento psicológico y el desarrollo moral expuestas por Erik Erikson, Jean Piaget y Lawrence Kohlberg y reflexiona sobre los problemas que acarrea un análisis como el de Kohlberg. Éste sostiene la inferioridad moral de

la mujer, tomando como punto de partida al hombre, y de este modo propone una teoría que define el desarrollo humano, en general, en seis estadios; como resultado Kohlberg, según Gilligan, considera "women as either deviant or deficient in their development" ("In a Different Voice" 482). Gilligan realiza una crítica constructiva de estas teorizaciones y aporta una teoría innovadora sobre la moralidad de las mujeres, que adquiere una importancia fundamental en las relaciones entre madres e hijas, expuesta en *In a Different Voice* (1982). En este estudio la autora, en primer lugar, señala la importancia capital del análisis de Chodorow en cuanto que marca las diferencias genéricas masculinas y femeninas: para el hombre la masculinidad se define por la separación – se entiende del primer objeto de amor primario, la madre – y, para la mujer, su identidad se forma a partir del apego que siente hacia ella. Estas características se mantienen en la sociedad, que privilegia la individualidad y la autonomía masculinas y desprestigia la conexión y apego, que son características femeninas. Gilligan parte del supuesto de Chodorow y establece que:

> The psychology of women that has consistently been described as distinctive in its greater orientation toward relationships and interdependence implies a more contextual mode of judgment and a different moral understanding.
> (*Different Voice* 22)

Este modo diferente se denomina, según Gilligan, "an ethic of care" (*Different Voice* 74), que radica en el hecho de que el yo y los demás son interdependientes; de esta manera, ejercer la maternidad implica la responsabilidad de cuidar a un niño o niña. Responsabilidad y cuidado son dos de los rasgos esenciales que se observan en las mujeres y, para Gilligan, son fuente de fuerza moral. Estas ideas surgen tras la recopilación de datos recabados en entrevistas donde se pone de manifiesto la presencia en las mujeres de la conexión, la responsabilidad y la preocupación por el cuidado ante hechos que implican un dilema moral. Asimismo, para Gilligan, la literatura inglesa, por ejemplo *The Merchant of Venice* (1596) de William

Shakespeare, *The Mill on the Floss* (1880) de George Eliot y *The Millstone* (1965) de Margaret Drabble (*Different Voice passim*), proporciona ejemplos significativos de la perspectiva sobre el cuidado y la responsabilidad que, según Gilligan, mantienen las mujeres. Como afirma una autora a tenor de la exposición del análisis de Gilligan, el que las mujeres tengan una ética diferente, basada en la relación y en la conexión con los demás, se debe a la transmisión de madres a hijas y así "women must develop self-respect and know their own positive philosophy…by handing this feminine perspective onto their daughters, mothers are doing a great deal for mother-daughter relationships" (Phillips 162). En definitiva, esta visión moral de la vida, la ética del cuidado, se contrapone a una perspectiva que concede extrema importancia a la ley o justicia y a los derechos, privilegiados en una sociedad dominada por el hombre. Pero para algunas especialistas la teoría de Gilligan adolece de una falta de claridad expositiva, de método e incluso una autora se pregunta si con las hipótesis de Gilligan, "are we not back once again in the world of the angel in the house?" (Kerber et al. 309). Gilligan, en respuesta a esta y otras críticas sobre su obra, reitera que mientras los que la critican "equate care with feelings, which they oppose to thought, and imagine caring as passive or confined to some separate sphere", ella describe "care and justice as two moral perspectives that organize both thinking and feelings and empower the self to take different kinds of action in public as well as private life" (Kerber et al. 326). Además, numerosos estudiosos han argumentado que la bipolaridad sugerida por Gilligan implica la idea de que existe una visión superior a la otra, ya sea la del cuidado o la de la justicia, pero, a nuestro entender, lo que es importante aquí es que Gilligan inaugura un nuevo lenguaje moral y así, según Susan J. Hekman:

> what Gilligan has succeeded in articulating is women's moral self-representation. The immense influence of her work can be attributed to the fact that she has accurately described how many women represent themselves in

> moral terms – that is, the symbolically female moral voice…What Gilligan is discussing are the beliefs, self-representations, and self-interpretations that many women bring to their moral dilemmas. (24)

En otro orden de ideas, Sara Ruddick, una filósofa feminista, mantiene puntos de contacto con Gilligan en tanto que rechaza la idea de que la maternidad implica sólo sentimientos. Ruddick, por el contrario, asegura que la actividad mental de las madres en la crianza de los hijos contiene todos los rasgos del pensamiento, definido por Jürgen Habermas – ya mencionado en la tesis de Benjamin sobre la idea de la intersubjetividad en la esfera social –; asimismo se ha visto influenciada por otros filósofos relativistas entre los que se encuentra Peter Winch. De este modo, Ruddick distingue el pensamiento científico del materno en tres aspectos principales: primero, la flexibilidad, porque este pensamiento no es dogmático ni está presidido por leyes inalterables; segundo, la observación del detalle porque la madre posee una capacidad para detectar las necesidades del niño o niña, incapaz de vocalizarlas por ellos mismos; tercero, el cuidado, ya que la protección de los seres humanos rige el pensamiento maternal. Estos aspectos responden a las necesidades de los niños de preservación, crecimiento y aceptabilidad social, que gobiernan las prácticas materiales en general aunque "not all mothers are, as individuals, governed by these interests" (Ruddick, "Maternal Thinking" 349). El primer aspecto es el primigenio de los tres porque se deriva cuando la madre, generalmente la figura que va a criar y a cuidar de los hijos, es consciente de que está embarazada. El segundo principio sustituye al primero y el tercero corresponde a la aceptación final del niño o niña en el grupo social al que pertenece. Cada uno de estos aspectos se pueden llevar a cabo de modo muy diferente, dependiendo de las circunstancias personales de los individuos implicados en el proceso.

Así pues, la crianza de los hijos, la maternidad, es definida como práctica que se fundamenta en la acción y en el pensamiento. Precisamente porque somos hijas recibimos el

amor maternal con implicaciones que luego se ven traducidas en la conciencia de lo que conlleva la práctica maternal, opción luego personal para llevarla a cabo. De este modo, Ruddick sigue a Chodorow – como reconoce expresamente en toda su obra por la satisfactoria aplicación de su teorización a la práctica maternal – en la especial relación de conexión que tiene lugar entre las madres y las hijas. Además, ya en 1980 apuesta por la incorporación de los hombres a la crianza de los hijos, es decir, llega a la misma conclusión que Chodorow y otras autoras ya mencionadas, pero con la salvedad de que se debe hacer con "a *transformed* maternal thought into the public realm, to make the preservation and growth of *all* children a work of public conscience and legislation" ("Maternal Thinking" 361; la cursiva es de Ruddick). Esta opinión encuentra profundo desarrollo en un artículo de Ruddick denominado "Thinking about Fathers" donde expresa su deseo de que los hombres participen activamente de la tarea de cuidar y criar a los hijos porque:

> many men, single and partnered, gay and heterosexual, prove themselves fully capable of responsible, responsive mothering; in a world short of love why do without them?…it would be self-destructive as well as unjust to exclude them (or *any* social group) from a work that so often has such beneficial psychological and social effects. (179; la cursiva es de Ruddick)

Por último, el hecho de que la maternidad se defina como una actividad y práctica que puede trascender los límites de la vida doméstica y así influir en una teoría de la justicia impregnada de dicha práctica maternal favorece la creación de una postura de resistencia contra la violencia, es decir, ayuda a la aparición de una *feminist maternal politics of peace*, que es la conclusión a la que esta autora tras numerosas investigaciones, "a way of living in which it is possible to learn and to practice nonviolent resistance and strategies of reconciliation. This description of peacemaking is a description of mothering" (*Maternal Thinking* 244). El modo de pensar maternal se debe aprender y transmitir a hombres y mujeres con una agenda política

feminista como recurso para la obtención de la paz en la sociedad. Según una autora, un grupo de trabajo feminista y anti-violencia en Devon, Inglaterra, asimismo ha señalado los lazos de unión y las similitudes entre el feminismo y el pacifismo, lo que viene a confirmar la conclusión alcanzada por Ruddick sobre este tema (Rumsey 130).

El trabajo de Sara Ruddick tiene indudables influencias de Chodorow, Gilligan y de otra autora, Jane Lazarre, quien en 1976 publica un relato autobiográfico denominado *The Mother Knot*. Cabe destacar la diferente postura tomada por Lazarre y otras como Friday o Arcana que en la misma época que Lazarre escriben sobre la relación madre-hija pero desde el punto de vista de la hija con una actitud que desfigura a la madre al echarle la culpa del victimismo de la hija. Lazarre, por el contrario, adopta un punto de vista conscientemente materno para hablar de su relación con su hijo, Benjamin, fruto de un matrimonio interracial. En este sentido Maureen T. Reddy en la introducción a la reedición de 1997 de la obra señala que "Jane Lazarre remains one of the few writers to take as her central theme maternal subjectivity, a mother viewed from a maternal perspective, as opposed to a child's" (vii).

En definitiva, podemos concluir que tanto Gilligan como Ruddick, tomando como punto de partida los escritos de Chodorow – lo que ellas reconocen abiertamente en sus obras – inauguran el estudio de la *maternal subjectivity*, de la madre como sujeto, que ha desencadenado un acervo de estudios cuyo propósito fundamental es la centralidad de la madre como sujeto en sí misma[11]. Sin embargo, no debemos perder de vista que estas teorizaciones tienen su origen en *RM* y en las reelaboraciones que Chodorow ha realizado de su hipótesis. Así, las teorías de Gilligan y Ruddick no son sino la aplicación de los hallazgos de Chodorow en sus trabajos, desde el campo del feminismo psicoanalítico, sobre la relación

[11] En este sentido podemos resaltar la compilación de artículos editada por Donna Bassin, Margaret Honey y Meryle Mahrer Kaplan, denominada *Representations of Motherhood* (1994), donde se establece el objetivo prioritario de plasmar una imagen de la madre como sujeto en sí misma y así sacarla del silencio y ostracismo a la que ha estado sometida mucho tiempo.

madre-hija en disciplinas como la psicología y la teoría del desarrollo moral, en el caso de Gilligan, y en la filosofía, en el caso de Ruddick. A continuación, en el siguiente apartado, al hilo de lo expuesto sobre Gilligan y Ruddick, expondremos la aplicación de la teorización feminista de Chodorow en disciplinas diversas. Incidiremos en el campo de la filosofía, de la ciencia y, por último, de la literatura, donde se enmarca nuestro objeto de estudio.

2.6. Influencia de la teorización de Nancy Chodorow en diversas disciplinas

En el presente apartado estudiaremos trabajos que han explorado con singular clarividencia la obra de Chodorow en sus propias disciplinas. Como hemos señalado anteriormente, Gilligan y Ruddick han aplicado de modo satisfactorio las hipótesis de Chodorow en sus ámbitos de estudio, pero en ambos casos se ha puesto de manifiesto la voluntad de centrar la atención de sus estudios en revalorizar la figura de la madre. En definitiva, estas dos autoras llaman la atención sobre el predominio de la postura masculina en una disciplina como la filosofía y no sólo ellas sino también Jane Flax opina que "philosophy and political theory reflect the fundamental division of the world according to gender" ("Mother-Daughter" 30). En esta misma línea, Susan Bordo, al rebatir en un trabajo el análisis de un libro de Jean Grimshaw, se ha encargado de señalar las posibilidades que ofrece la teorización de Chodorow, entre otras, para explicar la supremacía masculina en el terreno filosófico. Así, Bordo asegura que existen diferentes modos de observar el mundo por parte de hombres y mujeres y que "one way of approaching this…is through examination of differences in the psychological development of males and females –for example, the work of Chodorow" ("Feminist Skepticism" 624). Aunque para ella el marco teórico que ofrece Chodorow tiene sus limitaciones, admite que resulta de gran utilidad para investigar el énfasis

que el pensamiento occidental ha puesto en la objetividad, la autonomía y los derechos individuales. Concluye su exposición sobre la relación entre el feminismo psicoanalítico y la filosofía diciendo que "feminist philosophers have by now produced a formidable body of gender analysis directed at the traditions of Western philosophy and specific authors within it" ("Feminist Skepticism" 622).

Parecido a este propósito es el seguido por Evelyn Fox Keller en el campo de la ciencia. El eje principal de su estudio no estriba en la relativa ausencia de científicas o de mujeres que estudien Ciencias, en general. Lo que ella pretende es un análisis riguroso de por qué el pensamiento científico es de modo inmediato asociado a lo masculino y por qué existe una relación intrínseca entre la búsqueda de la objetividad y la masculinidad tan enraizada en nuestra cultura. A modo de ejemplo, la autora cuenta una anécdota personal que explica hasta qué punto esto se ha interiorizado en las personas desde su más tierna infancia, que piensan que las matemáticas y las ciencias son cosa de hombres: "'Science,' my five-year-old son declared, confidently bypassing the fact that his mother was a scientist, 'is for men!'" (77). Así pues, Fox Keller investiga la idea, la creencia existente en nuestra cultura, de que esa asociación entre objetividad/ciencia y masculinidad es necesaria, de que "a scientist [is] a white man in a lab coat" (Nichols 23), o de que los hombres están mejor preparados para el estudio de las ciencias. Comienza con un estudio de las metáforas e imágenes que Bacon y otros fundadores de la ciencia moderna utilizan para describir el descubrimiento científico y el conocimiento que, como afirma Iris Marion Young en su exposición sobre Fox Keller, "depict the scientist as conquering and mastering a female nature, moreover, arise from a masculine self-other opposition that identifies the other as female" (136-37).

De esta forma, Fox Keller hace uso del marco teórico de las relaciones objetales, en concreto de las hipótesis de Winnicott sobre el concepto de objeto transicional para explicar el

desarrollo de la autonomía psíquica y emocional, y sobre todo de la teorización de Chodorow sobre las diferencias que existen en el crecimiento personal y psicológico de los niños y así, como afirma Fox Keller:

> our earliest experiences incline us to associate the affective and cognitive posture of objectification with the masculine, while all the processes that involve a blurring of the boundary between subject and object tend to be associated with the feminine. (87)

El hecho de que la personalidad masculina se desarrolle de forma no relacional y de que la femenina se forme de acuerdo a la conexión y mutualidad ha llegado a tomar un carácter institucional; de este modo, la mujer y lo femenino se degrada y se margina. Según Fox Keller, el resultado final, pues, es la aparición de un sistema de valores culturales que dignifica la objetividad y la masculinidad simultáneamente (89). En esta apreciación la autora se acerca a posturas ya expuestas anteriormente en el presente capítulo por Benjamin y Flax, quienes asimismo afirman la institucionalización, en un sentido u otro, de los rasgos esenciales de la masculinidad como base de la dominación masculina en áreas tan diversas como la teoría social o el erotismo (Chodorow, *Feminism* 185). Para finalizar, Fox Keller propone una solución a la situación descrita de escisión entre la razón o el conocimiento y el afecto, que mantiene semejanzas con las aportadas con Chodorow, Dinnerstein – a la que menciona explícitamente en este punto – y otras especialistas pero también deja espacio para otros posibles avances; en palabras de la autora "to the extent that my analysis rests on the significance of the gender of the primary parent, changing patterns of parenting could be of critical importance" (93). En definitiva, Fox Keller reclama que la destrucción de esa escisión entre razón y sentimiento y que la búsqueda del descubrimiento científico se convierta en una experiencia humana y no sólo en un proyecto del hombre. En este sentido, es curioso destacar un artículo reciente de la revista *Newsweek* firmado por Sharon Begley donde se exponen los

diferentes modos de acometer el estudio de las ciencias por parte de hombres y mujeres. Parece que actualmente en este campo del saber se admite que "getting the right answers – turning the crank – may be gender-free. But it is often in setting priorities about what will and what will not be known that gender has an impact" (Begley 64). En este artículo, además, se citan opiniones de afamados expertos estadounidenses quienes afirman que el cambio radical de ideas que trajo el movimiento feminista en los años sesenta y setenta ha influido en el modo de hacer ciencia de finales del siglo veinte. Mary Beth Saffo, una bióloga marina, en concreto, asegura que "there's more interest in and recognition of mutualism now" (citada en Begley 64), lo que confirma una transformación en este ámbito, tal y como Fox Keller requería. En conclusión, como explica Begley, aunque muchos no atribuyen esto al feminismo y "most scientists dismiss the idea that there is a female 'way of knowing' – holistic, nondominating, and cooperative – many recognize that the different experiences men and women bring to the lab lead them to scrutinize different aspects of nature" (64). Esto ya supone un avance respecto a la situación descrita por Fox Keller a propósito de la ciencia. Las aportaciones de Fox Keller no están aisladas de las del resto de autoras que utilizan el marco teórico de las relaciones objetales en el feminismo psicoanalítico ya que unas y otras se informan entre sí, con lo que se consigue una conexión biunívoca entre todas ellas y remedar la conexión y la interdependencia que sus escritos manifiestan sobre los rasgos esenciales de la personalidad femenina, en contraste con la masculina.

Por último, nos centraremos en la aplicación de la teorización de Chodorow a otro ámbito: la literatura. Muchas autoras han estudiado la representación literaria de la relación madre-hija, en concreto en la narrativa, desde este punto de vista y la razón fundamental que justifica este tipo de trabajos ha sido, a nuestro entender, perfectamente explicada por Gardiner:

> If women have more flexible, less rigid ego boundaries than men; define themselves through relationships, especially intense and ambivalent mother-daughter bonds; experience difficulties with autonomy, independence and heterosexuality; and feel morally responsible to a human network rather than to an abstract code of rights, then their writing should reflect these qualities.
> (“Mind Mother” 135)

El marco teórico que aporta Chodorow no sólo permite estudiar a personajes femeninos aislados sino también las relaciones que mantienen esos personajes con otros en la misma obra literaria, ya sean figuras maternas, amigas, compañeras, todas ellas basadas en la díada madre-hija, así como la presencia de comunidades de mujeres en la narrativa de habla inglesa. Esto también se puede aplicar a la relación entre escritoras o críticas literarias que tienden a reproducir ese vínculo madre-hija del que habla Chodorow. De esta forma, como afirma Hirsch, “the mother-daughter relationship is integrated into broader literary studies of female development and experience, both individual and communal. We have become convinced of its crucial role in women’s literature” (“Mothers” 196). En consecuencia podemos afirmar que la revalorización del tema de la maternidad en los estudios de mujeres ha cambiado sustancialmente la actitud de la crítica hacia escritoras como, por ejemplo, Elizabeth Gaskell, a quien, según una autora, se la ha juzgado tradicionalmente como “a second-rate writer whose second-rateness has something to do with her writing from the perspective of a wife and a mother” (Stoneman 82). Aunque nuestro estudio se centra en la literatura de habla inglesa reciente, no podemos, pues, obviar la importancia del papel de la maternidad en obras escritas por mujeres en otras épocas. Pero además las hipótesis de Chodorow facilitan la lectura de subtextos en obras escritas por hombres para así subvertir las lecturas predominantes sobre esas obras e integrar “the male-domination model of women’s experience with the maternal-bonding model” (Gardiner, “Mind Mother” 139). Un claro ejemplo de lo que se acaba de exponer lo podemos encontrar en *Suffering Mothers in Mid-*

Victorian Novels de Natalie J. McKnight en el que estudia el subtexto materno en las obras de escritoras victorianas como Charlotte Brontë y George Eliot así como en las novelas de Charles Dickens y de William Thackeray. En este sentido, la autora comenta que el modelo de Chodorow para el análisis de la relación madre-hija explica:

> why Dickens and Thackeray more often reflect current stereotypes in their mother characterizations than Eliot and Brontë do; the stereotypes would be an understable result of the more distanced perspective on mothering (and, in fact, on all relationships) that the male authors would have experienced. (30)

McKnight además menciona a Dinnerstein y a Gilligan como especialistas en el tema de la maternidad. Siguiendo el ejemplo de McKnight, aunque Chodorow conforma lo fundamental de nuestro marco teórico, es conveniente mencionar cuando sea oportuno algunas aportaciones de otras autoras cuyos trabajos parten de la formulación de Chodorow, ya descritos en anteriores apartados de este capítulo. De este modo se logra una mayor comprensión de la relación madre-hija, al atender a perspectivas complementarias sobre el mismo tema. Debemos, pues, destacar la relevancia de un libro de Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, que, centrándose en la novela, hace uso de múltiples marcos teóricos y perspectivas para acometer el estudio de la relación madre-hija y, sobre todo, de la perspectiva materna. Lo que nos interesa resaltar de este estudio, que por otra parte mencionaremos con frecuencia a lo largo del presente trabajo, es la pluralidad discursiva que debe presidir, según Hirsch – y que nosotros suscribimos –, toda obra sobre la figura de la madre y de la hija. De esta forma el marco teórico de Chodorow y de otras autoras "did make it obvious that any approach to the subject of mother-daughter relationships in literature would have to include a psychoanalytic perspective which could illuminate the psychic complexity of the interaction and suggest the effects of that complexity on the construction of literary plots…such a perspective would not be unproblematic"

(Hirsch, *Mother/Daughter* 18). A pesar de que, como afirma Hirsch, la perspectiva psicoanalítica feminista no está desprovista de conflictos y problemas para el estudio de la literatura, el análisis de Chodorow, en definitiva, proporciona un marco adecuado y satisfactorio, a nuestro entender, para el estudio de la representación literaria de la relación madre-hija en la narrativa. A continuación pondremos en contacto los conceptos psicoanalíticos feministas expuestos en este capítulo con la narrativa de Doris Lessing, Margaret Atwood y Hilary Mantel para así establecer qué tipo de relación mantienen las madres y las hijas en esas novelas.

3. DORIS LESSING (1919 -)

> Why do you make it "or, or, or?" It could be "and, and, and." You don't have to have an either/or over this one.
>
> Doris Lessing

En un estudio sobre la representación literaria de la relación madre-hija no se puede obviar la complejidad que ofrecen las figuras de madres e hijas en la narrativa de Doris Lessing. A continuación, pues, ofrecemos un análisis de estos personajes en novelas seleccionadas y en algunos relatos breves de esta autora, bajo la perspectiva de la teorización de Nancy Chodorow sobre la diferenciación genérica masculina y femenina, como consecuencia de la crianza exclusiva de los hijos en el ámbito doméstico por parte de la madre. Si bien existen lúcidos trabajos exploratorios sobre las madres y las hijas en las novelas de Lessing, el marco teórico proporcionado por Chodorow ilumina aspectos de estos personajes.

No es fácil acometer el estudio de una autora como Lessing, cuya prolífica carrera literaria cumple cincuenta años. Desde la publicación de su primera novela, *The Grass Is Singing* (1950) a la última, *Ben, in the World* (2000), en el momento de composición del presente estudio, han transcurrido años de ininterrumpida producción narrativa, ensayística y teatral; además, Lessing ha escrito los libretos para óperas de algunas de sus novelas y ha colaborado en los guiones de versiones cinematográficas de ciertas obras. La dificultad que encierra Lessing ha sido, a nuestro entender, resumida a la perfección en el siguiente fragmento:

> The critic cannot even pin down Lessing's identity, which shifts within the person Doris Lessing from self-declared hard-core realist to self-declared,

> equally hard-core fantasist; from Communist to student of R. D. Laing to student of Sufism; from a "small, personal voice" to the spokeperson of the cosmos; from adolescent girl to aging woman…Because Lessing refuses certainty, the critic too treads quicksand. (Kaplan y Rose, Introduction 5)

El rechazo que Lessing siempre ha manifestado por el encasillamiento, por las categorías y la compartimentalización se traslada también al tratamiento que recibe la relación madre-hija en la narrativa de Lessing. No vamos a intentar, entonces, establecer un patrón determinado en el que encaje la representación literaria de madres e hijas; esto resulta imposible en el caso de Lessing. Nos limitaremos a analizar en profundidad las características de este tipo de relación en las novelas y a observar si existe algún tipo de evolución o transformación entre ellas. Además, en lo que se refiere a las figuras de madres e hijas, estimamos oportuna la interrelación entre la ficción que escribe la autora y los datos biográficos, ya que la propia Lessing ha reconocido en más de una ocasión la relevancia de elementos autobiográficos en su narrativa. Así, a lo largo del presente capítulo se irán contrastando ciertas escenas o episodios narrativos con otros textos reconocidos abiertamente por Lessing como autobiográficos, así como con los dos volúmenes, hasta el momento, de su autobiografía, *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949* (1994) y *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962* (1997).

Observaremos, también, la dificultad de establecer una completa separación y línea divisoria entre lo que es ficticio y lo que es real en sus textos; esto continúa la idea antes expuesta de que con Lessing no cabe la categorización sino todo lo contrario: la unión y conexión a todos los niveles, es decir, una postura que reconocemos como *both/and*. Esto se manifiesta en la cita que abre este capítulo ("and, and, and"), tomada de una entrevista que concedió Lessing (Stamberg 4). Por otro lado, la ruptura de divisiones estrictas apunta a la noción de *self-in-relationship* que surge en la teorización de Chodorow. Con esto no

queremos decir que la conexión, empatía, disolución de fronteras o barreras distintivas e interrelación que caracteriza la personalidad femenina, la cual se forma según la relación primaria con la madre, tengan siempre un tratamiento positivo en toda la obra. Existen relaciones muy conflictivas entre madres e hijas en textos matrofóbicos, donde se destaca la ausencia de diferenciación personal como la raíz de todos los problemas y donde la hija rechaza los papeles tradicionales que la madre representa. Por otra parte, la figura de la madre va a experimentar una significativa modificación en la narrativa de Lessing, como ocurre en la crítica feminista psicoanalítica. De una representación completamente negativa de la figura de la madre se pasa a una progresiva reconciliación con dicha figura en textos de los años ochenta y noventa, aunque casi nunca aparece en relación positiva con una hija biológica, sino con una figura sustitutiva. Todos estos aspectos serán tratados en detalle en este capítulo. Dicho esto, damos paso al análisis de los personajes de la madre y de la hija en la obra de Lessing, según la perspectiva ofrecida por Chodorow.

3.1. *Children of Violence* (1952-69)

Las cinco novelas que componen la pentalogía – *Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954), *A Ripple from the Storm* (1958), *Landlocked* (1965), *The Four-Gated City* (1969) – forman un *Bildungsroman*, tal y como la autora afirma al final de *FGC* (667). Recibe esta secuencia el nombre de *Bildungsroman* porque en estas novelas se traza la vida de la protagonista, Martha Quest, desde su adolescencia en Zambesia hasta su fallecimiento en la isla de Faris, al norte de Escocia, desde 1939 hasta 2000. Las cuatro primeras novelas transcurren en Zambesia (una mezcla de Zambia y Rodesia, donde vivió Lessing en su juventud y que consiguió la independencia de Gran Bretaña en 1980). *FGC* tiene dos lugares

geográficos: Londres y la isla de Faris. Además, este *Bildungsroman* difiere de otros en que no sólo nos muestra el desarrollo y la maduración personal de la protagonista sino que la acción continúa hasta su fallecimiento (Rubenstein, *Novelistic Vision* 126; Stimpson 192).

El título de la pentalogía, *Children of Violence*, resulta ambiguo puesto que existen muchos personajes en las novelas cuyas vidas se encuentran definidas o marcadas por la violencia. Puede referirse, en primer lugar, a la guerra. Así, por ejemplo, el señor y la señora Quest padecen efectos físicos y psicológicos de lo que el señor Quest llama "the Great Unmentionable", la Primera Guerra Mundial. La protagonista, cuya vida está influenciada por la Segunda Guera Mundial, se embarca en un viaje personal en una época dominada por la violencia en todos los sentidos, "in a recurring cycle of collective violence" (Labovitz 169). Violencia puede referirse a la opresión que ejerce la familia, representada por la figura de la madre, agente socializadora primaria, así como a los condicionamientos sociales de la comunidad a la que pertenece la protagonista. Estos personajes son "hijos de la violencia", como también son niños de la violencia los jóvenes que aparecen en *FGC* o aquéllos que nacen con capacidades especiales en la comunidad utópica de Faris, tras la catástrofe de dimensiones mundiales. Como se puede comprobar, son muchas las lecturas que se pueden ofrecer del título. En este sentido, cabe destacar lo que la propia autora ha señalado respecto a este tema:

> the idea was to write about people like myself, people my age who are born out of wars and who have lived through them, the framework of lives in conflict. I think the title explains what I essentially want to say. (Newquist 10)

Así pues, el elemento autobiográfico en esta pentalogía es evidente (y no sólo porque trate el tema de la violencia). Aunque analicemos la relación existente entre la narrativa de Lessing y sus textos reconocidos como autobiográficos en un apartado concreto del presente capítulo, en

ocasiones, dada su importancia, mencionaremos a lo largo de nuestra exposición detalles relevantes al respecto.

Esta larga secuencia, comenzada en los años cincuenta, anticipa lo que se denominará novela del descubrimiento del yo o *Bildungsroman* feminista en los años setenta, en tanto que "la protagonista se anticipa a lo que serán experiencias arquetípicas de narrativas posteriores" (Hidalgo, *Tiempo* 17). Así, aunque las cinco novelas tienen una importante dimensión política e histórica, el presente análisis se centrará en la estructura femenina que la autora concede a este *Bildungsroman*, al presentar "female experiences such as the relationship between mother and daughter" (Holmquist 124) como esenciales y fundamentales para el desarrollo de la identidad femenina. En este sentido, la calidad de la relación madre-hija, la búsqueda del pasado maternal, el ansia de fusión con la figura de la madre y la importancia de las características de la personalidad femenina, basadas en la relación con los demás, según Chodorow, conforman nuestro estudio.

Lessing ha definido la pentalogía como "a study of the individual conscience in its relations with the collective" ("Small Personal Voice" 18). En este sentido, el apellido de la protagonista (Quest) hace clara referencia a la búsqueda que lleva a cabo a lo largo de las novelas de un cierto grial, de su identidad personal en relación con los demás (*collective*). Si bien la colectividad va a venir representada por los diferentes grupos sociales en los que Martha intenta integrarse, ya sea la comunidad de Zambesia, el grupo comunista o la sociedad londinense, también se puede entender como el espacio interpersonal definido por la escuela de las relaciones objetales y, en definitiva, un modo colectivo de existencia fundamentado en la conexión y empatía. Así, la definición que Lessing aporta sobre la secuencia adquiere otro matiz: ésta se puede entender ahora como un estudio de la identidad personal de Martha, fundamentada en la relación y en la conexión con los demás (según los postulados

psicoanalíticos de Chodorow sobre los rasgos de la personalidad femenina), de los modos en que esta identidad se forma y conforma siempre respecto a la figura ambivalente de la madre y, finalmente, un estudio de la necesidad de conectar la identidad individual con la colectividad. Así, en estos textos se muestran los intentos por trasladar un sistema de valores del ámbito tradicionalmente privado al público para que la sociedad deje, por un lado, de devaluar los rasgos y valores de la personalidad femenina y, por otro, de priorizar los masculinos.

Resulta evidente que la palabra *quest* se encuentra en profunda relación con la idea del *romance*, en todas la acepciones del término; asimismo, a lo largo de la pentalogía se observa la presencia de elementos considerados típicos del *romance* como los movimientos de ascenso y descenso de la protagonista. Pero como éste no es el lugar para adentrarnos en las posibilidades que ofrece un término tan complejo, solamente mencionaremos la opción escogida por Marianne Hirsch de *feminist family romance*. Tomando como punto de partida el ensayo publicado por Freud llamado "Family Romances" (1909), en el que se explica la fantasía y el deseo que siente el niño o niña de tener unos padres diferentes a los suyos propios y como consecuencia, imagina otros mejores y más importantes, Hirsch investiga textos escritos por mujeres y denomina *feminist family romance* al "romance of the daughter" (*Mother/Daughter* 138). En estos textos, pues, se pone una especial atención en la figura de la hija y en su definición frente a la figura de la madre, situada en el período preedípico, fundamentalmente.

Se ha realizado una subdivisión en lo que concierne a esta pentalogía porque creemos que existen diferencias sustanciales entre las tres primeras novelas y las dos últimas. En este sentido, hay que señalar que una novela publicada en 1962, *The Golden Notebook*, considerada por gran parte de la crítica como la obra maestra de Lessing, incorpora un punto

de inflexión en *Children of Violence* al ser escrita justo antes de las dos últimas novelas. Nos detendremos en este punto cuando se analice *LL* y *FGC*.

3.1.1. *Martha Quest, A Proper Marriage, A Ripple from the Storm*

Estas tres novelas van a ser examinadas en un único grupo porque comparten dos rasgos esenciales: en primer lugar, la técnica utilizada en ellas es sobre todo realista y "la relación entre novela y realidad es algo que no se cuestiona" (Hidalgo, *crisis* 24) y, en segundo lugar, la relación que se establece entre la hija, Martha, y la madre en las tres novelas puede definirse como matrofóbica. Como ya comentamos en el capítulo anterior, el término *matrophobia* fue acuñado por Lynn Sukenick a propósito de Martha Quest al afirmar que "Martha Quest's avoidance of the emotions is in large part a result of her *matrophobia*" (519; la cursiva es nuestra). De este modo, recordamos que matrofobia no implica odio a la madre sino miedo a repetir el papel tradicional que desempeña su madre en la familia y en la sociedad, en el sentido que Adrienne Rich otorgó al neologismo de Sukenick (*Of Woman* 235). Otras autoras, siguiendo el pionero estudio de Rich, observan que el rechazo frontal de la figura de la hija por la madre en las novelas de los años cincuenta y sesenta no es más que una metáfora del rechazo que siente por sí misma (Showalter, "Toward a Feminist Poetics" 135). Asimismo, la actitud matrofóbica de la hija se puede entender como el envés de la novela de desarrollo femenina mediante el cual la protagonista viene definida por el rechazo a la madre y a todo lo que ella representa (Hirsch, *Mother/Daughter* 136; Phillips 5). Para Steph Lawler, sin embargo, si, como hemos sugerido con anterioridad, la idea del *romance* está íntimamente ligada con la madre, "the family romance may be a means of dealing with matrophobia" (270).

Martha Quest

En esta primera novela de la pentalogía, Martha rechaza frontalmente todo lo que su madre representa en enfrentamientos directos que mantiene con ella a lo largo de las cinco novelas pero, sobre todo, en las dos primeras novelas, en las que expresa su resentimiento y oposición. Esa oposición directa se extiende hacia mujeres que, como la señora Van Rensberg, representan para la adolescente Martha las consecuencias nefastas de la maternidad: "Martha was thinking with repugnance, Her legs are like that because she has had so many children" (*MQ* 12). Más adelante, cuando piensa de nuevo en su madre y en la señora Van Rensberg, afirma que "she would *not* be like Mrs Van Rensberg, a fat and earthy housekeeping woman; she would *not* be bitter and nagging and dissatisfied like her mother" (*MQ* 20; la cursiva es de Lessing). La lucha que mantiene la protagonista con su madre está siempre presente en toda la pentalogía pero se hace más patente en estas primeras novelas al tratar temas como el desarrollo de la sexualidad, el matrimonio y la maternidad. En esa tensión existen elementos o armas fundamentales para enfrentarse a su madre como la literatura, la ropa y su relación con el cuerpo de Martha, si bien estas dos últimas están estrechamente vinculadas.

En efecto, al desdeñar el modelo femenino que le ofrece su madre, un modelo lleno de convencionalismos y de prejuicios sociales y raciales, la protagonista busca una alternativa en los libros, en la literatura, primera de estas armas. Busca respuestas en historias que mejor respondan a su estado emocional y que le sirven de ayuda para formar su identidad personal, y así la voz narradora de tercera persona nos comenta que "she was seeing herself…through literature" (*MQ* 17). A pesar de sufrir una infección ocular que le impide examinarse y continuar sus estudios, Martha no deja de leer de modo compulsivo, lo que su madre interpreta como un signo más de rebelión. Esta infección inaugura un conjunto de imágenes

que permea toda la colección de novelas, imágenes de enfermedad física como la infección antes referida (*MQ* 34-37) o la enfermedad que le obliga a guardar reposo durante su época de gran efervescencia política (*RS* 113-31). En realidad el malestar físico o la enfermedad que sufre Martha no es más que un reflejo la mayoría de las veces de un estado mental, con lo que estas enfermedades psicosomáticas que se pueden entender como "threats to selfhood" (Rubenstein, *Boundaries* 232). A su vez, proliferan los personajes que tienen depresiones o crisis de algún tipo e imágenes de desequilibrio psíquico, sobre todo en la última novela de la pentalogía, *FGC*. En definitiva, la lectura ofrece cierto alivio y descanso a lo que, para Martha, resulta una vida llena de insatisfacciones pero, a medida que avanza su conocimiento, la protagonista "finds that literature offers structures and resolutions that bear no resemblance to her life as a woman" (DuPlessis, *Writing* 188) y que existe "a gap between herself and the past" (*MQ* 20). Aunque en este caso Martha se refiere al pasado literario, también podemos interpretar este pasado desde un punto de vista psicoanalítico, como represión de una situación y relación demasiado dolorosas para recordar. Así, la pentalogía adquiere un nuevo significado ya que se puede entender como una búsqueda por parte de Martha de reconciliarse con el pasado, con la figura maternal que ha ejercido tanta influencia en su vida; de este modo, "Martha's tendency to repress the past is also related to her pre-occupation with the future" (Scanlan, "Memory" 80). Sólo lo consigue en la quinta novela, *FGC*, cuando rompe las barreras que separan su propia subjetividad y la subjetividad del otro gracias a la función maternal que cumple en la casa de Mark Coldridge, en primer lugar, y, después, gracias al reconocimiento de su propio pasado a través de una crisis que concluye en una autoexploración mental. Esta fase proporciona a Martha las claves para superar todo lo anterior y para introducir el cambio en su vida, en la sociedad y en la historia, cambio que

coincide con la sustitución del género realista de las primeras novelas de la pentalogía por la incorporación de elementos míticos y fantásticos.

La batalla por la ropa, segunda arma fundamental en el enfrentamiento con su madre, se establece en cuanto Martha observa su imagen reflejada en el espejo cuando tiene dieciséis años, una edad complicada porque es el momento en que las mujeres se enfrentan a su propia sexualidad y a las expectativas que la sociedad ha creado a su alrededor; como consecuencia, a veces el ataque va dirigido a la madre como cómplice del sistema patriarcal. Las escenas de espejos, por otro lado muy comunes en novelas escritas por mujeres, por ejemplo en *Jane Eyre* (1847) o *Villette* (1853) de Charlotte Brontë[1], abundan no sólo en esta novela (por ejemplo, *MQ* 107, 299) sino también en toda la pentalogía y el significado de dichas escenas varía según el momento en que transcurren. En *MQ* el espejo cumple una función definitoria de identidad femenina ya que "intertwined with Martha's desire to her own identity is her relationship to her own body" (Fishburn, "Nightmare" 211). Así pues, Martha reconoce su belleza física cuando comprueba su imagen reflejada del espejo:

> Sometimes she would take the mirror to her parents' bedroom, and hold it at an angle to the one at the window, and examine herself, at this double remove, in profile; for this view of herself had a delicacy her full face lacked. With her chin tilted up, her loose blonde hair falling back, her lips carefully parted in an eager expectant look, she possessed a certain beauty. But it seemed to her that her face, her head, were something quite apart from her body; she could see herself only in sections, because of the smallness of the mirror. (28)

[1] En *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, Jane descubre su belleza – en este caso, gracias a los efectos que produce en ella el amor que siente por Rochester – cuando se mira en el espejo: "While arranging my hair, I looked at my face in the glass, and felt it was no longer plain" (286). En el caso de otra novela posterior de Charlotte Brontë, *Villette* (1853), la protagonista, Lucy Snowe, se ve a sí misma en un gran espejo al acudir a un concierto y se da cuenta de la imagen que de ella reciben los demás:

> But the impression was hardly felt and not fixed, before the consciousness that I faced a great mirror, filling a compartment between two pillars, dispelled it: the party was our own party. Thus for the first, and perhaps only time in my life, I enjoyed the 'giftie' of seeing myself as others see me. (204-5)

Al margen del descubrimiento de su atractivo físico, este fragmento pone en evidencia un concepto de subjetividad que va a ser explorado en toda la narrativa de Lessing: la fragmentación, tal y como sucede en *The Golden Notebook* (1962). Martha simplemente recibe del espejo una imagen distorsionada y fragmentada de sí misma que no responde a un concepto unitario de subjetividad. Aunque resulte tentador equiparar las imágenes de espejos con el llamado *mirror stage* de Lacan, si entendemos que, según Winnicott, "in individual emotional development the precursor of the mirror" (*Playing* 130) es la madre frente a la que se produce un proceso interrelacional de desarrollo personal, estas imágenes del espejo se pueden interpretar como la ausencia de reconocimiento explícito por parte de la señora Quest de la individualidad y autonomía de Martha. Como consecuencia, si, como parece haber sido el caso de la señora Quest, "the mother's face is unresponsive, then a mirror is a thing to be looked at but not to be looked into" (Winnicott, *Playing* 132). Al carecer de datos sobre la infancia y la etapa preedípica de Martha, nuestra hipótesis se fundamenta en escenas en las que de algún modo se revive el inicio del proceso de formación personal de Martha, que se articula entorno a la figura de la madre como primera socializadora. Estos episodios, pues, sustentan la noción de una inestable identidad personal, y una ausencia de lo que se denomina en términos psicoanalíticos, *a core gender identity*. No obstante, esa misma fragmentación, esa "self-division gradually moves toward unity" (Rubenstein, *Novelistic Vision* 39) y conduce a Martha a la búsqueda de la identidad en la conexión con los demás; en definitiva, a la disolución de barreras sociales y humanas en novelas posteriores, que recuerda al momento de fusión entre madre e hija en la etapa preedípica, como se analizará más adelante. En otro momento, cuando observa una imagen completa de sí misma en el espejo, Martha afirma que "she did not know herself" (*MQ* 107). Resulta evidente que, siguiendo a Chodorow, la protagonista no ha conseguido un desarrollo satisfactorio "in terms of the developing ego and

the growth of relational potential and psychological capacities" (*RM* 53). Dee Seligman, a propósito de la primera novela de una escritora judía, lleva a cabo una comparación entre la protagonista de dicha novela y Martha Quest que resulta de gran interés para una mejor comprensión del personaje principal de la pentalogía de Lessing. Ambas son casos evidentes de matrofobia en cuanto que "the maternal self [must] be suppressed or else it will extinguish the light of creative integrity and individuation" ("Jewish Mothers' Stories" 119). La infantilización permanente a la que la señora Quest somete a su hija, haciéndole llevar "childish dresses" (*MQ* 28) nos lleva a pensar que las situaciones conflictivas que se producen entre Martha y su madre reproducen las tensiones vividas en la etapa preedípica, ya que, como afirma Chodorow:

> The resurfacing and prevalence of preoedipal mother-daughter issues in adolescence (anxiety, intense and exclusive attachment, orality and food, maternal control of a daughter's body, primary identification) provide clinical verification of the claim that elements of the preoedipal mother-daughter relationship are maintained and prolonged in both maternal and filial psyche.
> (*RM* 109-10)

Así pues, el segundo elemento en la lucha encarnizada entre madre e hija está muy ligado con el tercero: el cuerpo de Martha. El deseo que la señora Quest siente de controlar el cuerpo de la hija, de mantenerlo encerrado en vestidos demasiado pequeños para ella, manifiesta la relación ambigua que mantienen Martha y su madre. Si, como afirma Patricia Waugh, el cuerpo femenino "is an area where struggle for control is likely to be enacted because it has come to signify the threat of incorporation and loss of identity" (*Feminine Fictions* 175), en las escenas en las que se discute sobre el cuerpo y la ropa de Martha la madre realmente está luchando por mantener la conexión con la hija y así hacerla dependiente de ella. En esas mismas escenas Martha, sin embargo, muestra su deseo de conseguir una autonomía e independencia; su cuerpo funciona como arma en el enfrentamiento que

mantiene con la madre[2]. Por lo que respecta a *MQ*, la característica esencial del comportamiento de Martha en estas primeras novelas radica en que ella "fluctuates wildly between wanting to be independent and wanting to be cared for" (Fishburn, "Nightmare" 215), y como consecuencia se produce, en los términos expuestos por Adrienne Rich, "a womanly splitting of the self" (*Of Woman* 236). Esta polarización en el personaje de Martha, representada en el desdoblamiento de su nombre (Martha y Matty), responde a la necesidad que sienten las hijas en textos matrofóbicos de rechazar el modelo convencional de feminidad propuesto por la madre así como la identificación con ella en una sociedad que valora positivamente los rasgos de la personalidad masculina (Chodorow, *RM* 178-79; Martínez Reventós 287) y que espera de Martha la aceptación de unos papeles falsos con la consiguiente división interior (Hidalgo, c*risis* 18).

No obstante, en *MQ* los personajes de la madre y de la hija se caracterizan por tener sentimientos ambivalentes y, de este modo, la señora Quest por un lado desea que la hija siempre permanezca unida a ella (esto se ve reflejado en la infantilización a la que Martha se ve sometida) al tiempo que desea que su hija tenga éxito en un futuro profesional porque, según sus palabras, "Martha was clever and would have a career" (*MQ* 12). Si seguimos la teorización de Chodorow, la ambigüedad existente en las posturas de las madres hacia las hijas en la adolescencia se observa en que "they desire both to keep daughters close and to push them into adulthood" (*RM* 135).

Otro ejemplo evidente de lo que se acaba de exponer ocurre más adelante en *MQ*, en Salisbury, en la ciudad donde Martha empieza a trabajar como oficinista en un despacho de abogados. Allí empieza una nueva vida, alejada de la granja de sus padres y de la sabana que tanto ha marcado su adolescencia. Así pues, otro nuevo enfrentamiento se produce entre

[2] En el capítulo siguiente del presente trabajo, merecerá especial atención una novela de Margaret Atwood, *Lady Oracle* (1976), en la que la protagonista, Joan, asimismo encuentra en su cuerpo un área adecuada sobre la que entablar la batalla entre ella y su madre.

Martha y su madre cuando ésta acude a la casa donde se aloja – la de la señora Gunn, cuyo comportamiento demuestra, según Rebecca J. Lukens, que "a mother can mother another child without ambivalence" (14), algo que se desarrollará con más profundidad en la última novela de la pentalogía y en general, en toda la narrativa de Lessing – para comprobar si su hija realmente sabe cuidarse de sí misma. Una vez allí, la señora Quest reorganiza el mobiliario de la habitación de Martha y ordena su ropa:

> 'Well, dear,' continued Mrs Quest, briskly moving around the room as if it were her own, 'I've unpacked your things and arranged them, I don't know whether you've noticed, and I moved the bed, it was in a draught, and you must be careful to sleep a lot.'…you're such a helpless creature, you look tired, do go to bed early.'…She moved Martha's things on the dressing table to her own liking, and changed the position of a chair. Then she went across to Martha, who stood stiffly, in nervous hostility, and began patting her shoulders, her hair, her arms, in a series of fussy little pushes, as a bad sculptor might ineffectually push and pat a botched piece of work. (124-25)

En este pasaje hay tres aspectos dignos de comentario. En primer lugar, el hecho de que la señora Quest visite a su hija y cambie la disposición de la habitación así como distribuya la ropa indica los problemas que tiene la madre para aceptar el proceso de desarrollo de su hija, tanto físico (ya comprobado anteriormente) como psicológico. En segundo lugar, la comparación explícita que se realiza en el texto entre un escultor y la madre, ambos manejando material para crear un objeto, su propia creación artística, refuerza la idea del cuerpo de la hija entendido como simple objeto, como posesión egoísta del creador. Mediante este hecho simbólico se está queriendo indicar la imposibilidad de Martha de cualquier tipo de actuación o influencia en el mundo real ya que toda la iniciativa y actividad viene determinada por la madre, que pretende inculcar en su hija los mismos papeles tradicionales que ella misma aprendió. Además, se puede afirmar que en la relación entre Martha y su madre no se ha producido de un modo satisfactorio lo que Chodorow ha venido a llamar

"differentiation, or separation-individuation" ("Gender, Relation" 5) que no tiene por qué resultar incompatible con sentirse conectado con la madre y en relación con ella. Como ya comentamos en el anterior capítulo del presente trabajo, entre una madre y su hija puede existir la diferenciación de ambas subjetividades, pero al mismo tiempo ello comporta un modo especial de sentirse relacionadas entre sí. Es decir, en la escena antes referida la madre no parece aceptar la diferenciación y separación de la hija y la considera como simple proyección de sí misma, por lo que Martha y su madre suponen un perfecto ejemplo de aquellas mujeres que "may have problems with their sense of continuity and similarity, if it is too strong and they have no sense of a separate self" (Chodorow, "Gender, Relation" 14).

El tercer aspecto que cabe destacar es la preocupación que demuestra la madre de Martha constantemente por la salud de su hija y su insistencia para que guarde reposo. La protagonista de *MQ* relaciona a su madre en todo momento con imágenes de pasividad o de somnolencia, como la "eternal mother, holding sleep and death in her twin hands like a sweet and poisonous cloud of forgetfulness" (38); para Katherine Fishburn, "a symbol of the Terrible Mother" ("Nightmare" 214). Ya comentaremos con más detenimiento las posibilidades que ofrece el modelo de C. G. Jung sobre los arquetipos para interpretar las figuras maternales de la pentalogía. Baste señalar que, a nuestro entender, este patrón no responde a cuestiones sociales que se encuentran muy presentes en *Children of Violence*. Antes de contraer matrimonio la madre de Martha trabajaba como enfermera (*MQ* 323) y ese afán por cuidar al prójimo puede interpretarse simplemente como una actividad a la que lleva toda la vida acostumbrada. Un trabajo que, además, pone el énfasis en la tarea de cuidar a los demás, con lo que se observa un patrón repetitivo en la vida de la señora Quest, centrada en la entrega a los demás. No obstante, también se puede interpretar esto mismo como la necesidad que siente la señora Quest de que dependan de ella ya que toda su vida ha sido organizada en

torno a sus hijos y a su familia, en torno al sacrificio. En toda la colección existen numerosas escenas en las que se observa a alguien cuidando a otro, como es el caso de la señora Quest que cuida a su marido, siempre enfermo.

La ausencia de una figura paterna – ya sea por fallecimiento o, como en el caso del señor Quest, porque se ha "diminish[ed] the father's role as an authority in the family" (Holmquist 147) – resulta característica de textos denominados matrofóbicos[3] en los que la madre ejerce toda la influencia en los hijos. Sin embargo, ese sacrificio conlleva además un resentimiento hacia los hijos por haber entregado su vida, resentimiento que, debido al modo en que la sociedad está estructurada, no puede evitar transmitir a la hija. La madre, en definitiva, es una figura muy compleja y el papel jugado por la señora Quest y su relación con Martha "is beyond easy definition" (McCormick 143). Además, los conflictos y tensiones que ocurren entre madre e hija aparecen narrados desde la perspectiva de la hija en prácticamente toda la pentalogía salvo en contadas ocasiones cuando la narración desplaza el interés hacia la figura de la señora Quest. Únicamente en dos momentos a lo largo de la pentalogía el punto de vista de la narración cambia a la madre (*LL* 80; *FGC* 261). Pero, en general, la *maternal psyche* no adquiere en absoluto protagonismo; hay que esperar a novelas posteriores de Lessing para encontrar una perspectiva completamente diferente, la de la madre. Así, en estas novelas presenciamos la perspectiva de la hija en un texto claramente matrofóbico.

Justo al final de *MQ* desde el punto de vista de la protagonista se nos proporciona un dato que de algún modo ilumina la percepción de la relación entre Martha y sus padres, en concreto, su madre. En una de las pocas conversaciones que mantienen el padre de Martha y Martha se comenta de forma explícita que ésta fue una hija no deseada:

[3] Esto mismo se puede observar en *Jerusalem the Golden* (1967) de Margaret Drabble o en *Lady Oracle* de Margaret Atwood, por ejemplo.

> we didn't mean to have you, the doctor said we were neither of us in a fit state, but you happened along nine months to the day. But then we didn't anticipate the wedding ceremony. We were both having severe nervous breakdowns, due to the Great Unmentionable...Since her earliest years Martha had been offered the information that she was unwanted in the first place, and...so the nerve it reached now was quite dulled; and she merely repeated casually that she had no intention of having children for years and years. (323)

Que la concepción de Martha no fue planeada ni deseada se hace patente en el texto, pero, además, se mencionan enfermedades de tipo mental ("nervous breakdowns") que luego ocuparán un lugar primordial en la última novela de la pentalogía. En el caso de los padres de Martha la causa de sus males se remonta a la Primera Guerra Mundial – siempre referida en la pentalogía como "the Great Unmentionable" – ya que el padre (Alfred) sirvió en el frente, perdió una pierna y sufrió el síndrome denominado *shell shock*, mientras que la madre (May) presenció debido a su trabajo como enfermera la muerte de muchos hombres, entre ellos, la de su prometido, del que sabemos su existencia en *PM* (105). Por lo que se puede inferir del texto arriba mencionado, el que Martha no fuera deseada como hija le hace rechazar una vez más una posible maternidad en el futuro. No obstante, la ironía reside en que, a pesar de que Martha conscientemente rechaza el papel tradicional de la mujer, como madre en una sociedad patriarcal, y a pesar de su insistencia a lo largo de la novela a que ella "will *not* be like this" (159; la cursiva es de Lessing), al final de *MQ* la protagonista se casa con Douglas Knowell y aparece envuelta en "the nightmare repetition" (*PM* 104). Con este final tradicional de la primera novela de la pentalogía parece que Martha sucumbe a los condicionamientos socioculturales e ideológicos ya que ella "carries her mother's values with her and soon enough marriage makes its claims" (Rowe, *Doris* 30). En efecto, la protagonista acepta todos los papeles tradicionales que criticó y rechazó con acidez durante su adolescencia, de este modo reproduce la misma situación que vive su madre. Algo parecido ocurre con la protagonista de la primera novela que publicó Doris Lessing, *The Grass Is Singing* (1950), ya

que Mary Turner asimismo abandona su hogar en la sabana para ir a la ciudad pero, como Martha, contrae matrimonio y, en palabras de Angeline Godwin Dvorak, "returning to the farm as a new wife, Mary's life soon begins to mirror her mother's" (18).

A Proper Marriage

La segunda novela de la pentalogía titulada irónicamente *A Proper Marriage* se centra básicamente en la vida cotidiana de Martha como esposa de un funcionario y, más tarde, como madre de Caroline. La novela nos presenta a Martha, recién casada, mirándose en el escaparate de una tienda de ropa (11). De nuevo adquieren relevancia las escenas de espejos en relación con Martha. Cuando ésta observa su imagen reflejada en el espejo, siente una profunda insatisfacción porque la imagen que percibe se asemeja demasiado a la que tenía ella cuando vivía con sus padres:

> Her present image had more in common with her reflection at fifteen, a broad and sturdy schoolgirlishness, than it had with herself of only six months ago.
> Her dissatisfaction culminated as she put the scissors to the heavy masses of light dryish hair that fell on her shoulders. (35)

Martha decide cortarse el pelo ella misma en un acto de rebeldía ante lo que, según Stella – la amiga de Martha – está convencionalmente establecido, "on *being* properly cut" (35; la cursiva es de Lessing). Su personalidad inconformista va a entrar en conflicto con la sociedad representada por sus amigos (sobre todo Stella), su marido y su médico, el doctor Stern. Además, esta otra imagen del espejo le recuerda a la adolescente – aunque en *PM* sólo tiene diecinueve años – Martha que se encontraba encorsetada en la granja de sus padres, especialmente por una madre que intenta inculcarle los papeles tradicionales de la mujer en la sociedad: matrimonio y maternidad. Pese a que han transcurrido cuatro años, el inmovilismo caracteriza la vida de la protagonista; así pues, poco a poco la narración acrecienta la

sensación de fatalidad que Martha experimenta desde que contrae matrimonio con Douglas. Ella misma se da cuenta del fatal destino que le espera cuando mantiene una conversación con su marido, a tenor de la repentina decisión de sus padres de abandonar la granja y adquirir una casa en la ciudad para estar más cerca de Martha:

> 'you'll be just as bad at her age', he teased her...What Douglas had said, phrase after phrase, struck straight at her deepest and most private terrors. For if she remained in the colony when she had wanted to leave it, got married when she wanted to be free and adventurous, always did the contrary to what she wanted most, it followed that there was no reason why at fifty she should not be just such another woman as Mrs Quest, narrow, conventional, intolerant, insensitive. She was cold and trembling with fear. She had no words to express this sense of appalling *fatality* which menaced everyone, her mother as well as herself. (50; la cursiva es nuestra)

En este sentido, si tenemos en cuenta que el matrimonio entre Martha y Douglas no representa un final feliz, al contrario de lo que ocurre en el desenlace de muchas novelas decimonónicas, la alianza conyugal, como símbolo de un matrimonio que supone encerramiento y alienación, inaugura una serie de escenas e imágenes de círculos y ciclos que implican repetición, estancamiento y parálisis (DuPlessis, *Writing* 189; Labovitz 169; Rubenstein, *Novelistic Vision* 42; Greene, *Doris* 44). En este sentido, "the big wheel" de la feria aparece de forma evidente comparada con "a damned wedding ring" (*PM* 43) porque el movimiento de la noria que Martha contempla por la noche condensa el efecto que produce la repetición – palabra que, por otro lado, se reitera hasta la saciedad (104, 126) – de la historia, del ciclo evolutivo que afecta a personas, clases sociales e ideologías. Las mujeres, en el papel que juegan en la reproducción de la maternidad y en la construcción social de la feminidad y la masculinidad (como afirma Chodorow, *RM passim*), también se encuentran involucradas en este proceso repetitivo del cual Martha ha querido escapar pero en el que se encuentra inmersa. En estas tres primeras novelas de la pentalogía la imagen del círculo alberga connotaciones negativas

pues indica el triunfo de un pasado del que no puede escapar, así como la repetición de un patrón inculcado por la madre como primera agente socializadora en la familia y que, inexorablemente, parece que está condenada a cumplir. No obstante, esa misma idea circular permite otra lectura, una lectura positiva, que se desarrollará en novelas posteriores, cuando se vuelve al pasado para reescribirlo, reinterpretarlo o revisarlo con lo que, según afirma Greene, "the return of the past signifies not the triumph of the past but becomes, rather, the means to a transformed present and new possibilities for the future" (Greene, *Changing* 16). Esto también permite la incorporación de elementos fantásticos o imaginarios en textos que en vez de incidir en la reiteración y en la repetición ofrecen estructuras completamente abiertas a la interpretación y al cambio; ejemplo de lo que se acaba de exponer es *The Memoirs of a Survivor* (1974), novela englobada dentro de la *inner fiction* de la producción literaria de Doris Lessing. La idea del círculo se adecúa a la estructura que aparece en dichos textos de Lessing en los que se manifiesta una disolución o fusión de barreras establecidas entre la subjetividad de uno y la del otro, o en palabras de Roberta Rubenstein, "the dissolution of the subject/object dichotomy between self and world, inner and outer, becomes the deepest expressions of the unconventional consciousness in Lessing's fiction" (*Novelistic Vision* 40). Aunque Lessing no asocia esta disolución de las fronteras entre la individualidad de uno y la del otro como algo característico de la personalidad femenina, si tenemos en cuenta que, según Chodorow, "because of their mothering by women, girls come to experience themselves as less separate than boys, as having more permeable ego boundaries...come to define themselves more in relation to others" (*RM* 93), el estudio de la "individual conscience in its relation with the collective" ("Small Personal Voice" 18), es decir, *Children of Violence*, adquiere ahora una dimensión completamente diferente. La búsqueda de conectar la voz individual con la experiencia colectiva no es más que el deseo de poner de manifiesto una

"possibility of connection, of discovering one's identity through others" (Waugh, *Feminine Fictions* 204). Aunque en las primeras novelas de la pentalogía se perciben atisbos de lo que se acaba de exponer – como los momentos de iluminación y visionarios que Martha tiene en *MQ* y de los que hablaremos más adelante – será en *RS* y, sobre todo, en *FGC* donde este concepto de una subjetividad colectiva en la que no existen fronteras de ningún tipo se examine en toda su complejidad.

En *PM*, sin embargo, la imagen del círculo aparece despojada de toda connotación positiva o de toda posibilidad de cambio, más bien todo lo contrario. En efecto, el círculo se repite en las amistades que mantiene el matrimonio Knowell, en el Club adonde acuden todas las tardes a beber y a bailar (hay que recordar que la acción en este momento ocupa los inicios de la Segunda Guerra Mundial y se viven los momentos de ocio con una festividad propia de aquellos que no saben qué va a depararles el futuro), así como en el patrón que se supone debe seguir una mujer joven casada. Se espera de Martha que tenga un círculo de amigas y que visite a otras mujeres, como la señora Talbot y su hija Elaine. En una de esas visitas la señora Talbot comenta a Martha la inevitabilidad del binomio matrimonio-maternidad y las ventajas de ser una madre joven, ya que ella tuvo a su única hija cuando era bastante mayor. A continuación la narración nos ofrece un caso ilustrativo de una relación distorsionada entre una madre y una hija, la señora Talbot y Elaine:

> I was *old* when she was born. Of course, people say we are like sisters, but it makes a difference….'Elaine, dear,' said Mrs Talbot apologetically past Martha to the sun porch, 'if you'd like to run my bath for me.'
> Elaine was now painting the row of pink and mauve sweet peas in the fluted silver vases. 'Ah! Exclaimed Mrs Talbot delightedly, moving forward quickly to look at the water colour. She leaned over, kissing Elaine's hair. The girl moved slightly, then remained still under her mother's restraining arm. 'Isn't this lovely, Matty, isn't she gifted?…Elaine's glance at her now held a real embarrassment. (106-7; la cursiva es de Lessing)

En este pasaje se pone el acento en la dificultad de diferenciación que ofrecen tanto la madre y la hija, hasta tal punto que a los ojos de los demás parecen hermanas. Esta ausencia de diferenciación "between subject/self and object/other" (Chodorow, *RM* 61), la fusión y la confusión de subjetividades, propias de la etapa preedípica, se reproducen en el caso de la señora Talbot y Elaine. Esta idea, además, adquiere peso cuando un poco más adelante la madre contempla la pintura que está realizando la hija y requiere de Martha la admiración por dicho trabajo y, por extensión, de las dotes artísticas de la hija. Al apropiarse de unas habilidades y capacidades características de Elaine, la señora Talbot considera a Elaine una extensión narcisista de sí misma, sometiéndola a un proceso de infantilización (que es lo que la señora Quest quería hacer con Martha).

En este punto se debe destacar la semejanza que dicha relación entre la señora Talbot y su hija mantiene con la situación de otra madre e hija en una de las novelas de Anita Brookner, *Hotel du Lac*, que obtuvo el *Booker Prize* de 1984: la señora Pusey y Jennifer. La protagonista de *Hotel du Lac*, Edith Hope, contrapone el espectáculo de "pre-oedipal regression and 'ultrafemininity' paraded to the world in the figures of Mrs Pusey and her daughter Jennifer" con "[her] memories of her own mother…a woman, rejecting, slatternly, so utterly defeated and frustrated by life that eventually she had taken to her bed in disgust", en palabras de Patricia Waugh (*Feminine Fictions* 140-41). En efecto, Edith en un momento determinado de la novela "thought of the charming tableau of mother and daughter entwined, their arms locked about each other…Seeing her, they had taken the full measure of her solitariness" (35). Los deseos que la protagonista tiene de amor y de cariño se ven exagerados hasta la caricatura en esta díada de la señora Pusey – quien, al igual que la señora Talbot, tuvo a su hija después de llevar muchos años casada – y Jennifer. La consecuencia evidente de la exagerada feminidad de ambas mujeres es la infantilización de Jennifer quien, a pesar de tener

treinta y nueve años, "her curious combination of plump body and expressionless face makes her seem no older than fourteen" (86-87). En esta situación asimismo se reproduce la conexión íntima entre madre e hija de la etapa preedípica. La figura de la señora Talbot tanto en *PM* como la de la señora Pusey en *Hotel du Lac* representan, creemos, los peligros de la omnipotencia materna cuando no existe una figura paterna que suponga el contrapeso necesario para que la personalidad femenina y la masculina se desarrollen satisfactoriamente.

En un momento determinado de la conversación que mantienen Martha y la señora Talbot, ésta comenta el rumor que se ha extendido sobre el posible embarazo de Martha, algo que ella niega tajantemente. La sola noticia del embarazo de su amiga Alice provoca en ella un fuerte sentimiento de repulsa hacia la maternidad:

> She felt caged, for Alice. She could feel the bonds around herself. She consciously shook them off and exulted in the thought that she was free. Free!…She could see the scene: Alice, loose and misshapen, with an ugly wet-mouthed infant, feeding-bottles, napkins, smells. (122)

El cúmulo de sentimientos que despierta dicha noticia en Martha indica el rechazo manifiesto hacia el papel tradicional asignado a la mujer en la sociedad, pero del que Martha no puede escapar (aunque lo desea). El destino al que la protagonista se encuentra abocada es el mismo que su madre sufrió al intentar rebelarse frente a un futuro repetitivo. Aunque, en lo que respecta a su madre, Martha reconoce que "it's not her fault that she was brought up in *that* society" (125; la cursiva es de Lessing) y que su madre echa de menos una época en la que su vida tenía otro sentido (recuerda una escena de su madre sentada frente al piano, tocando un nocturno de Chopin, llorando por el recuerdo de un tiempo pasado que para ella fue mejor), no puede evitar comprobar el fracaso de la señora Quest en su intento de escapar del ciclo repetitivo. Como consecuencia, Martha "saw herself sitting where her mother now sat, a

woman horribly metamorphosed, entirely dependent on her children for any interest in life, resented by them, and resenting them" (*PM* 126). En ese momento, Martha está embarazada pero ella se niega a aceptarlo. Además, con el embarazo de Alice la protagonista inmediatamente imagina los aspectos negativos de la maternidad[4] , algo sobre lo que más tarde insiste cuando Martha se dedica en exclusividad a cuidar a su hija, Caroline: "the business of loooking after a child…was not a fulfillment but a drag on herself" (330).

Al criar a su hija, Martha contempla la imposibilidad de escapar del ciclo vital de reproducción y siente el temor de repetir la vida. Esto se hace patente cuando su madre relata a Martha cómo la malnutrió los primeros nueve meses de su hija (129) y a continuación declara: "'I suppose you've been starving her as I starved you'" (206). En este sentido, se debe destacar que, según Waugh, "food and feeding always carry the marks of the early relationship with the mother" (*Feminine Fictions* 187) con lo que, no sólo está repitiendo Martha el patrón que su madre siguió con ella (continuación del pasado), sino que además está condicionando el futuro de la relación entre su hija Caroline y ella misma. Es interesante señalar que a lo largo de toda la pentalogía el cuerpo de Martha tan pronto pierde peso como lo gana fácilmente, por lo que se puede interpretar el deseo constante de Martha de perder peso como un modo de afirmar su identidad frente al modelo establecido de feminidad que su madre representa:

> By dint of literally not eating anything, she had lost twenty pounds at the end of six weeks. Better, she had regained that slimness which had been hers before she had married. Looking incredulously into the mirror…She was herself, though a new self… (206-7)

[4] Del mismo modo se puede encontrar una descripción de las incomodidades que suponen la crianza de un hijo en la primera novela publicada por Margaret Atwood, *The Edible Woman* (1969). Marian McAlpin visita a Clara y Joe y la situación que el matrimonio vive con los niños es realmente desalentadora (31-37). Por supuesto el contrapunto lo aporta Margaret Drabble quien a menudo destaca los aspectos amables y más positivos de la maternidad. Para mayor información sobre la representación de la maternidad como experiencia véase el estudio de Pilar Hidalgo, "Aspectos de la representación de la maternidad en la novela femenina".

De nuevo se observa una escena de espejo que sirve para ilustrar la necesidad de Martha de reestablecer su propia identidad continuamente mediante el reflejo que le proporciona éste. A la vista de la presencia de numerosas escenas de espejos podemos concluir que tanto en *MQ* como en *PM*, dos novelas que tratan muy de cerca la relación entre madre e hija en toda su extensión, el espejo funciona como símbolo de la distorsión existente entre la señora Quest y Martha. La identidad de Martha viene proporcionada en dichos episodios por su contemplación en el espejo donde no consigue hallar a la madre. Tanto el espejo como la forma triangular representan a la madre, según Joan Lidoff argumenta en un artículo sobre *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf. Lidoff acomete el estudio de dicha novela utilizando un marco psicoanalítico y así, explica que dos "displaced images of the mother – the triangle and the mirror – become motifs, themselves repeated both explicitly and implicitly as images, themes and structures" (49). Del mismo modo, en las dos primeras novelas de Lessing aparecen elementos e imágenes, como la del espejo, que resurgen en las siguientes novelas de una manera o de otra y que se puede llegar a comprender mejor su significado si se estudian en el conjunto de la pentalogía. La estructura triangular adquiere asimismo su importancia en *PM* en el momento en que Martha da a luz a una niña, Caroline, por lo que se repite la situación familiar que se observó en *MQ*: padre-madre-niña, en un "relational triangle" (Chodorow, *RM* 201). El número tres es el tradicionalmente utilizado para la familia y, aunque la misma autora ha mencionado en más de una ocasión la importancia del número cuatro en la pentalogía (Terkel 25) – especialmente en el título de la quinta novela, *FGC* –, la estructura triangular o compuesta al menos por tres miembros, sean familiares o no, de un hombre y dos mujeres, recurrente en muchos de sus textos, "may on one level suggest Lessing's compulsion to repeat her own primal family composition"

(Sprague, "Without Contraries" 115). Se volverá a tratar este tema con más profundidad en *FGC*, en la relación que tres personajes, Martha/Mark/Lynda, mantienen entre sí.

Aunque Martha acapara todo el centro de atención en la narración de las novelas, no es hija única; tiene un hermano, Jonathan, cuya figura queda muy desvaída en la narración pero que aparece de vez en cuando para resaltar algún aspecto concreto de la personalidad rebelde de Martha. En efecto, en un momento determinado de *MQ* Jonathan vuelve a casa por vacaciones "like a visitor from a more prosperous world" y "for the first time, Martha found herself consciously resenting him" (41) porque ella encuentra injusto que su hermano tenga todas las ventajas para su educación. Esta situación recuerda a la que vive Maggie Tulliver en *The Mill on the Floss* (1880) con su hermano Tom, a quien se le ofrece la posibilidad de una buena educación, sin tener las aptitudes para ello, mientras que a Maggie, que goza de una gran inteligencia, se la niegan por el hecho de ser mujer; en un momento determinado Martha incluso compara su situación con la de "a Victorian novel" (*PM* 244). El resentimiento de Martha apunta, sin embargo, a otra dirección porque ella se opone a la complicidad de su hermano en una sociedad injusta desde un punto de vista sexual, racial e ideológico. Asimismo, la presencia de Jonathan en la narración funciona claramente, según Claire Sprague, como "a statement of displacement of how the mother favoured the son over the daughter" ("Genre Reversals" 113). La señora Quest reza con gran fervor por la salvación de Martha y también reza para que se parezca a su hermano: "*please let her be like her brother*. Mrs Quest fell asleep, soothed by tender thoughts of her son" (*MQ* 84; la cursiva es de Lessing). La preferencia que la madre de Martha manifiesta por Jonathan ilustra lo que Phyllis Chesler ha argumentado sobre dicho tema:

> Female children are quite literally starved for matrimony: not for marriage, but for physical nurturance and a legacy of power and humanity from adults of their own sex ("mothers"). Most mothers prefer sons to daughters…Most

> women are glassed into infancy, and perhaps into some forms of madness, by an unmet need for maternal nurturance. (18)

Martha persigue en la búsqueda de su identidad esa, si se nos permite la expresión, *maternal nurturance* que, en principio, le fue negada cuando era pequeña. La desilusión que la señora Quest sintió al comprobar que su hijo recién nacido, para quien tenía ya reservado el nombre, no era varón sino mujer fue muy grande: "I was sure you were a boy. I'd even chosen the name – and then look what I got!'" (*PM* 146). Si bien es cierto que a estas alturas de la pentalogía el lector o la lectora ya sabe que Martha fue una hija no deseada, se nos ofrece más información sobre este tema precisamente cuando Martha comunica a su madre que se ha quedado embarazada y tiene una hija. Tanto la señora Quest como Martha se enzarzan en discusiones sobre el futuro del niño ya que, sin lugar a dudas, para la madre de Martha ésta concebirá un hijo varón. Ese hijo varón cumplirá todas las expectativas de triunfo y éxito que ninguno de sus dos hijos ha conseguido; así, en un momento determinado, la voz narradora de tercera persona nos ofrece cuáles son los planes de la futura abuela:

> The boy – he was to be named Jeffrey, after Mrs Quest's father – was to be saved by a proper education from Martha's inconformities; he would be, in fact, the child Mrs Quest had always longed for, the person her own two children had obstinately refused to become. (*PM* 143)

La madre de Martha quiere acaparar la vida de su nieto – que al final resulta ser una nieta, Caroline – y darle una educación. La manipulación y el dominio controlador que aspira a imponer la señora Quest sobre el hijo o la hija de Martha puede ser el reflejo de la relación interpersonal entre ella y Martha en los primeros años de su vida. Cuando Martha está volcada en la crianza y cuidado de Caroline comenta que "her inability to enjoy Caroline simply filled her with guilt" (263). Y esto sucede porque, en términos psicoanalíticos, la crianza de los

hijos hace rememorar en la madre sentimientos, actitudes y conflictos que ésta ha vivido con su respectiva madre en el período preedípico:

> Her mothering experience and expectations are informed (for the most part unconsciously) by her own childhood history, and her current and past relationships, both external and internal, to her own natal family…A mother's regression to early relational stances in the course of mothering activates these early constituted internal object-relationships, defenses, and conflicts.
> (Chodorow, *RM* 89)

Martha no encuentra satisfacción alguna en la crianza de Caroline pero, en un momento determinado, la protagonista comprende que ni la figura de la madre ni la de la hija son culpables del aislamiento espiritual y físico de la madre y dirigiéndose a Caroline reconoce que: "'…you and I are just victims, my poor child, you can't help it, I can't help it, my mother couldn't help it, and her mother…'" (*PM* 266). Así pues, el personaje de Martha adelanta postulados que serían más adelante denunciados por las feministas, ya que sus críticas se centran en el hecho de que "en una sociedad patriarcal, la maternidad disminuye a la mujer, la priva de autonomía personal y la deja a merced del control económico del marido" (Hidalgo, *Tiempo* 101). Martha, como consecuencia, no se conforma con la simple queja o denuncia y busca un tipo de "woman who combined a warm accepting femininity and motherhood with being what Martha described vaguely but to her own satisfaction as 'a person'. She must look for her" (*PM* 269).

Si en los círculos y grupos de mujeres que se reúnen por las mañanas – cuando Martha y Douglas se mudan a la casa de una zona acomodada de Salisbury – Martha no encuentra lo que está buscando (330), ella se involucra en círculos políticos. La relación de Martha con la política, con el grupo comunista, adquiere mayor protagonismo en la siguiente novela, *RS*, pero aquí se nos ofrece su primera incursión en un terreno que le proporciona esperanzas de cambio a su situación vital, monótona y repetitiva; en palabras de Martha, "for the first time

in her life she had been offered an ideal to live for" (373). De hecho, la decisión que adopta la protagonista de abandonar marido, hija y familia por el activismo político es provocada por la creciente parálisis que la vida marital y familiar le proporciona y que coincide con una relación extramarital con William, miembro del grupo. Cuando Martha pide consejo a su madre y busca en ella comprensión, el resultado es un enfrentamiento verbal, violento y lleno de recriminaciones mutuas, que no conduce a nada salvo a la recomendación de la señora Quest sobre la conveniencia de engendrar un segundo hijo, como respuesta a todos los problemas (338-43). Aunque la misma Martha se había planteado la posibilidad de quedarse embarazada por segunda vez y de, así, sucumbir al patrón establecido por el sistema patriarcal (329), su rebeldía se hace manifiestamente presente al romper dicho patrón. Por el contrario, tanto Douglas como la señora Talbot están completamente de acuerdo con la madre de Martha, en perfecta complicidad con el sistema. Martha, pues, se despide de Caroline con el convencimiento real de que está rompiendo la cadena de la fatalidad y la repetición de la historia que tanto había inmovilizado a Martha, "seeing her abandonment…as an act of emancipation for the benefit of her child" (Fullbrook 151); como resultado, "[Martha] felt a deep bond between them, of sympathy and understanding" (*PM* 440).

Cuando el abandono del hogar conyugal se hace definitivo, Douglas pierde la razón y utiliza la fuerza para retener a Martha en la casa, amenazándola con la muerte no sólo de ella sino también de Caroline. El enfrentamiento final entre la madre y la hija ocurre en una escena en la que, al huir Martha de su marido y pedir auxilio a las puertas de la casa de su madre, la señora Quest niega esa ayuda a su hija:

> Douglas had gripped both her arms from behind and was wrenching them methodically.
> 'Mother!' she yelled out.
> Mrs Quest looked away and said evasively, 'But it's late, what are you doing here?'

> 'Mother!' wailed Martha. Her arms were almost being wrenched out of their sockets. It had never entered her head that her mother would not let her in. Now she saw that it was obvious she would not. Mrs Quest observed them furtively, and on to her face came a look of satisfaction and pleasure. (444)

El rechazo de la señora Quest ante la decisión de Martha de abandonarlo todo se hace patente en este fragmento. Frente al sacrificio que ha propugnado la madre toda la vida, Martha se rebela y asume las consecuencias de esta determinación, como por ejemplo, el lugar que Elaine Talbot ocupará en el futuro como madrastra de Caroline y esposa de Douglas. La escena que se acaba de citar supone uno de los momentos más significativos en la novela de habla inglesa que trata la relación madre-hija desde la perspectiva de la hija, es decir, en la novela matrofóbica.

En este sentido, para tratar el tema de la matrofobia de un modo más completo, hay que tener en cuenta que en los años cincuenta y sesenta, cuando *GS* y *Children of Violence* fueron publicadas[5], R. D. Laing ejercía una poderosa influencia pues, en palabras de Paulina Palmer, fue "one of the chief contributors towards ['the blaming the mother' school of thought]" (112). En 1964 Aaron Esterson y R. D. Laing publicaron un estudio denominado *Sanity, Madness, and the Family* donde estudiaban casos de mujeres de edades comprendidas entre los quince y los cuarenta años con historia médica de esquizofrenia crónica. Esterson y Laing llegaron a la conclusión de que los síntomas de la esquizofrenia venían provocados por

[5] En esos mismos años el cine de Hollywood mostraba semejantes relaciones entre madres e hijas. Ejemplo de esto puede ser el largometraje protagonizado por Bette Davis titulado *Now Voyager* (1942) que sigue el patrón de una madre dominante y acaparadora frente a una hija que lucha por salir de la relación destructiva que mantiene con ella. Se puede acudir, en este sentido, al trabajo de Suzanna Danuta Walters, *Lives Together/Worlds Apart* (1994) en el que se analiza las figuras de la madre y la hija en el cine de los años cuarenta y cincuenta como reflejo e influencia de una ideología anti-maternal y matrofóbica, como la película mencionada anteriormente (41-47). Asimismo, el estudio de E. Ann Kaplan, denominado *Motherhood and Representation: The Mother in Culture and Melodrama* (1992), realiza un análisis exhaustivo de la imagen de la maternidad y crianza de los hijos desde el comienzo del cine mudo hasta en películas como *The Good Mother* (1988) – el guión está tomado de la homónima novela de Sue Miller publicada en 1981 –. Además, la autora dispone una introducción sobre el estado de la cuestión en el psicoanálisis que puede resultar de gran utilidad (27-56). Como se puede comprobar, el cine asimismo ha explorado la relación existente entre una madre y su hija. Ejemplo reciente de esto lo constituye una película estrenada en España con el título *A cualquier otro lugar* (*Anywhere but Here*, 1999), protagonizada por Susan Sarandon y Natalie Portman, y dirigida por Wayne Wang.

la situación familiar de las pacientes ya que sus padres (y, sobre todo, la madre) se oponían a toda iniciativa de independencia y autonomía de sus hijas. El movimiento antipsiquiátrico liderado por Laing y característico de la llamada "contracultura" de los años sesenta, pues, "interpreted female schizophrenia as the product of women's repression and oppression within the family" (Showalter, *Female Malady* 222). Además, su propuesta de que el desequilibrio mental puede encerrar la clave para alcanzar una seguridad en la identidad personal, mediante la fragmentación de la propia identidad como respuesta a un mundo cambiante y violento influyó poderosamente a escritores del momento como Edward Bond y Doris Lessing (Waugh, *Harvest* 6). Lessing, en más de una ocasión, ha manifestado la admiración que siente por Laing y su obra[6] porque, como afirmó en una entrevista, "he has battled with the English medical establishment and changed the plan so as to make it possible to ask questions in a way it simply wasn't possible before" (Terkel 29). En definitiva, la matrofobia existente en las primeras novelas de Lessing, el echarle la culpa a la madre, puede responder a la tendencia psicológica del momento, es decir, a la influencia de Laing por lo que la figura de la madre es mayoritariamente negativa.

Anteriormente hemos llamado la atención sobre el hecho de que la señora Quest, en la crianza de sus hijos, se centra en su hijo, alentándolo, ignorando las atenciones que necesita su hija. Esta situación creada, de una madre que pone todo el énfasis en su hijo y menosprecia a la hija, se repite constantemente en los textos de Lessing tal y como sucede, por ejemplo, en *Memoirs of a Survivor* (1974), denominada por la autora "an attempt at an autobiography" en

[6] Entre la numerosa bibliografía sobre la influencia de Laing en la obra de Lessing, resulta de mención obligada el estudio clásico de Marion Vlastos "Doris Lessing and R. D. Laing: Psychopolitics and Prophecy" donde se aborda el tratamiento médico de la locura y la relación paciente/psiquiatra tanto en *FGC* como en *GN*. Además, en el mismo artículo Vlastos investiga el proceso evolutivo que la locura, en última instancia como revelación de un mundo sobrenatural, ha tenido en la narrativa de Lessing, por ejemplo, en *Briefing for a Descent into Hell* (1971). Barbara Hill Rigney utiliza el marco teórico que ofrece Laing para un estudio, publicado en 1978, de las figuras femeninas desde una perspectiva psicoanalítica en la narrativa de Lessing y en la de otras autoras, según Rigney "in the absence of any other available and widely recognized authority" (*Madness* 8).

la contraportada de la novela, o en *Love, Again* (1996). En efecto, en esta novela Sarah Durham, la protagonista, observa un hecho que acontece en un parque entre una madre, su hija y su hijo menor, que recuerda las escenas en las que la señora Quest favorece a su hijo. Lo que se quiere señalar en este momento en el que Sarah "was silently telling the child, 'Hold on, hold on. Quite soon a door will slam shut inside you because what you are feeling is unendurable" (335), pues, es una posible explicación a los sentimientos que despiertan en ella diversos hombres a lo largo de la novela. Es decir, ella se encuentra "in permanent exile from the circle of fulfilled love" (Grossman 12). En definitiva, si se ha señalado que en Laing puede encontrarse la respuesta a las novelas que presentan una figura maternal fundamentalmente negativa, en este punto podemos destacar la conexión existente entre lo narrado en *Children of Violence* y la vida de la autora, Doris Lessing.

Si bien en el presente capítulo sobre Lessing hay un apartado dedicado a este tema, la relación entre la ficción y autobiografía, creemos conveniente considerar la relevancia que adquiere la autobiografía en un estudio en el que se utiliza un marco psicoanalítico como el que estamos acometiendo. La misma autora en numerosas ocasiones ha señalado los elementos autobiográficos de la pentalogía, principalmente en las tres primeras novelas, en afirmaciones como éstas: "A good deal of it was in fact autobiographical, but some of it was invented" (Bikman 60). "My series of Martha Quest novels, which is extremely autobiographical" (von Schwarzkopf 105), "*Children of Violence*...is in large part an autobiographical novel" (Rousseau 148). La crítica sobre la obra de Lessing también ha llamado la atención sobre este aspecto[7] a la luz de comentarios como los citados de Lessing y de otros textos reconocidos explícitamente como autobiográficos y que trataremos en el apartado correspondiente del presente capítulo. Es evidente que tratar las novelas de Lessing

[7] Destacan los trabajos de Holmquist (8), Seligman ("Four-Faced" *passim*), Jouve ("Of Mud" 77), Kaplan y Rose (Introduction 7), Whittaker (38) y Rowe (*Doris* 4-6).

únicamente como simples relatos autobiográficos, como afirma, Mona Knapp, "would be shallow" and "would be a misrepresentation of the novels' substance" (37) pero no es menos cierto que en algunos momentos la narrativa de Lessing adquiere una nueva dimensión cuando se tienen en cuenta estos elementos. Así, por ejemplo, cuando en *PM* May Quest comenta que antes del nacimiento de Martha esperaba que ésta fuera un niño y que, por lo tanto, no tenía nombre reservado para ella, tiene un paralelismo con la vida de Doris Lessing. Fue el médico que atendió el parto de la madre de Lessing, llamada Emily Maude Tayler, el que finalmente puso el nombre a la hija que nació, como nos cuenta la propia Lessing en "Impertinent Daughters":

> She was expecting a son, Peter John. Why did she not even consider the possibility of a daughter?…The birth was difficult. I was delivered with forceps that left a scarlet birthmark over one side of my face. Above all, I was a girl. When the doctor wanted to know my name, and heard that none had been prepared, he looked down at the cradle and said softly, 'Doris?'…Of course I resented it all bitterly. (60-61)

Éste es simplemente un ejemplo de las muchas similitudes que existen entre la pentalogía y la biografía de Lessing. Como se ha comentado con anterioridad, la autora ha manifestado en ocasiones la presencia de elementos autobiográficos en la pentalogía pero, según ella, "*RS* is the most directly autobiographical" (*UMS* 267). Y es que también Lessing perteneció al partido comunista durante unos años; sin embargo, *RS* se concibe y escribe en los años posteriores a su vinculación con el partido comunista por lo cual, lo que se nos ofrece ahí, pues, es la imposibilidad de salida y de acción que ofrece la política, es decir, una visión crítica realizada por una ex-miembro.

A Ripple from the Storm

En comparación con las otras dos novelas, la tercera novela de la pentalogía, *RS*, carece de gran interés para nuestro objetivo en este trabajo. El compromiso que Martha adquiere con el grupo comunista le da esperanzas de cambio e ilusión por el futuro, ya que la narración trata ahora los años de efervescencia política de la protagonista. Por lo tanto, la relación con su madre o con Caroline pasa a ocupar un segundo plano y todos sus esfuerzos se concentran en el trabajo del grupo, en una frenética vida llena de reuniones, discusiones y proyectos; en cierto modo, su "political zeal is largely the result of her effort to conceal from herself her guilt over her abandonment of her daughter, Caroline, and her failures of her emotional life" (Rubenstein, *Novelistic Vision* 57). La sustitución de lo privado y personal por lo político ya se señala en *PM* cuando, por ejemplo, Jasmine, una camarada del partido comunista, le recrimina a Martha que "'…there might be a revolutionary situation at any moment – and here you are wasting time on personal matters!'" (437). Debe, pues, existir un gran vacío entre el aspecto político del grupo y el privado de cada uno de los miembros, algo de lo que se queja Marie du Preez en una de las reuniones del grupo a las ideas que propone Anton Hesse, el líder del grupo:

> When you put it logically no one could disagree. But humanly – there is something wrong. Certain comrades here have made real friendly contacts with the Coloured people, and now you say it should all be thrown up and cut short – they are human beings and so are we.'
> 'Comrade Marie, the work of a communist party in any given country is based on an intellectual analysis of the class structure, the class forces in that country at a given time. It is not based on individual and private feelings. (*RS* 107)

A pesar de la ilusión de Martha en la causa comunista, en la comunidad, poco a poco la narración pone de manifiesto que "this group, ostensibly putting aside personal matters for the sake of the revolution, is as rife with pride, ambition, desire to control and need to be

served as any collective Martha has joined" (Pickering 59). Como consecuencia del vacío existente entre la actividad teórica del grupo y una acción efectiva y real, su salud mental refleja esta disyunción, se deteriora y dicho desequilibrio se manifiesta en una enfermedad psicosomática – un ejemplo más en la pentalogía – que la postra en la cama. Este episodio es fundamental en esta novela que, por otra parte, resulta bastante tediosa en tanto que supone la descripción de un grupo comunista llevado por la abstracción de ideas y alejado de los problemas reales de su comunidad, Zambesia (Thorpe 22; Rubenstein, *Novelistic Vision* 57; Greene, *Doris* 50). Durante la enfermedad, Martha recibe la visita de su madre y en este punto, la hija manifiesta el deseo de fundirse en los brazos de su madre, de ser querida y apreciada (*RS* 120), aunque finalmente ella achaca estos sentimientos a la debilidad provocada por su enfermedad. La visita de su madre despierta el recuerdo de su hija, Caroline, mediante los sueños que tiene Martha durante la enfermedad. Como hemos mencionado anteriormente, la enfermedad que sufre la protagonista en ocasiones saca a la luz conflictos internos y contradicciones culturales que observa en la sociedad, porque, según Waugh, el cuerpo femenino "carr[ies] the culture's contradictory feelings towards the self and its ambivalence about the mother" (Waugh, *Feminine Fictions* 175).

Deben destacarse dos de esos sueños por la relevancia que tienen para una mejor comprensión de la personalidad de Martha: en uno de ellos hay una descripción nostálgica de Gran Bretaña (113) y en otro aparece un monstruo, un saurio, que se encuentra medio atrapado en una roca hundida en un abismo en la sabana y que, sorprendentemente, está "alive, she thought. It's alive after so many centuries. And it will take centuries more to die. Perhaps I can dig it out?" (114). En ambos casos se observa una permanencia del pasado, representado en el primer sueño por la nostalgia y en el segundo por la presencia de un animal extinguido desde hace muchos siglos y que, sin embargo, sigue vivo. Así, este pasado que no

termina de irse y que se empeña en seguir su influencia en el presente puede estar perfectamente conectado con la figura de la madre (Rubenstein, *Novelistic Vision* 59; Pickering 60). Por un lado, Martha expresa el deseo de volver a un pasado de simbiosis con su madre, a su Paraíso particular, a la unión total, idealizando de este modo dicha relación con ella así como la etapa preedípica que vivieron juntas. La conexión entre la señora Quest y ese primer sueño es evidente si tenemos en cuenta que el verdadero hogar para ella se encuentra en Gran Bretaña y no en Zambesia tal y como comenta a lo largo de toda la pentalogía. La idea de que Martha se siente como si fuera una exilada, fuera de lugar y de su hogar, en la tierra donde ha nacido ya se menciona previamente en *PM* (169), pero irá adquiriendo cada vez más importancia cuando se vaya acercando la hora de abandonar la colonia y plantearse su exilio real fuera de África, que curiosamente significará un retorno emocional al hogar (si se equipara con la figura de la madre). En realidad, Martha se encuentra en permanente exilio psíquico y emocional desde que abandonara por primera vez la granja de sus padres y que continúa en el fracaso de sus matrimonios y finalmente en el viaje a Gran Bretaña. Aunque insistiremos en estas ideas del pasado, el recuerdo, la nostalgia y el hogar en relación con Lessing más adelante, a la vista de lo expuesto baste señalar que "an exploration of the nostalgic 'lost mother' of childhood…is associated with the image of an idyllic vanished landscape of paradise or wholeness" (Rubenstein, "Fixing the Past" 32).

La relación tan problemática que tienen la señora Quest y Martha se manifiesta en la insistencia en estas primeras novelas de la caracterización de la madre como una mujer omnipotente y todopoderosa. Si, como afirma Chodorow y Contratto en su análisis de la crítica feminista sobre la relación madre-hija, "idealization and blaming the mother are two sides of the same belief in the all-powerful mother" (90), se puede aplicar esto mismo a la presentación de May Quest; esta polaridad se manifiesta en los sueños de Martha, sugiriendo

la cara y la cruz de dicha madre todopoderosa y omnipotente: idealización y demonización. En este último caso, el monstruo que pervive del pasado es asimismo la madre que con el poder sobre su hija sofoca toda posibilidad de desarrollo personal de ésta, así como la condena a la repetición de patrones sociales e ideológicos. En este punto hay que recordar que la perspectiva de la madre está ausente y, como consecuencia, esto se puede asimismo interpretar como "caricatured portrayals of the mother drawn from the daughter's resentful viewpoint" (Palmer 113); habrá que esperar a novelas posteriores para encontrar una relación madre-hija algo más positiva. Volviendo a *RS*, no cabe duda de que las imágenes que se presentan en el último sueño, el monstruo y el abismo, tradicionalmente se atribuyen a la figura de la madre, como se observa en los símbolos asociados con el arquetipo de ella, entendiendo como tal las imágenes recurrentes mediante las cuales se manifiesta el inconsciente colectivo (recordemos aquí que Fishburn denomina a la señora Quest "Terrible Mother"). De este modo, según C. G. Jung el arquetipo de la madre suele aparecer relacionado con imágenes que ofrecen, por un lado, un aspecto positivo y, por otro, uno negativo:

> On the negative side the mother archetype may connote anything secret, hidden, dark; the abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces, and poisons, that is terrifying and inescapable like fate. (16)

Gran parte de la crítica sobre Lessing ha mencionado en algún momento la posible interpretación de las figuras maternales en la producción de Lessing según el modelo que ofrece Jung y críticos que, como él, han desarrollado el concepto de arquetipo[8]. En este

[8] Se pueden destacar muchos trabajos en este sentido pero son dos los que han llamado nuestra atención: el libro de Lorelei Cederstrom, *Fine-Tuning the Feminine Psyche* (1990), fruto de una reelaboración de su tesis doctoral, y el de Marjorie McCormick, *Mothers in the English Novel: From Stereotype to Archetype* (1991), en el que se hace un estudio exhaustivo de las madres en la novela inglesa desde el siglo diecinueve hasta nuestros días con un especial énfasis en la terminología de Jung, Erich Neumann y demás, pero sin rechazar postulados psicoanalíticos de autoras como Chodorow y Dinnerstein.

sentido, *The Summer before the Dark* (1973) ha resultado ser la novela que más lecturas ha recibido desde un punto de vista jungiano, si se nos permite la expresión, ya que los sueños de la protagonista, Kate Brown, y las imágenes asociadas con ellos son el constituyente esencial de la novela (Berets 118). Aunque por regla general en el modelo propuesto por Jung acerca de los sueños los personajes que aparecen en ellos suelen identificarse no con personajes del pasado del soñador o soñadora sino con el propio sujeto, parece oportuno conectar los sueños con la figura paternal o, en este caso, maternal. Así pues, la propia Lessing ha comparado de modo explícito a los padres con los sueños y así, ha afirmado que "we use our parents like recurring dreams, to be entered into when needed; they are always there for love or for hate" ("My Father" 89). Si el modelo de Jung esclarece algunos momentos puntuales de los textos literarios, debemos afirmar que la representación literaria de la figura de la madre en Lessing va más allá del arquetipo jungiano de madre benefactora e idealizada, por un lado, y madre terrible y demonizada por otro. Como hemos afirmado en otros momentos del presente apartado, la presentación de la madre de Martha no carece de ambigüedad, lo cual se manifestará más poderosamente en *LL*.

Martha sigue soñando y en el delirio de su enfermedad ahora sueña con que sus manos alcanzan un tamaño desmesurado, "giant's hands" (128), que son capaces de albergar el mundo entero así como de proporcionar mucho amor y cariño. El hecho de que una parte del cuerpo de Martha, las manos, aparezca deformada de algún modo refleja la deformación emocional y la parálisis que su personalidad siente debido a la falta de una adecuada relación madre-hija; esto además admite una lectura desde el punto de vista psicoanalítico de las relaciones objetales. Así pues, si en la etapa preedípica la personalidad femenina (y la masculina) se forma alrededor de las personas del entorno de la hija, normalmente la madre o alguien que realiza esa función:

> Both ego boundaries (a sense of personal psychological division from the rest of the world) and a bounded body ego (a sense of the permanence of physical separateness and of the predictable boundedness of the body) emerge through this process. The development of the self is relational. (*RM* 68)

El concepto de *boundary*, frontera o barrera, que se utiliza dentro del marco psicoanalítico de las relaciones objetales para demarcar o trazar la distancia entre el otro y sí mismo o bien dentro de una misma persona, se adecúa perfectamente a la descripción del sueño de Martha. Es lícito pensar, pues, que el tamaño descomunal de sus manos en el sueño representa la necesidad de establecer una relación interactiva entre su propia subjetividad y los demás, simbolizados en el mundo. En este sentido, Roberta Rubenstein, siguiendo el modelo ofrecido por Chodorow y Dinnerstein para el análisis del concepto de frontera o barrera en la narrativa contemporánea de mujeres, ha argumentado que "each of the representations of physical or psychic mutilation or incompleteness expresses the characters' inner distress and social or cultural plight" (*Boundaries* 233). A esto añadiríamos no sólo mutilación o ausencia sino también deformación. Este deseo de conectar con los demás, con la sociedad que rodea a la persona, adquiere suma importancia en la última novela de la pentalogía, *FGC*, y es que, Lessing entiende que:

> the alienation and estrangement from their bodies experienced by the female protagonists as a consequence of their gender positioning releases a desire for transformation not simply of the body as an individual corporeal unit, but of the whole social structure. (Waugh, *Feminine Fictions* 170)

Durante su enfermedad, Martha recibe los cuidados atentos de Anton Hesse, camarada y líder del grupo comunista, y de la estrecha relación que a partir de este momento se establece entre ambos nace, aparentemente, el amor y contraen matrimonio. La amabilidad y el cuidado de Anton despiertan en Martha esa necesidad que siempre manifiesta de cariño, de seguridad,

cuyo origen, según Holmquist, se encuentra en la conflictiva situación que ha vivido la protagonista permanentemente con su madre (72). Así, Martha se deja llevar por unos renovados deseos de esperanza en el futuro y de cambio que, sin embargo, no se ven materializados en un hombre que se encuentra "out of touch with reality" (*RS* 305), como manifiesta otro miembro de su grupo. La incapacidad de Anton de conectar con los demás, con lo que le rodea, de algún modo ejemplifica el mal endémico del grupo comunista que se nos presenta en la novela (y que, en definitiva, puede representar cualquier facción política) ya que "symbolizes the emptiness of political action which fails to confront…the emotional needs of the men and women it seeks to liberate" (Rosen 58). En definitiva, Lessing parece afirmar que las relaciones interpersonales son la única solución para ofrecer al mundo un cambio social efectivo, o dicho de otro modo, desde una perspectiva psicoanalítica, la conexión de la subjetividad personal de uno con la del otro, que ya existe en la unión preedípica entre madre e hija y que continúa como rasgos esenciales de la personalidad femenina, resulta indispensable para romper la repetición de la historia y de los papeles genéricos asignados a hombres y mujeres.

En este punto se debe señalar que para ilustrar esos papeles existen otros personajes femeninos que tienen mayor o menor importancia, como Maisie, la amiga de Martha, cuya hija – Rita – luego ocupará un lugar importante en *FGC*. De todos ellos, el personaje de la señora Van Der Bylt resulta vital para Martha y para el aprendizaje que está haciendo de sí misma y de los demás en el curso de las novelas. La señora Van, "the best of [Martha's] mothers" (Sprague, "Without Contraries" 102), adquiere relevancia en esta novela y en la siguiente, *LL*. De su juventud ella misma destaca la indiscutible influencia que supuso la lectura de una novela escrita por una mujer en 1883 bajo el seudónimo de Ralph Iron, Olive Schreiner, titulada *The Story of an African Farm* (*RS* 249). También Lessing expresa el

profundo descubrimiento que supuso la novela de Schreiner cuando tenía catorce años, "understanding very well the isolation described in it" ("Afterword" 162). Asimismo existe una correspondencia entre la problemática relación entre Schreiner y su madre – Schreiner, según Lessing, "experienced her as cold and unloving" ("Afterword" 173) – y la que mantienen Lessing y la suya. Insistiremos sobre este punto en el apartado destinado a la ficción y a la autobiografía.

Mentora, madre biológica de siete hijos, activista política y madre moral de Martha (como la señora Gunn), la señora Van aprendió desde muy joven que en el matrimonio con su marido no encontraría comprensión por su trabajo como secretaria del partido laborista y que éste manifestaría un resentimiento por el tiempo que su mujer dedicaba a su trabajo y a la amplitud de sus conocimientos. Una escena de la novela pone de manifiesto la disparidad de caracteres y de criterios sobre los papeles genéricos:

> He had already taken her into his arms when he saw the title of the book lying beside her pillow. At this he had withdrawn his arms and turned away, remarking in his humorously dry voice: 'I see you have better company than me, my dear. Sleep well.' That night she had lain awake, and again it was emotion that she decided she must ban from her life. Emotion was dangerous. It could destroy her. (*RS* 250)

La influencia de la señora Van se nota no sólo en esta novela y en *LL*, donde se sigue desarrollando el tema político, sino también en *FGC*, simbolizado por un abrigo que ésta regala a Martha antes de su partida hacia Gran Bretaña. Aunque este personaje aparece como modelo de conducta a seguir por Martha, al ser la señora Van "a woman who does not allow her emotions to rise to the surface, compartmentalizing her life, and keeping the divisions distinct" (Labovitz 165), no ofrece el modelo adecuado para Martha, que aspira a conseguir la unidad y la totalidad del ser con el otro así como la fusión de todas las diferencias y de las barreras físicas, mentales y corpóreas. El episodio más relevante de la caracterización de la

señora Van se sitúa en la fiesta que se organiza con motivo de la boda de Martha y Anton. Antes de acudir allí, la señora Van visita su jardín para recoger unas rosas y ofrecerlas como regalo a la recién casada:

> An earthy, cold and secret perfume came again and again to her face: she turned herself towards it. It was from her *rose garden* …Mrs Van took a pair of secateurs from a shelf on the veranda, went swiftly into her garden and cut a great bunch of *roses*…She carried the prickling bunch of roses in her arms to the car, laid them carefully on the seat…and now the full soft *perfume of the roses*, loosening and warming in the car, irritated her so that she rolled down a window to let the cool air in. (256-57; la cursiva es nuestra)

Tres son los aspectos dignos de mención en este párrafo: en primer lugar, la presencia de un jardín, más concretamente, un rosal en la casa de la señora Van. La naturaleza en general siempre ha asumido un papel fundamental en la pentalogía pero poco a poco la naturaleza representada por el jardín va a adquirir progresiva importancia en la narrativa de Lessing y no sólo en la pentalogía, sobre todo en *LL* y en *FGC*, sino en textos posteriores (por ejemplo, en la colección de relatos *London Observed: Stories and Sketches* publicada en 1992 los parques de Londres asumen el protagonismo de muchos de esos relatos). En segundo lugar, la característica esencial del jardín de la señora Van es la abundancia de la rosa. Como ocurre con el jardín, la rosa es una flor que Lessing utiliza con gran frecuencia en su narrativa, en la pentalogía, pero también en *Memoirs of a Survivor*, *Love, Again* y en un relato de la colección antes citada denominado "Among the Roses", por ejemplo. A pesar de la relevancia que esta flor adquiere en la producción de Lessing, debemos señalar la ausencia de toda referencia detallada y en profundidad en la crítica sobre Lessing[9]. Tanto el jardín, tradicionalmente considerado lugar de fertilidad y de creación, como la rosa se pueden interpretar como símbolos maternos (Jung 15), que se adecúan a la figura de la señora Van, como madre moral

[9] Excepción notable de esto se encuentra en un artículo de Lisa Tyler sobre el relato "Among the Roses", en el que estudia la historia de los personajes de la madre y la hija como una reescritura del mito de Demeter y Perséfone, como se verá más adelante.

de Martha, a la perfección. En tercer lugar, si el regalo de una rosa implica un sentimiento, la insistencia en el desagrado que la señora Van siente por el perfume penetrante de las rosas que lleva en el coche de algún modo parece señalar la separación que este personaje femenino ha dispuesto entre su vida intelectual y sus sentimientos, rechazando toda emoción, como mecanismo de defensa, en su vida. A pesar de todo, pues, la señora Van no supone un modelo perfecto para Martha, quien deberá encontrar un modo de imbricar sus sentimientos y la necesidad que tiene de afecto, cariño y de emoción en una vida en permanente búsqueda. La siguiente novela, *LL*, supone un estadio más en ese peregrinaje.

3.1.2. *Landlocked* y *The Four-Gated City*.

Las dos últimas novelas de la pentalogía son publicadas en 1965 y 1969, respectivamente. Pero entre *RS* y *LL*, aparece la que ha llegado a ser considerada la obra maestra de Lessing: *The Golden Notebook* (1962). Esta novela marca un hito en la producción novelística de la autora al trascender las convenciones realistas de sus primeras novelas mediante la experimentación, como afirma Pilar Hidalgo:

> Los dos últimos títulos de la secuencia son posteriores a *The Golden Notebook*, y el hecho tiene una importancia que va más allá de lo cronológico. Efectivamente, en *Children of Violence* encontramos extendida a lo largo de cinco volúmenes la crisis ideológica y formal que *The Golden Notebook* encerraba en uno. (*crisis* 22)

Lessing ha mencionado en alguna ocasión el profundo cambio que supuso en su vida una novela como *GN* (Bertelsen 135; *WSh* 316). Puesto que el objetivo de nuestro trabajo radica en el análisis de las relaciones entre madres e hijas y en *GN* no es éste el aspecto principal – aunque Anna Wulf, la protagonista, tiene una hija, ésta apenas hace acto de presencia en la

novela –, la relevancia de *GN*, pues, se encuentra en el desarrollo de la idea de disolución de barreras sociales, humanas y formales que surge de la fragmentación y compartimentalización. Es decir, para Lessing en esta novela "things have come together, the divisions have broken down, there is formlessness with the end of fragmentation – the triumph of the second theme, which is that of unity" (Preface 7).

Al ser *GN* una novela bastante compleja, no queremos caer, precisamente, en lo que Lessing aborrece más: la simplificación y categorización de la complejidad de la experiencia. Sólo creemos necesario señalar que esta novela, aunque no supone el abandono completo de la realidad, sienta las bases para un posterior alejamiento del realismo y un progresivo acercamiento a la visión utópica de un modo colectivo de existencia, como el que se observa en el final de *FGC*. Gayle Greene ha hecho hincapié en esto mismo y ha afirmado que "Anna's ability to stay open and enter experiences beyond her own enables her to break through to 'something new'...*GN* finds value in female boundary confusion and relatedness" ("Feminist Fiction" 310). Otras especialistas asimismo han examinado en detalle la amistad entre Anna y Molly, la presentación de hombres y mujeres y la presencia de *Mother Sugar*, la psicoanalista de Anna – que, según afirma Lessing, corresponde fielmente a una figura importante en la vida de la escritora, la señora Sussman, psicoanalista católica y jungiana (*WSh* 35) –, siguiendo la teorización de Chodorow con el resultado de lecturas muy productivas (Abel, "(E)Merging Identities" 430-32; Greene, "Women and Men" 280-84; Gardiner, *Rhys* 148-49). De este modo, la disolución de barreras y la fusión del uno con el otro, como ocurre con Anna y Saul Green al final de *GN*, responden al concepto del desarrollo de la identidad en relación con los demás, que, según Chodorow, supone la característica principal de la personalidad femenina.

En estas dos últimas novelas de la pentalogía, el centro se desplaza hacia el descubrimiento progresivo que Martha hace de una identidad personal fundamentada en la comunión, comunicación y empatía con los demás, pero diferenciada al mismo tiempo; lo que Chodorow llama diferenciación o *separation-individuation* ("Gender, Relation" *passim*). Si las primeras novelas de la pentalogía se caracterizan por la matrofobia explícita de la protagonista, en *LL* y en *FGC*, fundamentalmente esta última, las relaciones biológicas entre madres e hijas pasan a un segundo plano y cobra fuerza la búsqueda de la identidad personal de la protagonista en relación con los demás (aunque, en realidad, esta necesidad de búsqueda proviene de la relación primaria con la madre en la etapa preedípica). Hasta ahora lo único que podemos deducir sobre el tratamiento que recibe la relación madre-hija en las novelas de Lessing es que existe una postura ambigua. Si en las tres primeras novelas se ponen de manifiesto los aspectos negativos de la intimidad, empatía y la conexión con una madre en complicidad con el sistema patriarcal, tanto en *LL* como en *FC* se exploran las posibilidades de acción así como los aspectos positivos de la conexión, ya no con la madre, sino con los demás. Esto se manifiesta en relaciones no biológicas entre madres e hijas, mucho más positivas por lo general en la narrativa de Lessing, como se comprobará más adelante.

Landlocked

En *LL* la narración sigue prestando atención a la actividad política de Martha en el grupo comunista, con lo que la conexión con *RS* resulta evidente, pero al mismo tiempo, adopta un tono completamente diferente. Ahora la búsqueda se centra en la vida interior del personaje como lugar de exploración y descubrimiento personal y viene marcado por diversos elementos de la narración que iremos poco a poco desgranando: la voz narradora, las citas de Idries Shah, el reconocimiento explícito de la disociación psíquica de la protagonista y de la

necesidad de la conexión con los demás, la creciente importancia de los sueños tanto para Martha como para su madre, el papel relevante de la naturaleza en la relación que mantiene Martha con Thomas y, finalmente, la imagen de la casa o la habitación, que tendrá un tratamiento más amplio en la última novela de la pentalogía. Todos estos aspectos sustentan la noción que comienza a exponerse en esta novela de la "definition of self through relations with others, identity as mutually defined, and the centrality of primary affectional relationships are...essential for the survival of the human race" (Waugh, *Feminine Fictions* 44).

En primer lugar, se debe comentar el sutil cambio de voz narradora en la novela (y que prosigue con más intensidad en *FGC*). Aunque es un cambio en apariencia imperceptible, en *LL* la voz narradora parece coincidir con la del personaje de Martha progresivamente, mientras que en las tres primeras novelas se presentan los hechos por medio de una voz narradora omnisciente de tercera persona, propia de la novela realista. En un momento de la novela Martha acude a visitar la casa ahora vacía de sus padres, tras el fallecimiento de Alfred Quest y esto es lo que Martha contempla cuando realiza esa visita:

> Well, so it was just an empty room now, and people would soon buy the house and the room be used as a bedroom again, perhaps even as a nursery – and no one would know the horrors that had gone on here. But supposing, she asked herself,...suppose that had been no worse than what went on in any room, long enough built? No, no, no, please God, that was not true, it couldn't be... (306)

En este sentido, es oportuno comentar que la narración deja traslucir la voz de Martha, la protagonista, creando un efecto de colorido en un texto narrado en tercera persona, de modo que "the tinting of the narrator's speech with the character's language or mode of experience may promote an *empathetic* identification on the part of the reader" (Rimmon-Kenan 114; la cursiva es nuestra). La idea de la empatía (*empathy*) está estrechamente relacionada con los

rasgos propios de la personalidad femenina, con el énfasis en la conexión y en la relación con los semejantes, resultantes de la simbiosis propia entre madre e hija en la etapa preedípica, tal y como Chodorow y Dinnerstein han demostrado. Partiendo de este supuesto, se han estudiado la conexión y la empatía entre los personajes femeninos de las novelas de Lessing, ya sean madres, hijas o amigas. Pero, podemos extender este concepto de permeabilidad y de fusión fuera de la ficción narrativa ya que, "inside merges with outside: the psychology of women determines women's relationships with their texts as well as the relationships among female authors and characters" (Gardiner, "Mind Mother" 137) y, añadiríamos, lectores o lectoras de esos textos, como la misma Gardiner afirma en un texto posterior: "I think that a typically female reading mode currently involves negotiating one's way through empathic attunement" (*Rhys* 166). Con una identificación entre la lectora y la protagonista de la novela mediante la técnica narrativa que antes hemos señalado se está poniendo el acento en las características propias de la personalidad femenina. La importancia de *LL* radica en el creciente tratamiento que recibe la búsqueda de la identidad de Martha en relación con la relación con los demás y la naturaleza – con la consiguiente conexión entre ella y el mundo objetal – para salir de los círculos viciosos creados en las anteriores novelas realistas: círculo de sus padres, su propia familia y el grupo comunista, donde no existe posibilidad de cambio y de transformación.

El segundo aspecto que hay que comentar es la mención explícita de citas de un libro escrito por Idries Shah llamado *The Sufis* (1971). El papel jugado por las citas en la secuencia *Children of Violence* ha sido ampliamente estudiado (Hidalgo, *crisis* 25) ya que marca, de otra forma, una diferenciación entre las tres primeras novelas de la pentalogía y las dos últimas (cada novela se divide en cuatro partes y cada una de ellas viene encabezada por una cita). Así pues, el hecho de que una cita de Shah abra la cuarta parte de *LL* viene a indicar la

influencia sufí en Lessing. Respecto a este tema, la autora ha llegado en ocasiones a perder la paciencia cuando se ha intentado trivializar la influencia de este aspecto filosófico del Islamismo y ha afirmado que :

> I hate talking about this. Because really, what you say gets so clichéd, and it sounds gimmicky. All I really want to say is that I was looking for some discipline along those lines...Then I heard about this man Shah, who is a Sufi, who really struck me. So I've been involved since the early '60s. (Frick 159)

El descubrimiento de la filosofía sufí aparece como consecuencia de una búsqueda interior (parecida a la que Martha realizará en *FGC*) y de rechazar otros posibles caminos de conocimiento. Desde entonces Lessing ha seguido vinculada con Shah (hasta su muerte en 1996) como su guía espiritual y ha realizado colaboraciones, por ejemplo, "In the World, not Of It", un texto suyo incluido en una colección de ensayos denominado *The World of The Sufi* con una introducción de Shah, publicado en 1979 y reimpreso en otra colección de ensayos de Lessing, *A Small Personal Voice* (1994). Esta filosofía afirma la posibilidad de conectar la mente humana, atrofiada en la sociedad contemporánea, con el mundo exterior y así potenciar nuestras habilidades y capacidades de enviar y recibir percepciones[10]. La idea que sustentamos en el presente trabajo de la relevancia de la conexión con los demás asimismo se encuentra en la base de la filosofía sufí, aunque por supuesto ahí terminan todas las similitudes.

No podemos extendernos en ningún caso en este punto así que sólo cabe señalar que, aunque se pueden interpretar estos textos bajo el punto de vista de dicha filosofía, nuestro objetivo radica en afirmar que la importancia de la conexión entre una persona y otra, entre un

[10] Para un amplio tratamiento de la novelística de Lessing desde el punto de vista de esta filosofía, se puede acudir al artículo de Nancy Shields Hardin, "The Sufi Teaching Story and Doris Lessing", publicado originalmente en 1977 y recogido en un volumen editado por Harold Bloom en 1986. Asimismo el estudio de Shadia S. Fahim, *Doris Lessing and Sufi Equilibrium* (1994) es un trabajo de alto interés para quien quiera profundizar en la relación entre la narrativa de Lessing y la filosofía sufí.

individuo y los demás se fundamenta en el proceso gradual de aparición de la identidad y de la personalidad femenina que transcurre en la etapa preedípica. Esa necesidad de fundirse con el otro viene derivada de la relación simbiótica mantenida con la madre y que se aspira a reproducir con la propia maternidad. En este sentido, la producción novelística de Lessing ofrece numerosas posibilidades de análisis debido a la compleja caracterización de figuras maternales y filiales.

El proceso que la protagonista sigue en la novela según el cual primero sufre una disociación psíquica para que luego esa misma fragmentación – "She must keep things separate" (*LL* 22) – conduzca a la unidad, totalidad, gracias a la conexión con los demás resulta muy similar al llevado a cabo por Anna en *GN*. Así, la vida interior de Martha en *LL* va cobrando paulatinamente más fuerza y se refleja este proceso en los sueños, cuya importancia en la secuencia ya hemos señalado. En uno de ellos Martha sueña con una gran casa, repleta de habitaciones:

> and she, Martha (the person who held herself together, who watched, who must preserve wholeness through a time of dryness and disintegration), moved from one room to the next, on guard. These rooms, each furnished differently, had to be kept separate – *had* to be, it was Martha's task for this time. For if she did not...the house crumbled dryly under her eyes into a pile of dust.
> (22-23; la cursiva es de Lessing)

En este texto se pueden destacar tres aspectos fundamentalmente: la presencia del *watcher* en Martha – esa parte de su personalidad que sirve para canalizar y ordenar sentimientos y percepciones exteriores – y que tendrá un papel fundamental en *FGC*, la creciente importancia de la imagen de la casa y de la habitación en toda la pentalogía – cuyo mejor ejemplo en la presente novela es el cobertizo donde Thomas y la protagonista viven su historia de amor – y, finalmente, la manifestación de la vida interior del personaje en los sueños, algo que también ocurre a la madre de Martha más adelante en *LL*.

La exploración del mundo interior de Martha recibe la ayuda de ese *watcher* o *monitor*, cuya función reside en guiarla en su búsqueda y ponerla en contacto con ciertos elementos de su inconsciente (Holmquist 89). Es evidente que esto se manifiesta de forma absoluta en *FGC*, pero en esta novela se nos ofrece claves de la vida interior de Martha en los sueños. Asimismo, la idea un tanto vaga que Martha tiene de sí misma, como "housekeeper" (*LL* 24) siguiendo la metáfora de la casa, como una organizadora y canalizadora de las experiencias externas, adquiere una importancia absoluta en la última novela de la secuencia. Aquí empieza a aparecer en los sueños que, en cierto modo, profetizan el que va a ser papel primordial de Martha en esta última novela porque ella, encargándose de la organización de la vida y la casa de Mark Coldridge, "experiences not only the currents of the various personal lives that she holds together, but, through them, the currents of their times" (Christ 62); en consecuencia, la protagonista desarrolla poderes especiales y proféticos. Resulta pertinente observar que en *MS* la narradora/protagonista toma el mismo papel que Martha en el sueño antes mencionado – "to walk like a housekeeper in and out of different rooms" (*LL* 24) – ya que al disolverse simbólicamente la pared de su habitación, ella entra en un mundo diferente compuesto por una enorme casa con diferentes habitaciones. En algunos momentos la narradora observa cómo las habitaciones están siendo arregladas o pintadas, en otros ella misma ordena el caos de una habitación, cumpliendo, en definitiva, la función de organizadora, o es testigo de la niñez de Emily, dominada por una madre dominante y carente de amor. Volveremos a insistir en este tema en un apartado de este capítulo cuando hagamos referencia a *MS*, porque esta novela tiene una ineludible importancia si se interpreta desde la relación madre-hija o desde la búsqueda del pasado maternal.

El segundo aspecto que se puede comentar del texto antes citado y en directa relación con lo que se acaba de exponer es la imagen de la casa y la habitación. Hay que recordar en

este punto que dicha imagen cumple una función primordial desde el principio de la secuencia con ejemplos como la casa de la granja de los padres, la habitación de alquiler en Salisbury, cuando abandona la granja, el apartamento (y, luego, la mansión) que comparte con Douglas donde experimenta por primera vez los papeles de madre y esposa y así sucesivamente. Han sido muchos los críticos que han llamado la atención sobre la relevancia de esta imagen en la pentalogía en relación con el desarrollo de la psique y la vida interior de Martha[11] por lo que "using as a point of reference, houses and rooms of houses, as well as shells as armour, Lessing develops a vocabulary of psychological symbols to elaborate upon Martha's self-division and fragmentation" (Labovitz 188). Esto no supone una novedad en literatura inglesa: la casa como metáfora de la mente de la protagonista ya aparece explorada en *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, a tenor del análisis de Thornfield en relación con la protagonista en *Jane Eyre* (347). Respecto a Lessing, el hecho de que paulatinamente las casas y las habitaciones vayan adquiriendo mayor importancia apunta al acercamiento progresivo del episodio fundamental en la vida de Martha: el abandono de la colonia africana hacia Gran Bretaña. Allí, en Londres más concretamente, Martha finalizará la búsqueda que ha caracterizado toda su vida; las casas y habitaciones, pues, ocuparán un lugar incluso más señalado en *FGC*. Pero en este momento, Martha todavía se encuentra en la colonia y respecto a la presencia constante de casas, aparece una que va a suponer un punto de inflexión en su vida: el cobertizo del jardín donde comparte una historia de amor con Thomas Stern:

> But adding a new room to her house had ended the division. From this centre she now lived – a loft of aromatic wood from whose crooked window could be seen only sky and the boughs of trees, above a brick floor hissing sweetly from the slow drippings and wellings from a hundred growing plants, in a shed

[11] Por ejemplo, Karl (298-99), Rose (*Tree* 47), Rubenstein (*Novelistic Vision* 114-15), Sprague ("Without Contraries" 101) y Kaplan ("Womb" 3).

> whose wooden walls grew from lawns where the swinging arc of a water-sprayer flung rainbows all day long, although, being January, it rained most afternoons. (122)

La descripción del jardín en el que se encuentra el cobertizo donde Thomas y Martha pasan la mayor parte de su tiempo recuerda a la visión del jardín del Edén. Escenas como ésta en la que una pareja aparece presentada en perfecta conjunción con la naturaleza que la rodea, remedando el idealismo del Paraíso, recurren en literatura y así, por ejemplo, en *The Canterbury Tales* (ca. 1387-1400) de Geoffrey Chaucer el jardín, entendido como sitio ideal donde se encuentran los amantes, juega un papel fundamental; en concreto, en los romances "The Knight's Tale" o "The Franklin's Tale". En la obra de Edmund Spenser, *The Faerie Queene* (1590/1596) se describe profusamente el jardín de Adonis en los mismos términos de procreación y fertilidad, en el Libro 3, Canto 6, estrofas 29-50 (736-41) y en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, la explosión de la pasión que siente Jane por Rochester ocurre en el capítulo 23 que transcurre en el jardín de Thornfield. En esta novela, la descripción de una naturaleza benévola pone el acento en la visión edénica que acompaña la expresión de los sentimientos de los protagonistas con expresiones como "Eden-like", "ripening fruit", "paradise of union" (276-84). En esta pequeña muestra de textos que hemos mencionado, en los que se manifiesta la naturaleza en forma de jardín de un modo especialmente idílico, suele estar presente un elemento de romance y de lirismo, que asimismo caracteriza las escenas de amor entre Thomas y Martha en *LL*.

También en la cuarta novela de la pentalogía de Lessing el lirismo que domina la escena se percibe en la descripción de la frondosidad y fecundidad del jardín ("a hundred growing plants"); incluso la lluvia parece tener un efecto clemente sobre la vegetación. Todo ello no hace sino confirmar la visión idílica de la relación que mantienen Thomas y Martha. Para Roberta Rubenstein, este jardín "symbolizes the idea of wholeness and creative life

energies" (*Novelistic Vision* 116). En este sentido, las ideas de creación, origen y procreatividad, que se encuentran imbricadas en la imagen del jardín, están intrínsecamente relacionadas con la figura de la madre, como asimismo ocurre con el jardín de la señora Van. Además, la presencia del agua y de la lluvia sugiere la noción de *fluid boundaries* propia de la personalidad femenina que es "relational and fluidly defined, starting with infancy and continuing throughout womanhood" (Gardiner, "On Female Identity" 182). Realmente existe una fusión y comunión entre Thomas y Martha de tal modo que ella siente y desea "to be dissolved so absolutely" (*LL* 124) y como consecuencia de esta unión, Martha experimenta una regeneración que Thomas ha provocado. Imágenes de agua recurren en escenas de la pareja donde Martha recibe instrucción de Thomas, cuya profesión, jardinero, insiste en la conexión del jardín como lugar de creación, y quien le enseña cómo conectar con los demás. No sólo Lessing hace uso de imágenes de agua para indicar la fluidez, la conexión entre las personas o "the return to the womb" (Rubenstein, *Boundaries* 234), sino también Virginia Woolf realiza algo parecido en *The Waves* (1931). Aquí Woolf traza el desarrollo personal de un grupo de amigos, en una novela donde, como afirma Kate Flint, "the individual voices...are like the components of a tidal sea: the same molecules, in constant process of arrangement, directed, like waves, by forces beyond themselves" (xxvi). La ausencia de distinción entre uno mismo y el otro se deja ver al final de la novela de Woolf cuando Bernard se pregunta:

> "Who am I?" I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt "I am you". (222)

Esta "expressed need for the dissolution of rigid ego boundaries, for receptivity and connection" (Waugh, *Feminine Fictions* 121) se manifiesta igualmente en la narrativa de

Lessing, aunque de modo diferente en cada una de las novelas donde la relación madre-hija ocupa un lugar primordial. En la secuencia que nos ocupa, si bien desde la adolescencia de Martha se intuye la necesidad de integración con los demás que siente ella, será a partir de *LL* cuando esto se hace patente. Así, el momento fundamental que desencadena todo se encuentra en la relación entre Thomas y Martha, en la conexión que existe entre ambos, proporcionada por la habitación, centro de equilibrio que Martha estaba buscando y que condensa toda la energía que ambos amantes sienten:

> But now she lived from this new centre, the room she shared with Thomas, a room that had in it, apparently, a softly running dynamo, to which, through him, she was connected. (135)

En cierto modo, esa habitación se asemeja al seno materno porque en primer lugar, Martha experimenta una regeneración y un alumbramiento hacia una nueva vida (o estilo de vida) en conexión con los demás, y en segundo lugar, la unión especial entre estos dos seres, Thomas y Martha, remeda la fusión existente entre la madre y la hija en el período preedípico. Así pues, esta visión de una época dorada, de un Edén, simboliza la nostalgia de ese momento entre madre e hija, es decir, "the individual experience of the 'intact world' of preconscious bliss characterized by the state of fusion or oneness with the mother" (Rubenstein, "Fixing the Past" 23). Con esto queremos decir que mediante una vuelta al pasado maternal, Martha será capaz de encontrarse a sí misma y de fundir todos los fragmentos de sí misma (simbolizados en, por ejemplo, las diferentes habitaciones de la casa de su sueño) en la totalidad de la experiencia común. Además, Thomas, el exilado polaco y judío que se encuentra profundamente afectado por la violencia de los tiempos, manifiesta una incipiente enfermedad mental que termina por reflejarse en el legado que deja a Martha tras su muerte ocurrida en plena África, cuando convive con una tribu: un diario que en cierto modo se asemeja a los

textos que se pueden encontrar en *GN* por la mezcla de materiales, como poesía en polaco, narraciones sobre vida cotidiana, obituarios y frases inconexas. Éste es el testamento que deja Thomas a Martha y que la protagonista se lleva a Londres. Según Jean Pickering, la ruptura que la protagonista experimenta de las fronteras entre sí misma y los demás "is possible not in spite of Thomas's incipient madness but because of it" (68).

Si bien es cierto que es en estas escenas de comunión con Thomas y con la naturaleza, escenas que denotan según Annis Pratt "a visionary naturism" ("Women" 488), donde mejor se sustenta esta noción de fusión y conexión con los demás, resulta conveniente señalar que en las anteriores novelas hay al menos dos momentos de unión con la naturaleza que apuntan lo que será más tarde el impulso y el deseo de fundirse con la colectividad. Estos dos momentos de iluminación mística ocurren en *MQ* y en *PM*, respectivamente. En la primera novela de la pentalogía Martha recibe una visión que comienza con una corriente de sentimientos hacia un niño africano que está trabajando en el campo, que "flooded out and surrounded the black child like a protective blanket" (*MQ* 21). La contemplación de la sabana africana implica una experiencia casi mística de una ciudad:

> There arose, glimmering whitely over the harsh scrub and the stunted trees, a noble city, set foursquare and colonnaded along its falling flower-bordered terraces. There were splashing fountains, and the sound of flutes; and its citizens moved, grave and beautiful, black and white and brown together; and these groups of elders paused, and smiled with pleasure at the sight of the children – the blue-eyed, fair-skinned children of the North playing hand in hand with the bronze-skinned, dark-eyed children of the South. Yes, they smiled and approved these many-fathered children, running and playing among the flowers and the terraces, through the white pillars and tall trees of this fabulous and ancient city... (*MQ* 21)

Este pasaje contiene un gran lirismo y contrasta con el tono general de una novela que se caracteriza por ser más bien prosaica. La imagen de la "noble city" reaparece en la última novela, pero con esta visión de Martha en *MQ* ya se intuye cuál es el sentido de la búsqueda

de Martha: la unidad en la comunidad, "an image of individual wholeness as well as social unity...an egalitarian society as well as...a nurturant authority" (Pickering 41). Esta ciudad ideal en la sabana supone, pues, la integración del individuo en la totalidad así como la integración de una personalidad que, en el caso de Martha, aparece fragmentada desde su adolescencia. Esto se deja entrever en *LL* pero será en *FGC* donde se ponga en práctica mediante los poderes visionarios y proféticos de una Martha que ha aprendido a mirar más allá de su propia limitación personal hacia los demás, fundiéndose con la colectividad. Esta escena ha sido objeto de numerosas interpretaciones por parte de la crítica: como ejemplo de ciudad ideal, "a man-made achievement" (Singleton 34) frente, por un lado, la ciudad moderna y por el otro, la sabana africana; como "an alternative home" (Holmquist 49) que busca al mismo tiempo recrear un estado de fusión con la madre y un cambio de la estructura familiar; o como "pointer[s] to Martha's potential as a visionary" (Whittaker 40). En este punto reservaremos nuestra lectura hasta el análisis de la última novela donde esta y otras imágenes adquieren una especial importancia. La visión de la integración de diferentes personas, ideologías y etnias en la ciudad ideal viene más adelante complementada en *MQ* con un momento que Martha denomina "*illumination*" (74; la cursiva es de Lessing). En él se pone el énfasis en la comunión y fusión con elementos de la naturaleza y del mundo animal:

> There was a slow integration, during which she, and the little animals, and the moving grasses, and the sunwarmed trees, and the slopes of shivering silvery mealies, and the great dome of blue light overhead, and the stones of earth under her feet, became *one*, shuddering together in a dissolution of dancing atoms...during that space of time (which was timeless) she understood quite finally her smallness, the unimportance of humanity.
>
> (74-75; la cursiva es nuestra)

Martha no vuelve a experimentar esta total disolución de barreras, al menos conscientemente, hasta *LL* con la relación que mantiene con Thomas. En la segunda novela de

la secuencia, *PM*, Martha y Alice tienen un momento especial de contacto con la naturaleza cuando ambas, embarazadas de sus respectivos hijos, se desnudan bajo la lluvia y chapotean en el barro acumulado en una hondonada del camino. El resultado de tal experiencia es que ellas se sienten "both free and comfortable in their minds, their bodies felt relaxed and tired" (179). Este hecho pone de manifiesto la capacidad de sintonía que Martha siente con la naturaleza ya que en un momento concreto de procreación – tanto Martha como Alice están a punto de dar a luz – la naturaleza refleja ese aspecto de fertilidad, de nuevo con la presencia de la lluvia. La diferencia entre las escenas de la anterior novela y la que acabamos de mencionar radica en el efecto que producen en Martha. Mientras que en los casos anteriores la protagonista tiene una visión pero no experimenta nada físicamente, en esta escena la comunión con la naturaleza se expresa en el efecto liberador que la lluvia, el barro y el campo han dejado sobre el cuerpo desnudo y la mente de Martha; además, "nature is not awsome (*sic*) and fearful and she is at one with it in a more harmonious way than during the mystical experience" (Holmquist 82).

La importancia absoluta que adquiere la naturaleza, ya sea como jardín o como sabana africana, en toda la producción narrativa de Lessing es comprensible ya que la autora ha pasado gran parte de su vida en la actual Zimbabue (antes Rodesia del Sur) donde la naturaleza juega un papel muy importante. Para ella la naturaleza es su casa, su "hogar", y así, escribió un volumen denominado *Going Home* (1957) en el que recoge las impresiones de una breve visita. Pasarían veinticinco años antes de que Lessing volviera a la antigua colonia, ya que le prohibieron la entrada. Asimismo, el interés por la naturaleza puede en cierto modo deberse a su profunda reverencia por los escritores del siglo diecinueve que desde muy joven la han ido formando; hay que recordar que Lessing, como Martha, carece de una educación de tipo tradicional. Destaca la influencia no sólo de autores ingleses sino también de escritores

rusos de la gran novela realista del diecinueve, "the work of Tolstoy, Stendhal, Dostoevsky, Balzac, Turgenev, Chekhov" ("Small Personal Voice" 8). En cuanto a los ingleses Lessing ha mencionado en alguna ocasión en entrevistas su predilección por Thomas Hardy que "described nature so well" (de Montremy 196). No podemos extendernos en este aspecto tan interesante de la narrativa de Lessing, si bien en el epígrafe dedicado a la autobiografía y la ficción ampliaremos la noción de la naturaleza y la casa africanas, que constituyen el verdadero hogar para ella, en conexión con la figura de la madre.

Si la habitación del jardín donde Thomas y Martha pasan tantas horas puede interpretarse como un símbolo del seno materno por, entre otras razones, la capacidad que muestra de proporcionar a Martha una nueva vida, la misma casa donde los padres de Martha habitan asimismo sustenta la idea de una imagen maternal, pero en este caso negativa:

> Anguish, the enemy, appeared: but no, she was not going to weep, feel pain, suffer. If she did, *they* would get her, drag her down into this nightmare house like a maze where there could be only one end, no matter how hard one ran this way, that way, like a scared rabbit. (96; la cursiva es de Lessing)

El señor Quest se encuentra agonizando en una casa repleta de medicinas, donde la madre de Martha una vez más ejerce la función de enfermera. En este contexto – un hombre agotado por los años y por las consecuencias físicas y mentales producidas por la Primera Guerra Mundial, una mujer amargada y triste – reaparece en la narración Caroline, la hija de Martha, que ya tiene unos ocho años. La señora Quest utiliza a Caroline como arma arrojadiza en su batalla personal con Martha y ésta no sabe qué contestar cuando Caroline le pregunta: "are you my mother?" (295). De esta forma, la casa de sus padres, una "nightmare house", simboliza por un lado, el terror que siente la protagonista a caer en la "nightmare repetition" – recuérdese la relevancia de esta expresión en *PM* – de la esclavitud de la maternidad y, por otro, el cuerpo de la madre. En la tradición de la novela escrita por mujeres, la imagen de la

casa como representante del cuerpo femenino y/o materno es recurrente; baste nombrar la sección "Time Passes" en la novela *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf en la que la casa refleja perfectamente la ausencia de la señora Ramsay tras su fallecimiento. Precisamente cuando la madre de Martha abandona la casa por el fallecimiento de su marido, Martha realiza una visita, recibe una impresión desoladora de dicha casa, semejante a la ofrecida en la novela de Woolf antes mencionada, y comenta que "no one would know the horrors that had gone on here" (*LL* 306). En este sentido, la primera novela escrita por Hilary Mantel, *Every Day is Mother's Day* (1985), asimismo centra su atención en la figura de la madre en relación con la casa y las habitaciones que hay en ella. Puesto que esta novela recibirá atención en un capítulo del presente trabajo, sólo cabe mencionar la relevancia de la conexión existente entre el personaje de Evelyn Axon y la casa donde habita con su hija, Muriel, así como la idea subyacente en toda la novela de que la casa está encantada para justificar los horrores que allí se cometen. Por este y por otros motivos que se explicarán a su debido momento se puede interpretar esta novela de Mantel como novela gótica. A su vez, la comparación explícita que realiza Martha de la casa como un laberinto, "maze", recuerda en cierto modo las casas que aparecen en las novelas góticas si seguimos la aproximación que realiza Claire Kahane a este tipo de novela desde la perspectiva psicoanalítica que ofrecen tanto Chodorow como Dinnerstein, desde su aparición en el siglo dieciocho con novelas escritas por autores como Ann Radcliffe hasta textos contemporáneos. Esta investigadora examina la trama de la novela gótica y comprueba que en este tipo de novela existe una búsqueda o al menos una exploración de la figura de la madre ("Gothic Mirror" 337). En definitiva, la creciente importancia de la casa y de la habitación en *LL* no es más que un adelanto del absoluto protagonismo que ambas imágenes van a alcanzar en *FGC*.

Mientras que la ambivalencia de los sentimientos que tiene Martha sobre su madre o sobre la influencia materna se manifiesta de desigual manera en sueños, como hemos mencionado con anterioridad, o en imágenes como la casa o la habitación, "both overtly and through the interventions of the unconscious" (Pickering 70), la propia señora Quest va a protagonizar unas escenas que, al estar narradas desde su punto de vista, consiguen acaparar las simpatías del lector o de la lectora por un instante. Estas escenas nos aproximan a la ambigüedad y misterio que rodea al desarrollo de la personalidad de la señora Quest, profundamente marcada por la muerte de su madre ocurrida durante el alumbramiento de May Quest. Si en las anteriores novelas la presentación de la madre se realizaba desde la perspectiva de la hija, ahora la voz narradora nos ofrece información sobre los temores y sentimientos que embargan a la señora Quest. Por esto afirmar que "Mrs. Quest is a textbook illustration of Friday's theoretical mother seeking validation of herself through her daughter" (Blodgett 446) como resumen de la presentación de este personaje en *Children of Violence* resulta, a nuestro entender, simplista. El sueño que May Quest tiene sobre su madre justo el día en que se celebra el fin de la Segunda Guerra Mundial manifiesta las carencias afectivas que ha tenido desde pequeña y las consecuencias psicológicas que esto supuso para su vida emocional:

> And now Mrs Quest's mother had handed Mrs Quest three crimson roses to which the old lady's memory added the crystal drops of a winter's morning. The beautiful young woman had leaned down, smiling, from heaven, and handed the daughter she had scarcely known three red roses, fresh with bright water. Mrs Quest, weeping with joy, her heart opening to her beautiful mother, had looked down and seen that in her hand the roses had turned into – a medicine bottle...She wept at the cruelty of the dream. Medicine bottles, yes; that was her life, given her by a cruel and mocking mother. (80-81)

De nuevo se observa la mención explícita de la rosa asociada con la figura de la madre ya sea biológica o no (recuérdese el papel maternal que juega la señora Van respecto a Martha). En

este caso, el sueño alcanza una especial crueldad porque, en primer lugar, esas tres rosas son ofrecidas por la madre a la hija; una madre que falleció precisamente en el parto de la hija y a la que nunca conoció por lo que para May Quest, la madre está dándole en el sueño el amor del que estuvo desprovista de pequeña. Hay que recordar que, en el análisis realizado sobre la crianza de Caroline por parte de Martha en *PM*, hemos llamado la atención sobre los sentimientos y conflictos que surgen cuando se cría a los hijos porque se rememora la etapa preedípica; por lo cual la crianza de los hijos depende desde un punto de vista psicoanalítico del tipo de relación preedípica que esa madre tuvo a su vez con su madre. Así, según Chodorow, la reproducción del ejercicio de la maternidad se fundamenta en los deseos de revivir el vínculo íntimo que se mantuvo con la madre (*RM passim*). En el caso concreto de May Quest tal vínculo fue inexistente porque su madre falleció al dar a luz, como consecuencia "her childhood had lacked something which she craved" y "her life had gone – nursing" (*LL* 80). Esta actividad de cuidar a los demás representa para May Quest un modo de definición personal; la entrega a los demás, el cuidado de los enfermos de algún modo alimenta la ausencia de cariño y amor materno de su infancia. Salvando las distancias, se puede comparar a May Quest, cuya madre falleció en su alumbramiento, con Mary Shelley, cuya madre, Mary Wollstonecraft, asimismo murió al dar a luz a su hija, quien "because she never knew her mother, and because her father seemed so definitively to reject her...her principal mode of self-definition...was through reading, and to a lesser extent through writing" (Gilbert y Gubar 223).

Volviendo al sueño de la madre de Martha, la imagen de la rosa alcanza otro significado. Esta flor, que convencionalmente simboliza el amor, además posee gran belleza y en el sueño sirve para representar la belleza física de la madre, algo que se reitera en el fragmento antes citado. May Quest se queja de que al fallecer su madre, ésta se llevó consigo

su belleza y así parece verse reflejado en la transformación brutal que experimentan las rosas ofrendadas por la madre a la hija: se convierten en jarabes o frascos de medicina. Es decir, el hecho de que las rosas sufran esa transformación muestra la ausencia de afecto y cariño en una vida dedicada al sacrificio y a su familia, lo que, en definitiva, redunda en la conflictiva relación que mantiene con Martha y que hemos explorado en las tres primeras novelas en detalle. Resulta evidente que el sueño cumple una función primordial en la presentación del personaje de May Quest, una vez leído el capítulo en el que transcurre dicho sueño. Si bien éste ocurre al principio del capítulo tercero, la señora Quest lo recuerda al menos otras dos veces y siempre cuando Martha está presente, bien física o mentalmente. Así, la falta que tiene la madre de Martha de cariño que de un modo simbólico está representada en el sueño en la transformación de las rosas se manifiesta a lo largo del capítulo con afirmaciones como: "...its long deprivation of everything she craved: the fullness of life, warmth, people...her body ached with lack" (87), "Actually faced with Martha she yearned for her affection" (93). Tras un momento de tensión entre madre e hija, May Quest recuerda el sueño por última vez y lo modifica, conservando en sus manos las rosas rojas intactas y así:

> Mrs Quest had become her own comforter, her own solace. Having given birth to herself, she cradled Mrs Quest, a small, frightened girl, who lay in tender arms against a breast covered in the comfort of bright salmon-pink, home-knitted wool. (98)

Estas líneas indican un deseo subyacente en la señora Quest de vivir una simbiosis con su madre pero, como eso no ha sido posible, ella misma manifiesta en la imagen de dar a luz a sí misma la necesidad de ese vínculo. Esto representa la repetición en la reproducción de la maternidad ya que "unloved daughters make unloving mothers who produce unloving daughters who become unloving mothers, and so on" (Greene, *Doris* 149). En *MS* hay una escena parecida a ésta cuando la narradora atraviesa la pared de su habitación al escuchar un

sollozo de una niña, creyendo que es Emily, y descubre que esa niña se ha convertido en la madre de Emily, que también fue una niña poco querida. Un año antes de la publicación de *LL*, Lessing concedió una entrevista donde reconoció haber experimentado una sola vez con drogas (mescalina). El efecto que le produjo se asemeja mucho a la imagen que la señora Quest tiene de dar a luz a sí misma:

> …my very healthy psyche decided that my own birth, the one I actually had, was painful and bad (I gather it was, with forceps and much trouble) and so it gave itself a good birth... (Newquist 11)

¿Influyó esta experiencia de Lessing en la descripción que realiza May Quest? ¿Intenta purificar la autora su propio nacimiento en la figura de la señora Quest? ¿Hasta qué punto se parecen ambos nacimientos? No se puede responder claramente a estas preguntas sin tener en cuenta los textos autobiográficos de Lessing; así pues, volveremos a insistir sobre este punto más adelante en el apartado dedicado a la relación existente entre autobiografía y ficción.

La relación madre-hija no acaba con el final de *LL*; precisamente una de las últimas escenas presenta a Maisie, criando a su hija Rita, que, como hemos apuntado, al final de *FGC* ocupará un lugar primordial. Esta escena (322) manifiesta la ambivalente presentación que las figuras de la madre y la hija reciben cuando existe una relación biológica. Martha, como afirma Roberta Rubenstein, "must bear the guilt and pain of her choice for many years" (*Novelistic Vision* 46), esto es, la elección que hizo al abandonar a su hija. En *FGC* la protagonista, liberada de su matrimonio con Anton y de lazos familiares y políticos, volverá a "criar" a hijos pero esta vez esa relación no será biológica. Gracias a esa función maternal que adopta, Martha es capaz de salir de su solipsismo, reconoce la necesidad que tiene de la conexión con los demás – algo que ya había aprendido con Thomas – y, finalmente, desarrolla poderes proféticos y telepáticos con la inestimable ayuda de Lynda Coldridge.

The Four-Gated City

La acción de *FGC* comienza en el Londres de la posguerra y el tono que adopta la novela es característico de la narrativa escrita tras la Segunda Guerra Mundial. Se pone el acento, pues, en la descripción de una ciudad decadente y en el desmoronamiento físico de la realidad circundante mediante el uso de palabras que indican el deterioro de objetos y mediante el color de esos objetos, lo cual insiste en la parálisis y monotonía de esa ciudad (Karl 304; Hidalgo, *crisis* 27): sólo en el párrafo inicial se utilizan palabras como *grimed glass*, *grimed muslin*, *browny-grey air*, *dull brown*, *a smear of grease...inside of the cup* (11) Con un comienzo como éste nada hace presagiar el cambio de tono que sufre la novela al final ya que se introduce una visión apocalíptica y catastrófica del mundo (aunque, como veremos, con una nota de esperanza en el futuro) en el año 2000 y se produce una ruptura de la técnica realista para dar cabida a nueva concepción imaginativa y narrativa.

Esta novela de gran extensión – 666 páginas – ocupa cronológicamente los últimos cincuenta años de la vida de Martha Hesse (antes, Quest), desde 1949 hasta el año 2000. Recordemos que Martha sólo tiene el abrigo que le regaló la señora Van (y el legado de Thomas) para el frío y húmedo clima londinense, pero "really the old woman was giving Martha much more than a coat when she had handed the young woman about to leave, the thick black matronly garment..." (14). En efecto, lo que la señora Van le regala con el abrigo es la posibilidad de desarrollar la capacidad de conectar con los demás, de renacer como "madre" en el cuidado con los demás y así de convertirse más adelante en la novela en la figura que ella había rechazado tajantemente en el pasado: *matron* (378-79), esta vez por elección propia. Además, el abrigo no le queda bien porque resulta ser de una talla superior a la de Martha, lo que apunta al proceso de aprendizaje que tiene Martha que realizar en *FGC* antes de asumir de un modo completo el papel de madre, consejera, amante y amiga en la casa

de Mark Coldridge. Que un objeto del pasado alcance tal importancia para el futuro de la vida de Martha significa que no podemos obviar nuestro pasado sino contar con él para llegar a comprender mejor cuáles son nuestras posibilidades de futuro; algo parecido ocurre con el legado que Thomas ha dejado a Martha, es decir, algo que pertenece al pasado, continúa en cierta manera en el presente y adquiere un valor fundamental para el futuro.

Esa necesidad de conectar con los demás queda patente al principio de la novela con la presencia de dos personajes femeninos que luego desaparecen, Iris – la madre de Joe, que proporciona alojamiento a Martha nada más llegar a Londres – y Stella, una mujer de etnia gitana que vive junto al Támesis y que es esposa, madre e hija de estibadores del puerto; ambas representan la capacidad de conexión con los demás y ambas valoran y otorgan cariño a la protagonista. Y no reaparecen porque Martha necesita experimentar la libertad de vagar por las calles y distritos londinenses, "anonymous, unnoticed, – free" (12). En los paseos Martha descubre una ciudad compuesta por muchos estratos y capas, por las historias y vidas de aquellos que la habitan; es precisamente Iris quien proporciona tal hallazgo, de ahí su relevancia en la actitud de Martha al principio de la novela:

> Iris, Joe's mother, had lived in this street since she was born. Put her brain, together with the other million brains, women's brains, that recorded in such tiny loving anxious detail the histories of windowsills, skins of paint, replaced curtains and salvaged baulks of timber, there would be a recording instrument, a sort of six-dimensional map which included the histories and lives and loves of people, London – a section map in depth. This is where London exists, in the minds of people who have lived in such and such a street since they were born... (18)

La imagen que se sugiere en este fragmento de Londres es la de un texto multidimensional. Esta idea ha sido ampliamente desarrollada por Christine Wick Sizemore, cuya argumentación se basa en tomar la presentación de la ciudad en *FGC* como un palimpsesto, un texto o imagen que esconde a su vez otro texto – originalmente el concepto de palimpsesto

proviene de los pergaminos medievales a los cuales los copistas intentaban eliminar, sin éxito, toda huella escrita anterior con objeto de volverlos a utilizar –. Según esta investigadora, la teorización de Chodorow explica la capacidad que demuestra la protagonista de leer los diferentes textos, subtextos y capas de la ciudad debido a las características propias de la personalidad femenina. Con esto queremos decir que para Sizemore "because women do not separate out the sense of self as rigidly as men do, they are more comfortable with seeing the city as mixed, partial, and layered, as districts overlapping with one another in space and in time, rather than definite precise areas" (31). La misma fragmentación de Martha se deja ver en las múltiples personas que ella misma ha creado y que se han manifestado desde su adolescencia en el reflejo de los espejos (recuérdese dichas escenas en *MQ* y en *PM*). Esta división y percepción fragmentada y parcial de sí misma, estas *flexible or permeable ego boundaries* (Chodorow, *RM* 169), no suponen en principio algo negativo (o al menos en esta novela) porque conducen a la necesidad de fusión y unión con los demás para reproducir el vínculo entre madre e hija y, como resultado, introducir una posibilidad de cambio. Resulta apropiado observar que Claire Sprague ya en 1980 expone esta noción de multiplicidad en Martha, aunque sin adoptar una postura psicoanalítica; de este modo, para ella "layering comes to represent Martha's ability to accept her past, present, and potential selves and to see these selves as co-existing with present events in time" ("Without Contraries" 102). Es precisamente la ciudad de Londres – que tanto ha fascinado y sigue fascinando a Lessing – la que presenta el lugar para que el pasado, el presente y el futuro confluyan en la persona de Martha Hesse. La capacidad que manifiesta Martha de unir fragmentos de la ciudad y de leer los diferentes subtextos de la misma, de un modo un tanto inconsciente, al principio de *FGC* cuando vaga por las calles londinenses, expresa el rasgo esencial de la protagonista de establecer su identidad en relación y en conexión con los demás y con el mundo circundante.

Londres siempre ha llamado la atención de escritores desde el siglo doce hasta nuestros días con la narrativa de Iris Murdoch, Maureen Duffy, Margaret Drabble y Peter Ackroyd, por poner un ejemplo[12]. La misma Lessing ha manifestado en alguna ocasión la pasión que siente por esta ciudad (en la que vive desde que abandonó la colonia en 1949), como en una entrevista concedida a Earl G. Ingersoll: "It really is a wonderful city to live in" ("Describing" 234) o el placer de pasear por sus calles, de tal modo que ella "might walk for two or three hours, not afraid of getting lost" (*WSh* 165). Igual le ocurre a Martha en *FGC* en muchos momentos de la novela, especialmente al principio, cuando se sabe desconocida y forastera en la ciudad, "to walk down streets interminably, to walk through mornings and afternoons and evenings, alone" (46). Este estado de transición finaliza cuando decide trabajar en la casa de un escritor, Mark Coldridge, como secretaria personal, aunque finalmente aquí ejercerá todas las funciones que había rechazado en su vida anterior en la colonia.

Si en *FGC* la descripción de Londres señala cómo el pasado (la historia de las gentes que lo habitan y los efectos de la Segunda Guerra Mundial) y el futuro (representado por Martha y la paulatina sensación de catástrofe que impregna la novela) confluyen, otra imagen de ciudad asimismo existe tanto en el pasado como en el futuro. Nos estamos refiriendo a la ciudad ideal de Martha que da título a la obra y que permanece "both in some lost golden age and in some undiscovered future" (Greene, *Doris* 82). En efecto, esta otra ciudad ya había aparecido, recordemos, en los momentos de iluminación que Martha experimentaba en su adolescencia en la sabana africana y ahora su significado es tan fundamental que da incluso el título para esta última novela de la secuencia. Asimismo, en la novela que publica Mark, *A City in the Desert*, se representa la ciudad ideal, cuya descripción realizan conjuntamente Mark y Martha (150-53) y que se asemeja mucho a la ciudad mítica y legendaria de ese

[12] Paul Bailey publicó en 1995 una colección de textos ingleses, denominada *The Oxford Book of London*, cuyo tema principal era Londres. Bailey demuestra cómo la capital cosmopolita de Gran Bretaña ha llamado siempre poderosamente la atención de escritores de todo tipo.

momento especial que vivió Martha en *MQ*. Además, en un momento determinado Martha rescata el manuscrito de Thomas y observa que tanto éste como el libro de Mark poseen puntos de coincidencia (196). Con esto queremos decir que elementos del pasado influyen en el presente y tendrán un papel determinante en el futuro. De este modo, el proyecto de Mark se lleva a cabo al final de la novela cuando Mark y Rita (con quien mantiene finalmente una relación amorosa) se trasladan al desierto para construir esa ciudad en los años setenta (605-7), cuando da comienzo el final apocalíptico que Lessing profetiza para el mundo. En este sentido, discrepamos de la afirmación de Claire Sprague cuando afirma que "in the Martha Quest novels the ideal city exists only in the future. It will always be in the title...never in the text" (*Rereading* 86). Si bien físicamente esta imagen ideal de ciudad no está presente, su presencia se hace patente en toda la novela en la búsqueda que realiza Martha de lo que la ciudad ideal simboliza, por lo que su influencia es del mismo modo importante.

Singleton, Holmquist y Whittaker, entre otras investigadoras, han ofrecido lecturas de esta ciudad, como señalamos en el análisis de *LL*. Nuestra interpretación de esta ciudad ideal se basa en lo que ella representa: la unión perfecta, la armonía y equilibrio, que en realidad caracteriza la simbiótica relación preedípica entre la madre y la hija. Esta visión utópica e idílica, reflejada luego en un modo colectivo de existencia, está así fundamentada en, como afirma Patricia Waugh, "the sort of relational identity which has been associated with women and devalued by the present society" (*Feminine Fictions* 197). Las características de la personalidad femenina, formada por el tipo de relación que la hija tiene con la madre, tendrán una proyección pública al convertirse en los modos propios de existencia y coexistencia del final de la novela. Por esta razón la necesidad de búsqueda de la unión típica del período preedípico no significa forzosamente la nostalgia de dicha etapa, como en otras novelas. Nos vamos a detener en este punto porque el concepto de nostalgia resulta ambiguo.

Por un lado, sentir nostalgia de algo o alguien implica el estar aferrado y anclado en el pasado (en el caso de Martha, maternal) con lo que ese estancamiento no permite la aceptación del pasado para avanzar hacia el futuro. Esta postura está representada por investigadoras como Gayle Greene quien afirma que Lessing, entre otras autoras, "critique[s] nostalgia and disallow[s] complacency about the past" ("Feminist Fiction" 292) y contrapone la nostalgia al recuerdo (*memory*) que "may look back in order to move forward and transform disabling fictions to enabling fictions, altering our relations to the present and future" (298), representado en la creación de "an alternative to a death-bound society, a 'four-gated city'" (303). Por otro lado, otras investigadoras manifiestan su desacuerdo con la lectura de Greene, como Roberta Rubenstein, quien sostiene que la noción de nostalgia se puede entender como "the imagination's attempt to override, neutralize, or cancel loss" ("Fixing the Past" 33), por lo que el mismo hecho de revivir y reescribir el pasado en los textos (ya sea la figura de la madre o del hogar) favorece la idea de que la nostalgia contiene una capacidad transformadora. Visto esto, podemos decir que el concepto de nostalgia en la narrativa de Lessing no es fácilmente definible ya que éste va a depender del tratamiento que reciba en cada texto. Así, en las anteriores novelas de la pentalogía se hace hincapié en el aspecto regresivo de la nostalgia que no permite el cambio ni la esperanza de futuro. Donna Bassin, utilizando términos psicoanalíticos, define este aspecto de nostalgia de esta forma:

> The pleasure of nostalgia resides in the search for the old object, and thus the seeker avoids the awareness of loss. This leads to an indefinite quest for an object that can never be found – a quest that temporarily fulfills desire. The holding onto the nostalgic memory is one way of holding onto the lost mother. In the nostalgic relationship the connection to the mother goes largely unrecognized. (168)

Este concepto se modifica, pues, cuando se revive el pasado para introducir el elemento transformador con lo cual se produce una reconciliación con él. Así, si bien es cierto que en

FGC el pasado ocupa un lugar esencial, también es cierto que éste se supera al rehacer ese pasado en el presente y abrirse de este modo la posibilidad de esperanza para el futuro: Martha purga su sentimiento de culpa por haber abandonado a Caroline así como la relación que había mantenido con su propia madre en los papeles que va a cumplir en la casa de los Coldridge. En efecto, la decisión que adopta Martha de trabajar en la casa de Mark surge a raíz de la aparición del sentimiento de culpa y responsabilidad no sólo por haber abandonado a Caroline, sino también por la relación con su madre y por sus dos anteriores matrimonios:

> She had debts to pay, that was it. One could not move on before all debts were paid, the accounts made up. Terror struck, thinking of the debts she did have to pay: Caroline invaded her mind, the two men she had married so absurdly, her mother. Debts. They had to be paid. A great descent down, down, was before her. (49)

Este sentimiento de culpa brota por la inadecuada diferenciación con la figura materna de la infancia que la ha acompañado en su desarrollo personal, lo cual viene expresado en el texto con la pregunta que Martha se hace a sí misma: "Mother, must I go on dancing?" (49). Si, como asegura Chodorow, "developing separateness thus involves...perceiving the mother or primary caretaker as separate and 'not-me,' where once these were an undifferentiated symbiotic unity" ("Gender, Relation" 6), la culpa que experimenta Martha es la ausencia de esa adecuada diferenciación. No resulta pues extraño que las relaciones que Martha establece en *FGC* "loop backward to mother-child attachments" (DuPlessis, *Writing* 37) para que, cuando el pasado maternal se reviva y se comprenda, salga Martha de su solipsismo e introduzca una posibilidad de transformación en una concepción diferente de colectividad, basada en la conexión con los demás.

En otro orden de cosas, la mención explícita de un "descent down, down" del texto antes citado hace referencia a la noción de la estructura del romance que persiste en este

bildungsroman, como se explica en la introducción a la pentalogía. El descenso forma parte fundamental de la estructura de búsqueda en el romance y precisamente algunos autores han señalado la recurrencia de este movimiento de ascenso y descenso en la pentalogía (Rubenstein, *Novelistic Vision* 129; Holmquist 106). No obstante, será en una novela posterior, *Briefing for a Descent into Hell* (1971), donde Lessing va a desarrollar el mito del descenso a los infiernos en el personaje del profesor de Clásicas en Cambridge, Charles Watkins[13]. Si bien es cierto que en toda la secuencia existen imágenes y escenas de descenso y ascenso, típicas del romance, en *FGC* éstas aparecen con mayor frecuencia, como ocurre en una escena entre Jack y Martha donde se utiliza esta imagen en relación con los padres:

> it's like having to go down into a pit, a terrible dark blind pit, and then you fight your way up and out: and your parents are part of it, of what you fight out of. The mistake is, to think there is a way of not having to fight your way out. Everyone has to. (81)

El concepto de romance resulta muy complejo para desarrollarlo en este contexto. Como hemos comentado con anterioridad, Marianne Hirsch ha hecho uso de una de las acepciones del término *romance*, del *family romance* de Freud, para investigar las tramas de novelas que tratan la relación madre-hija. Así, ella denomina "feminist family romance" al texto que presenta a "the woman as *daughter* who occupies the center of the global reconstruction of subjectivity and subject-object relation" (*Mother/Daughter* 136; la cursiva es de Hirsch). En *FGC* Martha establece relación con todos los miembros de la familia Coldridge: como madre "adoptiva" de Francis – hijo de Mark y Lynda –, Paul – sobrino de Mark –, así como de Gwen y Jill – primas de ambos –; como secretaria personal y amante de Mark; como

[13] Se puede consultar el capítulo de Fernando Galván en *Ensayos sobre Metaficción Inglesa* (1994), dedicado a las reescrituras masculinas y femeninas del mencionado mito del descenso a los infiernos. Aquí se estudia en detalle la novela de Lessing junto con *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) de Angela Carter, bajo este punto de vista. Por su parte, *Angela Carter* (1994) de Lorna Sage proporciona una interesante lectura de esta novela como "an intellectual book" (35).

amiga/madre/hermana/hija de Lynda, y finalmente como organizadora de toda la casa. Empezaremos con este último papel previamente definido en novelas anteriores de la pentalogía.

Efectivamente, ya en *LL* habíamos notado la presencia del *watcher* o *monitor* en Martha que le permitía establecer el orden en una casa repleta de habitaciones en la descripción de uno de los sueños. Ahora esto se hace efectivo en las diferentes tareas que realiza la protagonista en la casa de Bloomsbury de los Coldridge y así, "her daylight role" consiste en ser "the holder of the fort, house-mother, friend of the youth" (418), lo que implica, en palabras de Carol P. Christ, que esa "part of herself that observes, understands, becomes conscious of the deeper dimensions of her experience" (70-71). Sus tareas en la casa de la familia Coldridge ocupan cronológicamente desde los años cincuenta hasta los setenta cuando ocurre la catástrofe nuclear, años en los que la autora en la narración destaca la vida social, política y cultural del momento (la Guerra Fría, el conflicto sobre el Canal de Suez, las diferentes guerras, la revolución de los años sesenta con la famosa manifestación en Aldermaston, el mundo artístico londinense), entremezclada con la situación interna de esta casa.

El papel de madre no biológica que Martha ejerce en la familia Coldridge ha despertado especial atención por parte de la crítica debido a los antecedentes de Martha como madre en las anteriores novelas. No ha pasado desapercibido el hecho de que Martha asume y acepta todos los papeles tradicionales que ella había rechazado tajantemente, sobre todo el maternal. Con ello Lessing parece indicar que si bien no es posible el entendimiento entre padres e hijos biológicos, sí cabe una relación satisfactoria entre personas que encarnan esos papeles, siempre y cuando entre ellas no exista relación sanguínea (Christ 61; Knapp 90; Dvorak 48; Pickering 76; Greene, "*Diaries*" 144; Hunter 11). La capacidad de ejercer la

función de cuidadora y maternal de Martha tiene lugar justo después de la aparición, y posterior desaparición, de la figura de May Quest en la novela. En este punto nos vamos a detener porque si bien aparentemente la relación entre madre e hija está desprovista de la centralidad que poseía en las anteriores novelas, en realidad es en el origen de tal conflicto donde, a nuestro entender, radica la continuación del desarrollo de la personalidad e identidad de Martha.

Cuatro años más tarde de su llegada a la ciudad, Martha recibe la noticia de que su madre piensa visitarla en una serie de cartas. Este hecho provoca en la protagonista una crisis nerviosa y el comienzo de un proceso gradual de degeneración mental, acrecentado por la lectura atrasada que ahora Martha realiza de cartas de su madre:

> Whole areas of Martha's life had slipped away...Her childhood had gone, except for small bright isolated events…She had had a large house. She had had a daughter. Caroline had been a pretty small girl…Her father's long illness; her mother – ah yes, here it was, and she knew it. She had been blocking off the pain, and had blocked off half of her life with it. Her memory had gone. Well, almost. (229)

Una vez que Martha ha reconocido la ausencia u olvido de su pasado, se dispone a recuperarlo con lo que la protagonista experimenta una regresión a la relación preedípica con su madre, una relación, de la que no tenemos descripción alguna; pero por los detalles vitales de ambas figuras podemos sugerir que fue carente de afecto. Ese estado ocurre durante la crisis que tiene junto a Lynda, la mujer de Mark, que vive en el sótano con Dorothy, ambas con desequilibrios mentales y sometidas a tratamiento médico. Los sentimientos ambivalentes característicos de la relación madre-hija en el período preedípico se manifiestan en el proceso regresivo de Martha, quien anhela el amor de su madre, por lo que ella en términos psicoanalíticos, revive su problemática etapa preedípica y, como resultado, "comes not to recognize, or to have difficulty recognizing, herself as a separate person" (Chodorow, *RM*

103). Martha, una mujer de unos treinta y cinco años, se convierte de este modo en "a small girl, inwardly weeping mamma, mamma, why are you so cold, so unkind" (*FGC* 233). Esta misma escena se repite en otra crisis en la que "Martha heard herself crying. She wept, while a small girl wept with her, mamma, mamma, why are you so cold, so unkind, why did you never love me?" (245). Esta última ocasión introduce un elemento diferente: la necesidad que Martha siente de afecto y cariño y que la empuja a depender emocionalmente de las personas como forma de establecer su identidad personal, una "helpless creature who clung and needed" (302). Esta identidad en relación con los demás no tiene por qué ser negativa (tal y como la ha definido Chodorow) siempre y cuando se den las condiciones adecuadas de diferenciación personal y de autonomía. Martha se encuentra encadenada al pasado (con su madre) y esto le impide avanzar hacia el futuro libre de ataduras. Asimismo, esta imagen de la niña pequeña llorando puede hacer referencia a Caroline, con lo que se estaría indicando el reconocimiento por parte de Martha de la equivocación que cometió al abandonar a Caroline, ya que al hacerlo, condenó a la hija a la misma situación repetitiva en la que Martha se ha encontrado toda su vida respecto a su madre (Pickering 79). Tendrá, pues, que enfrentarse a su pasado, representado por la señora Quest, para poder continuar la búsqueda que está llevando a cabo desde el principio de la pentalogía, es decir, "that recognition is the necessary catalyst for growth out of the dormant phase, leading to communication with the buried dimension of herself" (Rubenstein, *Novelistic Vision* 140). Así que, a pesar de que recibe ayuda profesional de la mano del doctor Lamb (quien a su vez trata a Lynda), Martha no supera su crisis hasta que la confrontación, que ella está realizando de una forma regresiva y mental, se produzca de un modo efectivo. Sin embargo, justo antes de la llegada de la madre, la narración experimenta un cambio y el foco de atención se desplaza hacia la madre de

Martha, en uno de los pocos momentos (ya señalamos otro en *LL*) de la secuencia en la que se nos ofrece la subjetividad de la madre, en vez de la de la hija.

Este momento tiene lugar en el capítulo cuarto de la segunda parte de la novela. A propósito de esto podemos mencionar que *FGC* se encuentra dividida en cuatro partes bien por semejanza con las cuatro puertas del título, bien por continuar con el simbolismo del cuatro (mencionado con anterioridad a tenor de *PM* y de *LL*) o por ser ésta la quinta novela con lo que las cuatro partes representan las cuatro anteriores novelas pero con un Apéndice. En la segunda parte, pues, la señora Quest ofrece el relato de los últimos años desde su propio punto de vista, incidiendo, como ya observamos en las tres primeras novelas, en el sacrificio por los demás y la autocompasión: "When had she ever pleased herself? When had she not sacrificed herself for others?" (261). No obstante, al margen de la perspectiva que obtenemos de la señora Quest, cuya relación con su hijo y nuera no parece ser mejor que la mantenida con su hija, en este capítulo se pone el énfasis en los cambios que sobrevienen a una persona cuando va envejeciendo. Las siguientes líneas nos aproximan a la figura de la señora Quest, a sus temores y preocupaciones, vistos no únicamente a través de la óptica de Martha, sino de una señora ya entrada en años:

> She had been forced to become an old woman: she had been forced to join this group of old hens with whom she had nothing in common; she was being made to play bridge and to sit out of the wind, knitting and to sleep away time because she had nothing to do.
>
> It seemed to Mrs Quest that a word, a wave of the magic wand, and she would be a young matron again, all self-reliant competence… (281)

Pasajes como éste en el que un personaje reconoce, cuestiona o se enfrenta a su gradual madurez o envejecimiento (según el caso) aparecen con frecuencia en la narrativa de Lessing. Éste resulta ser, sin duda alguna, uno de los primeros textos en los que un personaje reconoce expresamente su envejecimiento. Una novela posterior de Lessing, *SBD*, insiste en la misma

temática con una protagonista, Kate Brown, que experimenta en su madurez una crisis de identidad o en *Love, Again* (1995) en el que Sarah Durham vive una renovada juventud en su edad madura al enamorarse profundamente de dos personajes masculinos. Sin embargo, en este contexto hay que destacar *The Diaries of Jane Somers* (1983-84) porque en estas dos novelas, sobre todo en la primera, Lessing explora con singular clarividencia lo que significa ser anciano y el proceso degenerativo que el cuerpo sufre cuando llega la vejez. Además, la composición de estas dos novelas coincide con el propio proceso de envejecimiento de la autora.

En cuanto a *FGC*, se debe señalar que May Quest y Martha no consiguen establecer comunicación en Londres. La madre se aloja en la casa de los Coldridge, más concretamente en el piso superior, pero no se relaciona con el resto de los miembros de la familia, aunque "once descended to the basement" (296). A pesar de la distancia física entre la colonia africana y Londres, las actuaciones de la madre de Martha son muy similares en uno y otro sitio y así, una escena en la casa de los Coldridge recuerda a una en *PM*, en la que la señora Quest acude a la habitación de Martha en Salisbury y ordena – sin pedir permiso – su ropa y toda la habitación: "Mrs Quest took all the clothes out of a wardrobe and mended what needed to be mended. She took armfuls of clothes to the cleaners. She then gave the room a thorough turn out. No one said anything at all, though she waited for a reprimand" (*FGC* 296). En definitiva, este encuentro entre madre e hija que se produce tras años de separación no conduce al reconocimiento mutuo de ambas sino a reproches y crisis nerviosas. Sólo cuando la señora Quest se marcha de Londres, ambas se despiden cortésmente "both silent, avoiding each other's eyes, miserable, wishing to cry" (301). Es evidente, entonces, que la relación biológica entre madre e hija más importante de toda la pentalogía – la que concierne a la protagonista y su madre – no se resuelve de un modo satisfactorio para ambas. Con esto

retomamos lo que antes se ha comentado sobre lo fructífero de las relaciones entre personas que no están ligadas por vínculos de sangre. En este sentido, existen otros ejemplos en esta misma novela que evidencian lo expuesto. Nos estamos refiriendo a Phoebe (cuñada de Mark) y sus dos hijas, Gwen y Jill, por un lado; y a Zena, amiga de Paul, y a su madre por otro. De la segunda relación no se nos ofrece mucha información, aunque sí resultan evidentes las consecuencias nefastas para Zena de haber pasado una infancia difícil y de la carencia de amor maternal; cuando Paul visita a la madre de Zena en Birmingham, ella "spoke with a detached interest about Zena: as if the girl were not her daughter at all" (442). En cuanto a Phoebe, Gwen y Jill, a lo largo de *FGC* se van mencionando los problemas que la madre y sus dos hijas manifiestan en la convivencia. En cierto modo, en esta relación madre-hijas adolescentes se reavivan y se reviven situaciones conflictivas y sentimientos ambiguos ya explorados en las figuras de May Quest y Martha, tal y como la propia Martha reconoce:

> Phoebe, apparently without any idea at all that she was behaving as if she had walked on to a stage and into the part of a mother with adolescent daughters, was speaking lines that Martha remembered word for word from Mrs Quest. (408)

Si bien este fragmento pone el énfasis en la característica situación conflictiva entre Phoebe y sus dos hijas, Gwen y Jill, y en la repetición en ellas de lo vivido por May Quest y Martha, existe un cambio cualitativo en el tratamiento que reciben las hijas de Phoebe en la narración. Sus actuaciones vienen acompañadas de una gran dosis de crueldad de modo que no resultan personajes atractivos en general. Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en el siguiente texto:

> Jill's diary, which for months [Phoebe] had ignored, since one didn't read other people's letters and private papers, until at last it had arrived on her dressing-table, open at key passages, told her she was selfish and neurotic and cold: 'a failure as a woman and as a mother'. (411)

Este tipo de personaje ya había aparecido con anterioridad en la narrativa de Lessing: Tommy, el hijo de Molly en *GN*, con graves problemas psicológicos. Una novela posterior, *The Good Terrorist* (1985) presenta asimismo un personaje femenino, Alice Mellings, que trata con similar crueldad a su madre y que padece al mismo tiempo graves problemas psicológicos. En definitiva, el haber vivido una situación determinada con Phoebe va a influir en el modo de ejercer la maternidad que tienen sus hijas, como ocurre con Jill. Resulta curioso que una escena concreta de la vida en común entre Jill y Francis – que no es el padre biológico de los hijos de Jill – recuerda a la situación entre Martha, su hermano y su madre (o, también, Lessing, su hermano y su madre, reescrita en novelas posteriores), en la que la madre concede toda la atención al hijo y obvia los requerimientos de la hija. Así, ésta le dice a Jill: "'Mummy, Mummy, Mummy,' she cried, 'look at me, take notice of me, smother or throw away that baby that I love so much'" (490).

Este triángulo formado por dos mujeres y un hombre (sea cual sea la afinidad entre sí) aparece reflejado en la relación que mantienen Martha/Lynda/Mark. Sólo cuando la señora Quest desaparece de la vida de Martha – fallece casi al año de su visita (343) – Martha desarrolla en profundidad su papel como madre y consejera en la casa de los Coldridge. La colaboración entre Martha y Mark queda patente en la publicación del libro de Mark, libro basado en la ciudad ideal de Martha. Esta relación ha recibido numerosa atención crítica debido a la similitud de sus nombres y a la simbiosis y dependencia que ambos personajes sienten el uno por el otro (Christ 63-64; King 30-32; Sprague, *Rereading* 85-107). Pero es el personaje de Lynda y la influencia que ejerce en Martha el que merece una mayor observación por nuestra parte. Este personaje, como otros tantos en la pentalogía, aparece presentado con un desequilibrio mental que requiere tratamiento médico. Comparte su vida, no con su marido Mark, sino con Dorothy, otro ejemplo de inestabilidad psicológica, en el

sótano de la casa. Elaine Showalter (*Literature* 123-24), Adrienne Rich (*On Lies* 98) y Barbara Hill Rigney (*Madness* 78-79) han visto en la relación que mantienen Martha, Lynda y Mark una reescritura de *Jane Eyre*, en el hecho fundamental de que Lynda, como Bertha Mason en la novela de Brontë, se aloja en un espacio cerrado en las entrañas de la casa. A Lynda se la describe como una persona mentalmente inestable pero a medida que la novela va avanzando se nos ofrecen claves para entender su "locura" porque Martha alcanza a comprender que:

> Perhaps it was because if society is so organized, or rather, has so grown, that it will not admit what one knows to be true, will not admit it that is, except as it comes out perverted, through madness, then it is through madness and its variants it must be sought after. (394)

Con esto queremos decir que lo que la sociedad denomina locura puede ser una nueva forma de percepción que tiene que ser explorada y fomentada. Algunas autoras, como Elaine Showalter, han analizado el personaje de Lynda Coldridge bajo los presupuestos psicológicos de Laing, con lo que la locura de Lynda se interpreta como "a way of learning, of getting around or breaking through the paralyzing impasses of contemporary life" (*Female Malady* 240). El punto de inflexión ocurre con la muerte de Dorothy, quien mantiene una simbiosis perfecta con Lynda y quien, en su ausencia por una estancia en el psiquiátrico, se suicida cortándose las venas. Martha "had seen, among the pictures that moved in her inner eye…a scene of Dorothy, in a lacy black petticoat, that had a rip in the lace under the left arm" (*FGC* 336), lo que revela el progresivo desarrollo de visiones proféticas por parte de Martha así como de poderes telepáticos y extrasensoriales. Tras el suicidio de Dorothy, "when Martha is forced to nurse Lynda through a prolonged deranged phase" (Knapp 98), Martha se muda durante un mes al sótano, sufre una crisis y con la ayuda de Lynda comienza a recomponer su vida, sus recuerdos y su identidad, compuesta por "a mass of fragments, or facets, or bits of

mirror reflecting qualities embodied in other people" (*FGC* 371). Allí abajo Martha comprende que la dispersión de su personalidad corresponde a un tipo de identidad basada en la relación con los demás; "a fundamental definition of self in relationship" (Chodorow, *RM* 169). En efecto, Lynda y Martha absorben aspectos respectivos de sus caracteres y se fusionan en una relación que remeda la etapa preedípica:

> ...Lynda picked up the tray and flung it on the door. She then continued on her way around the walls. Martha got out cleaning things and began to clean up broken crockery, spilt eggs, milk. Lynda watched, in her way of observing everything while appearing not to do so. Then she came from the wall to the carpet, knelt down, and lapped milk that lay in a half-broken saucer. She watched Martha as she did so. Martha felt an extraordinary strong compulsion to do the same…Now Martha, kneeling on the floor beside Lynda, worked out what *she* would do… 'This is dangerous, to me, not to Lynda,' she nevertheless poured an inch of milk that lay in the bulge of an overturned glass jug, into a plate, held this to her mouth (she did not go down on her hands and knees to the floor to drink) and drank symbolically, not quite lapping.
>
> (511; la cursiva es de Lessing)

Lynda lleva varios días sin comer y estas imágenes de oralidad, incorporación, ingestión y la presencia de la leche – como primer elemento nutricional – consiguen crear un efecto simbólico de crianza de una hija por su madre. Hay que recordar que Lynda carece de afecto maternal (su madre falleció cuando todavía era pequeña) y que esta explosión de hambre física y espiritual corresponde a un deseo de cariño y amor que Martha en este punto está capacitada para dar. Según Patricia Waugh, lo que Martha está llevando a cabo en la casa de los Coldridge es "to rework her oedipal transitions through a substitute father/lover Mark and a substitute mother/daughter, Lynda" (*Feminine Fictions* 197). La capacidad de Martha para proporcionar esta comprensión y cariño ocurre, como hemos mencionado, cuando la señora Quest desaparece de la narración y cuando la protagonista comprende la necesidad de traspasar las fronteras de sí misma y de descubrir las posibilidades de una identidad basada en la conexión con los demás en relaciones personales no sanguíneas. Pero también hay que

decir que Martha no podría haber asumido este papel en la casa de los Coldridge si su madre no hubiera aparecido, con lo que su presencia, a nuestro entender, tiene un efecto positivo y de este modo la protagonista "comes to terms with her own mother" (Sizemore 33). Este hecho ha sido a menudo obviado por la crítica, mucho más interesada en destacar los aspectos conflictivos de esta relación y por destacar que Lessing no termina de poner punto y final a la díada madre-hija en esta novela. Si bien esto es cierto ya que la autora insistirá sobre este tema una y otra vez, reescribiéndolo en numerosas ocasiones en novelas posteriores (Greene, *Doris* 85; Pickering 75), *FGC* demuestra ser la primera novela de Lessing en que la figura de una hija, Martha, consigue trasladar ese concepto de identidad relacional al ámbito público, en otras palabras, a la sociedad utópica de Faris, una isla en el norte de Escocia.

La transformación que sufre Martha tras el mes de estancia tiene lugar en la parte baja, en el sótano de la casa de los Coldridge. El siguiente estadio ocurrirá en una habitación del piso superior de otra casa: la de Paul. Martha espera la llegada de Rita – la hija de Maisie – y tres meses antes de ese momento decide encerrarse en una habitación en esa casa. Privada de comida, sueño y aislada del exterior, Martha se dispone a explorar su inconsciente y "she encountered head-on and violently the self-hater" (557). Aunque este aspecto de sí misma se correlaciona con la violencia y el caos presente en la historia de la humanidad a lo largo del siglo veinte y de los que la pentalogía – denominada precisamente *Children of Violence* – se hace eco, la propia Lessing en una entrevista ha arrojado luz sobre otra posible lectura de este tema:

> This figure is common to very many people who are off-balance. I don't think it's very hard to explain either. All you have to do is to watch any mother bringing up her child; from the time this child is born this goes on: "Be a good boy and do this. Be a good girl and do this. You're a bad boy. You're a bad girl. If you do that I won't love you…" This "conscience" is partly the externalization of what its parents can't stand, mostly its manner. This figure,

> the self-hater, which mad people describe continually, and express continually as this very powerful destroying force, is this lifetime of conditioning.
> (Hendin 49)

Lessing continúa la entrevista y afirma que ella misma ha explorado las regiones profundas de su inconsciente de la misma manera que Martha: suprimiendo la comida y el sueño. Aunque la autora niega que el llamado *self-hater* tenga necesariamente que relacionarse con la influencia que una madre puede ejercer en la infancia de un niño o una niña (Hendin 50), no cabe duda que para Lessing esa voz del interior que Martha explora está de algún modo asociada con la figura de la madre. Además, si como sostiene Roberta Rubenstein, la protagonista experimenta "a euphoric rebirth" (*Novelistic Vision* 153) cuando abandona la casa de los Coldridge y cuando termina su exploración personal en la casa de Paul, se puede argüir que la imagen de la habitación contiene una poderosa capacidad generadora y transformadora. Porque dicho proceso se asemeja al de gestación (Showalter, *Literature* 331; Kaplan, "Womb" 3), la habitación asume los rasgos esenciales del seno materno.

En este punto cabe mencionar las tres imágenes recurrentes en la pentalogía, la habitación, la casa y la ciudad, que si bien han ido apareciendo en las diferentes novelas paulatinamente, es en *FGC* donde se presentan las tres juntas y preñadas de todos los significados que han tenido en las demás novelas. Como ya hemos mencionado la relevancia de las tres imágenes a medida que iban apareciendo, sólo nos queda afirmar con Roberta Rubenstein que "rooms, walls, houses...are tropes for inner experience" (*Boundaries* 234). No obstante, Lessing equipara estas imágenes de sitios con fronteras y barreras físicas a la ciudad, que en *FGC* adquiere una importancia absoluta, tanto en el plano real (Londres) como en el mítico y legendario (la ciudad ideal de Martha). Lo que esto implica en la narrativa de Lessing es el cambio cualitativo de la experiencia interior y solipsística del individuo (en este caso, de

Martha) representado en habitaciones y casas, a la experiencia común y comunitaria (ciudad). En términos de la teorización de Chodorow podemos afirmar que esto se produce porque:

> A girl internal oedipus situation is multilayered. Her relationship of dependence, attachment, and symbiosis to her mother continues, and her oedipal (triangular, sexualized) attachments to her mother and then her father are simply added. (*RM* 129)

En otras palabras, mediante el uso de la habitación, casa y ciudad se pone de manifiesto la permeabilidad de la personalidad femenina, una personalidad caracterizada por la conexión con el prójimo. La teoría de las relaciones objetales de Winnicott ofrece un matiz en la interpretación de las imágenes de la habitación, casa y ciudad que resulta, a nuestro entender, interesante. Jane Flax, siguiendo a Winnicott, asegura que "we live simultaneously in three radically distinct worlds (inner, outer, transitional)" (*Disputed Subjects* 17). Estos tres dominios o mundos pueden hacerse corresponder a la habitación, la casa y la ciudad indistintamente ya que si las "relations between these worlds and the worlds themselves are unstable and subject to frequent and unpredictable change" (Flax, *Disputed Subjects* 17), estas tres imágenes pueden representar diferentes niveles. Así, por ejemplo, la habitación ofrece no sólo el mundo interior de la psique sino también, como en el caso del momento antes mencionado entre Martha y Lynda en el sótano, el dominio transicional o interpersonal en el que se produce la confusión entre las barreras de la subjetividad de una y de la otra persona.

La identidad fundamentada en la relación y en la conexión supone la característica primordial de la comunidad de la isla de Faris, donde vive Martha tras el final apocalíptico narrado en el Apéndice de la novela. Debido a la violencia, caos y experimentos llevados a cabo en los años de la posguerra ocurre una catástrofe, aparentemente nuclear, de enormes dimensiones que afecta a todos los personajes de la novela, dispersos ahora por todo el mundo. Martha y Lynda habían predicho este final apocalíptico gracias a sus poderes

extrasensoriales. En la comunidad en la que vive Martha precisamente nace una nueva generación de niños especiales y diferentes – "who include that history in themselves and who have transcended it" (660) – algunos dotados con las mismas capacidades extrasensoriales que Martha y Lynda, otros, sin embargo, incapacitados para comunicarse. Uno del grupo de los superdotados, Joseph Batts, aparece al final como amigo personal de Martha y, cuando descubren al grupo en la isla, lo envían para trabajar como jardinero, la profesión de Thomas. Esta información no la aporta Martha (fallecida en el año 1997), sino un informe dirigido a Francis, escrito en el año 2000.

El Apéndice condensa treinta años de la historia de la humanidad, entrecruzándose con las historias personales de los personajes que hemos conocido a lo largo de la novela, y debido a su importancia ha sido sometido al escrutinio de la crítica. En cuanto a las opiniones vertidas sobre este Apéndice se pueden resumir en dos: el final de la novela deja espacio para la esperanza y el optimismo (final utópico) o la novela no permite la utopía tras la catástrofe. Así, por ejemplo, Claire Sprague muestra su pesimismo por el final de la novela cuando afirma que "the painful point is that there is no utopia after this catastrophe or any other catastrophe...Martha's personal island community is exceptional and temporary, for after the death the outside world finds Faris and disperses its members" (*Rereading* 115). En la otra postura podemos destacar a Carol P. Christ quien apuesta por una esperanza de futuro, basándose en que "women's new naming of self and world can stem the tide of violence and disintegration" (Christ 73). Del mismo modo, Whittaker asegura que "despite the novel's concern with the legacy of violence and with the nuclear holocaust, it ends on a note of optimism" ya que Lessing demuestra tener "faith in the survival of the human race, provided it manages to evolve the necessary qualities for such a survival" (59). Asimismo, Pilar Hidalgo afirma que las posibilidades de cambio y transformación evolucionan "en direcciones

que históricamente han estado prohibidas, [lo que] supone un atisbo de esperanza" (*crisis* 33). Estos comentarios, en definitiva, no son sino una muestra de las dos posturas antes mencionadas. Una postura intermedia viene representada por Lisa Maria Hogeland, para quien "the principles in Lessing's utopia...suggest the possibility that the island is a feminist utopia, but also indicate that again Lessing is inconclusive…the ambiguity seems deliberate, chosen" (12). Esta solución de compromiso no resulta satisfactoria porque Lessing ofrece el número de datos necesario para considerar positivamente el final de la novela. Así, nuestra lectura se encamina más bien por la nota optimista y esperanzadora de una sociedad utópica.

La utopía que presenta Lessing al final de *FGC* está desprovista de todo concepto regulador y sistemático porque está fundamentada en la relación y conexión con los demás, en un "ongoing process, a mode of relationship between human beings, and not systems, objects, and products" (Waugh, *Feminine Fictions* 196). Este concepto relacional de utopía contiene un elemento subversivo que conviene resaltar y existen elementos que apuntan en este sentido: la presencia del agua que rodea la isla se puede interpretar como elemento que simboliza la fluidez de las conexiones personales y la asociación entre individuos, así como el desplazamiento de valores tradicionalmente considerados masculinos como la competición y sustituidos por los que son considerados femeninos, según la teorización de Chodorow (conexión, empatía, por ejemplo), como modelo de existencia. Es decir, en la comunidad utópica que habita Martha se han llevado a la esfera pública un sistema de valores que pertenece por lo general (y de ahí la crítica de Chodorow a la estructura familiar) al dominio privado. Esta "different voice" – siguiendo la teoría propuesta por Carol Gilligan (*Different Voice* 173) – demuestra ser esencial para la supervivencia de la raza humana, una supervivencia encarnada en la raza humana, pero que hay que buscar en la relación primaria entre madre e hija y en la identidad personal que surge de tal relación. Como los rasgos

esenciales de la personalidad femenina de Martha pasan al dominio público, al modo de existencia y coexistencia que mantienen en Faris, creemos, pues, lícito pensar que se abre una esperanza de transformación y de cambio para el futuro.

En próximas novelas analizaremos cuáles son las características principales de la relación madre-hija, la calidad de la etapa preedípica en la configuración de la personalidad femenina, así como las posibilidades de transformación y cambio histórico que se producen si ese sistema de valores basados en la relación con los demás se introduce en el ámbito público y de la historia, tal y como Lessing ha presentado en *FGC*. El aprendizaje que ha realizado Martha Quest en la pentalogía ha dado lugar a la creación de "a better world, an alternative to a death-bound society" (Greene, "Feminist Fiction" 303) en una narrativa que al reescribir el pasado, transforma el presente y abre esperanzas para el futuro.

3.2. *The Memoirs of a Survivor* (1974)

Tras la pentalogía *Children of Violence* (1952-69) Lessing escribe tres novelas que han recibido por parte de la crítica el sobrenombre de *inner space fiction*: *Briefing for a Descent into Hell* (1971), *The Summer before the Dark* (1973) y *The Memoirs of a Survivor* (1974). Están caracterizadas por la exploración de la dimensión interior y la interrelación que ésta tiene con el mundo externo, siguiendo la línea marcada por *FGC*. Según Jean Pickering, estas tres novelas "are engaged in the Sufi task of transcending humanity's ordinary limitations in the interests of evolutionary development" (125); en efecto, el interés que Lessing ha manifestado desde *LL* en la filosofía sufí se hace más patente en estas novelas. Sin embargo, aun cuando las principales interpretaciones de las novelas han ido encaminadas en esta dirección, el hecho fundamental de que tanto en *SD* como en *MS* se analizan, como ocurre en

Children of Violence aunque bajo otra perspectiva, los papeles desempeñados por la mujer a lo largo de su vida invita a una lectura psicoanalítica de las relaciones entre personajes femeninos que allí aparecen. Hemos escogido *MS* por dos razones principalmente: en primer lugar, de las tres novelas antes mencionadas, es ésta la que menos atención crítica ha recibido; y en segundo lugar, *MS* ha sido definida por la propia Lessing como "an attempt at autobiography", en la contraportada de la novela, con lo que nos vamos a encontrar una revisión de la relación madre-hija que tanto ha significado en la narrativa y en la vida personal de Lessing.

"We all remember that time" (*MS* 7). Así comienza la novela, con la narración, en primera persona, de los acontecimientos que han conducido a una ciudad (a primera vista, Londres) y, por ende, a la humanidad en su conjunto a una situación caótica y catastrófica. Hay dos aspectos importantes que destacar en cuanto al comienzo de la novela: primero, el uso de la primera persona del plural y segundo, la importancia de la acción de recordar, señalada en el verbo *to remember*. En cuanto al primer aspecto, debemos señalar ante todo que toda la novela está contada desde el punto de vista de una narradora de la que desconocemos su nombre; ahora bien, la utilización de la primera persona del plural al principio de la novela ha provocado perplejidad en la crítica porque no se sabe a ciencia cierta si en realidad ese *we* hace referencia a los posibles y futuros lectores y lectoras de esas memorias – para hacernos partícipes de esa narración – o si por el contrario, la primera persona del plural integra a la narradora y a otros pocos personajes que han sobrevivido al estado anárquico y caótico vigente (Waugh, *Feminine Fictions* 206; Greene, *Doris* 154). Sea un caso o el otro, lo que conviene destacar es la sensación de fusión, unión y totalidad que implica el uso del pronombre de primera persona del plural; y es que, a nuestro entender, en esta primera frase de la novela ya subyace la idea principal: la interdependencia de los seres

vivos para la supervivencia, la integración de la individualidad, la "small personal voice" en la colectividad. Recordemos que en el final de *FGC* también se concita lo individual con lo colectivo, en una armonía social y utópica donde la protagonista desarrolla la capacidad para comunicarse con sus prójimos y para entender la dimensión interior de su personalidad. Por esto cabe señalar con Nicole Ward Jouve que "the way for *Memoirs of a Survivor* is open at the end of *The Four-Gated City*" (*White Woman* 120). Además, la insistencia del uso de este pronombre de primera persona del plural, con la consiguiente sensación de fusión y simbiosis, puede tener una lectura psicoanalítica; si a lo largo de su vida "a girl continues to experience herself as involved in issues of merging and separation" (Chodorow, *RM* 166), este *we* hace referencia a la situación de indiferenciación de la etapa preedípica, con lo que al mismo tiempo se nos está indicando cuál va a ser la relación fundamental en los personajes de esta novela. La voz narradora colectiva, aunque sólo aparece al principio de la novela, incide, pues, en los conflictos que surgen de "the daughter's differentiation of an individual identity from the symbiotic 'we' of herself and her...mother" (Gardiner, *Rhys* 89).

El segundo aspecto que cabe mencionar en el comienzo de *MS* es la noción del pasado, de la historia que debe ser recordada y contada para que exista una esperanza de futuro, asimismo presente en *FGC*. En este sentido, lo argumentado por Ruberta Rubenstein sobre el papel de la voz narradora en novelas escritas por mujeres ilumina en gran medida la importancia de la protagonista-narradora de *MS*: esta persona "who preserves, reinterprets" resulta esencial para un conocimiento del pasado ya que "she reinterprets it by giving voice to 'invisible' or 'muted' dimensions from a female point of view" (*Boundaries* 238). Así, el pasado invisible o acallado ocupa un lugar fundamental a lo largo de la narración, pero desde una perspectiva femenina, la de la protagonista-narradora. El papel de la anónima voz narradora es similar al que reclama Lessing para sí, el de "an individual who communicates

with other individuals, through the written word" (Newquist 7). La protagonista de *MS* afirma que "this is a history, after all, and I hope a truthful one" (99) y así ella reconoce el papel que le ha tocado desempeñar en esta historia, la de historiadora que no sólo conserva aspectos y acontecimientos del pasado sino que también vuelve a analizarlo y a interpretarlo en busca de nuevas lecturas y posibilidades. El reconocimiento explícito de que está escribiendo unas memorias al tiempo que cuenta una historia ocurre de vez en cuando en la novela en momentos como éste, en el que explica los rasgos esenciales de June Ryan y de su familia:

> And, as a Ryan...But more of this later, when I describe 'the Ryans' in their proper place…
> Why am I postponing it? This place will do as well as another. Is my wanting to postpone what has to be said for the sake of the narrative about the Ryans no more than an extension and a reflection of the attitudes and emotions of the said authorities towards 'the Ryans'?" (107)

Este comentario metaficcional y autorreflexivo sobre la naturaleza de lo que está escribiendo apunta a la apariencia de veracidad y realidad que la narradora quiere imponer sobre el relato desde el principio. Cabe, de este modo, interpretar la novela como un estudio sobre el proceso de escritura y sobre "the retrieval and reintegration of fragments of memory" (Fullbrook 162)[14]. Además, la presencia constante en los títulos de las obras de Lessing de palabras como *notebooks*, *memoirs*, *archives*, *diaries* y la inclusión de cartas, notas necrológicas, diarios y demás apuntan, según Pilar Hidalgo, a "la obsesión de Lessing por la memoria colectiva de la especie" (*crisis* 52). Si, además, tenemos en cuenta que estas *Memoirs* son definidas por Lessing como "autobiography", el pasado, la historia y el recuerdo confluyen aquí para

[14] Una lectura fructífera de esta novela, como de otras escritas por Lessing, supondría examinar el texto dentro de los nuevos discursos sobre la historia, que tanto están influyendo en nuestra percepción de la ficción histórica, y que mencionaremos más adelante. En *MS* sería especialmente interesante porque la protagonista es asimismo testigo de lo que ocurre y narradora-cronista de los hechos del pasado y del presente en un momento indeterminado del futuro más o menos lejano. Además, este texto es una autobiografía camuflada con lo que la dicotomía realidad/ficción juega un papel determinante aquí, lo cual se explorará con detenimiento en el último epígrafe del presente capítulo.

ofrecer una visión de lo que ya ha ocurrido, no sólo del cataclismo del mundo exterior sino también de la catástrofe emocional de los personajes, fundamentada, como comprobaremos, en la infancia y, por extensión, de los conflictos de la propia autora.

Los detalles de la problemática situación vivida por Lessing en su infancia en el seno de la familia Tayler, ausentes por otra parte del componente autobiográfico de *Children of Violence*, están aquí muy presentes, filtrados a través de la estructura novelística. Algo parecido ocurre en una novela de Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* (1981), en la que se produce la búsqueda de la identidad personal de la protagonista en relación con la dinámica madre-hija. Salvando las distancias entre una y otra novela, existen ciertos paralelismos que se pueden resumir en el uso de la palabra *memoirs*. Además, lo que Ángeles de la Concha afirma a propósito de la novela de Kingston puede asimismo aplicarse a la de Lessing porque ambas exploran "the preoedipal period of blissful symbiotic relationship with, and the difficult oedipal differentiation from, the mother" ("Warring Voices" 155). En otro orden de cosas, resulta curioso observar cómo Gayle Greene menciona estas dos novelas como ejemplos de textos que "defy generic classification" (*Changing* 32).

Estos dos aspectos fundamentales que acabamos de destacar de *MS*, la conexión e interdependencia de unos y otros – característica primordial de la personalidad femenina, según la teorización de Chodorow – por un lado, y la importancia de la reevaluación del pasado como fórmula para abrir la esperanza de un futuro mejor, confirman que "each of Doris Lessing's novels is both a movement forward and a return to the concerns of the earlier fiction at deeper levels of meaning and complexity" (Rubenstein, *Novelistic Vision* 13). Bajo esta perspectiva analizamos la novela de Lessing, una novela que ha estado sometida a cierto olvido, por agravio comparativo con otros textos de Lessing que han gozado del favor

popular, y que, cuando ha despertado el interés de la crítica, ha sido denostada por tener, como afirma Betsy Draine, "a most disorienting effect on the reader" (132).

En efecto, este comentario sobre la novela es comprensible si tenemos en cuenta que en *MS* se yuxtaponen dos dimensiones espaciales, la del mundo real y la del interior, en una narración en tiempo pasado que indica un futuro posible de la humanidad. El nexo de unión entre ambas está sustentado por la protagonista-narradora, una de las pocas supervivientes del cataclismo o catástrofe de causas desconocidas que ha sumido a la ciudad londinense en el caos y la anarquía más absoluta. El declive de la humanidad, reducida a niveles mínimos de supervivencia, así como el colapso de todas las capacidades emocionales y perceptivas del individuo ofrecen una visión distópica del mundo real en la línea de *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell (1949):

> as food became more scarce, and whatever the danger was that had first set populations on the move away from it came closer, the gangs became dangerous, and when they passed through the suburbs of our city, people ran inside and stayed out of their way. (*MS* 13)

La narradora viaja de este mundo socialmente destruido a otro interior y lleno de posibilidades, a través de la pared de su habitación, donde se desarrolla el contrapunto del caos: la posibilidad de cambio, una utopía en un ambiente fantástico. Debido a que en esta novela se encuentran presentes tanto la destrucción como la continuidad de la especie, no cabe una simple definición de lo que *MS* representa, algo que ya hemos señalado con anterioridad: por ejemplo, Patricia Waugh califica a *MS* como "a fantastic narrative which is counterpointed by dystopian realism (*Feminine Fictions* 205); Margaret Moan Rowe la ha descrito como una "parable of destruction and creation" (*Doris* 70); Gayle Greene afirma que es "a curious blend of dystopia and utopia" (*Doris* 157); Mona Knapp asegura que en *MS* se produce "a mystical dissolution of the physical into the whole, proclaiming a new,

harmonious unity" (129); para Ruth Whittaker, "for the first time in Doris Lessing's work, realism and symbolism mesh totally" (90). Lo que evidencian todas estas lecturas es el desmantelamiento de una bipolaridad a favor de la totalidad, simbiosis y unidad, simbolizada en el final de la novela por la presencia femenina que guía a los que trascienden el mundo caótico hacia la otra dimensión. El pasado y el futuro, la esfera privada y la pública, el realismo y la fantasía, la ficción y la autobiografía se funden y se relacionan entre sí del mismo modo en que las subjetividades de las figuras de la madre y la de la hija se funden y se relacionan entre sí en el período preedípico. Esta característica de la novela de Lessing cumple lo que afirma Judith Kegan Gardiner a propósito de los textos escritos por mujeres, "because of the continual crossing of self and other, women's writing may blur the public and private and defy completion" ("On Female Identity" 185).

En *MS* la ruptura de barreras viene definida por el hecho de que la protagonista-narradora atraviesa la pared (barrera definitoria) que separa los dos mundos, el exterior y el interior, "between the conscious and unconscious minds of the narrator" (Whittaker 90) y aunque no sabemos lo que existe en el que está más allá de la pared, intuimos que traerá un cambio en algún sentido. La imagen que desde el principio relaciona la otra dimensión con un huevo ("a fertile egg" 15), repetida en numerosas ocasiones (130), implica la noción de gestación, de fertilidad y de crecimiento. Lo que se encuentra más allá de la pared es "a set of rooms" (15) que "to make them habitable, what work needed to be done!" (16). Así pues, la protagonista-narradora va a ejercer el mismo papel de organizadora de una casa que tuvo Martha en la casa de los Coldridge en *FGC*. De nuevo se observa la presencia reiterada de elementos ya conocidos de la narrativa de Lessing: la habitación, la casa o piso y la ciudad. Cuando analizábamos *FGC*, relacionamos estas tres imágenes con los tres mundos que, según Winnicott, habitamos: el interior, el exterior y el transicional y, a la vista de esto, llegamos a

la conclusión de que tanto la habitación como la casa y la ciudad son susceptibles de ser entendidas en cualquiera de estas tres dimensiones. En esta novela, sin embargo, los significados están un poco más definidos.

La ciudad sin nombre y sin orden se presenta como el mundo exterior, pero la habitación – que si bien puede representar enclaustramiento como ocurre en las primeras novelas de Lessing, aquí como en otras novelas tiene un efecto liberador y regenerador – y la casa simbolizan tanto el mundo interior de la psique como la etapa transicional entre el sujeto y la otra persona. En efecto, la protagonista-narradora y Emily Mary Cartright, dejada a su cargo junto con Hugo – un animal que no es del todo perro ni del todo gato y que asimismo pone el acento en la fusión de elementos a todos los niveles que permea la novela – al que Emily adora, entablan una relación materno-filial en el piso de la protagonista-narradora. La imagen de la gestación, del huevo, se materializa en la figura de una adolescente de unos doce años, Emily, que experimenta un proceso de crecimiento en la novela, pero que al mismo tiempo sufre una regresión a la etapa preedípica. En la maduración personal de Emily y en la de la propia protagonista-narradora ("because of this feeling, born of the experiences behind that wall, I was changing" [91]) también se encuentra situada la esperanza de futuro para la sociedad, con lo que el ámbito de lo personal y lo social están profundamente imbricados (Rubenstein, *Novelistic Vision* 220). Al comienzo de la relación entre ambas las actuaciones de Emily llenan de desconcierto a la protagonista-narradora:

> Stronger than the tricks, the need to please and to buy, the painful obedience, was this: a hunger, a need, a pure thing, which made her face lose its hard brightness, her eyes their defensiveness. She *was* a passion of longing. For what? Well, that is not easy, it never is! But I recognized it, knew it…And so we talked about the farm, our future, hers and mine, like a fable where we would walk hand in hand, together. And then 'life' would begin, life as it ought to be, as it had been promised – by whom? when? where? – to everybody on this earth. (33; la cursiva es nuestra)

De este texto se pueden extraer las siguientes conclusiones: en primer lugar, Emily expresa un ferviente deseo y hambre de cariño y amor; en segundo, el futuro, tal y como aparece planteado en este fragmento, tiene las mismas características que el Paraíso donde en vez de Adán y Eva, la protagonista-narradora y Emily "would walk hand in hand, together". Es decir, aquí se pone el acento en un estadio idílico de fusión y simbiosis, característico de la etapa preedípica en la que existe indiferenciación respecto a la figura materna y cómo lo que surja de la relación establecida entre esta madre e hija (cuyo vínculo, recordemos, no es biológico), perteneciente al ámbito de lo personal, va a extenderse al exterior, al ámbito público. Este fragmento, pues, anticipa lo que transcurre en la novela en las dos dimensiones espacio-temporales.

Espacio y tiempo se entremezclan ya que en uno de los viajes que realiza la protagonista-narradora observa una escena que ha ocurrido en el pasado, con lo cual podemos señalar que la dimensión temporal ocupa un lugar espacial en esta novela y que en ese lugar – ocupado por una casa y un jardín repleto de rosas, símbolo frecuente en la narrativa de Lessing de la figura maternal – se produce una exploración del inconsciente de Emily y de la protagonista-narradora. Estas escenas del pasado, denominadas personales frente a "scenes which were not 'personal' " (40), como pintar las habitaciones de la casa o reorganizar el mobiliario que contienen la posibilidad de cambio, se caracterizan por el ambiente claustrofóbico que se percibe en ellas o "airlessness, a suffocation of the mind, of aspiration" (41). Y es que lo que la protagonista-narradora contempla es la infancia de Emily, con cuatro años, en la que la niña siente el rechazo e impaciencia de su madre, quien tiene que cuidar al hermano pequeño y dedica, junto con la nodriza, "a ceremony of loving while the baby wriggled and responded and cooed. And the little girl watched" (41). Esta niña pequeña al mismo tiempo siente por su hermano "a passion of love that melted her, made her helpless"

(43) y reconoce el diferente tratamiento que recibe respecto a su hermano, al que tanto quiere, como Chodorow afirma que ocurre en el proceso de socialización de los niños en general, lo que produce diferencias en cuanto a experiencias relacionales de niños y niñas en edad adulta (*RM* 169). En definitiva, la protagonista-narradora comienza a entender la conexión existente entre las escenas que transcurren más allá de la pared y su relación con Emily, aunque admite que lo que ha observado no puede corresponder a la infancia de Emily porque supone un pasado demasiado lejano. Este pasado de la época eduardiana en realidad encaja mejor con el pasado de la misma protagonista-narradora, "her own social conditioning in the traditional family…coming to understand what has led to Emily's difficulties, the narrator comes to understand her own past (Rowe, *Doris* 75). Efectivamente, en otra de sus visitas, la protagonista-narradora observa a Emily, ya con cinco o seis años, sintiéndose culpable:

> From this child emanated strong waves of painful emotion. It was guilt. She was condemned.And, as I recognized this emotion…the scene formalized itself like a Victorian problem picture or a photograph from an old-fashioned play. Over it was written in emphatic script: GUILT. (62-63)

Aunque está describiendo los sentimientos de Emily, de repente la protagonista-narradora utiliza el pronombre personal de primera persona para indicar que ésa es también la historia de su pasado. Luego, la "hard, accusing voice" que "went on and on, would always go on, had always gone on, nothing could stop it" (65) hace claramente referencia a la actitud despectiva y dominante de la madre hacia la hija, algo que la protagonista-narradora asimismo ha experimentado "often in my ordinary life" (65). Ella describe otras escenas como ésta, en las que se pone el énfasis en la figura destructiva maternal de esta familia (128-29). Uno de estos episodios llama especialmente la atención porque en una dimensión interior, inconsciente, mítica, o como la queramos llamar, esta novela sustenta la misma noción que en *Children of Violence*: la madre dominante y manipuladora es a su vez una víctima del proceso repetitivo

que se sucede de madres a hijas (Gardiner, "Evil" 76; Greene, *Doris* 149), de ahí la sensación de claustrofobia que señalábamos con anterioridad y, ahora añadimos, la de *nightmare repetition*. Así, la protagonista-narradora acude al sollozo de una niña, creyendo que es Emily pero descubre en cambio que:

> Who else could it possibly be but Emily's mother?…she wanted liquid, warmth, food, comfort…I knew I was seeing an incident that was repeated again and again in Emily's? her mother's? early life. It was a continuing thing; had gone on, day after day, month after month. (135)

Todo esto ya había sido explorado en *Children of Violence*: la sensación de claustrofobia también aparece en las primeras novelas de la pentalogía cuando Martha, encerrada en papeles tradicionalmente femeninos, se ve envuelta en la *nightmare repetition*, o el tono acusador de la madre que llega a interiorizarse y se convierte, como hemos visto en *FGC*, en el "self-hater", creando "a permanent psychological scar" (Shabka 164-65). Aunque no se nos ofrece detalles de la vida infantil y de la etapa preedípica de Martha con su madre, investigadoras han encontrado, pues, un vínculo necesario entre Martha Quest y los personajes femeninos de *MS* (Holmquist 146; Dvorak 116) al afirmar que:

> [i]n these personal visions of the narrator, Doris Lessing has courageously examined the unwritten material that lies behind *Martha Quest*. Indeed, one could go as far as to say that the spectre of that small, unloved child is the motivating force behind all her work up to this point. (Whittaker 93)

Nuestra lectura va más allá de las opiniones de esta investigadora, pues estas visiones que la protagonista-narradora percibe asimismo pueden corresponder a la infancia de la propia Lessing, cuya familia sirve como prototipo a su vez para la descripción de la familia Quest. Son varios los elementos que inciden en esta dirección: la definición que la propia autora ha hecho de esta novela, "an attempt at autobiography", refrendada posteriormente en

afirmaciones realizadas en entrevistas del tipo: "I was trying to write my autobiography in metaphorical terms" (Dietz y Galván 91) o ésta:

> In *Memoirs of a Survivor*, what the narrator believes that she is seeing behind the wall, that apparent dream world, actually represents her own life, her own childhood. In the tangible world, Emily whom she sees growing up represents the image of her adolescence. Thus, reality and ream, marked off by the wall, complement each other to give an all-encompassing vision to the narrator's past. I have said that *Memoirs of a Survivor* was my imaginative autobiography. Curiously, no one noticed it, as if that precision was embarrassing. (Rousseau 148)

Una variación de este comentario aparece en *Under My Skin* (1994), la primera parte de la autobiografía de Lessing, donde llama a la novela "a dream autobiography" (29) y en la que incluso identifica la escena que aparece en *MS* como el cuarto en el que ella vivió cuando era muy pequeña en Teherán así como los personajes de sus padres, "both exaggerated and enlarged, because this is appropriate for the world of dreams. I used that aspect of my mother which she herself described as 'I have sacrificed myself for my children'" (29). A esto hay que añadir el nombre de la niña que dejan a cargo de la protagonista-narradora, Emily Mary, el cual se asemeja al nombre de la madre (y la abuela) de Lessing, Emily Maude (aunque ella prefería que la llamasen sólo Maude). Es evidente, pues, que el término autobiografía resulta muy apropiado para esta novela y la comparación con textos abiertamente declarados autobiográficos de Lessing arrojará, sin duda alguna, luz sobre la obra y la vida de Lessing.. Por último, en la adaptación fílmica que se hizo de la novela en 1981, dirigida por David Gladwell – asimismo coautor del guión –, la actriz Julie Christie, que realiza el papel de protagonista-narradora, recibe el nombre de "D" (en vez de ser anónima como en la novela), por lo que Paul Schlueter, en una reseña de la versión cinematográfica de *The Grass Is Singing* y de *MS*, se pregunta si esta letra, que coincide con la inicial del nombre de pila de Lessing, responde a una identificación entre la protagonista-narradora y la autora: "for

Doris?" ("Lessing" 5). Dicha identificación resulta, creemos, inequívoca, a la vista de lo expuesto.

La responsibilidad por el cuidado de Emily llena ahora la vida de la protagonista-narradora, por lo que ahora siente "terror...the anxiety, the need to protect. She did not know that the care of her had filled my life" (44). Por ello en esta novela no sólo se desarrolla la relación madre-hija desde el punto de vista de la hija, sino que además introduce la voz maternal, la de la protagonista-narradora; aunque eso sí, desde una perspectiva no biológica, que parece ser la necesaria para que la relación entre la madre y la hija sea satisfactoria en cuanto a la narrativa de Lessing se refiere. En este sentido, porque *MS* manifiesta una especial atención por "relational capacities and experiences" (Chodorow y Contratto 96) tanto de la protagonista-narradora – en su papel maternal – como de Emily – en su papel de hija, puede equipararse a las narrativas que contienen ambas voces, la de la madre y la de la hija. Para Marianne Hirsch estos textos son característicos de las escritoras afroamericanas como Toni Morrison o Alice Walker, quienes en sus relatos el legado maternal, por lo general oral, juega un papel vital (*Mother/Daughter* 176-77). Pues bien, he aquí una narrativa que al mismo tiempo ofrece la subjetividad de la figura de la hija y la de la madre, escrita por una autora de raza blanca, tal y como Greene ha defendido en una ocasión ("Family Plots" 9). Quizás *MS* significa el comienzo de un cambio cualitativo en la narrativa de Lessing, cambio que está definido por la inclusión progresiva de la subjetividad materna en sus novelas, aunque ello no conduzca a una relación satisfactoria biológica entre la madre y la hija. Hay quien piensa que esto es debido a que en esta novela se llega al comienzo de la reconciliación de Lessing con la figura materna: "exorcism" es el término que utiliza Whittaker (91), catarsis es quizás más apropiado en este contexto, si entendemos como tal la purificación de sentimientos y pasiones a través del arte, en este caso, la literatura. En *MS* tanto Emily como la protagonista-narradora

recuerdan su pasado maternal, salen de su solipsismo e individualidad y consiguen avanzar hacia un futuro más prometedor, el que les espera más allá de la pared. Del mismo modo, podemos afirmar que Lessing, enfrentándose con su infancia mediante esta autobiografía camuflada, se encuentra consigo misma y con la figura de su madre, que a partir de ahora va a ser desprovista de la imagen monstruosa en la representación literaria.

La maduración personal de Emily está marcada por la acción compulsiva de alimentarse, de modo que "her mouth was always in movement, chewing, tasting, absorbed in itself, so that she seemed all mouth, and everything else in her was subordinated to that" (*MS* 50). Como hemos destacado anteriormente en el análisis del personaje de Martha, imágenes de comida están ligadas al cariño, amor o cuidado primario otorgado por la madre, como agente socializadora primaria dentro de la estructura familiar. Lo que esto indica en el caso de Emily es el ansia de recibir cariño y comprensión, por otro lado denegadas por su madre (tal y como se ve en las escenas del pasado) cuando aquélla era pequeña. De esta forma, la insistencia de la novela en imágenes que tienen que ver con la comida o con el hecho de alimentarse implica "the need to return towards the pre-oedipal to the moment of separation, the first moments of ego formation in the reflection in the mirror...Only then might it become possible to connect and construct an identity through relationship to a...non-egotistic collective" (Waugh, *Feminine Fictions* 207).

Las imágenes de oralidad, comida e ingesta de alimentos presentes en las visiones de la protagonista-narradora junto con la desorientación temporal y espacial que dominan el mundo que se encuentra más allá de la pared de su habitación recuerdan en gran medida la obra de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). Así, en la obra de Carroll también se accede a otro mundo a través de, en este caso, el espejo, que refleja de un modo distorsionado la dimensión real que se ha dejado atrás. También en la

novela de Lessing hay escenas de espejo que precisamente suelen aparecer en las escenas denominadas personales en las visiones de la protagonista-narradora (164, 166-67), en relación con Emily. Otro aspecto que hay que tener en cuenta en este sentido es el nombre que Emily concede a un profesor, vecino de la protagonista-narradora: "The professor she called The White Rabbit" (29). Resulta interesante observar que en *MQ* la señora Quest "was seeing her daughter as about twelve, with a ribbon in her hair, an Alice-in-Wonderland child" (88). Esta descripción de Martha encaja perfectamente con la apariencia de Emily en *MS*, con lo que de nuevo se evidencian las semejanzas entre ambos personajes. Además, en la versión cinematográfica de *MS* se pone precisamente el acento en la influencia e importancia de la obra de Carroll en una escena en la que la protagonista-narradora procede a la lectura de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) – un hecho que no está recogido en el texto de Lessing – y la cámara se detiene unos segundos en el título del libro, con lo que la conexión se hace visualmente patente.

Sólo Patricia Waugh (*Feminine Fictions* 207) ha señalado la relevancia del texto de Carroll para una mejor comprensión de *MS*; más adelante, comprobaremos cómo Alison Lurie asimismo ha comentado la posible relación entre el personaje de Alice Mellings en *The Good Terrorist* (1985) de Lessing y el de Alicia en el País de las Maravillas (207). Creemos que hay que insistir en dicho nexo pues en *MS* existe una invitación al pasado, a la regresión al mundo infantil, sobre todo, a la época preedípica, para resolver, esta vez de un modo satisfactorio, la conflictiva situación entre madre e hija que tanto influyen en el desarrollo personal de la hija (ya sea Emily, Martha, la protagonista-narradora o la misma Lessing). Todos estos elementos, entonces, ayudan a crear la ilusión del mundo infantil, de fantasía y de cuento de hadas que la autora yuxtapone con el caos predominante del mundo exterior.

Mientras escenas como las descritas antes transcurren en el mundo interior, en el exterior Emily y Gerald – líder de un grupo de niños que él va recogiendo de la calle – ocupan una casa vacía y forman una familia sustitutiva con esos niños, alimentándolos física y espiritualmente. Gerald que "had become a father or elder brother to the children" ofrece "warmth, caring, a family" (87) a Emily, quien "chrysalis after chrysalis was outgrown" (56) y quien una vez superada la etapa transicional con la figura materna sustitutiva, la protagonista-narradora, se encuentra en disposición de establecer su identidad en el exterior mediante la relación y la conexión con los demás. A pesar de los rasgos positivos que gobiernan la casa, donde viven con los niños, con jardín que cultivan ellos mismos, cooperación e integración, se repiten los papeles que tradicionalmente han correspondido al hombre a la esfera pública y a la mujer, al ámbito privado; esto se encuentra, como expusimos en el anterior capítulo del presente trabajo, en la base de la crítica de Chodorow a la organización social del género. Esta misma cuestión se plantea la protagonista-narrradora en la pregunta: "was this the equivalent of a male going out to hunt while the women kept

themselves busy at home?…old thoughts, about stale social patterns…the old patterns kept repeating themselves" (121). Así pues, el experimento de la casa resulta ser un fracaso por la incorporación de una "new gang of 'kids'" (154), de los que sólo unos pocos superan los nueve o diez años. El modo en que Gerald consigue arrancarlos de las entrañas del metro, donde viven, recuerda a la magia del Flautista de Hamelín, citado textualmente en el siguiente fragmento:

> He went down the Underground, heavily armed and showing it. Yes, he was terrified…they crept from holes and corners and tunnels, they seemed able to see without much light…But he was able to make them follow him. He walked back from the Underground like a Pied Piper… (156)

Esta referencia explícita a la leyenda del Flautista de Hamelín, fechada en el siglo trece, luego recogida en 1816 por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en *Die Kinder zu Hameln* (Kuhn, *Pied Piper* 3) y transformada en poema por Robert Browning en "The Pied Piper of Hamelin" (1849) contribuye a integrar un elemento fantástico y fabuloso en el mundo externo y caótico, hasta el momento desprovisto de toda imaginación y fantasía. La imagen de un líder que conduce un grupo hacia un lugar determinado asimismo se encuentra presente en *The Diviners* (1974) de Margaret Laurence en la historia que Christie cuenta a Morag sobre un antepasado suyo, Piper Gunn, quien impulsa a sus compatriotas a la batalla con la música: "So walk he did, along every farm on the river front, there, and he played the entire time...the Sutherlanders listened, and they knew what he was saying. They gathered together..." (106-7).

En definitiva, tanto las alusiones a la obra de Lewis Carroll como esta última a la leyenda y cuento del Flautista de Hamelín añaden una nota de fantasía, con lo que ambos mundos, el interior y el exterior, van acercándose a medida que avanza la novela. Al final se fundirán en el acto simbólico de cruzar la pared, pero este detalle ya apunta la progresiva incorporación de elementos de uno y otro mundo en el desenlace. Este conjunto de niños,

caníbales y descritos como ratas en la novela, parece ser la consecuencia negativa de un mundo violento, desprovisto de cariño y amor, que ha despojado a los niños de su inocencia y de unos padres que eviten lo que para Lessing, es el "serious damage of growing up without a family" (Gardiner, "Evil" 76). El peligro se hace más real cuando esta banda de "savages" (157) acaba por instalarse en el bloque de pisos donde viven la protagonista-narradora, Emily y Hugo. Éstos junto con Gerald se resguardan de unos niños que tienen el único interés de destrozar todo lo que encuentran a su paso o de alimentarse con ello, sea animal o persona. Ocultándose de estos pequeños, los cuatro acceden al mundo interior a través de la pared y:

> a giant black egg of pockmarked iron…around which…stood Emily, Hugo, Gerald, her officer father, her large, laughing, gallant mother, and little Denis, the four-year-old criminal, clinging to Gerald's hand, clutching it and looking up into his face, smiling – there they stood, looking at this iron egg until…it fell apart, and out of it came…a scene…But the one person I had been looking for all this time was there: there she was…Emily…and Hugo…Both walked quickly behind that One who went ahead showing them the way out of this collapsed little world into another world altogether…And then, at the very last moment…his children came running…and they all followed quickly on after the others as the last walls dissolved. (189-90)

Aquí finaliza la novela con la imagen del huevo, de la fertilidad y la creación a un mundo nuevo, a una comunidad utópica basada en la relación y en la conexión con los demás. Ello se ha conseguido gracias a la acción de la protagonista-narradora que, como Hugo, ha sabido esperar y observar (75), con lo que ha desarrollado la capacidad de poder acceder al mundo interior, reservado para los iniciados – como Martha y Lynda en *FGC* –. Es cierto que "Lessing presents women as being more practiced than men in interpreting inner space" (Showalter, *Literature* 310) ya que hasta el momento son personajes femeninos los que expanden sus capacidades en esa dirección. Una vez allí, distingue dos tipos de visiones, las personales y las no personales, y mediante actividades como pintar o reordenar mobiliario, la posibilidad de esperanza de futuro se abre, puesto que lo que se consigue es "re-ordering

cultural forms and traditions" (Walker 111) o simplemente, reescribir el pasado que transforma el presente y permite un futuro. Además, la referencia a una fuerza o elemento femenino ha sugerido múltiples interpretaciones.

Por ejemplo, entre las lecturas pesimistas destacamos a Steven Connor quien afirma que "the novel thus proposes an impossible compromise between ending as consummating eventuation and ending as unrepresentable and eventless haunted by the sense of absence and dissolution" (232). Claire Sprague asegura que para ella *MS* carece de fuerza, por lo que resulta "a failed creation myth" (*Rereading* 167). En el otro extremo podemos destacar a Kate Fullbrook, para quien "the final beckoning figure (who may be wisdom)…leads the way into a different kind of future" (162). Por su parte, Roberta Rubenstein que señala que esta "image...suggests the unitary state of undifferentiated consciousness that precedes psychic configuration from the mother or characterizes symbiosis with her (*Novelistic Vision* 238). En una obra posterior esta misma autora encuentra similitudes entre el lenguaje poético de la narrativa de Virginia Woolf y el tono lírico que predomina al final de *MS*, con lo que en ella se está explorando la añoranza y nostalgia por la figura de la madre ("Fixing the Past" 30-32). La lectura que, a nuestro entender, resulta más convincente comparte parte de lo expuesto por Rubenstein pero con una mayor insistencia en los rasgos característicos femeninos, definidos por "more flexible or permeable ego boundaries" (Chodorow, *RM* 169), como principios gobernantes de la visión utópica. Así pues, a nuestro entender esa fuerza femenina señala la construcción de un mundo gobernado no por el caos sino por la interdependencia de los seres vivos: Hugo depende de Emily, Emily de Hugo, la protagonista-narradora de Emily y así, sucesivamente, con lo que el individuo sale de su solipsismo y conecta su *small personal voice* con la colectividad (el "nosotros" del principio de la novela). En ese orden de cosas, la conexión con los demás y la empatía, rasgos de la personalidad femenina, conforman las

características del mundo futuro por lo que "salvation can come only through a profound and full recognition of our relational needs and desires" (Waugh, *Feminine Fictions* 208). De nuevo, como en *FGC* al conectar lo privado con lo público el caos se transforma en armonía y utopía. En la misma línea, Jeanne Murray Walker asegura que lo fundamental en esta novela finalmente es la supervivencia que depende tanto del individuo como de la colectividad, es decir, que al combinar en el final características de Emily y el narrador, la novela demuestra que "survival…depends on reciprocity among individuals (112). Si en las escenas personales de la dimensión que se encuentra más allá de la pared la reproducción de la maternidad produce inexorablemente madres e hijas insatisfechas en una cadena repetitiva, esta presencia femenina subvierte el patrón negativo de la figura materna e instaura una utopía, una "unity of one with all that is the moral basis of the universe is envisioned as a kind of cosmic boundary fluidity" (Greene, *Doris* 26). El final, según Gayle Greene, combina "fable, myth, fairy tale, folktale, romance" (155), es decir, como la propia Doris Lessing ha afirmado en el prefacio de la novela que procedemos a analizar a continuación, "there are many different styles, or tones of voice, in...*Memoirs of a Survivor*" (6), con lo cual al reescribirse el pasado, se está permitiendo que la fantasía ocupe un lugar indiscutible como sitio de transformación y salvación. Esta visión, ya ofrecida en cierto modo en *FGC* y en los momentos místicos de Martha Quest en anteriores novelas de la pentalogía, y que ha sido explorada en *MS*, continuará en la secuencia de *space fiction* que Lessing escribe justo después de *MS*, *Canopus in Argos: Archives* (1979-1985), sobre todo en *Shikasta* (1979) y en *The Marriages Between Zones Three, Four and Five* (1980). Aquí la visión se materializa en el reino de la Zona Tres, denominado "classic pastoral-feminist utopia" (Tiger, "'Words'" 71), que se caracteriza por todos los rasgos que hemos ido señalando a lo largo del presente trabajo: énfasis en la colectividad, intuición, identidad formada en la relación y conexión con los demás; en

definitiva, una visión *both/and*. Sin embargo, no hay que olvidar que ya en las primeras novelas de Lessing esta imagen utópica está presente y que paulatinamente va adquiriendo importancia, tal y como ocurre en *MS*.

3.3. *The Diaries of Jane Somers* (1983-84)

Doris Lessing en 1983 y 1984 publica dos novelas, *The Diary of a Good Neighbour* y *If the Old Could…*, bajo el seudónimo de Jane Somers, al tiempo que escribe la pentalogía *Canopus in Argos*. Cuando al final se descubre quién es realmente Somers, se levanta un gran revuelo en el mundo editorial y entre la crítica literaria. En 1985 Lessing publica estas dos novelas, llamándolas *The Diaries of Jane Somers*, y escribe un prefacio donde explica los motivos que la impulsaron a ocultar su identidad como escritora de dichas novelas. Son varias las razones que aduce Lessing (Preface 5-6): quería evitar que la catalogaran dentro de un determinado tipo de escritora, también deseaba animar a los escritores noveles y, por último, comprobar que los críticos que tanto habían denostado su secuencia de *Canopus in Argos* no eran capaces de reconocer una obra suya realista si no tenía su nombre en la portada. En efecto, entre los comentarios en torno a la secuencia de ciencia-ficción se puede destacar el de un crítico, quien afirma que "when the first of the "Canopus" novels crosssed my desk a number of years ago, I scanned it for a while and concluded that had Lessing's name not been on it, it never would have been published" (Yardley 216). En realidad han sido numerosos los críticos que se han reencontrado con Lessing en estas novelas realistas, una vez abandonados la fantasía y el antirrealismo de la secuencia anterior. Así, Jean Pickering asegura que "*Diaries* is characterized by an earnest romanticism – a welcome change from the heavy-handed irony of *Agents*" (179) y Ruth Whittaker manifiesta que "it comes as a relief to return

to the solid realism of these novels after the ethereal quality of *Canopus in Argos: Archives*" (119). Se puede comprobar algo parecido en el análisis que Margaret Moan Rowe realiza en una reseña de un libro recientemente publicado sobre Lessing, al denominar *Documents Relating to the Sentimental Agents in the Volyen Empire* (1985), "awful volume", si bien ella misma reconoce que "perhaps [her] own interest in realism is showing" ("Realism" 182). Sin embargo, Carey Kaplan examina la secuencia *Canopus* a la par que *DJS* y llega a la conclusión que si "the Jane Somers books are allowed to comment on the Canopus novels, parallels are apparent" ("Britain's Imperialist Past" 156); aunque reconoce la dificultad que experimentan algunos lectores de Lessing para aceptar la pentalogía de *space fiction* dentro del conjunto narrativo de Lessing, afirma que esa misma dificultad tienen otros para asimilar "the process of aging, of facing the bitterness of mortality, of waning powers, of resignation to forces outside oneself" (157), temas centrales en *DJS*.

Lessing nunca llega a definir un único motivo por el que escribe con el seudónimo dos novelas (rechazadas curiosamente por las editoriales Jonathan Cape y Granada y aceptadas, en cambio, por Michael Joseph, que había publicado *GS*). Ahora bien, las referencias explícitas a su madre, cuya figura se encuentra en la composición del personaje de Jane Somers, así como el reconocimiento – en el prefacio que acompaña a la obra – de que "this is a detached way to write about Doris Lessing, as if I were not she: it is the name I am detached about...it was the doctor's suggestion" (6) sugieren la relevancia de elementos autobiográficos en estas novelas y la reescritura de temas ya consolidados en Lessing – como la relación madre-hija, la importancia del pasado o de la ciudad londinense – bajo otra guisa. Y es que, para sorpresa de Lessing, "it did turn out that as Jane Somers I wrote in ways that Doris Lessing cannot" (Preface 6). Es decir, Lessing va a retomar el tema de la figura de la madre y de la hija, como

había hecho una década antes en *MS*, enmarcado dentro de una narrativa realista, como en *Children of Violence*, aunque con diferencias notables entre estos textos.

DJS está compuesta por dos novelas, como hemos señalado con anterioridad, pero para el objetivo de nuestro trabajo es *DGN* la narrativa que ofrece mayores posibilidades de análisis en lo que respecta a relaciones madres-hijas, y la que va a recibir mayor atención por nuestra parte. Así, el principio de la novela establece cuál es la relación familiar que adquiere mayor protagonismo en esta novela: la existente entre la figura maternal y la filial. En efecto, Jane (Janna) Somers narra brevemente la distancia física y la barrera psicológica que siempre se ha establecido entre su propia madre y ella misma, de modo que nunca se ha encontrado emocionalmente involucrada en la relación con su madre ni con su marido (ya fallecido). Janna señala que odia "physical awfulness" (15) y que por ello no acude prácticamente a visitar a su madre al hospital, donde fallece. De este modo, de la protagonista, Janna, "a handsome, middle-aged widow with a very good job in the magazine world" (17), tal y como ella se presenta a sí misma, sabemos que cuenta con una apariencia física impecable que "hides an existential emptiness and guilt whose exorcism is the subject of the novel" (Sprague, *Rereading* 117). A pesar de su trabajo como redactora jefe en *Lilith* y de su independencia económica, Janna se ve "as dependent...as a person. Child-daughter, child wife" (*DGN* 18). A lo largo de esta novela, pues, el foco de atención se va a desplazar desde el punto de vista de una hija (Janna no tiene hijos y su postura, como se ha señalado, es totalmente dependiente e infantil) a la de una madre sustitutiva, caracterizada por la responsabilidad, la preocupación y relación con los demás. En el trasfondo del personaje de Janna se encuentra por un lado, un compendio de rasgos de dos amigas suyas así como un tipo determinado de mujer que existió antes del movimiento feminista, que era, para Lessing, "extremely active, every efficient. She had a job, or she had a part-time job, she did a great

deal of social work, she had a home and a family" ("Doris Lessing" 5). Por otro lado, esta descripción encaja a la perfección con la madre de Lessing, quien, como afirma la propia autora en un texto autobiográfico publicado aproximadamente en la misma época que *The Diaries of Jane Somers*, "very much enjoyed clothes, even though for most of her life she did not have the money to buy them, or the opportunity to wear them" ("Impertinent Daughters" 58). Así pues, una vez más, los comentarios de Lessing sobre las similitudes entre su madre y el personaje de Janna Somers resultan muy importantes para dilucidar de qué modo se explora la relación madre-hija en *DGN*, la evolución de dicho tema en el conjunto de la obra de Lessing, así como la conexión con elementos autobiográficos de la autora.

Si bien Janna no pudo implicarse emocionalmente ni cuidar de su marido, primero, y luego de su madre (algo que sí realiza su hermana Georgie y por lo que se siente "so angry and bitter" [*DGN* 67] con Janna), nada más conocer inesperadamente en una farmacia a la señora Fowler, una anciana de unos noventa años, siente una corriente de "intimacy" (*DGN* 22) y simpatía. Aquí, pues, comienza la relación más importante en la vida de Janna, una relación que la impulsa a salir del solipsismo e individualidad en el que se halla para establecer una conexión con otra persona, Maudie Fowler, "a tiny bent-over woman, with a nose nearly meeting her chin, in black heavy dusty clothes, and something not far off a bonnet" (20). En la figura de Maudie Fowler Lessing desarrolla uno de los retratos más impactantes de la literatura inglesa sobre los efectos de la edad en una mujer. Como suele ocurrir con la temática de Lessing, en otra novela anterior, *SBD*, ya había la autora comenzado a explorar lo que significa llegar a una edad madura, por lo que "the focus is the restoration of the relationship between mind and body, with a greater emphasis on the changes generated by the body itself" (Rubenstein, *Boundaries* 216). En *LA* (1995) asimismo Sarah Durham, de unos cincuenta años (como Janna), observa cómo la edad deja su huella en el

cuerpo, que antes resultaba atractivo (94, 136-37). Este tipo de novelas reciben el nombre de *Reifungsroman*, porque las protagonistas de estas novelas utilizan como excusa la vejez o la madurez para emprender una búsqueda de liberación personal (Waxman 321).

Así pues, temas como la vejez, la muerte, la degeneración física y mental que trae consigo la enfermedad asumen un protagonismo absoluto, representados en la figura de Maudie Fowler, primero, y luego en Janna, cuando las tareas de cuidar a esta anciana terminan por influir en su vida. Si bien toda la novela está contada en primera persona por Janna, *alter ego* de Lessing, en un momento determinado la narración desplaza el punto de vista hacia Maudie (con una voz narradora de tercera persona que refleja a la perfección sus pensamientos) y obtenemos un relato de primera mano del proceso degenerativo de una persona, consciente de que no posee ningún control sobre las funciones corporales:

> Maudie's day.
> She wakes inside a black smothering weight, she can't breathe, can't move. They've buried me alive, she thinks, and struggles. The weight shifts. Oh, it's the cat, it's my pretty, she thinks, and heaves… it is so dark and her limbs are so stiff. She hears the cat moving about…And warm…and in bed…Oh, oh, she says aloud, I must get to the toilet or I'll wet the bed again. Panic! Have I wet the bed already? Her hand explores the bed. She mutters, Dreadful, dreadful, dreadful, dreadful, thinking how, a few days ago, she had wet the bed, and the trouble and difficulty of getting everything dry. (121)

La crítica ha señalado una apropiada comparación con Muriel Spark y su novela *Memento Mori* (1959), asimismo un documento sobre la ancianidad donde los personajes, todos en la tercera edad, reciben llamadas telefónicas anónimas, avisándoles de que van a morir (Whittaker 122; Knapp 95). En esta misma línea una novela escrita por Joan Barfoot, *Duet for Three*, publicada en el mismo año en que *DJS* aparecen en un solo volumen (1985), muestra escenas parecidas en las que una mujer mayor se encuentra incapacitada para vivir sola y depende por completo de su hija. Así, la novela de Barfoot narra las vidas de las mujeres de

una familia – Aggie, June y Frances, abuela, hija y nieta, respectivamente – cuyo punto de inflexión se encuentra en el deterioro físico de Aggie, en la incontinencia de su cuerpo y la consiguiente decisión de June de internarla en un asilo (2-9). Resulta, en este sentido, adecuado observar que en novelas como ésta o en *The Stone Angel* (1964) de Margaret Laurence, el conflicto generacional que suele ocurrir entre madres e hijas queda resuelto entre la abuela y la nieta, lo que se ha venido a llamar "a new kind of matrilineal romance" (Cosslett 8). O bien, como sucede en *DJS*, dicha escisión puede asimismo solucionarse mediante la figura de la tía – Janna ocupa el lugar maternal para Jill – que representa el aspecto positivo de la figura ambivalente materna, por lo que "aunts and grandmothers are central figures through whom many of these characters come to understand and reconcile the rift between generations and within the self" (Rubenstein, *Boundaries* 235).

En *DGN* se pone, entonces, el acento en el deterioro de las funciones del cuerpo de Maudie, de modo que lo minucioso de las descripciones de los lavados que Janna realiza a Maudie resalta los aspectos más desagradables de la degeneración producida por la edad y por la enfermedad: "frail old body" (59), "stench...she had shat her pants, shat everything" (50), "Twice a day, she [Maudie] has stood by the table, leaning on it, weight on her palms, naked, while I've poured water over her till all the shit and smelly urine has gone. *The stench*" (135; la cursiva es de Lessing). Así como el personaje de Janna está basado en la realidad y, sobre todo, en la figura de la madre de Lessing, también parece que existe un trasfondo real en la presentación literaria de Maudie Fowler, tal y como señala Gayle Greene (*Doris* 189-90). Se pueden aducir las siguientes razones para esta afirmación: en primer lugar, la cuestión de la edad en relación con la madre de la autora. En efecto, Maudie tiene noventa años, suficientemente mayor para ser la madre de Janna, con una edad que tendría la madre de Lessing aproximadamente, si continuara por entonces viva. En segundo lugar, hay que señalar

que Maude era el segundo nombre de la madre de Lessing, llamada Emily Maud, por el que prefería que la llamasen, "because of Tennyson's Maud" (Lessing, "Impertinent Daughters" 59). Y, en último lugar, en el Apéndice de *The Making of the Representative for Planet 8* (1982), cuarta novela de *Canopus in Argos*, Lessing afirma que la noción de un planeta congelado proviene de su fascinación por las expediciones a la Antártida (algo que compartía con su madre) o:

> Perhaps something else was going on. I finished writing it the day after the death of someone I had known a long time; though it did not occur to me to make connection until then. It took her a long time to die, and she was hungry too, for she was refusing to eat and drink, so as to hurry things along. She was ninety-two, and it seemed to her sensible. (Afterword 189)

Este hecho real sobre el fallecimiento de una anciana puede asimismo encontrarse en la composición del retrato de Maudie Fowler. Lo que se desprende de esto es la idea de que no sólo Janna, como afirma Lessing en la introducción a *DJS*, posee rasgos de la madre de Lessing, sino que también el personaje de Maudie está en cierta forma modelado en relación a la madre de la autora.

Así, al principio resulta evidente que el papel que desempeña Janna, al cuidar de Maudie, es el de una hija y ésa es la impresión que causa en el vecindario, ya que una persona incluso le pregunta: "Are you her daughter, dear? You do take good care of her" (*DGN* 92). No obstante, a medida que se van incrementando las visitas de Janna a Maudie para hacerle la compra, alimentar al gato, limpiarle la casa y finalmente lavarla, haciéndose responsable e indispensable en la vida de Maudie, la protagonista empieza a asumir una función maternal. El intercambio de papeles entre Janna y la señora Fowler – hija/madre en el primer caso, madre/hija en el segundo – se manifiesta a lo largo de la novela:

> I made the place as neat as I could, put down food for the cat, who sat against Maudie's leg, being stroked. I cleared everything up…I was sweeping the floor by then, with a hand brush and pan. I couldn't find anything else…she was feeling perhaps, as I had had a glimpse of, remembering myself as a child, helpless in a new way. For, very clearly, no one had ever done this kind of thing for her before. (*DJS* 61)

La noción de que en la vejez las personas se convierten en unos niños resulta muy apropiada para este caso de "role reversal" (Shabka 147; Sprague**,** *Rereading* 118; Rowe, *Doris* 95). Y es que, además, en las visitas que se suceden a lo largo de la novela se reproduce el vínculo madre-hija de un modo muy especial porque los sentimientos ambivalentes que sienten tanto Maudie por Janna: "why should you [Janna] come in, it's not your job. And, most strongly, *Please*, *please*" (49; la cursiva es de Lessing), como Janna por Maudie, sintiéndose "guilty" (121) si no acude a visitarla, son característicos de la etapa preedípica, en la que "the infant is totally dependent" (Chodorow, *RM* 62). En efecto, conflictos sobre diferenciación/separación y dependencia/independencia se manifiestan en sus encuentros; un ejemplo de esto lo constituye una afirmación de Janna respecto a su personalidad tras una visita a la casa de Maudie: "Oh, how dependent I am on being admired, liked, appreciated" (62). Esto puede señalar la necesidad de Janna de que el mundo exterior confirme su identidad debido a la ausencia de un adecuado proceso de desarrollo personal, es decir, que, en palabras de Chodorow, Janna carece de "a 'true self', or 'central self' que:

> emerges through the experience of continuity that the mother or caretaker helps to provide, by protecting the infant from having continually to react to and ward off environmental intrusions and from being continually in need. ("Gender, Relation" 9)

Ahora, Janna y Maudie experimentan una regresión al período preedípico, en la que viven la simbiosis, ambivalencias y conflictos propios de tal momento, con lo que van a establecer su identidad en relación una con la otra, la *self-in-relationship* de las relaciones objetales. Según

Judith Kegan Gardiner, la excesiva atención en los detalles más minuciosos sobre la degeneración física de Maudie así como la actitud que Janna y Maudie adoptan sobre el estado corporal de Maudie remedan "toilet-training issues, which psychoanalysts associate with infantile conflicts over independence and control" (*Rhys* 119). Quizás esta afirmación resulte un tanto exagerada, pero de lo que no cabe duda es de la explícita referencia de la anciana como una niña pequeña y de la presencia de conflictos sobre la autonomía e independencia de una y otra.

Janna se sumerge por completo en una relación basada en la conexión e intimidad, cuando anteriormente con su marido y con su madre había mantenido un distanciamiento absoluto: "Freddie dies, my mother dies, hardly a tear, just a frozen emptiness" (86). Precisamente gracias a la relación que mantiene la protagonista con una extraña, una anciana que hace las funciones de madre sustitutiva y de hija, Janna consigue salir de la parálisis emocional que tenía y desarrolla capacidades de empatía y de conexión con los demás. Como ocurre con el personaje de Martha Quest en *Children of Violence*, quien sólo consigue salir de su individualidad tras cuidar a la familia Coldridge, Janna acepta con todas las consecuencias cuidar a Maudie, por lo que "the very intimacy that once threatened the self now becomes the source of the self's substantiality" (Greene, *"Diaries"* 149).

Siguiendo con la comparación con *Children of Violence*, conviene recordar un episodio en *LL* en el que la señora Quest sueña con su propio alumbramiento, ofreciendo ternura y cariño a una niña (ella misma) desprovista de todo afecto, reviviendo, de este modo, el pasado y demostrando que en la historia de la infancia de la madre de Martha se repiten los patrones que se han visto en Martha. Algo parecido se observa en *MS*, cuando la protagonista/narradora contempla la visión de un pasado que se reproduce en madres e hijas, en una novela que presta atención no sólo a la figura de la hija, como en la pentalogía

Children of Violence, sino también a la de la madre. Esta novela *DGN*, y el conjunto *DJS*, añade complejidad a un tema, la relación entre madre e hija en la narrativa de Lessing, que de por sí ya es difícil de abordar: retoma aspectos e imágenes de novelas anteriores y les concede un nuevo significado. Así, por ejemplo, la noción del nacimiento que hemos mencionado viene representada en toda la novela, porque, debido a la inversión de papeles madre/hija entre Janna y Maudie y a la presencia de elementos autobiográficos, de la madre de Lessing, tanto en una como en otra se produce "in a veiled way...the situation of the daughter becoming mother to the mother and 'delivering' her from life" (Greene, *Doris* 190). Como consecuencia, Lessing realiza otro ejercicio catártico en *DGN*, comenzado en *MS*, al imaginar una versión más amable de su madre en la relación que Janna entabla con Maudie. Virginia Tiger asegura que existe un sentimiento de culpabilidad en la autora porque "*The Diaries* was in part fed by Lessing's effort to exorcise – just as Janna must with Maudie Fowler – her guilt over her inability to nurture her mother" (Rev. 14). Este lazo de unión entre ficción y autobiografía se refuerza al pensar que la profesión de la madre de Lessing era enfermera. Al final de la novela (245-49), cuando Maudie yace moribunda en un hospital geriátrico, Janna ofrece un tributo al trabajo de las enfermeras, que quiere plasmar en una próxima novela (la protagonista es además escritora de novelas románticas). No obstante, el hecho de que Lessing acometa el estudio de la figura de la madre bajo seudónimo y en un personaje que no es madre biológica ha sido interpretado como la dificultad que todavía manifiesta la autora por un tema que encuentra todavía "so intimidating in its threat to cross ego boundaries" (Sizemore 49). Creemos, sin embargo, que hay una evolución respecto a otros textos que tratan el mismo tema.

En otro orden de ideas, aunque la imagen de la casa/habitación no tiene la misma relevancia que en anteriores textos (hay que pensar que la calidad de *DJS* está por debajo de

otras obras de Lessing [Hidalgo, *crisis* 60]), ésta se encuentra presente en el texto, fundamentalmente, en la casa de Maudie, que consta de apenas dos habitaciones, donde transcurre casi toda la acción entre ella y Janna, en la que el tiempo parece haberse detenido:

> I could not believe it. Newspapers dating back fifty years, crumbling away; awful scraps of material, stained and yellow…She had never thrown anything away, I think. In the drawers, disorder, and they were crammed with – …Petticoats, camisoles, knickers, stays, vests, old dresses or bits of them, blouses…and nothing less than twenty years old, and some of them going back to World War One. (59)

Dos son los aspectos que caben destacar en cuanto a la descripción de la casa de Maudie. En primer lugar, allí da comienzo para Janna un nuevo estilo de vida, basado en la empatía y la preocupación por los semejantes, porque en la casa/habitación se produce a relación interpersonal (relación Janna-Maudie); además, la casa/habitación simboliza, de nuevo, el seno materno porque Janna "alumbra" una nueva Janna, una nueva manera de vivir. En segundo lugar, el hecho de que Maudie conserve toda la ropa de su pasado, que se retrotrae a la Primera Guerra Mundial (obsérvese cómo existe una semejanza con la figura de la señora Quest y la propia madre de Lessing, para quienes la Primera Guerra Mundial había dejado profunda huella en sus vidas) llama la atención sobre otro tema siempre presente en la narrativa de Lessing: la importancia e influencia del pasado.

La recuperación del pasado se produce en esta novela mediante las narraciones que Maudie, en otro tiempo una modista de sombreros, realiza de las diferentes épocas de su vida. Estos recuerdos, unos felices y otros amargos, quedan registrados por Janna en su diario[15] con encabezamientos como "A Happiness" (97), "Maudie's very bad time" (105), "A nice time" (108). Es evidente que la relación que mantienen Janna y Maudie afecta a ambas; Maudie

[15] Para mayor información sobre la importancia de los diarios en la narrativa escrita por mujeres se puede acudir al capítulo titulado "Diarios" de la obra de Pilar Hidalgo, *Tiempo de mujeres* (1995).

"gradually allows Janna to get closer to her, and admits – haltingly, grudgingly – that she likes her company" (Whittaker 122). En cuanto a Janna, su vida cambia de un modo más radical pues al conocer el pasado de una anciana de unos noventa años, la protagonista transforma poco a poco la visión que tiene sobre el envejecimiento y el paso de los años. Los esfuerzos que lleva a cabo Janna por comprender un poco mejor la situación que vive Maudie se encuentran reflejados en una entrada en su diario titulada "Maudie's day" (121) en la que el foco de atención de la narración se desplaza a la anciana. A lo largo de la novela se comprueba el cambio que paulatinamente Janna experimenta en afirmaciones como: "...suddenly I looked up and down the streets and saw – old women...I had not seen them. That was because I was afraid of being like them" (21), "[b]efore a few weeks ago, I did not see old people at all" (29) y al final en el hospital donde muere Maudie, Janna, contemplando a las ancianas que allí se encuentran, reflexiona sobre la edad:

> Once I was so afraid of old age, of death, that I refused to let myself see old people in the streets – they did not exist for me. Now, I sit for hours in that ward and watch and marvel and wonder and admire. (245)

Estas manifestaciones no son sino ejemplos evidentes de la transformación de la protagonista, un cambio que viene justificado en la narración perfectamente. Así, Janna sufre un ataque de lumbago que la postra en la cama y la obliga a depender de la ayuda de otras personas, el médico, la enfermera y Vera Rogers (asistente social), hasta el momento algo impensable en la vida de esta mujer. Esta experiencia la acerca más a Maudie Fowler ya que, según Janna comenta, "For two weeks, I was exactly like Maudie...anxiously obsessively wondering, am I going to hold out, no…I knew that for two weeks I had experienced, but absolutely, their helplessness" (139). Este momento puntual de enfermedad, de reconocimiento de las limitaciones físicas del propio cuerpo, supone un hito en el viaje interior y transformación de

Janna, con lo que en esta novela parece adecuada la afirmación de que "a woman's old age can bring a reintegration or total shaping of the self" (Waxman 333). Asimismo, el cuidado y protección que ofrece a Maudie conduce a que Janna cambie su actitud frente a las cosas y a los demás y desde el momento en que ejerce un papel maternal, Janna presta mayor atención a las personas de la calle, sobre todo a las mujeres, en los paseos que da por la ciudad londinense. La descripción concreta de uno de estos paseos concede a la ciudad de Londres las características de "a great theatre" (209). En este sentido, resulta conveniente destacar la imagen del palimpsesto que mencionamos en nuestro análisis de *FGC*, asimismo respecto a Londres. Aquí, en *DGN* la consideración de la ciudad londinense como un palimpsesto[16] (múltiples niveles en un solo texto, en este caso, la ciudad) está plenamente justificada con la referencia explícita a la imagen de la ciudad como teatro, porque como afirma Christine Wick Sizemore, existen "numerous layers of reality to the theater just as there are in the city, and each scene, each episode of city-life, is a many-layered fragment to be read and enjoyed" (50-51). Además, en estos fragmentos también se encuentra la dimensión temporal, el pasado, en las narraciones que Maudie realiza de su vida, que primero recoge Janna en el diario (como hemos señalado anteriormente), y que luego convierte en "a historical novel...about a milliner in London" (131), *The Milliners of Marylebone*, la primera de muchas novelas románticas que Janna escribe. Que la reconstrucción del pasado de Maudie en las novelas románticas sea pura nostalgia como afirma Gayle Greene (*Doris* 203) o no, resulta difícil de dilucidar; lo importante es señalar que el pasado y el presente están interrelacionados en *DGN*. A otro nivel, entonces, Janna cumple la misma función que Martha en *FGC* de preservar el pasado en

[16] En este punto conviene apuntar que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar fueron las primeras en comentar la presencia del palimpsesto en obras de autoras. Así pues, estas investigadoras sostienen que Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë y Emily Dickinson componen "literary works that are in some sense *palimpsestic*, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accesible (and less socially acceptable) levels of meaning" (73; la cursiva es nuestra).

el presente en la ciudad de Londres, gracias a la capacidad adquirida de leer los fragmentos, los diferentes textos, del palimpsesto. Recordemos que esto se produce porque tanto una como la otra desarrollan las capacidades maternales de empatía y conexión, rasgos propios de la personalidad femenina, definida según la teorización de Chodorow.

Nos detenemos sólo un momento en este punto para señalar que la metáfora del teatro, muy presente en la literatura inglesa desde *As You Like It* (1599) de William Shakespeare, con el discurso de Jacques ("All the world's a stage" [2.7.140]) sobre las siete edades del hombre, se encuentra presente en la narrativa de Lessing como, por ejemplo, en "Storms", un relato breve (*LO* 129). Sin embargo, la noción de la vida como teatro o la influencia de éste en la trayectoria vital de los personajes se convierte en la sustancia de una obra posterior de Lessing, *LA*. Aquí un grupo de actores del teatro Green Bird representa *Julie Vairon*, basada en una mujer de Martinica, cuya vida atrae al grupo directivo del teatro, entre ellos está Sarah Durham, la protagonista. No vamos a entrar en detalles sobre el argumento de esta novela, pero cabe señalar lo interesante de la comparación entre la ciudad londinense, descrita como un teatro, y las actividades del grupo teatral en *LA* (cuya acción asimismo transcurre en parte en Londres). Lessing ha manifestado su queja sobre la incapacidad de la crítica de descubrir que esta novela, como *GN*, "has a rather complicated structure" (*WSh* 309). Creemos que la metáfora teatral está muy presente a todos los niveles de la novela, de modo que los personajes se interrelacionan de tal modo que reproducen elementos y sentimientos de la obra en la vida real, que por supuesto tiene una condición ficticia, al ser *LA* una novela. Además, si Londres, al ser teatro, viene definida como multitextual, en términos de espacio y tiempo (el pasado y el presente coexisten), en *LA* la imagen del palimpsesto alcanza niveles de gran complejidad al convertir la representación de *Julie Vairon* en el centro narrativo de la novela.

Algo parecido a lo expuesto se menciona en una reseña de la novela al afirmar que "the novel is all layered themes and patterns, several emerging from the play itself" (O' Faolain 27).

La producción del mismo texto, *DGN*, adquiere las características propias de un palimpsesto ya que está dispuesto en torno a una serie de entradas del diario de la protagonista, por lo que está escrito en primera persona (aunque a veces desplaza el punto de vista, como hemos comprobado antes), que, además, forma parte de un conjunto denominado *The Diaries of Jane Somers*, que realmente está escrito por la escritora Doris Lessing. Esta misma fragmentación se puede aplicar en cuanto a los personajes, que tanto representan figuras de madre como de hija, y a su relación con elementos autobiográficos de la autora. Con todo esto queremos destacar la preocupación constante, desde *GN*, de Lessing por el proceso de composición de la obra, que aquí está presente en comentarios de Janna como: "I see that as I write this diary, I have in mind that observing eye. Does that mean I really intend to publish this?" (72); es decir, "like Anna Wulf, Jane Somers piles fiction upon fiction" (Hanley 6). Por supuesto, esta novela carece de la complejidad y sofisticación de la que ha sido considerada obra maestra de Lessing, pero con todo no podemos dejar pasar la importancia que la autora concede a la responsabilidad de la escritora respecto a su trabajo (Pickering 184), así como a la fragmentación en la escritura – y en la vida – como paso previo para alcanzar la totalidad y la unidad. Es decir, que la fragmentación de Janna, como editora de *Lilith*, escritora de artículos de amplio espectro social, de novelas románticas, viuda, hermana de Georgie, tía de Jill y Kate, amiga de Joyce, mentora de compañeras en el trabajo y por último, hija/madre sustitutiva de Maudie Fowler, conduce a la salida del egoísmo autocomplaciente de la protagonista, a la posibilidad de cambio en su vida y a la incorporación de novedad para sí misma y para los que la rodean. Todos estos niveles de lectura de los *DJS* ponen el acento en la fragmentación, multiplicidad de perspectivas, en la

polifonía de voces y personajes, elementos que caracterizan estas novelas de Lessing como "open, often disjunctive...fluid records" (Agatucci 55), rasgos típicos de la personalidad femenina, según Chodorow.

En otro nivel de la novela, aparecen una serie de personajes secundarios que realizan profesionalmente las mismas tareas que Janna (tomada por una *Good Neighbour*, una persona que se encarga de visitar a una persona anciana que se encuentre sola). Así, la narración condensa las tareas de profesionales que cuidan diariamente a los enfermos, llevan comidas preparadas, visitan a los ancianos, les llevan sus pensiones, es decir, ellos representan los beneficios proporcionados por el estado del bienestar, que, si bien la acción de la novela transcurre a finales de los setenta y principio de los ochenta, ya fueron establecidos por el gobierno laborista de 1945-51 (Hidalgo, *crisis* 61). Eliza Bates, una anciana que también entra en contacto con Janna y se beneficia de su compañía, protagoniza una entrada en el diario de la protagonista y con este personaje presenciamos el trabajo de todas estas personas. Pero es "A Day in the Life of a Home Help" (*DGN* 189) la que nos ofrece un relato de primera mano (en tercera persona) de la vida diaria de una de estas profesionales, quien tiene que compaginar la parcela privada, su familia, con su agenda diaria de visitas a ancianos y enfermos. Se pueden destacar dos aspectos en esta subnarración: primero, la importancia que adquiere la interrelación y dependencia entre las mujeres (Bridget, la protagonista de la entrada del diario de Janna, Vera Rogers, Hermione Whitfield) tanto en la esfera privada como en el trabajo que realizan con lo que "female friendships develops from shared work" (Greene, *Doris* 197), tal y como se muestra en la revista *Lilith*, en la amistad que tienen Joyce y Janna o ésta y su sobrina, Jill, que se desarrolla más profundamente en *IOC*. En segundo lugar, resulta evidente que este tipo de trabajo social está fundamentalmente realizado por mujeres, con lo que "care-taking, whether in the family or in the society, remains very much a

gendered work" (Rowe, *Doris* 96), algo que, para otra autora, tiene mucha trascendencia porque "provide[s] the 'real structure' on which everything depends" (Greene, "*Diaries*" 152). En este sentido estamos de acuerdo con la última afirmación que destaca la importancia de esas profesionales que cuidan a los más desfavorecidos de la sociedad, pero también manifestamos la necesidad de que la tarea de cuidar a otra persona, ya sea en la familia criando a un bebé o cuidando a una persona anciana, no se encuentre parcelada desde el punto de vista del género, porque así se devalúa en una sociedad que valora infinitamente más la autonomía y ausencia de empatía entre los seres humanos. Por esto mismo, la conclusión a la que Chodorow llega en su estudio *The Reproduction of Mothering* llama la atención sobre este mismo hecho, "women's mothering is tied to many other aspects of our society, is fundamental to our ideology of gender, and benefits many people" (218), por ello Chodorow propugna que las características para criar y cuidar a otra persona se mantengan en los hombres con la incorporación activa de éstos en la crianza de los hijos. Lo que también subyace en el trabajo realizado por estas profesionales sociales es un resultado práctico del ejercicio de la maternidad como práctica que trasciende los límites de la vida doméstica (aunque todavía definida como femenina genéricamente). Sara Ruddick, recordemos, estudia este ejercicio de la maternidad como una actividad y así, propone la inclusión de los rasgos definitorios de esta actividad en la sociedad para favorecer la no violencia en la sociedad ("Preservative Love" *passim*), porque "maternal practice is a 'natural resource' for peace politics. For reasons both deep and banal it matters what mothers say and do" (*Maternal Thinking* 157). Un ejemplo práctico de que lo que las madres digan o hagan al menos llama la atención lo hemos observado recientemente en los Estados Unidos, en la *Million Mom March* del 14 de mayo de 2000, donde cientos de miles de madres se manifestaron en contra del uso permisivo de las armas en la sociedad norteamericana, tan castigada por este hecho.

Volviendo a *DJS* sólo resta afirmar que gracias a la relación que Janna establece con Maudie Fowler, caracterizada por la empatía, el cuidado de la una por la otra y la conexión, la protagonista se encuentra plenamente receptiva – no a poderes extrasensoriales como Martha o Lynda – sino a nuevas posibilidades de relaciones afectivas. Efectivamente, al comienzo de *IOC* Janna se enamora de Richard Mason. Es curioso observar la escasa atención crítica que ha despertado esta novela en relación con *DGN*: Margaret Moan Rowe y Judith Kegan Gardiner ni la mencionan en sus respectivos estudios sobre Doris Lessing y Gayle Greene únicamente la nombra dos veces en todo un capítulo sobre *DJS* (*Doris* 195, 201), por poner un ejemplo. Aunque merece menor atención esta segunda novela desde el punto de vista que nos ocupa, se ha de reseñar la repetición de algunos personajes y temas de la primera novela.

En primer lugar, hay que destacar la coexistencia de la presencia de la naturaleza y la ciudad en esta novela – como en tantas otras de Lessing –, que es característica de la capital inglesa. En segundo, el tono amable que permea la novela se transmite a la presentación de un personaje masculino, Richard; y por último, la relación entre generaciones, aspecto que se encuentra en el título que, como afirma Lessing, proviene de un dicho francés, "'If the young knew...if the old could...'As a problem, [this] becomes more and more relevant the older you get, I do assure you" ("Doris Lessing" 4). En efecto, Janna y Richard pasean su amor por las calles, barrios y parques de Londres:

> The heat continues…Everywhere bodies sprawl around on the grass of London's parks, acres of naked flesh…Jealous hoarders of every golden moment, we – Richard and I…spend every second out of doors. Every second, that is, that we can. (*IOC* 307)

En otra ocasión la pareja camina por Regent's Park, "through roses, roses, and sitting near the fountains by the tall poplars" (391). La explícita alusión de este parque resulta cuanto menos curiosa cuando había antes aparecido en *DGN*, en una salida que Janna había tenido con

Maudie Fowler. Janna lleva a Maudie al restaurante que se encuentra en el Rose Garden de Regent's Park de Londres. Quien haya visitado esa parte del jardín del parque, o el parque en su totalidad, habrá observado el gran número de rosas de todos los tipos y tamaños que crecen allí. De hecho, "rose bushes" (120) están plantadas junto al lado de donde se sientan Janna y Maudie, y no se nos puede escapar el hecho fundamental de que la rosa cumple de nuevo una función primordial como símbolo de sentimientos, y en *DGN* representa el amor maternal, tal y como sucede en todas las ocasiones en que esta flor aparece en *Children of Violence*. Es la rosa, al parecer, la flor elegida por Lessing para simbolizar el amor maternal (que impulsa a Janna a encontrar otro amor, el romántico, aunque el final no sea convencionalmente romántico porque acabe en la separación de la pareja). Temas e imágenes de textos anteriores perduran y se repiten, con un tratamiento diferente, claro está, en novelas subsiguientes.

En cuanto al segundo aspecto que queremos destacar de la segunda novela de *DJS*, podemos decir que el tono amable y emotivo envuelve todas las acciones de los personajes, sobre todo la de los dos masculinos, Richard y Charles (nuevo director de la revista y marido de Phyllis, quien asimismo trabaja en *Lilith*). Richard está caracterizado por ser un hombre bueno y generoso, mientras que Charles expresa de una manera inequívoca el placer que siente por la paternidad (Hidalgo, "Aspectos" 19). Incluso la presentación de Mark, fotógrafo de la revista, quien comparte la vida con Jill, aparece descrito como "the modern young man, equal, [who] takes for granted that housework must be shared, responsibilities be equal" (381). Precisamente Jill, sobrina de Janna, que asimismo trabaja en la revista y quien, en *DGN* se había mudado a casa de su tía para vivir con ella, toma a Janna como modelo a seguir. Que Janna acepta y asume el papel de mentora es la consecuencia de la flexibilidad y la conexión con los demás que la relación con Maudie ha procurado y así, observa respecto a Jill: "Very soon, she became me, put on my characteristics, my mannerisms, my walk. Her voice is

mine" (*IOC* 271). Aquí radica la relevancia de Janna: la de intermediaria entre generaciones, algo que ya se percibe en *DGN* porque "Janna mediates between two generations, one quite young, the other quite old" (Sprague, *Rereading* 119). En la segunda novela hay una mayor presencia de jóvenes con la aparición inesperada de Kate, hermana de Jill, que quiere seguir los pasos de su hermana. Este personaje, junto con Kathleen – hija de Richard, que persigue a la pareja por todo Londres –, constituye otro miembro del grupo de los inadaptados sociales o con graves problemas psicológicos que de vez en cuando Lessing introduce en su narrativa (recuérdese el caso de Tommy en *GN* [Hidalgo, "*Good Terrorist*" 7], de Jill en *FGC* o el de Joyce en *LA*). Es curioso observar la repetición de nombres de personajes en las obras de Lessing: por ejemplo, Jill en *FGC* y Jill en *DJS*, si bien no se parecen en nada. Algo similar ocurre entre ambas hermanas (Jill y Kate), no se parecen entre sí. Janna afirma al respecto:

> How is it possible that these two girls emerged from the same family, the same influences, the same everything! Kate lives in a dazzle of confusion. She has a great gaping pit or hole somewhere in the region of her solar plexus, all need and craving, and nothing, or so I begin to fear, will ever fill it. (*IOC* 333)

Lessing en una novela posterior va a examinar en *The Fifth Child* (1988), cuya segunda parte se ha publicado con el título *Ben, in the World*, con la maléfica presencia de Ben en el seno de una familia de clase media totalmente normal. Con el personaje de Kate se introduce un nuevo elemento: los ocupantes de casas vacías (*squats*) sin propietarios, que en esta novela manifiestan un comportamiento vandálico y que en *The Good Terrorist* (1985) se convertirán en el centro de la acción. Como se puede comprobar, Lessing retoma aspectos y elementos previamente tratados o explorados en otros textos suyos e introduce unos nuevos que van a ser fundamentales en el futuro. Ya hemos señalado la presencia de estas personas que ocupan casas vacías, pero también hay que destacar al final de la novela a Matthew, otro hijo de Richard, se enamora de Janna y ésta se siente "all at once invaded with the atmosphere, the

'taste' of being 'in love' with Matthew" (*IOC* 484). El amor o la pasión, según se entienda, entre un hombre joven y una mujer en edad madura ya está aquí expuesto aunque va a tener un desarrollo más profundo en *LA*, mencionada con anterioridad. En esta novela, Lessing examina la naturaleza del amor desde muchos puntos de vista, pero el que llama más la atención es la experiencia por la que la protagonista, Sarah Durham, pasa al enamorarse de Bill, un hombre de unos veintiséis años.

A pesar de reincidir en muchos elementos de anteriores textos, Lessing concede una nueva perspectiva y visión a los mismos a la vista de lo expuesto en *DJS* respecto a la relación madre-hija. En la siguiente novela Lessing explora también este tema pero con diferencias notables respecto a las novelas anteriores.

3.4. *The Good Terrorist* (1985)

Como hemos comentado en el apartado anterior, Lessing retoma continuamente aspectos y elementos antes expuestos en otras obras y les concede un nuevo significado. En *The Good Terrorist* (1985), las figuras de los ocupas, un tanto desvaídas en *IOC*, adquieren protagonismo – la casa ocupada se encuentra en el "43 Old Mill Road" (93), en Londres –, así como la relación madre-hija, representada por Dorothy y Alice Mellings, madre e hija respectivamente. Así pues, nos encontramos de nuevo con otra exploración por parte de Lessing de la figura de la madre y la de la hija desde un punto de vista biológico. Es evidente que el tratamiento del tema va a experimentar un cambio sustancial respecto a novelas anteriores donde también se encontraban presentes madre e hija biológicas. Al centrarse la novela en el elemento político, que asimismo va a demostrar la evolución ideológica de la autora, hace que "la relación de Alice con su madre pueda quedar en segundo plano"

(Hidalgo, *Tiempo* 125-26). A continuación, sin embargo, vamos a desarrollar cómo toda la novela se sostiene sobre el ejercicio maternal, tanto de Alice, la "buena terrorista", como de Dorothy.

Cierta parte de la crítica ha señalado el efecto perturbador que causa *GT*, al compararla con otros textos de Lessing y ver en ella una parodia de supuestos que antes Lessing había considerado importantes: sobre todo, la esperanza de que las generaciones futuras traerán un cambio al aprender de los errores de sus mayores y del pasado, como se manifiesta en, por ejemplo, *FGC*. Esta postura está fundamentalmente representada por Gayle Greene quien afirma que esta novela "both dismisses all possibility of political action and mocks the efficacy of female nurturance" ("*Diaries*" 155). Sin desdeñar esta lectura, queremos en cierto modo contradecir la segunda parte de la afirmación y examinar esta novela, en cambio, dentro de la evolución que la figura de la madre y la de la hija tienen en la narrativa de Lessing, y así, comprobaremos cómo, aún desde la perspectiva de la hija – como ocurre en *GT* –, la presentación de la figura de la madre ha experimentado una significativa modificación. El mismo título de la novela, *The Good Terrorist*, que es una contradicción en sí misma (el adjetivo buena con el sustantivo terrorista), hace referencia a la ambivalencia que preside tanto la personalidad de la protagonista, Alice, como las actividades que ésta lleva a cabo a lo largo de la novela (Lurie 207; Dvorak 178; Greene, "Bleak Houses" 311). Del mismo modo, se puede comprobar a lo largo de este epígrafe cómo las lecturas e interpretaciones que *GT* ha brindado reflejan a la perfección estas contradicciones internas encarnadas en la protagonista.

El centro de la acción de la novela, pues, ocurre en una casa, que ocupa en primer lugar Jim; seguidamente Alice (la "buena terrorista") y Jasper (compañero homosexual de Alice desde hace quince años) deciden alojarse allí y paulatinamente otras personas se unen a estos tres: Faye y Roberta (pareja), Pat y Bert (pareja asimismo que termina por separarse),

Philip (un trabajador que hace chapuzas y arregla, con Alice, parte de la casa), y, por último, Mary Williams (empleada del ayuntamiento) y su novio, Reggie. Como hemos comentado anteriormente, el *squat* o casa ocupada por personas que no son legalmente los inquilinos ya aparece en *IOC* e igualmente carece de connotaciones positivas[17]. En *GT* la casa donde van a vivir todos estos "revolucionarios", que están más pendientes de frases grandilocuentes – al igual que ocurre en el grupo comunista de *RS*, se hace aquí un gran uso de la retórica, representado en el Congreso comunista que celebran en la casa (*GT* 218-24), una de las "principal satiric targets in this novel" (Whittaker 129) – que de acercarse a la verdadera realidad de los trabajadores, se caracteriza por su estado ruinoso, ya que "the Council, to prevent squatters, had sent in the workmen to make the place uninhabitable" (*GT* 6). Al margen del estado de la casa, sin cableado eléctrico, con los lavabos llenos de cemento, el techo a punto de derrumbarse, lo primero que Alice nota al entrar en la casa es el olor fétido que la recorre; según parece, al carecer de cuarto de baño, Jim defecaba en cubos que luego vaciaba en "the big room, crammed with bubbling pails" (67). En definitiva, es evidente que la primera descripción de esta casa de *GT* difiere de la descrita en la novela de Drabble. Es Alice Mellings, la "buena terrorista", la única que encara la situación en la que se encuentra la casa y realiza esfuerzos ímprobos para hacer habitable y acogedora esa comunidad, ejerciendo un papel maternal, que "contrast[s] sharply with the frivolous plotting in which the squatters indulge and the spooky comings and goings of IRA and KGB agents" (Hidalgo, "*Good Terrorist*" 8). Resulta interesante añadir que para la composición de la novela Lessing obtuvo información de primera mano, a través de la hija de unos amigos quien parece que inspiró el personaje de Alice Mellings y quien "until she was past thirty, she had lived in several fringe

[17] Habrá que esperar a *The Radiant Way* (1987) de Margaret Drabble para encontrar una descripción de una casa ocupada, por Nicholas Manning, hijo de Alix, e Ilse Nemorova, su compañera, que resulte muy agradable y hogareña. La idea preconcebida de Alix sobre una comunidad de estas características contrasta de forma absoluta con la experiencia de visitar la casa donde viven Nicholas e Ilse (238-40).

groups, doing the cooking for others and assuming the role of *nurturing mother*" (Rousseau 148-49; la cursiva es nuestra). Éste es el papel que queremos destacar de Alice, así como la relación que ha mantenido y mantiene con su madre, según la teorización de Chodorow.

Al principio de la novela la voz narradora de tercera persona, que proporciona el tono irónico (Whittaker 126; Sizemore 61; Rowe, *Doris* 99), presenta algunos detalles del pasado de Alice, que inciden en el aspecto maternal de esta mujer de treinta y seis años:

> In the house in Manchester she shared with four other students she had been housemother, doing the cooking and shopping, housekeeping. She loved it. She got an adequate degree, but did not even try for a job…it was only because of Alice's efforts that the place had become a student house: it had been a squat. And Jasper did not leave. She knew he had become dependent on her. (16)

Desde entonces Jasper y Alice no se han separado en quince años. Los últimos cuatro han vivido en la casa de la madre de Alice, algo que ella misma encuentra perfectamente normal: "'why shouldn't she? She *is* my mother'"(15; la cursiva es de Lessing). A pesar de que Jasper y ella se han peleado con Dorothy, Alice llama por teléfono a su madre o la persigue para pedirle dinero y ayuda, a lo que Dorothy responde: "Just go away" (18). En la presentación de la protagonista se deben destacar dos aspectos fundamentales: el maternal, sobre el que descansa todo el desarrollo de la novela, y el filial, porque la capacidad maternal que demuestra Alice merece una explicación psicoanalítica, basada en la relación primaria con su madre, Dorothy. Alice vive ensimismada en el mundo que ha construido a su alrededor, en lo que parece ser una situación regresiva infantil. Como afirma Anthony, cuñado de Dorothy y tío de la protagonista, ésta padece "arrested development" (37) y esto se demuestra no sólo en el comportamiento de Alice en toda la novela sino en los comentarios externos sobre su apariencia que realizan tanto la voz narradora de tercera persona – "a small child, threatened, eyes wide and frantic" (48), "like a nine-year-old girl who has had, perhaps, a bad dream, the

poor baby" (370) – como el resto de los personajes: "'A *girl* – how old is she now?'...'Nearly forty?' (36; la cursiva es de Lessing) o "I couldn't give you more than thirty" (49). Definida, entonces, como una niña o adolescente, Alice sigue dependiendo, desde un punto de vista emocional y material, de su madre, con lo que los sentimientos contradictorios y ambivalentes de la etapa preedípica se reproducen en ese estado adolescente o semi-infantil, en el que permanentemente vive la protagonista, y en el que:

> the infant is not aware of the other as separate, so experiences dependence only when such separation comes to its attention, through frustration, for instance, or the mother's departure. At this point, it is not only helplessness and object loss which threaten, but also loss of (incipient) self – disintegration.
> (Chodorow, *RM* 62)

Existen otros elementos que inciden en el estado regresivo infantil en el que se encuentra Alice. Así, por ejemplo, Virginia Scott (123-27) y Alison Lurie han encontrado semejanzas entre Alice y el personaje de Carroll porque la descripción del personaje de Lessing, en parte al menos, concuerda con "the sensible, innocent, inquiring child, by turns puzzled and appalled by the ridiculous, cruel, and nonsensical adult world in which she finds herself" (Lurie 207) en la obra de Carroll. Para Roberta Rubenstein, la figura de Alice se encuadra como una "influential 'stepmother' figure" que asimismo "suggests the presence of fairy tales motifs" (*Boundaries* 236). Otro rasgo que señala la infantilización en la que se encuentra la protagonista se manifiesta en la aversión que siente por el sexo: "[Reggie and Mary] were going to have sex, Alice knew. Well, she would stay down here a bit longer, then" (156), o por el simple contacto físico: "She did not like being touched, not ever!" (166). Este rechazo frontal a toda actividad sexual implica un inadecuado desarrollo personal porque, como asegura Chodorow, "a girl does not give up this preoedipal relationship completely, but rather builds whatever happens later upon this preoedipal base" (*RM* 115); es

decir, que la etapa edípica, en la que el padre interviene en la díada madre-hija, con lo que "in most cases does activate heterosexual genitality in his daughter" (Chodorow, *RM* 128) no ha sido correctamente superada y Alice condensa toda la ambivalencia característica de la etapa preedípica en la relación con su madre y con los demás. Existe un único momento en la novela en el que Alice reconoce su cuerpo cuando lo toca casi por casualidad, al guardarse dinero, – nada que ver con las escenas en las que una Martha adolescente se miraba en el espejo, orgullosa de su juventud –, casi con sorpresa, como si estuviera descubriéndolo por primera vez:

> Her fingers were sliding over the satiny warmth of her skin, and in a sweet intimate flash of reminder, or of warning, her body (her secret breathing body which she ignored for nearly all of her time, trying to forget it) came to life and spoke to her...She looked as if she were trying to remember something. (198)

Este fragmento además posee un valor añadido: las lagunas de recuerdos que padece Alice Mellings en toda la novela, que en definitiva dificultan el proceso de crecimiento y desarrollo personal. Al contrario que Martha, Alice no será capaz de reconciliarse con su pasado, con la figura de su madre, para comprender mejor el presente y para avanzar hacia una transformación individual, primero, y luego social. Por esto se interpreta esta novela a menudo como un texto muy negativo dentro de la narrativa de Lessing ya que aquí no se percibe lo que hay en otras novelas, que "we can learn through experience, that the next generation will do better than the last. Gone is Lessing's belief that the next generation might make a better life than the generation before, and with it, the hope of progress" (Greene, *Doris* 218). Si bien esta lectura es perfectamente legítima, nuestro interés reside en señalar los aspectos que diferencian a esta novela de otras anteriores en lo que respecta la díada madre-hija.

En directa relación con la figura de Alice y la de Dorothy está el personaje de Jasper. Así pues, digna es de atención la carga emocional que invade a Alice cuando se refiere a su compañero desde hace quince años, así como la ausencia de sexo entre ambos. Esta relación asexuada entre un explotador, Jasper, y su víctima, Alice, es descrita en ocasiones por la misma Alice como un matrimonio (83) en el que, es evidente, no existe ningún tipo de afecto por parte de Jasper – sino puro interés – y por parte de Alice una entrega devota y absoluta de modo que para ella, "the connection with him that was the meaning and purpose of her life" (76). Por consiguiente, podríamos caracterizar lo que existe entre Jasper y Alice en términos de masoquismo y sumisión, según la teoría de Jessica Benjamin. Esta autora, partiendo de Chodorow, analiza las categorías femeninas y masculinas bajo la perspectiva, sobre todo, de la teoría de las relaciones objetales, como expusimos en el anterior capítulo del presente trabajo. En este sentido, las afirmaciones de Benjamin sobre la tendencia a la dominación del polo masculino y la sumisión del femenino en muchas esferas del conocimiento humano y en el terreno sexual están basadas en la relación primaria con la figura materna, de modo que "submission for women allows a reenactment of their early identificatory relationship to the mother; it is a replication of the maternal attitude itself" (*Bonds* 79). La necesidad imperiosa que siente Alice por Jasper de forma que "the need for [him] overtook her sometimes" (68), lo que además le concede a Jasper "tremendous manipulative power over her" (Eldredge 236), remeda el deseo y ansia por la aprobación y el consentimiento de su madre, Dorothy Mellings.

Sólo cuando al comienzo de la novela la madre da por concluidas todas las relaciones con su hija, tras la discusión que motivó la salida de Alice y Jasper de la casa de Dorothy, Alice siente que todo se desmorona y "in a dazzle of shock" (18) se fusionan lo personal, los sentimientos ambivalentes y contradictorios entre su madre y ella misma así como la capacidad de cuidar a los demás, con lo político, su involucración en el centro comunista

(*Communist Centre Union*) y más tarde en el acto terrorista. En cuanto a la presencia del terrorismo en la novela, se debe prestar atención a la capacidad de Lessing de plasmar temas o ideas que son candentes en el momento, porque "urban terrorism is an intrinsic aspect of the 1980s" (Whittaker 126). Sólo dos años antes de la publicación de la novela, en diciembre de 1983, hubo un ataque terrorista en los almacenes londinenses Harrods, si bien el IRA declaró que éste no fue autorizado por la banda terrorista, sí llegó a aceptar la responsabilidad del suceso; parece que este hecho se convirtió en el modelo para el coche bomba, donde muere Faye, en *GT* (Scanlan, "Language" 188). Al mismo tiempo, conviene destacar la conexión que numerosos investigadores han realizado entre *The Secret Agent* (1907) de Joseph Conrad y *GT*[18], como ejemplos de novelas en las que se cuestiona la eficacia de la acción política y la autenticidad de las ideologías. Pero, además, la idea que subyace en ambas novelas es la unión entre el terrorismo y lo doméstico, reflejado en "both Conrad's and Lessing's concentration on maternal energy in their accounts of the domestic lives of terrorists", entonces "the story of Alice Mellings's 'maternal passion' gives Lessing the structure for *The Good Terrorist*" (Rowe, *Doris* 100). Esta yuxtaposición del ámbito privado y doméstico con lo político se ha interpretado según el conocido lema feminista *the personal is political*, de diversas maneras. Por ejemplo, para Gayle Greene:

> in Alice the personal and political are most drastically at odds in that her personal energies go to creating while her political efforts go to destroying: she is creative and nurturing, on the one hand, and destructive and murderous, on the other hand. ("Bleak Houses" 310-11)

Sin embargo, para Jeanette King *GT* llama la atención sobre "the inseparability of the personal and the political" (93). En realidad, la discusión sobre lo personal y lo político puede

[18] Lurie (202), Bawer (16), Hidalgo ("*Good Terrorist*" 7), Sizemore (6), Scanlan ("Language" *passim*) y Yelin (92).

asimismo aplicarse a la interpretación del oxímoron del título, *good + terrorist*, bien entendido de un modo literal o irónico (DiSalvo 3). Si lo entendemos de un modo literal, se apunta a la postura defendida antes por Greene en el que lo personal y lo político se encuentran enfrentados en *GT*; si, en cambio, lo interpretamos irónicamente, se podría pensar que tanto lo personal como lo político se encuentran intrínsecamente relacionados y encarnados en la protagonista, Alice Mellings. Esta misma investigadora define a Lessing como una autora feminista por su insistencia en "'relationship' – of the personal to the political, of the individual to the collective" ("Women" 284) en una lectura sobre *GN*. Nuestra interpretación de *GT* sugiere esta misma línea: la interpenetración de diferentes esferas y ámbitos. En esta misma línea, otra autora, Louise Yelin, modifica la afirmación de King al sugerir que "ironically inverting the feminist slogan 'the personal is political,' [the novel] stresses the degeneration of the political into the merely personal" (96-97).

Si seguimos este tipo de argumentaciones, las actividades seudopolíticas del grupo, satirizadas en la novela, no son sino el resultado patológico de una relación interpersonal inadecuada con la figura materna, que impulsa la dependencia compulsiva por el semejante y la ausencia de reconocimiento de la subjetividad de la otra persona. Es decir, que esas actuaciones no son sino la de un grupo de personas que carecen de un desarrollo personal adecuado. Así, en un momento determinado de la obra se compara las actividades de este grupo con la perversión de la ideología de izquierdas, una comparación que adquiere un nuevo significado si tenemos en cuenta que Lessing perteneció al Partido Comunista. En este sentido, lo que Caroline – una vecina que supuestamente es terrorista – comenta a tenor de los sinsentidos en los que el grupo de la casa donde vive Alice se encuentra inmerso, "you are imagining amazing fantastic brilliant plots...but no, when you discover the truth about anything...it is always some stupid silly mess" (254) resulta ser algo parecido a lo que su

madre le había dicho a su, en otra época, amiga, Zoë Devlin: "You're living in some kind of rose-pink dream world" (255), un mundo fantástico e idealista, como el correspondiente a la relación primaria con la madre.

Los ejemplos más claros de esto mismo son Alice y la pareja de lesbianas, Faye y Roberta. En efecto, Roberta, derrochando protección y cariño, cumple una función maternal y ofrece apoyo y consuelo a su compañera, Faye, cuando en una de sus crisis "the girl suddenly shuddered and seemed to go limp, and collapsed into [Roberta's] arms" (31). Más adelante, cuando Roberta se separa de ella por la enfermedad de su madre, Faye intenta suidarse cortándose las venas y será Alice la que temporalmente le proporcione el cariño que tanto necesita (261). Resulta, no obstante, contradictorio que este mismo personaje, dependiente emocionalmente de Roberta y quien afirma que quiere "to put an end to it all so that children don't have a bad time, the way I did" (107), sea incapaz de sentir simpatía por Monica, una madre que, con un niño pequeño al que alimentar, acude desesperada a la casa para pedir ayuda; Faye, encolerizada, la expulsa de allí. Alice, en cambio, siente "an identification with her" (120) y luego reconoce que "Monica's one of those who need a mother" (138). Estas afirmaciones recalcan dos aspectos de Alice: en primer lugar, se puede destacar la incapacidad que siente la protagonista de sentirse autónoma de su propia madre, de quien depende completamente y por ende se identifica con toda aquella persona que siente una privación emocional. En segundo lugar, éste es uno de los numerosos ejemplos de personas o animales indefensos, débiles o marginados socialmente que aparecen en el texto. Como Alice también se considera así, la identificación con este tipo de persona es automática. Un episodio resulta, en este sentido, muy revelador porque en él se percibe cómo Alice se desmorona, desde un punto de vista emocional, al ver que las crías de unos pájaros mueren por reparar el tejado de la casa:

> ‘A *bird*,’ said Pat. ‘A *bird*, not a *person*.’…Then something crashed on to the tiles of the roof: an egg. The tiny embryo of a bird sprawled there. Moving.
> Alice went on crying, little gusts of breathless sobs, her eyes fixed on the roof in front of her…
> Alice felt low and betrayed. By somebody. The two minute half-born birds were lying there, their necks stretched out, filmy eyes closed and no one looked at them. The parent birds fluttered about on the high branches near by, complaining. (86-87; la cursiva es de Lessing)

Esta reacción tan emotiva de Alice ilustra el modo en que la protagonista siente una perfecta sintonía con todo lo que se considera débil, abandonado o marginado, ya sea persona o animal. En este punto cabe destacar un relato breve de Lessing, “Sparrows”, en la colección *London Observed: Stories and Sketches* (1992) en el que un matrimonio discute sobre el futuro de su hija. Esa discusión tiene lugar en el café de un parque, mientras contemplan los gorriones, de tal forma que los comentarios que realizan sobre su hija se solapan con la conversación sobre los pájaros; como resultado, se produce una identificación entre una cría de gorrión y la hija de la pareja: “‘But it’s grown-up,’ said the man, full of resentment. ‘It’s grown-up and it expects its parents to feed it’” (32). Este lazo de unión entre un gorrión y una hija puede extenderse a la del pájaro en *GT* y Alice, sobre todo si tenemos en cuenta que Dorothy ha estado alimentando y manteniendo a su hija adulta y a su compañero durante cuatro años. Otra muestra de la empatía que desprende Alice ocurre cuando acude al ayuntamiento para comenzar a arreglar los papeles de la casa: el simple hecho de observar la figura de una ballena en la pegatina, “Save the Whales!”, que Mary Williams lleva, despierta en Alice sentimientos, que la voz narradora denomina “soft and protective” (21). Lo que esto indica, pues, es el vínculo íntimo que siente y establece Alice con todo lo que implique aislamiento, marginación, exclusión e indefensión, sea persona o animal, y que, como hemos mencionado antes, está profundamente relacionada con la figura de Dorothy. En este mismo orden de ideas, la protagonista se queja a lo largo de la novela de la exclusión y marginación a

las que los demás la tienen sometida en diferentes momentos de la convivencia de la casa ("excluded, not wanted" [177], "she felt excluded" [346]). Estos sentimientos que embargan a Alice de vez en cuando perviven en su interior desde hace mucho tiempo, mucho antes de la estancia en la casa que se encuentra en el número 43 de Old Mill Road: "She distrusted what she felt; for it had been with her since she could remember: being excluded, left out. Unwanted" (101). La narración nos ofrece sólo un detalle de la infancia de Alice que, a pesar de las reticencias de algunas investigadoras (Lurie 204-5; Greene, *Doris* 215), puede ofrecer alguna explicación del sentimiento de exclusión y abandono que persiste en la trayectoria vital de la protagonista. El hecho de ver el cartel de venta de la casa de los padres, el hogar de su infancia, – algo que su madre ya le había dicho pero que ella no recuerda – supone el detonante para la explosión de ese recuerdo infantil:

> she found herself standing in front of the 'For Sale' sign. She had *forgotten* her mother had moved. This made her impatient and angry; she was again angry with her mother…she had received a blow; her heart whimpered and hurt her; she had no real home now. There was no place that knew her; could recognise her and take in. (211, 213; la cursiva es nuestra)

Este fragmento contiene elementos muy significativos en cuanto a la importancia que Alice concede al hogar de sus padres. En primer lugar, debemos señalar una vez más la incapacidad que manifiesta Alice de recordar, lo cual parece que ella misma reconoce, si bien un poco tarde, al final de la novela: "Alice did know that she forgot things, but not how badly, or how often" (368); esto impedirá que la protagonista alcance una reconciliación a su debido tiempo con el pasado y con su madre, como hemos mencionado antes. En segundo lugar, tal y como se siente Alice cuando observa el cartel de la casa, el término más apropiado para definir esto sería, creemos, exilio; ya que fuera de su casa, del hogar, no existe, pues, sitio "that knew her; could recognise her, take her in". El exilio de Alice, como el de Lessing, está marcado por una

profunda nostalgia, no sólo de su hogar sino también de la madre de la infancia, en el sentido defendido por Rubenstein ("Fixing the Past" 15-38). Ahora "a whole army of recollections invaded [Alice]" y ella comienza a recordar "her mother's parties" (*GT* 213), en las que "Alice became invisible to her mother, and had no place in her own home" (214). Además, la protagonista recuerda que en esas fiestas su dormitorio se convertía en habitación de invitados y así, o bien tenía que dormir en casa de una amiga o bien en un saco de dormir sobre el suelo del dormitorio de sus padres. Esta exclusión y nostalgia que ya sentía cuando era Alice pequeña, y que sigue estando bien presente en su vida, se puede interpretar, en términos psiconanalíticos, como la desaparición o ruptura del momento idílico de fusión y simbiosis entre madre e hija en la etapa preedípica, que trae consigo la separación y distinción de la otra persona frente a la cual la hija está desarrollando su identidad personal, la madre. En definitiva, la amnesia que caracteriza a la protagonista queda momentáneamente suspendida para ofrecernos una visión nostálgica de su infancia y adolescencia:

> She was, quite simply, dissolved in grief because of the loss of her real, her own home, and because of what she had been remembering as she stood there on the pavement…They took my room away from me, just like that…every time she had felt that it was not really her home at all, she had no right to a place in it, and at any moment her parents would simply throw her out altogether…
>
> But this is all *silly*… (217; la cursiva es de Lessing)

Esta última frase del fragmento ha llevado a algunas investigadoras a pensar que en esta escena tan importante para el conjunto de la novela no hay motivos suficientes para ofrecer una explicación psicoanalítica de la personalidad de Alice. Creemos que las evidencias que estamos aportando apuntan, en cambio, otro sentido: el recuerdo que Alice tiene pone el acento en "a memory not of indulgence but of emotional deprivation" (Eldredge 229).

A lo largo de la novela, pues, Alice desea reproducir la intimidad, perdida con su madre, de la etapa preedípica y actúa como tal, no reconociendo que su madre tenga otros intereses u otra vida al margen de su hija; esto es exactamente lo que sucede en el período preedípico en el que "the child does not originally recognize that the mother has or could have any separate interests from it. Therefore, when it finds out that its mother has separate interests, it cannot understand it" (Chodorow, *RM* 79). Esto puede ser una explicación a la rabia e ira en contra de sus padres por las fiestas que organizaban, con lo que esto pone de manifiesto la incapacidad de Alice de desarrollar su personalidad de forma progresiva. En este punto, no podemos olvidar que la perspectiva que tenemos de todos estos acontecimientos es la de la hija, de Alice. Si bien obtenemos algunas pinceladas sobre el personaje de Dorothy Mellings, habrá que esperar a la confrontación final entre madre e hija para saber más detalles del personaje de la madre y así comprender el alcance que tiene en la narrativa de Lessing un personaje como Dorothy Mellings en toda su magnitud.

Por un lado, entonces, Alice ansía remedar la intimidad que vivió con su madre, pero al mismo tiempo siente ira y furia porque ella "cannot forgive her mother for letting this Eden be lost" (Scanlan, "Language" 194). Esta ambivalencia, pues, se proyecta en las relaciones que mantiene con el exterior, con los demás; así, la empatía, la conexión con sus semejantes, la fluidez de las fronteras de su subjetividad y la del otro, como rasgos principales de la personalidad femenina, se materializan en su papel de organizadora y cuidadora de una "familia" sustitutiva. En este punto cabe la comparación con Martha en *FGC*, ya que ésta también cuida a la familia Coldridge en una casa, pero existen diferencias sustanciales entre ambas protagonistas: por un lado, Martha consigue salir de su solipsismo y conectar en todos los sentidos con sus semejantes, no sólo a través de su papel de organizadora y mediadora en la familia Coldridge, sino también gracias al autoanálisis y exploración mental que lleva a

cabo con la ayuda de Lynda, y que, en definitiva, le proporciona una reconciliación con su pasado – aunque éste no se produce literalmente con la figura de la madre –. Por otro, Alice desempeña las mismas funciones maternales pero aquí no hay niños que representen generaciones futuras, no existe ningún tipo de esperanza, la protagonista no es capaz de recordar su pasado – salvo en contadas ocasiones – y mucho menos, de analizarse y relacionar diferentes aspectos de las cosas, uniendo fragmentos. Por esta razón, ella no puede conectar con los demás y no puede leer los diferentes fragmentos de la ciudad. Entonces, aún siendo Londres el centro de la acción, la ausencia de "a full portrayal of the city in *The Good Terrorist*" no es más que el "reflection of the characters' inability to relate to one another" (Sizemore 64).

De todas formas, los estudios críticos sobre la novela suelen enfatizar el papel maternal que Alice desempeña en esa casa a lo largo de la novela. Sólo vamos a llamar la atención sobre dos elementos: la comida y la imagen de familia alrededor de la mesa en la casa. En este primer punto, está claro que Alice, con apenas recursos económicos, puede preparar suculentas comidas en vez de la comida basura a la que está el grupo acostumbrado: "No dietary deficiencies in people who lived on her soup!" (182). Ya hemos comentado a lo largo de este capítulo el significado de la comida, como alimento material y emocional, en la narrativa de Lessing, de modo que no vamos a insistir en ello. Sólo queremos afirmar que en realidad "her cooking and catering reflect her character: torn between the motherly and the childlike" (Sceats 120), porque al final de *GT* se nos ofrece una visión de Alice de pequeña ayudando a su madre en la cocina, donde se sentía segura y protegida:

> 'Once upon a time there was a little girl called Alice, with her mother Dorothy. One morning Alice was in the kitchen with Dorothy who was making her favourite pudding, apple with cinnamon and brown sugar and sour cream, and little Alice said, "Mummy, I am a good girl, aren't I"'. (368)

El comienzo de este fragmento señala, asimismo, el carácter idealizado que tal recuerdo tiene en la memoria de Alice, como un cuento infantil. A la idealización del pasado acude Alice cada vez que la protagonista se enfrenta con algo que le disgusta o desagrada, como válvula de escape, y "retreated inside herself to a place she had discovered long years ago, she did not know when, but she had been a small child. Inside here, she was safe" (122). En definitiva, es evidente que para una mejor comprensión del personaje de Alice a menudo hay que retrotraerse al mundo de la infancia y a la relación con su madre.

En segundo lugar, nos centraremos en la imagen de familia alrededor de la mesa. Cuando la protagonista entra subrepticiamente en la casa de su padre, Cedric, y su nueva familia, observa la presencia de una "great wooden table set with bowls of fruit and flowers" (78), que para Alice simbolizan la felicidad. Pocas flores aparecen en esta novela; sólo se menciona la rosa una vez, en la casa que ocupan, y está "long submerged, had thin whitish shoots" (52), lo que manifiesta la carencia de verdadero cariño y amor entre los habitantes de esa casa, aunque Alice piensa realmente que el grupo comunista forma una familia: "It is like a family, it *is*" (232; la cursiva es de Lessing). Efectivamente, en otro momento de aparente compenetración, Alice hace café en la cocina y luego "set around the mugs, and sat at the head of the table. Her happiness because of this scene was so strong she closed her eyes so that it would not beam out in great mellow streams" (173). El orden y la organización que impone Alice en el grupo, al hacer café y al repartir las tazas, recuerda en cierto modo la escena de la cena en *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, en la que la señora Ramsay, quien representa la capacidad maternal por excelencia, preside la mesa y se siente feliz de tener a sus invitados reunidos en torno a ella (101-21).

Alice demuestra ser un claro ejemplo de lo que implica el criar a una familia, en este caso no biológica, según la teorización de Chodorow, que no es sino el recuerdo de la etapa

preedípica, que al encontrarse "latent in women's normal relationship to the world and experience of self, is activated in their coming to care for an infant, encouraging their empathic identification with this infant which is the basis of maternal care" (*RM* 204). Lo único que ocurre en esta novela es que se produce una excesiva reactivación de ese período – que quizás nunca se ha superado del todo – con lo que Alice se encuentra en una situación infantil regresiva, al tiempo que nutre y alimenta al grupo. Aquí prevalece la noción de Jane Flax de que las *permeable ego boundaries*, definidas y defendidas por Chodorow, suponen un problema porque "the development of women's core identity is threatened and impeded by an inability to differentiate from the mother" ("Mother-Daughter" 23). En cualquier caso, no se puede negar lo evidente: que para Lessing el desarrollo de la identidad se produce en relación interpersonal. La problemática de esta novela radica en que los esfuerzos por mantener y cuidar a esas personas irónicamente proporciona el marco adecuado para que lleven a cabo sus actividades seudopolíticas y terroristas. Lo que, en teoría, son potencialmente aspectos positivos de la personalidad femenina (conexión, empatía, relación con los demás) se pervierten y distorsionan, al ser utilizados en un contexto inadecuado, por lo que al final casi todos los esfuerzos que realiza Alice terminan por fracasar. Ejemplo de esto es el caso de Jim, para el que encuentra trabajo en la imprenta de su padre y al que, sin quererlo, consigue despedir porque Cedric piensa que ha sido él el que ha cogido el dinero, desaparecido del negocio – y robado por Alice –. Sin embargo, "Alice's most effective terrorist activities are carried out against her parents" (Rowe, *Doris* 101).

Como hemos afirmado anteriormente, la voz narradora presenta todos los hechos desde la perspectiva de Alice, de la hija, quien ofrece una visión parcial y distorsionada de las actividades que realizan todos ellos. Es, sin embargo, la madre de Alice, quien "seems to be a more trustworthy interpreter" (Pickering 190). Esta opinión se confirma al final de la novela

cuando se produce el enfrentamiento entre madre e hija – en el piso nuevo de la madre – hacia el cual toda la trama se ha ido dirigiendo y que va a ofrecer una visión completamente novedosa de la figura de la madre en la narrativa de Lessing. Cuando Alice acude al encuentro con su madre, revierte al papel de niña con "the timid, anxious-to-please smile of the good daughter" (321) y una vez allí conoce – y conocemos – la verdad sobre la mudanza y venta de la casa de la infancia de Alice: Dorothy habría conservado la casa si no hubiera sido por el parasitismo de Alice y Jasper. Lo que, sin embargo, enfurece a Dorothy es ver cómo su hija desperdicia la vida del mismo modo en que ella lo había hecho anteriormente:

> 'Oh, I did so want something decent for you, Alice. I had no proper education…I was married when I was nineteen…And then I just kept house and looked after you and your brother and cooked and cooked and cooked. I am unemployable. I used to sit there, when you and your brother were babies, thinking how my friends were all making something of themselves'…'I haven't done anything with my life'…'I used to look at you when you were little, and I thought, well, at least I'll make sure that Alice gets educated, she'll be equipped…But it turned out that you spend your life exactly as I did. Cooking and nannying for other people. An all-purpose female drudge.'
> (328-29)

El enfado y rabia de Dorothy se explica porque ésta es capaz de ver cómo su hija está entrando en la *nightmare repetition* que ha condenado a madres y a hijas, tal y como se ha comprobado en *Children of Violence* y en *MS*. En este caso, al contrario que en textos anteriores, la hija manifiesta ceguera emocional y espiritual y no avanza a la transformación que conlleva la salida de su solipsismo; es la madre la que señala el destino fatal al que Alice está abocada, si no lo remedia. Durante toda la novela Alice desprecia a su madre como representante de una burguesía decadente, pero la ironía de todo esto reside en que la propia Alice asume y adopta los papeles burgueses que ella tanto rechaza en el ejercicio de la maternidad, como afirma Dorothy. En otras palabras, rechaza "the nuclear family, yet her own kitchen is nevertheless the centre of alternative domesticity" (Melmoth 999). Asimismo, Alice

afirma que "she didn't want to be like her mother who was selfish. She used to nag and bitch to have an afternoon to herself: the children had to lump it" (*GT* 103); pero ella también expresa sus quejas en ocasiones (*GT* 153).

En la relación biológica entre madre e hija sigue sin existir una salida satisfactoria, pero esta novela al menos examina un retrato positivo de la figura materna biológica, con lo cual se produce una inversión de la confrontación clásica entre madre e hija (Hidalgo, *Tiempo* 125; Sizemore 62). Otra autora, Claire Sprague, asegura en relación a esta díada madre-hija que "the daughter cannot escape her dependence, but the mother can. Dorothy abandons Alice instead of vice-versa. Furthermore, the mother figure is wholly sympathetic and the daughter figure wholly unsympathetic" (*Rereading* 112). En este sentido, suscribimos estas opiniones vertidas en torno al final de la novela. No obstante, como hemos ido señalando, este texto, tal y como sucede con la relación madre-hija, se caracteriza por la ambivalencia y las contradicciones. Por esto otra parte de la crítica sostiene que Dorothy no representa una figura tan positiva. Angeline Godwin Dvorak asegura que tanto Alice como Dorothy son un auténtico fracaso como hija y madre, respectivamente (163) y que, en concreto, Dorothy "is basically a passive individual who has not interferred (*sic*) with her daughter's life but has been victimized *by* her" (165; la cursiva es de Dvorak). En esta misma línea, Louise Yelin argumenta que "Dorothy is not only a rejecting and withholding mother who cannot or will not gratify her daughter's needs. She is also an overbearing, *devouring* mother who inhibits the development of autonomy in her daughter" (99; la cursiva es nuestra). Esta última afirmación nos parece a todas luces inadecuada porque precisamente es la hija la que no quiere conseguir ningún tipo de independencia, sino seguir dependiente de la madre, algo que impide el completo desarrollo personal. A la vista de lo expuesto, cabe señalar que todo depende de la perspectiva bajo la que se estudie la novela, la de la madre o la de la hija.

Pensamos, pues, que la identificación que Alice realiza en la novela "functions in relation to Dorothy *as* mother, to the warm nurturing Dorothy, not to her mother as a person" (King 95; la cursiva es de King); no se reconocen pues las particularidades y la subjetividad de la otra persona, su madre, y por ende no se produce conexión con Dorothy, ni con otro adulto, como una persona con sus propios intereses y autonomía personal. Según Chodorow, "overidentification and pseudoempathy based on maternal projection" (*RM* 205) son los efectos que se consiguen cuando no existe tal reconocimiento. Al final de la novela, cuando Alice se queda sola en una casa – de la que ella ahora está deseando salir –, sin familia a la que cuidar y alimentar, vuelve a ser "the poor baby" (*GT* 370).

Por último nos gustaría destacar otro aspecto de la novela que, a nuestro entender, se encuentra en relación directa con la relación madre-hija. El rechazo que siente la protagonista por su madre se equipara con la rabia o "the bitterness" que expresa "against the Council, the workmen, the Establishment" (*GT* 55); ese rechazo y, al tiempo, dependencia emocional que siente por su madre también lo siente por el sistema sociopolítico (Dvorak 171). Si hemos comentado antes que los miembros del grupo terrorista pueden ser analizados como niños – cuyas acciones están caracterizadas por la rabia e ira –, en cierto modo, la visión que se ofrece de los subsidios de desempleo y ayudas para personas jóvenes, que están en perfectas condiciones para trabajar, sostiene la noción de un estado que infantiliza a sus beneficiarios: "'So we are all on Social Security'" (15). Siguiendo esta lectura política de la novela, la casa en la que transcurre la mayor parte de la acción simboliza la familia, la tradición y el estado o sociedad (Greene, "Bleak Houses" 309; Greene, *Doris* 206; Scanlan, "Language" 193), al margen de todos los posibles significados que ya hemos visto en anteriores novelas, que también están aquí presentes; por ejemplo, como seno materno (King 96). De este modo, existen interpretaciones de la novela que prestan atención al aspecto político inherente en ella:

como crítica a la política de Margaret Thatcher, recuérdese que la acción de la novela se encuentra en plena efervescencia política en contra de la Primera Ministra (Yelin 93); o como la sátira de una desencantada Lessing hacia el discurso de la izquierda, asimismo reflejado en *RS* y en *GN*. Así, cierta parte de la crítica ha visto tanto en el personaje de Alice como en el de Dorothy un *alter ego* de la autora (Lurie 207; Sprague, *Rereading* 13; Scanlan, "Language" 195). Una vez más, *GT* demuestra la imposibilidad de llegar a una única conclusión o una única lectura en lo que se refiere a la narrativa de Lessing, en general, y en el tema que estamos explorando, las relaciones entre madres e hijas en particular.

Éste es, pues, el espíritu que ha presidido todo el análisis de las novelas seleccionadas de Lessing. La pluralidad, la visión *both/and* y la multiplicidad, características de la identidad personal femenina, están aquí reflejadas de muy diveras maneras: la ambivalencia existente entre madres e hijas, el perfil borroso en lo que a la pertenencia de géneros de las novelas se refiere, la conexión de la identidad personal con la colectividad, así como la necesidad de establecer vínculos interpersonales. De ahora en adelante, acometeremos el estudio de unos relatos breves de Lessing, en los que la relación madre-hija ocupa un lugar esencial.

3.5. Narraciones breves

En un estudio sobre la narrativa de Lessing, por muy selectivo que éste sea, no creemos que debamos ceñirnos únicamente a sus novelas, que constituyen la parte de la obra más conocida por el público y la crítica. Sus relatos, *short stories*, desarrollan temas ya explorados o examinados en las novelas, pero desprovistos de la excesiva prolijidad que a veces caracteriza la prosa de Lessing; entre los que cabe destacar la imagen de la habitación, la relación triangular entre dos mujeres y un hombre, la ciudad de Londres, la naturaleza en la

ciudad y la relación madre-hija. La autora ha manifestado en el prefacio a una de sus colecciones de relatos, *African Stories* (1981), que se considera entre "the addicts" (8) que escriben compulsivamente narraciones breves y tanto es así que existen cientos y cientos de ellas, compiladas en unas once colecciones. Desde *This Was the Old Chief Country: Collected African Stories, Vol. 1* (1951), la primera colección de relatos, la autora ha ido, pues, compaginando su labor como novelista y como escritora de estas narraciones. Aunque ella misma las denomina *short stories*, algunas, como "The Antheap", tienen una mayor longitud y podrían entrar dentro de un grupo separado denominado *novella*[19]. Según Jeremy Hawthorn, la *novella* (y mantenemos el término en inglés para diferenciarla del relato breve) normalmente tiene un "dominant symbol or complex of symbols at its heart, and...it is these rather than the complexity of its plot that give the novella its depth and significance" (72). Éste es el caso con "The Antheap", donde la trama tiene lugar en África y en la que la relación de amistad entre Tommy y Dirk, a pesar de las dificultades que les rodean por ser Dirk nativo, se forma cerca del sitio donde trabaja el padre de Tommy, descrito como "an enormous ant-working, as brightly tinted as a fresh antheap" (*AF* 360-61).

En el prefacio de la colección antes mencionada, Lessing establece una distinción entre sus relatos, basándose en los rasgos distintivos de "The Pig" y "The Trinket Box", dos de los primeros que ella escribió:

> I see them as two forks of a road. The second – intense, careful, self-conscious, mannered – could have led to the kind of writing usually described as "feminine". The style of *The Pig* is straight, broad, direct; is much less beguiling, but is the highway to the kind of writing that has the freedom to develop as it likes. (8; la cursiva es de Lessing)

[19] Sobre la problemática del género de la *short story*, se debe acudir al *Estudio lingüístico de las* short stories *de Doris Lessing* (1982) de Fernando Galván, sobre todo el capítulo tercero (111-201).

La disyuntiva, algo por otra parte atípico en Lessing, que plantea aquí no se aplica en la práctica que ha llevado a cabo desde entonces. Sus relatos intercalan los dos estilos, si bien, dependiendo de la década, uno predomina sobre el otro; por ejemplo en los años cincuenta, narraciones con un tono muy directo y con un fin estético claro de reflejar la realidad ilustran el credo marxista, que por entonces sostenía la autora. Pero, como afirma, Judith Kegan Gardiner, "despite her either/or rhetoric, [Lessing's] actual practice tends toward both/and" (*Rhys* 92). Como se ha podido comprobar a lo largo del presente trabajo sobre Lessing, esta autora busca la interrelación y la conexión a todos los niveles, nunca el encasillamiento o estancamiento. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a su producción de relatos.

En las numerosas colecciones de narraciones, asimismo, se reproducen temas e imágenes ya tratadas y vistas en sus novelas. Así, la imagen recurrente de la habitación que sucede a lo largo de *Children of Violence*, sobre todo en *FGC*, así como en *MS*, por poner sólo dos ejemplos, tiene una importante presencia en los relatos africanos de la *Collected African Stories*, por lo que "seeking confinement in a room is one of the commonest practices in this set of stories" (Suárez-Lafuente 5). La habitación, además, conforma la acción principal de "To Room Nineteen", relato de la colección *A Man and Two Women* (1963), y que pertenece al estilo de "The Trinket Box". Susan Rawlings, la protagonista, abandona el trabajo para dedicarse a su familia, a su marido y cuatro hijos. La opresión que ha sentido con la maternidad queda expresada en los siguientes términos: "...from the moment I became pregnant for the first time I signed myself over, so to speak, to other people. To the children. Not for one moment in twelve years have I been alone, had time to myself again" (2341). En primer lugar, debemos destacar que en este relato es una madre la que narra en primera persona lo que acontece en su vida, con lo que Lessing consigue reflejar el tema de la maternidad desde el punto de vista de una mujer que sólo viene definida por su matrimonio y

por el papel materno que ejerce en la familia. En segundo lugar, las dos habitaciones más importantes que aparecen en "To Room Nineteeen" son la de la propia casa de la protagonista, donde encuentra "un refugio que va poco a poco ahogándola" (Galván, *Estudio* 508), y la habitación del hotel, que aparece en el título, lo cual es significativo de la importancia que adquiere para Susan Rawlings, y donde al final se suicida. Para Lessing el desmoronamiento psíquico que sufre la protagonista – cuyo nombre, por cierto, confunde en *WSh*, llamándola Kate, quizás mentalmente asociándola con Kate Brown de *SBD*, con la que mantiene parecidos razonables (Sprague, *Rereading* 109) – está intrínsecamente unido a un patrón que existe "where order breaks into disorder and extremity" (*WSh* 244), debido a la poderosa influencia, ya señalada por otro lado, de la Primera Guerra Mundial en la generación de los padres de Lessing y por la que, como consecuencia, ella se vio muy afectada.

A Man and Two Women ha llamado poderosamente la atención de la crítica, que la ha estudiado en relación con *GN*, debido a la proximidad de la composición de ambas obras. Nuestro interés se centra por la abundancia de relatos en esta colección, que presentan situaciones triangulares entre dos personajes femeninos y uno masculino. Como hemos señalado respecto a la imagen de la habitación, también esta estructura tripartita tiene su relevancia en otros textos narrativos de Lessing. En la pentalogía *Children of Violence*, Martha Quest está relacionada en ocasiones con otro personaje femenino y uno masculino, en concreto en la situación familiar (la señora Quest/el señor Quest/Martha, a los que luego se añade Jonathan, hermano de Martha) o en *FGC* (Lynda/Mark/Martha), aludidos en su momento. Según Claire Sprague, la configuración que Lessing conoció de pequeña, "that primal triad, has a preferred, almost obsessive, place in her fiction" ("Genre Reversals" 113).

Así pues, los relatos hacen patente que en el conjunto de la obra narrativa de Lessing recurren situaciones, imágenes y temática, aunque tratadas de un modo bien distinto. En este

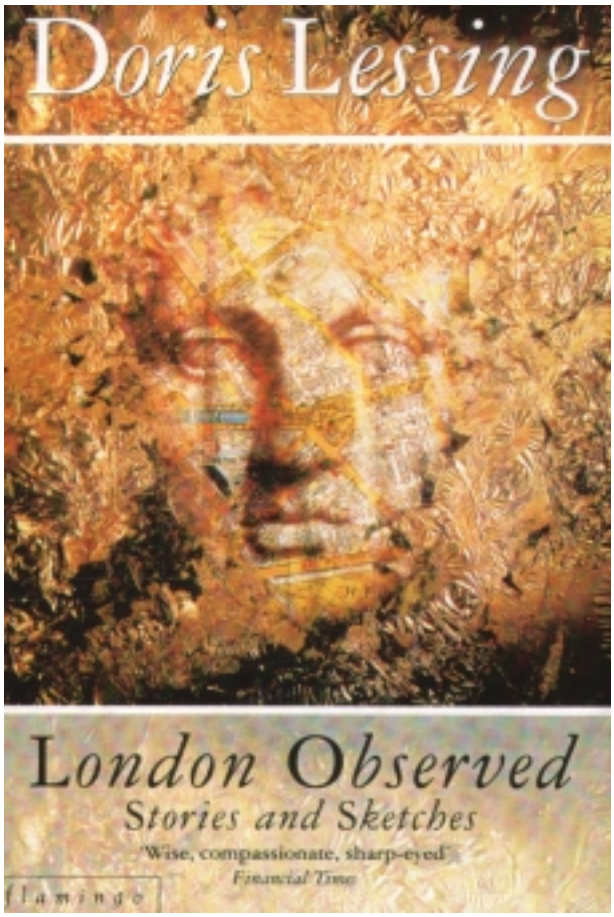
sentido, debemos destacar la última colección de relatos titulada *London Observed: Stories and Sketches* (1992) en Gran Bretaña y *The Real Thing* (nombre del último relato) en los Estados Unidos. La razón del cambio de título, según Lessing, reside en que si mantuvieran el primero en los Estados Unidos, "people would take it as a guidebook. So they changed it to *The Real Thing* – which, of course, is an advertisement for…what is it?" (Upchurch 221). La verdad es que este título ha despistado bastante a la crítica norteamericana, que se sorprende de que una autora como Lessing, y en "an era of postmodern pastiche, textual plurality, and authorial absence" (Fishburn, "Advertisements" 11), proponga una representación de lo real y verdadero. Bajo nuestro punto de vista, el título que verdaderamente hace justicia al contenido de la colección es el británico, *London Observed*, en el que una vez más, Londres se convierte en protagonista absoluto de las actividades de los personajes de las dieciocho narraciones breves.

También la ciudad londinense ha sido escenario frecuente de las tramas de las novelas de Lessing: sólo tenemos que recordar a *FGC*, donde Londres adquiere una importancia extraordinaria en relación con las capacidades de Martha de leer los diferentes textos y subtextos implícitos en la historia de la ciudad (imagen del palimpsesto); o *MS*, donde la presencia de la fantasía en relación con la ciudad y con la visión utópica del final marca la senda que autoras como Angela Carter van a recorrer en años posteriores. Resulta curioso observar que en el momento de mayor auge de novelas situadas en un Londres fantástico o existente en el pasado, escritas por autores como Carter, Peter Ackroyd o Iain Sinclair, que, según Richard Todd, no hacen sino contestar a "one of the worst collapses in London's civic and communal health, both physical and spiritual" (164), en los años ochenta, Lessing abandona todo interés por lo fantástico para escribir *DJS* y *GT*, ambas situadas en Londres, desde una perspectiva totalmente realista. Que Londres se convierta en leimotiv de una

colección de relatos no constituye, entonces, ninguna sorpresa. La fascinación de la autora por la ciudad ya ha sido señalada con anterioridad y ella misma ha confesado que uno de los principales motivos que la condujeron a escribir *London Observed* fue:

> The people who live in London are always knocking it, saying what a ghastly place it is. I can't imagine why. It's an extremely pleasant place to live, *if people actually use their eyes*. That's true of every city.
> (Upchurch 221; la cursiva es nuestra)

La frase arriba subrayada condensa la actitud de la protagonista/autora/narradora de la colección porque realmente se nos ofrece un paseo por diferentes suburbios, zonas, parques al tiempo que se nos cuentan historias de personas y se reconoce el pasado en momentos del presente. De nuevo aquí la imagen del palimpsesto cobra fuerza en el conjunto de la colección y en un relato denominado "In Defence of the Underground", donde un viaje por el metro de Londres despierta en la narradora/protagonista recuerdos de personas que antaño vivían en las zonas que visita: "A hundred years ago this suburb, these houses, were built, and they are solid and thick-walled" (*LO* 96). En este sentido, la portada de la edición británica de la colección, publicada por Flamingo, ilustra a la perfección cómo las vidas de los habitantes de Londres se entrecruzan del mismo modo en que el metro londinense conecta y entrecruza diferentes áreas de la ciudad, mediante el dibujo de un rostro con un plano de metro superpuesto. Esta portada constituye un elemento paratextual, si atendemos a la definición de paratexto de Gérard Genette, como todo aquello que rodea al texto (título, prólogo, prefacios, notas a pie de página, entre otros), que mantiene con el texto una relación poco explícita y distante, y que procura "un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso" (11).



Por supuesto Londres implica el hilo conductor y el escenario donde todos los relatos de la colección se producen. Queremos llamar la atención sobre uno en concreto, "Among the Roses", que tiene lugar en Regent's Park. Si hemos comentado que hay diversos temas que se tratan en la novelística de Lessing que después aparecen en las narraciones breves, en esta novela se concitan dos principalmente: la relevancia de la naturaleza en la ciudad y la relación madre-hija, propósito de nuestro estudio, que ha despertado poca atención crítica en comparación con las novelas. Ya en *IOC* Janna y Richard pasean su amor por parques y calles de Londres, con lo cual se comprueba que para Lessing no hay "inherent contrast between [the city] and nature" (Sizemore 29). Y en *DGN* en un momento determinado la protagonista, Janna, y Maudie acuden a Regent's Park y se sientan en el restaurante del Rose Garden, junto

a un rosal. En el epígrafe dedicado a *DJS* se explicó la relevancia de esta escena para la relación que establecen Janna y Maudie. Pues bien, esta situación puntual entre ambas reaparece más adelante en "Among the Roses", pero esta vez los personajes son madre e hija biológicas. Este relato apareció por primera vez en 1989, en *Ladies' Home Journal*, en el número correspondiente al mes de abril; entre la primera versión y la que aparece en *London Observed*, existen unas mínimas diferencias que Lisa Tyler se ha encargado de puntualizar en su artículo sobre el relato ("Our Mothers' Gardens" *passim*).

Lo primero que hay que señalar de "Among the Roses" es la inclusión en el título de la rosa, la flor que recurre en toda la producción narrativa de Lessing y que está intrínsecamente relacionada con la figura maternal, como se ha ido comentando a lo largo del presente trabajo. El título asimismo apunta al lugar donde transcurre la acción del relato: en un jardín repleto de rosas. En efecto, la primera línea del relato menciona el lugar donde se produce el encuentro entre madre (Myra) e hija (Shirley): "Regent's Park on a warm Saturday afternoon" (117). Myra, como otras tantas personas, pasea entre las rosas, lleva un libro sobre rosas en su bolsa, y se dirige dentro del parque al "Queen Mary's Rose Garden" (117); es muy aficionada a la jardinería, en concreto, a las rosas, todo lo contrario que su hija, Shirley, a la que no ve desde hace tres años por una disputa familiar, y quien odia la naturaleza en general. Así pues, el ambiente creado por la voz narradora en tercera persona, que a veces se contagia de los pensamientos de Myra: "There was no greater pleasure than this, wandering through roses and deciding, I'll have you...no, you...no, perhaps..." (117), pone de manifiesto el tema principal que se va a desarrollar en el relato: la relación entre una madre y su hija.

La discusión que separó a Myra y Shirley asimismo tuvo lugar en un jardín, el de Myra, pero en ese caso ese jardín privado significó la ruptura entre madre e hija:

> Shirley had come especially to quarrel with her mother. She chose the moment Myra was standing…in her rainy garden, doing her April pruning, to stand with her hads on her hips and tell her mother she was a boring old frump who didn't care about anybody, but only her roses. If she, Shirley, thought she was going to end up like her mother, then… (118)

La última frase del texto recuerda a las quejas que las figuras de las hijas realizan en textos matrofóbicos, cuando rechazan todas las actividades de la madre o todo lo que ella representa. Si tuviéramos sólo este punto de vista, sería fácil clasificar este fragmento como típicamente matrofóbico. Pero en "Among the Roses", al ser el énfasis maternal, ambos puntos de vista se expresan a lo largo del relato; de este modo, la voz narradora nos relata los acontecimientos previos a esa confrontación, que en apariencia motivaron tal ataque de furia dirigida contra Myra (119). Opiniones que Myra vierte sobre Shirley también ayudan a una mejor comprensión de la relación entre madre e hija y nos preparan para el encuentro final. Así, como Myra considera a Lynda, "her other (her real!) daughter" (119) en comparación con Shirley – "Where had Shirley come from then?" (121) –, refleja la exclusión que Shirley, cuya vida amorosa ha resultado bastante azarosa ha podido sentir frente a la hija que responde a los papeles tradicionales de madre y esposa. Aquí nos detenemos un instante para llamar la atención sobre dos aspectos del mismo tema: por un lado, la presencia de un elemento distorsionador y perturbador en una familia, y por otro, el favoritismo que una madre manifiesta hacia uno de sus dos hijos, como sucede en *MQ* o en la propia trayectoria personal de Lessing, y la rivalidad entre hermanos.

En cuanto al primer aspecto, la noción de un miembro en la familia que no encaja y que perturba el funcionamiento normal de la familia es asimismo conocida en la narrativa de Lessing, en la novela *The Fifth Child* (1988). Lessing afirma que en parte el personaje de Ben en esta novela está basado en un hecho real, contado en una carta que una lectora envió a la autora:

> She complained, in quasi-religious terms, of a fourth child who resembled the devil, an extraterrestrial, dangerous. That bothered me. It seemed to me to be a matter of old myths, dear to stories, of the "changeling" – the monstrous child that the fairies substituted for the real child and brought about misfortune with it. I started with that theme. It is actually a theme rather characteristic of England: I don't think there is a good translation of *changeling* in French.
> (de Montremy 197; la cursiva es de de Montremy)

Acogiéndonos a lo que afirma Lessing sobre la ausencia de una buena traducción del vocablo en francés – o en español, añadiríamos –, se utilizará *changeling* a lo largo del presente trabajo. En *Every Day is Mother's Day* (1985) de Hilary Mantel la idea del *changeling* asumirá una gran importancia al final de la novela. Si en *The Fifth Child* Lessing desarrolla y expone una "new found ability to identify with both the conventional mother and *the unusual child*" (Perrakis, "Female Gothic" 13; la cursiva es nuestra), es posible, entonces, equiparar el *changeling* con el "unusual child", que no encaja en un sitio determinado. Así, se puede extender el paralelismo con todas aquellas figuras filiales – sobre todo, de hijas – cuyo desarrollo personal perturba la estructura familiar: Martha Quest sería un perfecto ejemplo de esto mismo y la propia Doris Lessing, hasta cierto punto. Resulta muy significativo que a propósito de la narración breve una autora comenta que "Myra apparently sees Shirley as a kind of *changeling*, a daughter so foreign to herself that any relationship is certain to be complex at best" (Tyler, "Our Mothers' Gardens" 167; la cursiva es nuestra). En "Among the Roses", pues, Shirley es el *changeling* que no se parece ni a la madre ni al padre (120-21)[20].

[20] Asimismo, se nos presenta, si bien de un modo muy superficial, un posible favoritismo de la madre por la hija mayor, Lynda, consecuencia inmediata de la ausencia de reconocimiento por la hija menor, Shirley, o rivalidad entre hermanas. Este tema ha sido ampliamente estudiado y analizado en la narrativa de Margaret Drabble, donde se presta mucha atención a la relación entre hermanas como en *A Summer Bird-Cage* (1962), debido a lo cual se suele aducir que la autora "is attempting to resolve questions about the nature of sisterhood in her own life" (Levin 111), en concreto con A. S. Byatt, también afamada novelista. Si bien es cierto que podemos discernir la presencia más o menos subyacente de estos elementos en "Among the Roses", es el encuentro entre Myra y Shirley, madre e hija, lo que proporciona el centro de la narración.

El hecho de que se ponga un especial énfasis en la abundancia de rosas, como imagen maternal, apunta al deseo de reunión entre la hija y la madre, separadas durante un largo período de tiempo. Así, si "either gardens or floral images play an important symbolic role, metaphorically representing the lost unity, the joy of reunion, or both" (Tyler, "Mother-Daughter" 76), "Among the Roses" epitomiza la recuperación de ese edén perdido, el momento idílico de la etapa preedípica entre la madre y la hija, o al menos un entendimiento entre la madre y la hija. Shirley no tiene hijos, con lo que no ha podido recrear en el cuidado de una hija, por ejemplo, la intimidad y conexión vivida con su madre en el período antes mencionado. Como afirma Chodorow:

> Women come to want and need primary relationships to children. These wants and needs result from wanting intense primary relationships, which men tend not to provide both because of their place in women's oedipal constellation and because of their difficulties with intimacy. (*RM* 203)

Shirley asegura a su madre que la ha echado de menos (123), es decir, que la conexión existente entre madre e hija, perdida no sólo por la separación real de tres años sino también por la difícil relación mantenida por ambas desde la infancia de Shirley, se intenta recuperar en el jardín. En un ambiente como éste se expresan las diferencias irreconciliables entre ambas mediante la elección del tipo de rosa, que cada una de ellas hace: a Myra le gusta "'L'Oreal Trophy'", cuyos "blooms were all shades of creamy pink to apricot" (120), mientras que Shirley elige la "'Troika'", que para Myra "lacked subtlety, did not have the unearthly shimmer to it" (121). Es indudable, pues, que cada tipo de rosa simboliza el carácter y personalidad de los personajes: la "L'Oreal Trophy" se caracteriza por la delicada tonalidad de sus flores, por la elegancia y el brillo; la rosa del tipo "Troika" proviene de una mata pequeña y muy compacta, con flores grandes y de color naranja intenso con tonos rojos y de gran resistencia a las enfermedades. A pesar de la escisión que existe, los gestos de

acercamiento que manifiesta la hija son claros y evidentes: la visita a Regent's Park, justo éste de entre todos los parques de Londres, lo que apunta a la sinceridad del intento de reconciliación – "Suddenly it occurred to [Myra]: perhaps she came here hoping she'd run into me? She knows I come here a lot" (121) –; cuando observa que Myra se aleja, Shirley se acerca con paso ligero, "as [Myra] turned left, away from the roses, she heard noisy feet running" (121); y, por último, el interés repentino de Shirley por la afición de su madre, la jardinería y las rosas – "'How do you prune these things?'" (123), le pregunta a su madre –. Estos gestos de identificación también se producen en la madre, pero precisamente es en uno de esos momentos cuando se produce la amenaza de la confrontación; Myra invita a su hija a visitar su jardín un fin de semana y Shirley acepta la invitación y afirma que su compañero actual se va todos los fines de semana a hacer senderismo, a lo que la madre comenta:

> 'Then I'll be a fishing widow and you'll be a nature ramble widow,' dared Myra, smiling – as she knew – with nervousness.
> 'Why do you put up with it?' demanded Shirley, suddenly full of furious black resentment that positively scorched her mother. 'You always put up with everything. Why do you?' (123)

Dos son los motivos por los que se encoleriza Shirley. El primero, creemos, tiene que ver con la identificación absoluta que la madre ha realizado entre su propia vida y la de la hija ("fishing widow", "nature ramble widow"), algo que las figuras de las hijas de textos matrofóbicos rechazan de forma absoluta; el segundo motivo, en directa relación con el primero, se encuentra en la ira alojada en la hija porque "she has been personally betrayed by what she sees as the mother's thoughtless complicity with the patriarchy" (Fishburn, "Advertisements" 1). No obstante, y aquí radica la diferencia con otros textos en los que se explora la relación madre-hija, tanto una como otra hacen esfuerzos ímprobos para que la discusión no prospere:

> 'Oh God,' said Shirley. 'I can't believe it. I simply cannot believe…' She stopped, evidently remembering that she had just made up with her mother and did not want to quarrel again. At least, not yet. 'Oh well, it takes all sorts,' she conceded, as agreeably as was possible to her.
> 'Yes, it certainly does,' said Myra with a sigh. But she changed the sigh into a cough, for fear it would set Shirley off again. (124)

El tono conciliador que utilizan ambas, Myra y Shirley, en este último fragmento de la narración incorpora un cambio significativo en la exploración que Lessing ha llevado a cabo en díada madre-hija, que, se ha podido comprobar, nunca está desprovista de contradicciones y ambivalencias. Éstas existen en este relato, por supuesto, pero la reconciliación – aunque sea temporal – aparece en una relación madre-hija biológica, y esto supone una novedad en la narrativa de Lessing.

En "Among the Roses" asimismo se observa la influencia del mito sobre Demeter y Perséfone, tal y como se señaló en el capítulo anterior del presente trabajo. En este sentido, Lisa Tyler ha analizado en profundidad esta narración breve como reescritura del mito de origen griego ("Our Mothers' Gardens" *passim*). Su argumentación nos parece del todo adecuada y plausible, ya que "Among the Roses" contiene elementos bien conocidos del mito: presencia de la naturaleza y de abundancia de flores, una separación entre madre e hija, la celebración de las figuras de ambas y la reconciliación final. Una comparación entre "Among the Roses" y otros dos relatos, "The De Wets Come to Kloof Grange" y "Flavours of Exile" (de la colección *African Stories*), asimismo analizados en un trabajo posterior de Tyler ("Mother-Daughter" 83-89) en relación con la narrativa de Woolf y bajo la perspectiva de la teorización de Chodorow, como reescrituras contemporáneas del mito griego, arroja luz sobre el modo en que Lessing acomete la reescritura del mito de Demeter y Perséfone. En ocasiones se ha estudiado el primero de ellos dentro del contexto de las relaciones maritales o en los términos del aislamiento que las mujeres sienten en el medio rural africano (Galván, *Estudio*

429). Pero también es posible analizar la relación existente entre la señora Gale y la señora De Wet dentro del mito, entendiendo a la primera como figura maternal y a la segunda como hija (sustitutivas, claro está); algo que resulta evidente por la descripción física que realiza la voz narradora: "...she might perhaps be eighteen. She was a small creature, with delicate brown legs and arms, a brush of dancing black curls, and large excited black eyes" (112). Como en "Among the Roses" hay un jardín de rosas (110), abundancia de flores y vegetación, una separación entre las figuras de la madre y la hija, aunque, en este caso concreto, una imposible reconciliación entre la señora Gale y la señora De Wet, porque "this Demeter is unwilling or unable to rescue Persephone" (Tyler, "Mother-Daughter" 89). Ausente de este relato y de "Among the Roses", se encuentra el detalle que cuenta la propia Perséfone en el "Hymn to Demeter" a su madre sobre las semillas que ingiere en el reino de Hades y que le obligan a regresar al submundo periódicamente: "...he secretly insinuated a pomegranate seed, honey-sweet food, and though I was unwilling, he compelled me by force to taste it" (Homero 36). En cambio, en "Flavours of Exile" la fruta de la granada juega un papel fundamental porque representa la transición de la protagonista/narradora, cuyo nombre nos es desconocido, de la niñez a la adolescencia. Si el jardín donde está plantado el árbol, que destruye William con la connivencia de la protagonista, "represented a defeat" (*AS* 547) para su madre, en otras palabras, "the mother's exile from her childhood" (Hayes 10); el momento puntual que describe el relato señala la separación entre madre e hija, simbolizada por la granada (como en el mito de Demeter y Perséfone), y el comienzo de la adolescencia.

Es evidente que los ritos asociados a este mito y las diferentes versiones del mismo, "recognized its relevance to the cycle of vegetal life, to the human fear of death and hope for immortality, to the deep bonds that exist among women, particularly mothers and daughters" (Downing, Introduction 1). Todos aquellos autores que han realizado alguna reescritura, han

optado por centrarse en alguno (o todos) de los aspectos mencionados. Pues bien, mientras Tyler sostiene que en "Among the Roses" "the story's final sentence suggests repetition" ("Our Mothers' Gardens" 169), posiblemente centrándose en el aspecto cíclico de las estaciones que el mito refleja, nuestra lectura se inclina por la relevancia de los lazos de unión que se establecen entre madre e hija biológicas, y no tanto en la repetición de conflictos, cuya posibilidad no negamos. Así pues, la tendencia que Lessing parece adoptar de destacar la interrelación entre mujeres y la conexión en algunos de sus textos, de los años ochenta y noventa, ya que de hecho en ellos "women thrive better with one another than with men" (Gardiner, *Rhys* 109), se encuentra en la línea de lo que Adrienne Rich llama *lesbian continuum* (*Blood* 51-54; Palmer 122) y coincide, además, con una reevaluación de la figura de la madre de Lessing en textos denominados autobiográficos.

3.6. Ficción y autobiografía[21]

Doris Lessing siempre ha manifestado un profundo interés por cuestiones de autoría, de su identidad como escritora y por la relación entre su narrativa y la autobiografía. Baste recordar la exploración sobre los problemas formales de la narrativa y sobre el proceso de la escritura que la autora lleva a cabo en *GN*; o, en otro orden de cosas, las circunstancias que rodearon a *DJS*, que, al ser publicadas bajo seudónimo, permitieron a la autora una libertad hasta entonces desconocida "to challenge fixed notions of her identity and to reopen the question of who Doris Lessing is" (Agatucci 47). Pues bien, la reciente aparición de dos volúmenes de su autobiografía, *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949* (1994) y *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962* (1997), ha

[21] Tras la redacción de este epígrafe, Isabel Durán ha publicado un artículo denominado "Doris Lessing: La interminable búsqueda del yo a través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf" en el último número de *Atlantis*, en el que aborda algunos de los aspectos aquí tratados (85-108).

suscitado de nuevo un debate sobre este mismo tema, así como una reevaluación de un aspecto que ha ejercido una enorme influencia en la vida y en la obra narrativa de Lessing: la relación con su madre. Aunque de vez en cuando se ha ido comentando, cuando era pertinente a la argumentación, escenas de los textos escogidos en relación con la trayectoria vital de Lessing, a continuación analizaremos en mayor profundidad la relevancia que la publicación de los dos volúmenes tiene para la interpretación de la narrativa de la autora, así como la interrelación que guardan con otros textos autobiográficos escritos anteriormente por la autora.

El peso e influencia de las experiencias vitales de la autora en su obra literaria son tales que, por poner unos ejemplos, Lessing ha escrito, en primer lugar, una secuencia altamente autobiográfica, hecho reconocido abiertamente por ella como demuestran las numerosas referencias que ya señalamos en el correspondiente epígrafe; una novela que denomina "attempt at an autobiography" y otras dos obras en forma de diarios y bajo seudónimo; sin contar con ensayos en los que expone aspectos y episodios de su vida. Además, en un estudio, como éste, que utiliza un marco teórico psicoanalítico (si bien con un enfoque sociológico), se hace casi indispensable la referencia a la autobiografía, cuando la relación de la autora con su madre ha informado prácticamente la totalidad de las representaciones literarias de la relación madre-hija.

En los dos volúmenes antes mencionados, sobre todo en el primero, Lessing en cierto modo responde a las preguntas que Carolyn Heilbrun se hace sobre el comienzo que debe seguir una autora para escribir la biografía de otra mujer o su propia autobiografía. Además, la descripción que realiza sobre esa posible autora coincide sorprendentemente con las circunstancias de la vida de Lessing :

> Where should it begin? With her birth, and the disappointment, or reason for no disappointment, that she was not a boy? Do we then slide her into the Freudian family romance, the Oedipal configuration; if not, how do we view the childhood? And now that interest in the pre-Oedipal period has been so vigorously revived by French and American feminists, how closely do we look at that period? What, in short, is the subject's relation–inevitably complex–with her mother? (27)

Recuérdese que en 1984 Lessing consigue escribir sobre la figura de su madre y reconoce que la autora "was not wanted in the first place; that to have a girl was a disappointment that nearly did her [mother] in altogether" y que los recuerdos de su madre, Emily Maude McVeagh, "are all of antagonism, and fighting, and feeling shut out" ("Impertinent Daughters" 61). En los años ochenta, Lessing publica los *DJS*, en los que la autora explora el proceso degenerativo de las personas, la muerte y las relaciones entre mujeres que desempeñan papeles de madres o de hijas, sin tener lazos biológicos que las unan. Son estos, pues, los años en que la autora comienza un proceso de reconciliación y de recuperación de la figura de su madre en textos explícitamente autobiográficos como en "Impertinent Daughters" y en la narrativa. Este atisbo de reconocimiento por parte de Lessing no garantiza la desaparición del dolor o la pena que le produce hablar de su madre, más bien todo lo contrario; tal y como asegura Lessing, "writing about my mother is difficult. I keep coming up against barriers, and they are not much different now from what they were then. She paralysed me as a child by the anger and pity I felt. Now only pity is left, but *it still makes it hard to write about her*" ("Impertinent Daughters" 68; la cursiva es nuestra). Tanto en este texto como en otro que escribe como continuación del mismo – "My Mother's Life (Part Two)" – y publicado en 1985, la autora reconoce las difíciles condiciones de vida de su madre, que la impulsaron a "to project all her energies and talents into her daughter, who would live, for her, the life she had been prevented from living" ("My Mother's" 237), así como la decisiva importancia de la Primera Guerra Mundial en sus padres y en los hijos, de

modo que cuando ellos "talked about the war, both men and women–the war, the war, the war–…we children escaped from it into the bush" (232). La repetición de la palabra "war" indica la reiteración de un pasado que persigue a la generación futura, la de Lessing (o la de Martha Quest), y del que intenta escapar: la noción de la repetición y la fatalidad se encuentra muy presente en *Children of Violence*, sobre todo, en las dos primeras novelas. Que la Primera Guerra Mundial marcó la vida no sólo de los padres de Lessing sino la de la propia autora se hace patente en comentarios de la autora del tipo: "I had to be [critical], because my mother and father were both in complicated emotional states" (Bikman 59). En efecto, en *UMS* Lessing amplía la idea de escapar de la fatalidad que persigue a sus padres y que les condiciona a ser lo que son: "They seem to me intolerable, pathetic, unbearable...I stand there, a fierce unforgiving adamant child, saying to myself: I won't. I will not. I will not be like that. I am never going to be like them" (120). Estas palabras de Lessing recuerdan en gran medida a las pronunciadas por Martha en *MQ* cuando rechaza el modelo de feminidad que ofrece su madre o la señora Van Rensberg y, además, como apunta Michèle Roberts, "illuminate aspects of Lessing's writing" (*Food* 80).

El esfuerzo que realiza Lessing de excavar el pasado no comienza de modo tajante en los años ochenta, en los cuales, según Virginia Tiger, la composición de *DJS* "was in part fed by Lessing's effort to exorcise...her *guilt* over her inability to nurture her mother" (Rev. 14; la cursiva es nuestra), sino que se remonta a la secuencia *Children of Violence*, donde la idea de la culpa y la culpabilidad que siente la protagonista, Martha Quest, están bien presentes. En los años de composición de la pentalogía, por lo menos los primeros volúmenes, la figura de la madre sigue ejerciendo cierto poder en la vida de Lessing de modo que nada más recibir una carta de su madre anunciando su llegada a Londres sufre una crisis (*WSh* 32), que recuerda la que sufre Martha en *FGC*. Allí había emigrado la autora con su tercer hijo, Peter,

del matrimonio con Gottfried Lessing; a Jean y John Wisdom, hijos de su primer matrimonio con Frank Wisdom, los abandonó en la colonia. El hecho de que Lessing no entre en profundidad a hablar de este asunto ha provocado críticas acerbas (Dinnage 55), entre las que se encuentra la de Claire Sprague, "a founding mother of Lessing criticism" (Hite, Rev. 12), quien llega a considerar la primera parte de la autobiografía como "a disappointment"...porque "it tells Lessing readers little more than they know from her fiction" ("*Under My Skin*" 3). Con una afirmación como ésta, se comprueba la imposibilidad de una estricta separación de lo que es novelado y de lo que es autobiográfico.

Los sentimientos ambivalentes de diferenciación/separación que la autora ha experimentado toda su vida respecto a su madre se encuentran reflejados en la culpabilidad que se percibe en sus escritos sobre la incapacidad que tuvo de comprender a su madre y de verla como una víctima, trágica, atrapada por las circunstancias (Bertelsen 136; Lessing, *UMS* 15). Es precisamente en la primera parte de la autobiografía donde continúa el proceso de reconciliación con la figura de su madre que había dado comienzo en los textos autobiográficos de los años ochenta. La culpa, asimismo, hace reiterada presencia en la mayoría de las protagonistas femeninas. Así, por ejemplo, Martha, Emily y Janna muestran en algún momento determinado esa sensación de culpa, que, Elizabeth Abel en una argumentación sobre *GN*, afirma que proviene de una "inadequate differentiation from and feeling of responsibility for the rest of the world" y por lo cual "Anna becomes engulfed in her attempt to organize the meaning of the world events by compulsively pinning newspaper clippings to her walls" ("(E)Merging Identities" 431).

La lista de aspectos y rasgos en su narrativa que pueden interpretarse o reinterpretarse bajo la perspectiva que ofrecen los dos volúmenes de su autobiografía es interminable: la simetría que existe entre la familia de Lessing y la de la pentalogía; la similitud entre "Matty"

(un tipo de personalidad que adopta Martha) y "Tigger" "a protection for the person [Lessing] really was. 'Tigger' was an aspect of the Hostess" (*UMS* 89); la idea del *self-hater* que aparece en *FGC* corresponde a la voz de la madre diciéndole una y otra vez que no había sido una niña deseada, que su vida ha consistido en sacrificarse por sus hijos, en definitiva, mostrándole todas las quejas que tanto daño psicológico produjeron en Lessing (*UMS* 25-26, 29). Además, el hecho de reducir el número real de hijos que Lessing ha tenido en la vida real en la representación literaria de madres e hijas a una hija "highlights matrilineal fatality and the mother-daughter war" (Sprague, "*Under My Skin*" 3).

Y nos preguntamos, ¿qué influencia ha podido tener la batalla permanente que mantuvo Lessing con su madre respecto a Jean, la hija que tuvo de su primer matrimonio? Por lo que sabemos, Lessing nunca ha hablado sobre este tema, si bien ha dedicado expresamente un libro de su prolífica carrera a su hija, *Particularly Cats* (1967), reimpreso más adelante con el título *Particularly Cats and Rufus the Survivor*. Esta obra se puede definir como un ensayo que junto con *In Pursuit of the English* (1960) "cross into the terrain of novel and short story" (Knapp 166) y que manifiesta la fascinación que los gatos han ejercido en la infancia y en toda la vida de la autora. Su importancia ha sido tal que, según cuenta Lessing en *UMS*, "for years the death of a cat plunged me into grief so terrible I had to regard myself as rather mad. Did I feel anything as bad when my mother died, my father died? I did not" (38). En la obra narrativa los gatos aparecen en *Children of Violence*, en *MS* (Hugo es medio gato, medio perro), en *DJS* (Maudie posee también un gato) y existen en las demás novelas referencias de pasada a gatos callejeros. Además de esta obra concreta sobre los gatos, un relato de *London Observed*, "Two Old Women and a Young One" acomete la relación que las ancianas y personas mayores establecen con sus animales de compañía, como si fueran niños pequeños o bebés. La conversación de Fanny y Kate, las dos señoras del relato, transcurre sobre sus gatos

y resulta curioso cómo en un momento determinado Kate menciona la canción de Cole Porter, "I've Got You Under My Skin" (*London* 174) que después dará título a la primera parte de la autobiografía de Lessing. Al narrar sus experiencias vividas con los gatos, la autora nos participa de dichas experiencias "with deep empathy, shares vicariously in their triumphs...tries to cure their illnesses, and mourns their aging and death" (Ritvo 6), es decir, cumple una función completamente maternal. Al mismo tiempo, también realiza una disquisición sobre la vida y la muerte en la escena principal del relato que tiene lugar en la granja africana, aunque la mayor parte de la obra está dedicada a los dos gatos que Lessing tiene en su casa de Londres: la misión de la madre consistía en acabar con los gatos sobrantes de la granja, salvo un año, que se negó y tuvo que hacerlo el padre con Lessing, de pequeña (7-10). Este hecho marcó profundamente a la autora. En definitiva, este libro breve recoge "Lessing's difficult and contradictory attitudes toward motherhood" (Gardiner, "Gender" 121), pero también explora las capacidades de dar cobijo y cariño de una maternal Lessing; esto, junto con la dedicatoria del libro, indica que existe siempre una posibilidad de cambio y regeneración en generaciones futuras.

Detalles que Lessing cuenta sobre su vida en la granja del distrito de Lomagundi de Rodesia del Sur (la actual Zimbabue), colonia británica que consiguió la independencia en 1965 y que recientemente ha llamado la atención de los medios de comunicación por la guerra de las tierras entre los ex-colonos y nativos, pueden interpretarse en relación con la figura de la madre. En este sentido, cabe relacionar la presencia continuada de la imagen de la casa en toda su producción literaria con la importancia otorgada a la casa/granja de África, entendiéndola como metáfora maternal. Si la casa representa una extensión del cuerpo materno, de Emily Maude Tayler, la hija adolescente se enfrenta y desea escapar de la casa, tal y como hace más adelante, hacia la libertad que ofrece la naturaleza. Pero por otro lado,

siguiendo la argumentación propuesta por Victoria Rosner, se encuentra "[Lessing's] organic connection to the house, her dependence on it (and by extension, on her mother) to help her realize a 'solid' sense of identity. Lessing swings back and forth between those positions, between identifications with bush and house, in an ambivalent identification with her mother" ("Home" 82). En "Impertinent Daughters" Lessing asegura que no puede obviar el concepto de clase cuando se refiere a su madre:

> She never freed her judgements from thoughts of class, but then she did not see why she should. Class was then a straitjacket, an imperative, a crippler. Only that time, that place, could have produced her: London, Britain, the British Empire. But the Empire was in its last days: a thought she would have dismissed as treacherous, wrong-headed, soft. (52)

La casa representa el cuerpo maternal pero también incide en cuestiones coloniales. Baste mencionar el deseo de Maude Tayler de conservar objetos de Gran Bretaña y de Persia (ahora Irán), donde habían pasado los primeros años de la infancia de Lessing, que recuerdan a "Home" (*UMS* 75), siempre en mayúsculas para su madre, Gran Bretaña. Existía para la madre una diferencia radical entre el interior de la casa y el exterior, la sabana africana, con el que no quería tener nada que ver. Los sentimientos contradictorios que invaden a Lessing sobre su casa y el hogar de sus padres, "which she describes as both a prison and her only true home, reflect her complex feelings of attraction and repulsion towards her mother" (Rosner, "Home" 84). La atracción y necesidad hacia la madre se explican por la continuada identificación primaria que existe entre la figura de la madre y de la hija desde el período preedípico y que forman parte de la personalidad femenina, pero el problema radica en la posición que la crianza de una hija ocupa en la sociedad patriarcal, restringida al ámbito privado donde sólo la mujer tiene acceso, con lo que la madre, al cuidar ella sola a la hija, no permite que ésta se desarrolle con normalidad, sino que la agobia y a veces la asfixia. Esto se

puede manifestar en el deseo obsesivo que siente la madre de que su hija cumpla los sueños inconclusos de su propia vida; por lo cual "those aspects of feminine personality which reproduce mothering become distorted" (Chodorow, *RM* 213).

Por otro lado, cuando Lessing está estudiando en un internado católico para alumnas, siente añoranza de su casa y allí aprende "the skills of the survivor, of loneliness, of exile" (*UMS* 111). La noción del exilio, físico, psíquico y emocional, resulta fundamental en la obra y vida de Lessing; recuérdese que Martha abandona la colonia para irse a Gran Bretaña y que Alice asimismo se siente exilada en su propio hogar de pequeña. En estos dos ejemplos se condensa la importancia del exilio para Lessing: en primer lugar, hay que señalar el exilio real de la autora porque ella abandona la colonia y, con su hijo Peter, se instala en Londres pero además, las autoridades consideraron que la autora era "a Prohibited Immigrant in South Africa and in Southern Rhodesia too" (*WSh* 173), y lo fue durante veinticinco años. Sólo hizo una breve visita en 1956, antes de la prohibición, y ya no pudo volver hasta 1982 cuando se le permitió la entrada a esos países: la impresión que causó en la autora este y sucesivos retornos al hogar africano queda recogida en *Going Home* (1957) y en *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe* (1992). Existe, pues, una corriente de nostalgia y añoranza que invade los recuerdos de la autora sobre el hogar africano y que conduce a Lessing, pues, a reconstituir y reconstruir esos lugares que conoció en su pasado en la narrativa, con lo que adquieren nuevo significado y connotaciones. Para Lessing "the yearning for a place–and for a past–that is simultenously real, ideal, and true becomes considerably more complex" (Rubenstein, "Fixing the Past" 18), por lo que resulta evidente que en la recuperación del pasado se está integrando la visión del presente, además de estar ese pasado tamizado por la imaginación de la autora al escribir un texto literario. En segundo lugar, el exilio trae consigo recuerdos del hogar y de la figura de la madre. Que Lessing manifiesta una añoranza por la unión y simbiosis entre la

madre y la hija de la etapa preedípica en la representación literaria de la relación madre-hija es evidente, como hemos expuesto en el capítulo. Al tiempo que la autora en su vida real ha luchado abiertamente contra una figura materna hostil, en los textos ha intentado modificar las figuras de la madre y de la hija progresivamente para dar cabida a una madre comprensiva y amante, que sepa nutrir y alimentar las necesidades afectivas de una hija, Lessing, "an oversensitive, always observant and judging, battling, impressionable, hungry-for-love child. With not one, but several, skins too few" (*UMS* 26).

Lo que hace Lessing en sus textos autobiográficos y, en concreto, en las dos partes de su autobiografía es compensar esas "skins too few" con capas y capas de información y datos sobre su madre y ella misma, con lo cual la identidad que adopta Lessing como escritora autobiográfica le permite recomponer y rehacer su propia identidad personal, ahora, en términos de Chodorow, "multilayered" (*RM* 129). En este sentido, es conveniente señalar que entre las alabanzas que Linda E. Chown dedica a *UMS* se encuentra la de que la obra relata los detalles biográficos de la autora "via an overlapping montage of interpreted and self-interpreting *layers*" (1; la cursiva es nuestra). Así, la propia reseña llama la atención sobre este aspecto en la reiterada mención de la palabra *layer*, al menos en siete ocasiones. Además, la interrelación constante que Lessing lleva a cabo entre la narración de su vida y su obra literaria, más acuciante incluso en *WSh*, incide en la imagen de un multitexto; porque si los textos autobiográficos publicados con anterioridad a *UMS* y *WSh* pueden considerarse "unique intertexts" (Rubenstein, "Fixing the Past" 17), el resultado de superponer datos biográficos con detalles de la obra narrativa es la creación de una obra multitextual, mediante la actuación del sujeto Lessing. Además, la figura del palimpsesto que ha aparecido en algunas novelas de Lessing (recuérdese la ciudad de Londres en *FGC* o *DJS*) también puede aplicarse aquí ya que "like a palimpsest, both psyche and literary text are layered, with

repressed elements erupting in disguised forms onto the manifest surface of consciousness, of a text" (Friedman, "Weaving" 164) y es Lessing, como anteriormente Martha o Janna, quien es capaz de "leer" y descifrar los acontecimientos de su vida y, en especial, la relación que mantuvo con su madre. Por esta razón, no corresponde aquí la noción de intertexto de Julia Kristeva, que consiste, como Roland Barthes, en la ausencia del sujeto creador, y que parte de los presupuestos teóricos de Mijail Bajtín, en que "each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read" ("Word" 37); en esta y otras definiciones de intertexto de Kristeva se obvia toda preexistencia de ese sujeto porque es el texto el que establece el juego de conexiones e interrelaciones. Sin embargo, es Lessing, como creadora, la que establece los vínculos y relaciones entre los textos; ahora bien, como afirma Chown, en la autobiografía Lessing renuncia a un concepto unitario cartesiano de *self* así como a "the need for any fixed selfhood" (9). La subjetividad que está creando la autora está formada en relación con el contexto y con el mundo circundante, el llamado *self-in-relationship* que la escuela de las relaciones objetales y Chodorow proponen como salida, por un lado, al concepto tradicional de *self*, que no ha tenido en cuenta la subjetividad femenina, y, por otro, a la idea de dislocación y ausencia del sujeto. Lessing es, pues, feminista en tanto que aspira, como deja bien patente en las autobiografías, a una "*reconstruction*, the production of alternative modes and models of subjectivity...[the] mediation of a subject constructed historically through relations with other subjects (Waugh, *Feminine Fictions* 20; la cursiva es de Waugh). Por esta razón de vez en cuando hemos establecido conexiones con otras escritoras anteriores y posteriores a Lessing porque así entendemos que debe analizarse la construcción del sujeto femenino, basándose en la relación con el exterior, remedando la actividad primaria en la crianza de los hijos.

En los dos volúmenes, *UMS* y *WSh*, Lessing concede gran importancia a sus recuerdos y, si bien reconoce que "memory is a careless and lazy organ" (*UMS* 13), insiste en que en la memoria perduran aquellos acontecimientos en relación con algo: "Here we are at the core of the problem of memory. You remember with what you are at the time you are remembering" (*UMS* 185), como ocurre en el relato de su pertenencia al grupo de los Jóvenes Airados ("Angry Young Man") que para ella "was a phenomenon entirely invented by the newspapers" (*WSh* 213). Que la autora siempre "speaks of memory situationally, in terms of relations" (Chown 9) insiste sobre la noción de la subjetividad creada por las relaciones sociales, la principal y primaria, la establecida con la madre. En esta línea una autora, Sidonie Smith, ha estudiado las autobiografías escritas por mujeres bajo esta perspectiva y las caracteriza como "more attentive to personal interconnectedness between self and world" (58). La presencia del sujeto autobiográfico femenino es "much more locally-bound, tied to the exigencies of a particular place and time, tied especially to the key individuals who marked their development" (Morgan 8).

Por esto Lessing explora las relaciones que mantuvo especialmente con sus padres y al hacerlo en una autobiografía se pregunta: "is this the truth?" (*UMS* 15). Ya antes había expresado su inquietud sobre el relato de lo que supuestamente tiene que ser verídico y real en un texto autobiográfico: "I've written about [my father] before, but novels, stories, don't have to be 'true.' Writing this article is difficult because it has to be 'true.'" ("My Father" 89). El motivo principal que aduce la autora para acometer su autobiografía es "self-defence" (*UMS* 14), porque en 1992 sabía que cuatro biógrafos norteamericanos iban a escribir sobre ella. Además de ésta, existe otra razón por la que Lessing se dispuso a la escritura de los dos volúmenes de su autobiografía: el proceso continuo de análisis de la figura de su madre y la de su padre así como la influencia de éstos en su propia vida.

En el texto autobiográfico de 1985, Lessing pone de manifiesto diferencias sustanciales entre la personalidad de su madre y la de su padre, Alfred Tayler, quien fracasó como granjero por lo que decidió dedicarse a su "old dream of finding gold" (230), para desesperación de la madre de Lessing, caracterizada por su "common sense" ("My Mother's" 235). Este contraste de actitudes vitales entre los padres ha resultado ser de gran importancia para Lessing ya que, como asegura Margaret Moan Rowe, "awareness of the pull between the paternal and the maternal is central to understanding Lessing's biography and to much of the autobiographical slant of her fiction" (*Doris* 5-6). En efecto, en el epílogo a *The Story of An African Farm* de Olive Schreiner, Lessing expone su visión de las influencias que pueden ejercer los padres en la vida de una mujer para que se convierta en escritora, claramente refiriéndose a su propia experiencia:

> To the creation of a woman novelist seem to go certain psychological ingredients; at least, often enough to make it interesting. One of them, a balance between father and mother where the practicality, the ordinary sense, cleverness, and worldly ambition is on the side of the mother; and the father's life is so weighted with dreams and ideas and imaginings that their joint life gets lost in what looks like a hopeless muddle and failure, but which holds a potentiality for something that must be recognized as better, on a different level, than what ordinary sense or cleverness can begin to conceive. (172)

Es indudable que Lessing asimismo hace referencia a la dicotomía establecida entre su padre, soñador y aventurero, relacionado siempre con la naturaleza, y su madre, pragmática y práctica, siempre preocupada por costumbres sociales y apegada a los modos de la ciudad, para quien la vida en la granja en lo que ahora es Zimbabue resultó ser una pesadilla. Esta dualidad está muy presente en relatos breves – por ejemplo, "Eldorado" está dedicado a la pasión y la fiebre del oro que se despertó en su padre –, en ensayos, en concreto, en uno denominado "My Father", de las mismas características que el dedicado a su madre, aunque, claro está, con una mayor simpatía, y, por último, en la presentación de los personajes del

señor y la señora Quest. Así pues, la línea divisoria entre lo que es ficción y lo que corresponde a la realidad se difumina cuando se trata de las relaciones personales en la vida de Lessing. Ella reconoce la fuerza de sus experiencias vitales en los textos narrativos en entrevistas concedidas a especialistas; y es que, a pesar de que es bien conocida la profunda antipatía que siente hacia la actividad crítica en general y hacia la académica en particular – baste recordar las afirmaciones en este sentido formuladas en el prólogo que escribió a *GN* o la opinión desfavorable que le merece la *Doris Lessing Newsletter* –, en ocasiones Lessing ilumina aspectos de su obra narrativa en estas entrevistas:

> Bertelsen: It also interests me that I keep talking about "Martha" and you talk about yourself. Perhaps it's easier that way?
> Lessing: Well, it's easier. (Bertelsen, "Acknowledging" 121)

Hemos analizado las relaciones entre las figuras de madres e hijas en la narrativa de Lessing según el modelo teórico proporcionado por Nancy Chodorow. Cabe recordar que debido a la posición relacional básica que las niñas mantienen con sus madres en el período preedípico, ellas "come to define and experience themselves as continuous with others; their experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries" (*RM* 169), lo que hemos venido definiendo como *self-in-relationship*. Si hemos examinado este concepto en el género exclusivo de la autobiografía, ahora, las características de la personalidad femenina se pueden atribuir asimismo a la producción literaria de una escritora en su conjunto, porque la noción de barrera o línea definitoria engloba conceptos muy diversos.

Así, como la temática sobre la relación madre-hija se repite en sucesivos textos se va reinterpretando y reanalizando, en palabras de Chodorow, "in a layering of relational constellations" (*RM* 201), la representación literaria de esta relación remeda las características principales de la personalidad femenina, basada en la conexión con los demás. Al tiempo que

se explora la figura de la madre y la de la hija en las novelas se está examinando el vínculo que Lessing mantuvo con su madre, cuyo momento principal llega con la publicación de los dos volúmenes de su autobiografía, donde todos los aspectos principales de la relación madre-hija salen de nuevo a la luz y adquieren nuevos y más interesantes significados. En otro orden de ideas, cabe afirmar que a veces "the line between women's novels, autobiographies and journals is...a thin one" (Gardiner, "Mind Mother" 137), lo que reitera la idea de la construcción de una identidad femenina basada en la relación, en la conexión con los demás. Novelas como *MS*, el primer intento de Lessing de autobiografía envuelta en una estructura fantástica, o *DJS*, que están estructuradas como diarios de una autora ficticia, Jane Somers, creada por Lessing, contienen elementos y aspectos autobiográficos, mientras que otros textos como *Particularly Cats*, se encuentran en la encrucijada de ficción y autobiografía. También puede ocurrir que dentro de la propia forma narrativa se mezclen los géneros, continuando con la idea de fusión de fronteras y de relación con lo circundante, como rasgo fundamental de la personalidad femenina, "as autobiography, fantasy, and legend are interwoven with the more traditional features of the genre" (Rubenstein, *Boundaries* 9). Lessing es un ejemplo perfecto de una escritora que muestra la visión *both/and* y que ha utilizado todas las técnicas narrativas y géneros posibles al hacer uso de un "mixing of styles" (Hanson 68): ha escrito novela realista, género fantástico o lo que denominó *inner fiction*, una secuencia completa de ciencia-ficción, llamada *space fiction*, una seudoautobiografía, unos diarios que resultaron ser inventados, y así sucesivamente. La producción literaria de esta autora, pues, representa la disolución de límites entre géneros, lo cual se puede interpretar, desde un punto de vista psicoanalítico, como "textual symptoms of the effort to reformulate the subject" (Daly y Reddy, Introduction 12), que están llevando a cabo autoras recientemente.

Resulta imposible definir, pues, a Lessing de una manera absoluta pues su producción literaria escapa cualquier intento de clasificación, como comentamos en la introducción del presente capítulo. Lo que se puede afirmar es el lugar relevante que esta autora ha conseguido en la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo veinte, referencia de muchas otras escritoras. Si en 1972 Margaret Drabble denominó a Lessing "prophet" ("Doris Lessing" 50) y "Cassandra" (54) respecto a la visión que la autora tenía del futuro de la humanidad, capacidad que ella reconoce cuando dice que a veces "hit[s] a kind of wavelength" (Frick 164), por la presentación que realiza de la relación madre-hija y por la insistencia de la presencia del sujeto femenino en el mundo, Lessing anticipa aspectos y elementos que van a ser profundamente explorados en la narrativa contemporánea de habla inglesa escrita por mujeres en años sucesivos.

4. MARGARET ATWOOD (1939 -)

Sons branch out, but
one woman leads to another.
Finally I know you
through your daughters,
my mother, her sisters,
and through myself.

Margaret Atwood.
"Five Poems for Grandmothers"

En este capítulo acometemos el análisis de los personajes de madres e hijas en algunas de las novelas escritas por Margaret Atwood, novelista, poeta y crítica literaria, de nacionalidad canadiense anglófona. En las novelas que procedemos a examinar se establece a menudo una conexión entre la figura materna y Canadá, sobre todo en las primeras, ya que en esos años se produce un encendido debate sobre la identidad y seña cultural canadienses. Por esto, cabe interpretar la vuelta al pasado que lleva a cabo la protagonista, bien con un regreso al lugar de origen, bien con una regresión al período preedípico, o con una conjunción de ambas, en relación con la situación canadiense del momento. Así, comprobaremos cómo, al conectar los problemas de la identidad femenina con la identidad nacional, la representación literaria de la figura de la madre posee una característica ambivalencia. En esta misma línea, Victor-Lévy Beaulieu (autor canadiense francófono), en una conversación mantenida con Margaret Atwood, sostiene que en la poesía de ésta existe "the search for Canadian female origins" (49), tal y como aparece en la cita del poema que abre el presente capítulo. Sin embargo, también en la narrativa, Atwood parece mostrar un especial interés por la importancia de los orígenes familiares; así la vuelta al pasado se entiende como un acto

integrador, de continuidad entre las madres – o figuras maternas sustitutivas – y las hijas, por muy dolorosa que haya resultado la relación entre ellas.

Esta noción de la interdependencia e interrelación entre mujeres, vista a través del prisma de la presentación literaria de madres e hijas, comparte lo que Adrienne Rich define como *lesbian continuum*, concepto, recuérdese, que "embrace[s] many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing or a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support" (*Blood* 51). La teorización de Chodorow, entonces, aporta un marco apropiado para el estudio de la comunidad, fusión de barreras y mutualidad entre mujeres en las novelas de Atwood de los años setenta y ochenta. Pero, además, hay que tener en cuenta que la relación entre una madre y su hija no está exenta de problemas y de tensiones, lo cual se pone en evidencia asimismo en esas novelas. En efecto, para Atwood las cuestiones sobre el poder – quién lo ejerce y cómo – resultan a todas luces fundamentales, y en las relaciones personales, sobre todo, entre una madre y su hija, o entre amigas o hermanas, también se establecen juegos de poder.

Si comenzamos el estudio sobre la obra de Lessing con la imposibilidad de etiquetar a dicha autora, poseedora de una prolífica carrera, algo similar ocurre con Atwood. Pero el caso de la escritora canadiense es incluso más complejo si cabe, porque, en primer lugar, Atwood es poeta, novelista y crítica literaria, pinta acuarelas que proporcionan en ocasiones la ilustración de la cubierta de sus obras (por ejemplo, la edición canadiense de *True Stories*, una colección de poemas publicada en 1981) y, además, ha trabajado unos años en el ámbito académico. En segundo lugar, dentro de la producción narrativa (la que nos ocupa), Atwood utiliza un gran número de géneros, mezclando estilos, revisándolos y reescribiéndolos: la novela del descubrimiento del yo, la novela gótica, la distópica y la histórica, entre otros. En tercer lugar, como sitúa a la figura femenina canadiense en el foco de atención de la novela, al

tiempo que pone en evidencia técnicas literarias postmodernistas, Atwood ha sido definida dentro de categorías, hoy en día sometidas a escrutinio, como feminista, postmodernista y postcolonial. En este sentido, coincidimos con lo que Sharon Rose Wilson opina sobre esta escritora: "Atwood synthesizes the often similar techniques identified with feminist, postmodernist *and* postcolonialist theory into a revisionist form" (28; la cursiva es de Wilson). Es evidente que la idea de la multiplicidad, de la *multilayered identity*, defendida por Chodorow, está llevada aquí a extremos que no se perciben en otras escritoras.

Esta "both/and vision" (DuPlessis, "For the Etruscans" 276), patente a todos los niveles que hemos mencionado anteriormente, ha sido destacada por diversas investigadoras, como Eleanora Rao, quien, en un trabajo exploratorio sobre Atwood, sostiene, basándose en Rachel Blau DuPlessis, que "[w]omen writers have privileged coexistence to the either/or dualism and the hierarchy it implies" (87). Rao, sin embargo, no reconoce abiertamente que, cuando DuPlessis explica esta visión *both/and*, ésta parte de la teorización de Chodorow sobre la posición relacional básica primaria de la mujer respecto a su madre. Nuestro análisis, pues, aspira a revitalizar la visión *both/and* en la obra de Atwood, admitida por gran parte de la crítica, desde la perspectiva que ofrece el psicoanálisis feminista de Chodorow.

Este interés integrador e inclusivo permea toda la obra de Atwood, pero hemos seleccionado cuatro de sus novelas para efectuar un exhaustivo estudio de la representación literaria de las madres y las hijas: *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976), *Life Before Man* (1979) y *The Handmaid's Tale* (1985). La propia autora distingue claramente dos secciones en lo que se refiere a sus seis primeras novelas: "The first three novels comprise a unit, and *Life Before Man* is the first of another unit of three" (Gerald y Crabbe 136). Hemos prescindido del análisis de dos de estas seis novelas, *The Edible Woman* (1969) y *Bodily Harm* (1981), las primeras de los dos grupos, y escogido las cuatro restantes, porque son las

que presentan las figuras de madres e hijas de una manera más completa y compleja. Además, se va a prestar una mayor atención a *LO*, debido al lugar preferente que ocupa en el conjunto de la narrativa de Atwood, y porque creemos que significa un punto de inflexión en la presentación de las figuras de madres e hijas. En esta novela se encuentran en germen muchos aspectos que van a ser tratados en profundidad en las siguientes obras. Por último, al seleccionar novelas de los años setenta y ochenta, se establecerán similitudes y diferencias con las novelas de Lessing, cuando esto resulte pertinente.

4.1. *Surfacing* (1972)

En el mismo año en el que se publica *Surfacing*, aparece *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, un estudio crítico de Atwood sobre los temas más recurrentes en la literatura canadiense en un momento en el que se cuestionaba la existencia de dicha literatura. Esto ha motivado que en numerosos trabajos se especule sobre la intrínseca relación entre ambas obras. A pesar de la similitud de los temas explorados en ellas – por ejemplo, la supervivencia como símbolo principal en la literatura canadiense, la dicotomía *victor/victim*, la importancia de la naturaleza hostil como factor determinante del carácter nacional canadiense, la atracción que ejerce el Norte de Canadá, entre otros –, como afirma la propia Atwood:

> It's unfortunate that the two books were published around the same time, because people make that connection. But in fact, *Surfacing* was finished and at the publisher by the time I started working on *Survival*…Some people think that I deliberately *invented* these themes in order to write a book about them, but that's not the way it happened. The themes were there; I noticed them. (Sandler 52; la cursiva es de Sandler)

Así pues, tratar *Surf* como simple espejo (por utilizar una de las imágenes favoritas de Atwood tanto en su poesía como en su narrativa) de *Surv* reduce, creemos, la complejidad de una novela que ha recibido una gran atención crítica. Debido a la importancia de *Surf* en el conjunto de la obra de Atwood, resulta necesario señalar cuáles son las interpretaciones más comunes. Si seguimos las apreciaciones de George Woodcock (*passim*) y Coral Ann Howells (*Margaret* 24, 170-171) sobre la crítica vertida al respecto, se puede comprobar que la diversidad de opiniones pone de manifiesto no sólo la variedad de los temas de *Surf* sino también la ambigüedad que presenta una novela tan breve (consta de ciento ochenta y seis páginas) con un argumento bastante sencillo. Así, a rasgos generales se ha analizado la novela, primero, desde el punto de vista de la estructura y el lenguaje (Keith 180-83); segundo, como narración en la que se percibe la influencia del shamanismo, entendiendo como tal un tipo determinado de espiritualidad conectada con la naturaleza, característica de las tribus amerindias del Norte de Canadá, con la que, según Kathryn VanSpanckeren, Atwood se encuentra familiarizada (183-204). En tercer lugar, se ha estudiado *Surf* como documento en el que se manifiesta la característica principal de la identidad nacional canadiense, en clara alusión a *Surv*, basada en el victimismo y en la necesidad de supervivencia debido a las huellas de su pasado colonial, así como a la difícil relación que mantiene Canadá con los Estados Unidos (Piercy 53-66); en cuarto y último lugar, se ha acometido el análisis de *Surf* como una narración en la que prevalecen tanto la búsqueda, parte fundamental de la estructura del *romance*, como la renovación y transformación, elementos característicos de los cuentos de hadas y de los mitos (Thomas *passim*). Ésta y la interpretación de la novela como un texto feminista – donde se integra nuestra lectura de la relación madre-hija – han resultado ser las lecturas más frecuentes y productivas de la novela que nos ocupa.

Se puede establecer una comparación entre la pentalogía *Children of Violence* de Lessing y *Surf* de Atwood porque en ellas aparecen rasgos esenciales del *romance*, como el viaje, la búsqueda o los movimientos de ascenso y descenso de la protagonista; asimismo, tanto la obra de Lessing como esta novela se integran en lo que Hirsch llama *feminist family romance*, ya definido en el capítulo anterior. Si la idea del *romance* tiene importancia en Lessing, en Atwood adquiere una especial relevancia por la conexión existente entre la autora y Northrop Frye, profesor del Victoria College de la Universidad de Toronto donde estudió Atwood, y una de las figuras más sobresalientes de la crítica literaria de habla inglesa en el siglo veinte. Recoger aquí en pocas palabras la aportación de Frye[1] resulta tarea imposible. Ése no es nuestro objetivo aunque se ha de decir que estudiosos de la obra de Atwood han encontrado similitudes entre la crítica de Frye, basada en mitos, y los métodos narrativos de Atwood, por ejemplo en *Surf*, de tal modo que sostienen la idea de que en la novela existen "several key examples of his influence" (St. Andrews 85). Sin embargo, la propia escritora ha desmentido en reiteradas ocasiones que su interés sobre temas como la metamorfosis, la transformación o el cambio se deba en exclusiva a la influencia de su antiguo profesor:

> I was in a class that he taught. That's not the same as saying you've studied with Frye…It wasn't this heavy-handed influence. He recommended at some point that I not run away to England and become a waitress. It's just *that* influence. (Struthers 62; la cursiva es de Struthers)

Por supuesto afirmaciones como ésta no impiden análisis críticos basados en las ideas de Frye. Nuestra lectura, pues, se centra en la acepción del *romance*, según Hirsch (aunque en el

[1] Margaret Atwood asegura, en un ensayo sobre su antiguo profesor, que él "was a counterbalance not only to Mr. Graves and his oddly arachnoid theories of poetic creation, but also to the Canadian *milieu* of the late fifties" (*SW* 401; la cursiva es de Atwood). Para un estudio exhaustivo del *romance* en Frye, se puede acudir a la tesis doctoral de Sofía Muñoz Valdivieso, *La idea del* romance *en la crítica de Northrop Frye* (1995). Sobre la extremada dificultad de traducir el término *romance* al español por la gran variedad de significados que tiene el vocablo en inglés, consúltese, en concreto, el capítulo segundo denominado "Problemática del término *romance*" (25-39).

estudio de las siguientes novelas otro posible significado del término, como novela rosa o literatura popular romántica, cobra una especial relevancia), ya que el foco de interés del presente trabajo se centra en los personajes de la madre y la hija.

Aunque *Surfacing* no es la primera novela que publica Atwood[2], resulta adecuado comenzar el análisis de las figuras de la madre y de la hija en la producción narrativa de la autora con esta obra, en la que, como afirma Barbara Hill Rigney, "while the ostensible search on the island is for the father, the metaphoric search is for the mother" (*Margaret* 54). En efecto, el regreso de la protagonista-narradora – desprovista de nombre en la obra – a su lugar de origen (la parte norte de Quebec) se concibe como la búsqueda del paradero de su padre desaparecido, es decir, como una historia detectivesca, con una trama bien sencilla. La protagonista-narradora, Joe (su actual pareja), Anna y David (un matrimonio amigo de ellos) acuden al lugar de crecimiento de la protagonista-narradora, buscando alguna huella o rastro del padre. Se barajan varias posibilidades, entre ellas, la que considera que, al vivir aislado en la naturaleza, se haya vuelto completamente "crazy, loony. Bushed" (*Surf* 54). Esta posibilidad introduce en la novela un tema muy recurrente en la literatura canadiense, como la propia Atwood ha expresado en más de una ocasión (*Surv* 55): la idea de que el Norte de Canadá ejerce un extraño poder sobre personas de tal forma que la soledad y el aislamiento les hace perder la razón. Así, "for whites who go north and go crazy too, there are other forms, and names for them as well. 'Cabin fever' is one; 'bushed' is another" (Atwood, *Strange* 80). Mientras que las especulaciones sobre su paradero transcurren en la primera parte de la novela (capítulos uno al ocho), el misterio sobre la desaparición del padre queda finalmente resuelto en la segunda parte de la novela (capítulos nueve al diecinueve) gracias a

[2] La primera novela que publica la autora es *The Edible Woman* (1969). Atwood finaliza la novela entre la primavera y verano de 1965, envía el manuscrito a la editorial y, de modo inexplicable, se pierde. Al cabo de cuatro años, por fin se publica y por deseo expreso del editor. Aunque *EW* es la primera novela publicada de Atwood, existe un anterior trabajo de la autora que fue sucesivamente rechazado por diversos editores (Atwood, Introduction; Atwood y Beaulieu 56).

los mapas y pictogramas que él, científico de profesión, había estado investigando: su cuerpo aparece en el fondo del lago, arrastrado por el peso de la cámara fotográfica que llevaba colgada al cuello para fotografiar las pinturas indias bajo el agua. Este descubrimiento conduce a la revelación sobre hechos del pasado personal de la protagonista-narradora, lo que llama la atención sobre su condición de narradora poco fiable. Después, atraviesa una crisis durante la cual se separa de sus amigos, se produce una comunión con la naturaleza y ve los fantasmas de su padre y de su madre; una vez superada esa crisis, decide abandonar la isla y volver a la ciudad (parte tercera, capítulos veinte al veintisiete).

La aparente simplicidad de *Surf* se complica cuando tenemos en cuenta los comentarios de Atwood, quien ha definido la novela como "a ghost story" (Sandler 43), pero perteneciente a un tipo especial, a:

> the Henry James kind, in which the ghost that one sees is in fact a fragment of one's own self which has split off, and that to me is the most interesting kind and that is obviously the tradition I'm working in. (Gibson 18)

Atwood hace aquí referencia a *The Turn of the Screw* (1898) donde el relato está narrado por una institutriz que podemos considerar como narradora poco fiable, tal y como ocurre en *Surf*. La descripción del fantasma o espíritu como fragmento o parte de sí mismo se aplica también a esas narraciones, escritas generalmente por hombres, en las que los protagonistas sufren un desequilibrio psíquico al encontrarse aislados en los bosques del Norte de Canadá. Por esta razón, la novela se encuentra "framed as both a wilderness quest and detective story – which are traditional masculine formats" (Bouson 41), que se subvierten al convertir en centro de la narración a un personaje femenino, lo cual produce, en palabras de Linda Hutcheon, "an interesting domestication of the traditionally male wilderness novel...in the form of the cabin or cottage novel" (*Canadian Postmodern* 132). La vuelta a la naturaleza donde la

protagonista-narradora pasó su infancia, adolescencia y primeros años de juventud supone un regreso al pasado, por lo cual en *Surf* se produce una búsqueda en realidad de la figura materna y de su propia identidad a través de la conexión con la madre y con su pasado. Al mismo tiempo, la identidad de la protagonista-narradora se equipara a la identidad cultural canadiense y la compleja relación que asimismo mantiene con su presente postcolonial y con su pasado colonial. En efecto, podríamos decir que lo que se narra en *Surf* es "a young woman's attempt to construct and articulate a sense of herself as a Canadian and a woman which will *empower* her" (Beyer 103; la cursiva es de Beyer).

La primera frase de la novela resume a la perfección la idea principal: la vuelta al pasado, con el movimiento circular que implica el regreso a un lugar donde ya se ha estado: "I can't believe I'm on this road again, twisting along past the lake where the white birches are dying" (1). Es preciso destacar la presencia del lago en esta primera frase, sitio fundamental que más tarde proporciona la reconciliación de la protagonista-narradora con su pasado, con sus padres y, finalmente, consigo misma. Imágenes de sumergirse, hundirse, flotar, nadar, en definitiva, imágenes relacionadas con el agua – "drown" (25), "watersurface" (61), "dive" (69), "underwater" (127) – proliferan en la novela, como en el título mismo. Nos detenemos un momento en él puesto que ha llamado la atención de numerosos críticos. Por ejemplo, Karen F. Stein considera que el título contiene múltiples posibilidades de interpretación ya que la novela "explores many connotations of surface" (*Margaret* 51); Linda Hutcheon también señala "the present-participle title" (*Canadian Postmodern* 143) como elemento integrante del binomio vida/arte, proceso/producto final que, según esta autora, constituye la obra de Atwood. En la misma línea, Coral Ann Howells indica que *Surf* es un sustantivo que proviene de un verbo y que indica "process and activity rather than a completed action" (*Margaret* 32). Como veremos más adelante, los posibles significados del título están

directamente relacionados con el concepto de identidad que presenta Atwood en la novela, una identidad basada en la relación con los semejantes, muy parecida al tipo de *self-in-relationship* por el que aboga Chodorow.

El viaje de regreso al hogar de la protagonista-narradora implica el comienzo del proceso de recuperación de sus recuerdos. La propia estructura tripartita de la novela revela la fragmentación a la que ella se encuentra sometida, reflejada también en el hecho fundamental de que la narración comience y acabe en tiempo presente, mientras que la sección intermedia está narrada en pasado; es en esta parte donde los recuerdos se agolpan y brotan a la superficie, por utilizar las imágenes recurrentes de la obra. Además, el que la novela esté dispuesta en tres secciones o partes apunta a la relevancia de la estructura familiar, típicamente caracterizada por tres miembros: en *Surf*, la figura del padre representa el mundo científico y la razón ("he'd always been logical" [95]), la madre, por su parte, mantiene un estrecho vínculo con la naturaleza y, en concreto, con los pájaros ("[t]he jays had discovered there were people living in the cabin...or perhaps a few of them were old enough to remember the image of my mother" [71]); y, finalmente, la hija, la protagonista-narradora, es una artista que trabaja temporalmente como ilustradora de una traducción de cuentos infantiles aunque ella misma reconoce: "it isn't my territory but I need the money" (46). En este sentido cabe apuntar el descontento que sienten tanto ella como Joe y David – que aprovechan el viaje para grabar una película-documental llamada *Random Samples* – por su trabajo, motivado por su frustración como artistas.

A pesar de que físicamente los padres no aparecen en la novela, su función es primordial, por lo cual componen un triángulo relacional (Chodorow, *RM* 201), que ella más tarde va a reproducir cuando se queda embarazada de Joe. Ya que la protagonista-narradora se dedica al arte pictórico de una manera u otra, se ha afirmado que *Surf* puede definirse como

künstlerroman, narración en la que se presenta la figura de la artista así como las dificultades a las que se enfrenta para llevar a la práctica su arte. Así, Rachel Blau DuPlessis considera que en este tipo de obras se produce "a triangular plot of nurturance offered to an emergent daughter by a parental couple" (*Writing* 91). Volveremos a insistir en este tema sobre todo en la siguiente novela de Atwood, *Lady Oracle*, donde la actividad de la protagonista ocupa un lugar central; además, la protagonista de esta novela y la de *Surf* coinciden en que ambas son "escape artist[s]" (*Surf* 66).

Si, como hemos afirmado con anterioridad, la desaparición del padre desencadena la acción de la novela, es en realidad la figura de la madre la que asume un papel primordial. Esto se hace evidente desde el principio, ya que la protagonista-narradora recuerda con nitidez los últimos días de vida de su madre en el hospital:

> On the bedside table with the flowers, chrysanthemums, I saw her diary; she kept one every year…I waited till her eyes were closed and slipped it into my shoulder bag. When I got outside I leafed through it, I thought there might be something about me, but except for the dates the pages were blank, she had given up months ago. (16)

Este texto, situado en las primeras páginas de la novela, insinúa la dependencia emocional y el apego que la protagonista-narradora sentía (y siente) por su madre. El conflicto fundamental se encuentra, entonces, en cuestiones de autonomía y separación de la hija respecto a la madre, en las "oscillations in emotions and ambivalence" entre ambas (Chodorow, *RM* 138). Resulta interesante observar cómo la ambivalencia se manifiesta de diferentes formas: por ejemplo, en la protagonista conviven por un lado, la desilusión que causa el fallecimiento de su madre (29) y, por otro, la ilusión de que exista algún objeto que establezca un lazo de unión, algo que la mantenga unida a ella, una "word of some kind, not money but an object, a token" (30). Si seguimos la teorización de Chodorow, hay que señalar que en la crianza de la

hija existe una permeabilidad de barreras o fronteras entre las subjetividades de la madre y la de la hija en la etapa preedípica que más tarde ésta intenta reproducir con el ejercicio de la maternidad. Precisamente el concepto de *boundary* es una palabra clave en esta novela, como se afirma en una ocasión "[t]his is border country" (20), frase que admite muchas interpretaciones, la más evidente es la frontera física que separa dos idiomas y culturas, la canadiense de habla inglesa y la de habla francesa. O bien, según Coral Ann Howells, se puede entender como la disolución de barreras entre dos dimensiones, "the outer world of landscape and society and...the inner world of the narrator's own mind" (*Margaret* 25), y por eso el lenguaje utilizado oscila entre la prosa narrativa de descripciones realistas y de la acción, por una parte, y por otra, las imágenes y símbolos del mundo interior de la protagonista-narradora. La dificultad de la novela reside en parte en la perfecta imbricación de un estilo narrativo realista con un lenguaje poético, lo que, en definitiva, caracteriza el conjunto de la obra de Atwood, quien se define a sí misma como "ambidextrous" (Morris 243).

La duplicidad, la división y la fragmentación forman parte intrínseca de la vida de la protagonista-narradora desde pequeña porque su padre, botánico y científico, "split us between two anonymities, the city and the bush" (*Surf* 53). La presencia de objetos como el espejo (46, 54), de imágenes como la del "Siamese twin" (42), aplicada al hijo de la protagonista-narradora (aunque luego descubrimos que éste nunca ha existido como tampoco ha existido el marido que dice tener), o expresiones como la de estar "cut in two" (102) recalca la importancia de lo dual en esta novela y en toda la obra de Atwood. Por esta y otras razones, resulta apropiado examinar esta noción en relación con las figuras de la madre y la hija, quien, según Chodorow, se considera "an extension or *double* of [her] mother herself" (Chodorow, *RM* 109; la cursiva es nuestra).

En cuanto a la narrativa de Atwood, ya en *EW* existen numerosas referencias a lo doble, a la "*Doppelgänger* figure" (Rao 42; la cursiva es de Rao). En lo que se refiere a la actividad poética de Atwood, su primer volumen, titulado *Double Persephone* (1961), y otro volumen posterior, *Two-Headed Poems* (1978), juegan con este concepto de la duplicidad, que, según Sherrill Grace, "should be viewed positively" ("Margaret" 56). En efecto, si adoptamos una postura positiva y constructiva hacia la dualidad e incluso hacia la multiplicidad y fragmentación, no habrá bipolaridades del tipo *victim/victor* ni caos (el ejemplo de Martha Quest es un claro precedente). Sin embargo, en el caso de la protagonista de *Surf*, esa división interna no es dualidad ni multiplicidad, al principio, sino separación y ruptura, lo que provoca una incapacidad de expresar sentimientos, simbolizada en la sensación de parálisis que el frío del helado produce en la boca (6-7). Esa escisión interna que sufre la protagonista-narradora asimismo se puede observar en la ruptura de la cronología de la novela por la alternancia del uso del presente y del pasado en las diferentes partes, como señalamos anteriormente, movimiento necesario para que se produzca una reconciliación con el pasado.

El viaje al pasado comienza paulatinamente en la identificación que ella encuentra entre sus amigos y los miembros de su propia familia, compuesta por los padres, su hermano y ella misma; aquí sucede una proyección de la división interna de la protagonista-narradora en sus amigos: Anna, preocupada únicamente por los cosméticos que tiene que aplicar a su rostro y su "best woman friend" (4), aunque sólo la conoce desde hace dos meses, se parece a la protagonista-narradora cuando era adolescente. El tipo de relación que mantiene Anna con su marido, David, examina los estereotipos culturales que se imponen sobre las mujeres, así como las dificultades que existen entre hombres y mujeres cuando no hay equidad entre ambos, sino una víctima y un opresor (que, además, utiliza la cámara de fotos, símbolo

especialmente interesante en la obra de Atwood, como forma de aprehender la realidad y dominarla). Este matrimonio, pues, ilustra, a otro nivel, el tema *victim/victor* que, según Atwood, recurre en la literatura canadiense. A pesar de la importancia de esta idea en *Surf*, es en *EW*, donde se explora en profundidad en la relación entre Marian y Peter, su prometido.

Así pues, si Anna representa a la protagonista-narradora cuando no era más que una adolescente, el resto de los personajes asimismo se parece a otros miembros familiares. El único lugar que puede, entonces, desempeñar la protagonista-narradora es el de su madre, un papel que, en principio, encuentra difícil, por no decir casi imposible:

> Joe and David, when distance has disguised their faces and their awkwardness, might be my brother and my father. The only place left for me is that of my mother; a problem, what she did in the afternoons between the routines of lunch and supper. Sometimes she would take breadcrumbs or seeds out to the bird feeder tray and wait for the jays, standing quiet as a tree, or she would pull weeds in the garden; but on some days she would simply vanish, walk off by herself into the forest. Impossible to be like my mother, it would need a time warp; she was either ten thousand years behind the rest or fifty years ahead of them. (46)

En este fragmento existen dos elementos dignos de mención. En primer lugar, podemos destacar el poder casi divino e intemporal que la protagonista-narradora otorga a su madre, lo cual la imposibilita para ejercer un papel que no tiene más remedio que asumir más adelante: el maternal, primero sustitutivo y luego, biológico, con el que reproduce el vínculo con su madre. En segundo lugar, la conexión existente entre la naturaleza – árboles, jardín, bosque y, especialmente, pájaros – y la madre se hace bien patente desde el principio. En cuanto al primer punto, hay que relacionar la omnipotencia con la que aparece descrita la madre con la visión idílica que la niña tiene de la madre en el período preedípico. Así, si bien es cierto que ella tuvo una infancia feliz, tal y como reconoce (12), por algunos detalles se colige que la relación entre la protagonista-narradora y sus padres, en concreto su madre, está desprovista

de todo principio de realidad con lo que "years later, the daughter still retains the *infantile* fantasy of her parents as gods" (Rubenstein, *Boundaries* 71; la cursiva es nuestra). En efecto, la insistencia que ella muestra en creer en la fantasía de la omnipotencia materna incide en la dependencia emocional y afectiva propia de la configuración psíquica de los niños, en la cual, recordemos, como afirma Chodorow siguiendo a Alice Balint, "the essence of 'love for the mother' it is not under the sway of the reality principle" (*RM* 79). Además, el mantener viva esa fantasía sustenta la noción de que no hubo una adecuación satisfactoria tanto de la protagonista-narradora como de su hermano al mundo exterior, a la ciudad, cuando asistieron al colegio. Como consecuencia, ella afirma "being socially retarded is like being mentally retarded, it arouses in others disgust and pity and the desire to torment and reform" (*Surf* 66). Aquí sólo se realiza una referencia marginal a una idea que asimismo aparece en *LO* y que se examina en profundidad en *Cat's Eye* (1988), novedosa en la narrativa de habla inglesa: el maltrato psicológico entre niñas. Así pues, el hecho de vivir en el ambiente rural, aislados de la civilización, cimenta la creación de un mundo idealizado y fantástico, propio de la infancia:

> I didn't want there to be wars and death, I wanted them not to exist; only rabbits with their coloured egg houses, sun and moon orderly above the flat earth, summer always, I wanted everyone to be happy. (125)

Por lo que podemos deducir de este texto, la protagonista-narradora reconoce que no conseguía aceptar ni la maldad y la crueldad del mundo exterior, ni la simple realidad cotidiana, con las experiencias positivas y negativas . El conflicto que sucede al enfrentarse su concepción de la vida con experiencias personales se traduce en el sentimiento de responsabilidad y de culpa, tal y como afirma la protagonista-narradora: "The trouble some people have being German, I thought, I have being human" (124). Atwood, en una entrevista que concedió sobre las figuras maternales tanto en *Surf* como en *LO*, realiza una afirmación

sobre la relación entre madre e hija que ilumina este aspecto de la protagonista-narradora, porque para la autora la madre:

> does do harm; in fact, both her parents do harm by encouraging the idea that there is no evil in the world, which is in fact quite harmful to the central character. It's an idealism gone mad, if you like. And I think that that can be just as harmful to someone as to encourage them to believe that there is nothing *but* evil. The mother doesn't intend to do harm…She is not intentionally harmful, she is just harmful. (Martens 48; la cursiva es de Martens)

A la vista de lo expuesto, debemos tener en cuenta que la novela se narra desde el punto de vista de la hija, en primera persona, y no desde el de la madre, con lo que, en principio, obtenemos una interpretación parcial de los hechos: la de la hija que depende emocionalmente de una madre, la cual, cuando muere, desilusiona esas expectativas constantes de cariño y de comprensión (29). Pero, como afirma Deanna L. Davis – respecto a la narrativa de Elizabeth Gaskell –, "the reading of a daughter need not impose on the mother idealized expectations of nurturance, if the daughter can separate far enough from the mother to perceive the mother's own daughterly needs for nurturance" (521). Aquí reside el conflicto psicológico de la protagonista-narradora: la ausencia de autonomía y de diferenciación entre la figura de la madre y la de la hija produce una ambivalencia hacia la figura materna ya que, por un lado, ésta desea seguir unida a la madre y por otro, lucha por establecer su propia subjetividad. Esta explicación responde, desde un punto de vista psicológico, a las imágenes de división, fragmentación y escisión que aparecen en la novela, antes mencionadas. La solución estriba en aceptar que entre la madre y la hija existe una conexión indispensable, pero que al mismo tiempo se deben respetar las subjetividades de una y de otra porque "one can recognize another's subjectivity and humanity as one recognizes one's own, seeing the *commonality* of both as active subjects" (Chodorow, "Gender, Relation" 8; la cursiva es de Chodorow). Para eso es necesario que la protagonista-narradora bucee en su pasado, se retrotraiga a

experiencias psicológicas anteriores y que, al hacerlo, conceda a la figura de su madre la humanidad y autonomía de la que ha estado desprovista.

Este proceso de re-descubrimiento o re-conocimiento de la figura materna está vinculado con las actividades diarias de la madre de la protagonista-narradora, como la de alimentar a los pájaros con restos de pan. Así, en la segunda parte de la novela es la hija la que los alimenta e incluso se apunta la posibilidad de que los pájaros la confundan con la figura de su propia madre:

> We finished lunch and I took the breadcrumbs out to the tray for the birds. The jays had discovered there were people living in the cabin; they're intelligent, they knew a figure near the tray signalled food; or perhaps a few of them were old enough to remember the image of my mother, hand out-stretched. (71)

Al dar de comer a los pájaros, la protagonista-narradora va asumiendo el papel de cuidadora, con lo que momentos como éste avanzan su resurgimiento como "madre" así como la progresiva recuperación emocional que la posibilita conectar con los demás. Esa imagen de su madre, con los brazos extendidos, ofreciendo aliento y alimento físico y espiritual, se repite casi al final de *Surf* cuando aparecen los espíritus de su padre y de su madre. Además, la protagonista-narradora recuerda una historia que su madre le contó sobre su niñez que implica un significado adicional a la imagen de los pájaros como parte integral de la naturaleza:

> a story she once told about how, when she was little, she and her sister had made wings for themselves out of an old umbrella; they'd jumped off the barn roof, attempting to fly, and she broke both her ankles. She would laugh about it but the story seemed to me then chilly and sad, the failure unbearable. (117)

Resulta evidente que con este relato la madre aparece descrita como una niña, con sus propias aspiraciones de libertad, simbolizadas en las alas (como las de los pájaros), y que el efecto que la narración produce no es sino de fracaso de toda aquella persona que intenta conseguir

algo inalcanzable. Esa sensación de fracaso, esa victimización, se reproduce en la protagonista-narradora cuando tiene que enfrentarse al mundo circundante, bien en su trabajo o en las relaciones interpersonales. De esta forma, episodios como éste han conducido a una parte de la crítica sobre *Surf* a pensar que "the mother's lasting influence on the narrator is probably quite devastating" (Klovan 11) o a considerar a la madre como "prudish, invalid" (Gottlieb y Keitner 140). Sin embargo, tales afirmaciones resultan un tanto extremistas y sesgadas ya que, como comprobamos en el capítulo anterior sobre Lessing, la representación literaria de la figura materna no está desprovista de ambivalencia y ambigüedad. A esto hay que añadir que lo que precisamente sustenta toda la obra narrativa y poética de Atwood es el manifiesto interés por evitar todo extremismo y polarización, por obviar lo que parece ser la tendencia creciente de la sociedad en que vivimos; en palabras de la autora: "we are great categorizers and pigeonholers in our society" (Gerald y Crabbe 139).

Así pues, a pesar de las connotaciones negativas que puede tener ese acontecimiento de la vida de la madre, existe asimismo algo positivo: la madre como narradora de sus historias, de su vida y el recuerdo que eso suscita en la hija. En este mismo orden de ideas, es conveniente resaltar cómo Atwood trata el tema de la figura materna de un modo muy similar en una narración posterior: "Significant Moments of the Life of My Mother". En efecto, aquí la narradora-protagonista comenta el papel que su propia madre desempeña como transmisora de historias y anécdotas familiares:

> There are some stories which my mother does not tell when there are men present: never at dinner, never at parties. She tells them to women only…They are not rich in detail or embroidered with incident: they are stark and factual. The women, their own hands moving among the dirty dishes or the husks of vegetables, nod solemnly. (*BE* 21)

La madre narra relatos e historias de la familia a la hija y ésta, a su vez, asume la misma función que su madre al convertirse en voz narradora, con lo cual las dos generaciones, madre e hija, aparecen significativamente unidas por el poder creativo y transformador de la palabra[3]. Este relato forma parte de *Bluebeard's Egg* (1983), una colección que recoge narraciones breves escritas por la autora y que ha tenido profundo tratamiento por parte de varios investigadores (Meindl 219-229; Carrera Suárez, "'Yet I Speak'" 230-47). Respecto a *Bluebeard's Egg* se debe señalar que el volumen está dedicado a los padres de Atwood y que algunos de los relatos, el primero (mencionado antes), el último y "also two others are fairly autobiographical", como apunta la autora en una entrevista en video con Hermione Lee, en respuesta a la práctica habitual de equiparar los personajes literarios de las obras de Atwood, por ejemplo, el padre y la madre en *Surf*, con los padres de la escritora: "I decided to put my real parents in this book because I was getting tired of people confusing my real parents with the ones in *Surfacing*".

Es pertinente, pues, relacionar lo que se acaba de exponer con la novela que estamos examinando. En *Surf*, otro relato que la madre cuenta, aunque en este caso concreto la hija resulta ser testigo directo, incide en los aspectos positivos del carácter de la madre, en su fortaleza y en la capacidad de supervivencia. Aquí ahuyenta a un oso hambriento que, atraído por el olor a comida, acude a las tiendas de campaña cuando duermen en pleno campo:

> That was the picture I kept, my mother seen from the back, arms upraised as though she was flying, and the bear terrified. When she told the story later she said she'd been scared to death but I couldn't believe that, she had been so

[3] La actividad de contar historias aparece en numerosos textos canadienses escritos por mujeres y, como afirma Barbara Schapiro en relación a *Beloved* (1987) de Toni Morrison, "stories and storytelling are associated with the self and with the primary oral relationship at its root" (208). En este mismo orden de ideas, Ángeles de la Concha, en el análisis que lleva a cabo sobre *The Woman Warrior*, destaca "the power of story-telling, an activity traditionally carried out by mothers and mother-figures, in shaping gender and social behaviour" ("Warring Voices" 150). Esta actividad, pues, parece estar más presente en las obras de escritoras que "are doubly marginal, whether by nationality or race" (Homans 200).

> positive, assured, as if she knew a foolproof magic formula: gesture and word. She was wearing her leather jacket. (73)

Cuando Atwood tenía seis años y vivía con su familia en una cabaña al norte del lago Superior, ocurrió un hecho muy parecido al que acabamos de hacer mención (Sullivan 30). Con esto no queremos indicar que *Surf* contiene explícitamente material autobiográfico (aunque aparecen detalles sobre la vida en la naturaleza que, sin duda alguna, provienen de la propia experiencia de la autora), pero los rasgos positivos que se atribuyen a la madre de la novela coinciden con los de la madre de Atwood, "a mother who could use a gun, shot a bow and arrow, fished off the end of the dock, was left with two small children in the woods with nobody around for long periods of time" (Lyons 221). No obstante, hay que insistir en que Atwood ha rebatido cualquier intento de lectura autobiográfica de esta y otras novelas, como se ha señalado con anterioridad, y es que "just because some of the points touch our lives doesn't mean it's autobiographical" (Mendez-Egle 170).

Al final del texto antes citado la madre lleva su "leather jacket" gris, una prenda que adquiere una importancia capital en la novela, principalmente, por dos motivos. En primer lugar, esta prenda de abrigo perteneciente a la madre sostiene "part of the weight of a past that stultifies her daughter throughout much of the novel" (Irvine 250), de ahí que aparezca "hanging on a nail" (*Surf* 37), sucia y estropeada, al principio de la novela, prueba del paso indiscutible del tiempo. En contra de la postura de Irvine, Sherrill Grace argumenta que no es el pasado o la madre lo que afecta de modo fundamental a la protagonista-narradora, sino "the narrator's attitudes (predominantly rationalist, like her father's) that stand in their way" ("In Search" 46). Nuestra postura se acerca más a la sostenida por Irvine porque, si bien la actitud de la protagonista-narradora resulta esencial para enfrentarse al mundo circundante y a su pasado, unos determinados hechos de ese pasado la marcan de tal forma que no le queda más

remedio que volver a ellos para poder encontrar una esperanza de cambio y transformación. Asimismo, cabe establecer una similitud entre esta prenda y el abrigo que la señora Van regala a Martha en *Children of Violence*, puesto que ambas representan el poder y la capacidad maternal de sus propietarias. La diferencia estriba en que en la obra de Lessing, Martha utiliza el abrigo de la señora Van, mientras que en la de Atwood se entiende que la chaqueta de la madre de Atwood pertenece a la madre, por lo que el proceso de aprendizaje de Martha y el de la protagonista de *Surf* para asumir un papel maternal, bien sustitutivo (en el caso de la primera) bien biológico (en el de la segunda), difiere sustancialmente en este punto. En efecto, la hija prosigue su búsqueda en el pasado a través de objetos que tradicionalmente garantizan la conservación de los recuerdos, por ejemplo, "several scrapbooks" (84) y el "leather album" (101). La primera vez que acude a observar los álbumes, la protagonista-narradora no encuentra el legado de la madre que está buscando, así que, más adelante en la narración, contempla fotos donde aparecen no sólo su familia más inmediata sino también sus antepasados:

> Grandmothers and grandfathers first, distant ancestors, strangers, in face-front firing-squad poses…Underneath them were labels in white, my mother's cautious printing. My mother before she was married…My brother before I was born, then pictures of me beginning to appear…My mother, in her leather jacket…standing beside the tray for the birds, her hand stretched out… (101)

En general, cuando existe un proceso de reconciliación con el pasado, ocurre un encuentro con los familiares más allegados o con los antepasados, ya sea física o metafóricamente. En *Surf* el camino emprendido por la protagonista-narradora hacia ese pasado sigue una serie de pasos que también observamos en otras novelas canadienses de habla inglesa como, por ejemplo, *The Diviners* de Margaret Laurence. En esta novela, la protagonista, Morag Gunn, contempla fotografías (5-6) para poder encontrar pistas sobre sí misma y su pasado, por lo que

se pregunta "the meaning of photographs and the 'memorybank movies' in her head" (Greene, "Margaret Laurence" 182). Además, tanto Laurence como Atwood coinciden en señalar la relevancia que adquieren el pasado personal[4] y los antepasados porque a través de ellos se produce el reconocimiento de la propia identidad y porque no existe una ruptura entre el pasado, el presente y el futuro; esto resulta esencial en la relación madre-hija, basada en la semejanza y en la continuidad. En este sentido, algunas autoras consideran que la figura de la madre se encuentra ligada a Canadá: por ejemplo, Barbara Hill Rigney afirma que "identity, for Atwood, is always to be discovered through a recognition of one's relationship to one's ancestors...the outer duality of Canada [is] reflected in the inner duality of the self" (*Margaret* 60); por su parte, Lorna Irvine asegura en su estudio sobre madres e hijas en la novela canadiense que para las mujeres el pasado "is bound up with the mother" (243) y que "the struggle with the mother...illustrates also a...Canadian quest" (251). Asimismo, Mary Jean Green opina que "in its dual search for autonomy and connectedness, in its affirmation of continuity…the mother-daughter relationship…seems to hold special meaning for Canadian culture. It has been suggested that Canadians possess a distinct sense of relationship to the past" (54). Resulta evidente, pues, que esta preocupación de Atwood (y de Laurence) conecta lo personal, la *small personal voice*, por utilizar la famosa frase de Lessing, con la colectividad, con lo público. Este interés está reflejado de modos muy diversos en la producción poética y narrativa de la autora, como veremos a lo largo del presente capítulo.

En *Surf* ocurre, pues, un doble movimiento porque la narración "moves both horizontally, straight forward in time, and vertically, deeper and deeper into the past paralleling the descent of the narrator into the lake and forest" (Grace, *Violent* 105). Este

[4] Se pueden destacar unas afirmaciones que la propia Laurence hizo en una carta dirigida a Margaret Atwood que apoyan esto mismo: "there still seems to me to be a very real way in which the past is always the present, and the present is always both the past and the future. Like my beloved river, it all flows both ways" (Letter 7).

movimiento vertical es característico de novelas que, como *The Diviners* o *Surf*, exploran el pasado de las protagonistas. Así pues, la verticalidad del descenso de la protagonista-narradora, donde se sucede esa imbricación del pasado con el presente y el futuro, tiene lugar en el lago. Si la novela ilustra la desaparición de barreras de todo tipo, la fluidez del agua recuerda especialmente esta disolución de fronteras, o en términos psicoanalíticos, las *fluid boundaries*, existentes en la personalidad femenina, según Chodorow. Cabe establecer una comparación entre el tratamiento que recibe este elemento en la novela y la lectura que han tenido la conexión e interdependencia en las relaciones personales femeninas. Si, como hemos señalado en el presente estudio, para Chodorow y otras investigadoras como Dinnerstein esto supone una ventaja, mientras que para otras conlleva más dificultades que beneficios – o por lo menos afirman que "'relatedness' is an ambiguous virtue" (Flax, *Disputed Subjects* 21) –, el agua en *Surf* asimismo posee simultáneamente connotaciones negativas y positivas, según el momento en el que aparezca o la perspectiva adoptada. De este modo, en el capítulo tercero se nos narra la muerte del hermano de la protagonista-narradora, cuando cae al agua:

> My brother was under the water, face upturned, eyes open and unconscious, sinking gently; air was coming out of his mouth.
>
> It was before I was born but I can remember it as clearly as if I saw it, and perhaps I did see it: I believe that an unborn baby has its eyes open and can look out through the walls of the mother's stomach, like a frog in a jar. (26)

Se concitan muerte y vida en este fragmento ya que el ahogamiento del hermano es contemplado por su hermana a través del líquido amniótico (otro fluido) donde habita en el interior del cuerpo de su madre. Sólo que más tarde sabemos que esta narración es una fabulación, inventada por la protagonista-narradora, porque su hermano "got saved only by accident" (68) por la madre. De nuevo aparece la figura de la madre de un modo muy positivo, representando vida, fuerza y creatividad, al contrario que otras madres en posteriores

novelas de Atwood (Buss 79; Hidalgo, *Tiempo* 133-35; Green 52). El agua, entonces, va a estar en directa relación con la madre y con el padre. En efecto, de todos los ejemplos de la novela en los que el agua cumple una función debemos destacar el que ocurre en el capítulo diecisiete de la segunda parte, que compone el centro narrativo de *Surf*. Allí la protagonista-narradora se sumerge en el lago para intentar resolver el misterio sobre su padre (éste había dejado pictogramas y dibujos sobre pinturas indias realizadas en rocas subacuáticas [97] por lo que la hija considera que yendo al mismo sitio donde él pensaba fotografiarlas puede descubrir algo sobre él; esto constituye el legado de su padre):

> My spine whipped, I hit the water and kicked myself down, sliding through the lake strata, grey to darker grey, cool to cold…It was there but it wasn't a painting, it wasn't on the rock. It was below me, drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead…Whatever it is, part of myself or a separate creature, I killed it. It wasn't a child but it could have been one, I didn't allow it. (136-38)

El hallazgo del cuerpo del padre bajo el agua despierta el recuerdo del otro hecho que motiva la división interna y la parálisis de la protagonista – además de la relación con sus padres –: el aborto practicado contra su voluntad[5]. Hay diversos elementos que conviene señalar aquí: en primer lugar, conocemos que la mayoría de los detalles sobre su vida constituye una fabulación, como, por ejemplo, el niño y el matrimonio que decía tener; el niño es en realidad un feto que no llega a nacer porque el hombre con el que mantenía relaciones la obligó a efectuar un aborto (137-38). En segundo lugar, el pasado, representado por sus padres y por el feto, resurge con fuerza inusitada por lo que la protagonista-narradora revela por qué no pudo contar a sus padres absolutamente nada sobre el aborto:

[5] En este sentido, se puede acudir a dos trabajos que se centran particularmente en el aborto practicado por la protagonista-narradora: *Abortion, Choice, and Contemporary Fiction: The Armageddon of the Maternal Instinct* (1990) de Judith Wilt (76-83) y "Feminism, Medicine, and the Meaning of Childbirth" de Paula A. Treichler (119-23).

> Their own innocence, the reason I couldn't tell them; perilous innocence, closing them in glass, their artificial garden, greenhouse. They didn't teach us about evil, they didn't understand about it, how could I describe it to them? They were from another age, prehistoric… (138)

En tercer lugar, el agua vuelve a condensar significados de muerte y de vida: de muerte, porque el cuerpo inerte de su padre conduce al recuerdo del feto, reprimido por la culpa que había sentido; y de vida porque este instante presenta un punto de inflexión en el proceso de recuperación de la protagonista-narradora (iniciado anteriormente con el papel maternal que asume y con los recuerdos sobre la figura de su madre). De este modo, la imagen del agua "suggests life as well as death in the fluids of the amniotic sac...and the lake from which the narrator emerges after discovering her father's body as a prelude to a new life" (Yalom 77). Asimismo, al sumergirse en el lago, la protagonista-narradora bucea en el inconsciente, porque, como Atwood sostiene en *Surv*, "drowning...can be used as a metaphor for a descent into the unconscious" (55), con lo cual se liberan esos recuerdos reprimidos, y se inaugura el re-nacimiento y re-descubrimiento de su propia identidad. Una vez en posesión del legado de su padre, reinicia la búsqueda de un regalo de parte de su madre: "I needed to find it, the thing she had hidden; the power from my father's intercession wasn't enough to protect me" (147). La dimensión racional y lógica que su padre representa no resulta suficiente para completar el proceso de renovación de la protagonista-narradora; también, y de modo sustancial, necesita la conexión con el mundo natural de la figura materna. El legado de la madre, pues, consta asimismo de un dibujo, realizado por la hija cuando ésta era pequeña y conservado por la madre: "On the left was a woman with a round moon stomach: the baby was sitting up inside her gazing out" (152). Resulta patente que este episodio simboliza la simbiosis característica entre madre e hija, con lo que, cuando esa misma noche la protagonista-narradora concibe un niño con Joe, en plena naturaleza y bajo la protección de la luna (imagen maternal), la

protagonista-narradora reproduce y recrea esos mismos sentimientos (que fueron recortados por el aborto practicado).

Con esta concepción comienza el último estadio del proceso de la protagonista-narradora: las capacidades maternales que ha estado desarrollando en la novela la han preparado para este momento fundamental en el que se restaña el daño psicológico sufrido anteriormente: "My body also changes, the creature in me, plant-animal, sends out filaments in me; I ferry it secure between death and life, I *multiply*" (162; la cursiva es nuestra). Estas combinaciones de elementos aparentemente contradictorios, "Plant-animal", "death and life", se alojan en ella; las barreras definitorias de dimensiones comienzan a desaparecer, todo se confunde y la protagonista-narradora experimenta una comunión con la naturaleza, "I lean against a tree, I am a tree leaning...I am a place" (175). Ahora no existe división interna sino multiplicidad en la identidad de la protagonista-narradora, en los términos expuestos por Chodorow (*RM* 129). Al afirmar "I am a place" se ahonda en esta característica principal de la personalidad femenina, según la teorización de Chodorow, porque indica que la identidad es flexible, que no es estática y que, en definitiva, es un lugar donde se entablan relaciones entre un sujeto y otro, donde se desarrolla el individuo con otros individuos: un *self-in-relationship*. Esta misma idea, si bien desde una perspectiva alejada de la interpretación psicoanalítica, se encuentra recogida en un comentario a tenor de *Surf* realizada por Peter Quartermaine, para quien "*Surfacing* operates successfully as both mirror and map...it is also widely typical in the tenacity yet tenousness of its bonding – between people and between people and place – and offers us maps for our own lives, troubling though these may be" (130). El rasgo que tiene un valor fundamental en el viaje de la protagonista es, sin lugar a dudas, el lazo familiar, por lo cual, a pesar de la transformación experimentada, "she cannot complete her psychic journey,

however, until she has a vision of her mother" (Homans 195) y más tarde una visión de su padre (*Surf* 181). La aparición de su madre tiene lugar primero, lo cual resulta significativo:

> Then I see her. She is standing in front of the cabin, her hand stretched out, she is wearing her grey leather jacket; her hair is long, down to her shoulders in the style of thirty years ago, before I was born; she is turned half away from me, I can see only the side of her face…She turns her head quietly and looks at me, past me, as though she knows something is there but she can't quite see it. The jays cry again, they fly up from her, the shadows of their wings ripple over the ground and she's gone. (176)

La descripción de la figura de la madre en este fragmento llama la atención sobre la subjetividad de ésta como persona autónoma e independiente, que del mismo modo fue hija antes que madre. Al reconocer a la madre como sujeto, proceso que se ha ido desarrollando en toda la novela, la protagonista-narradora finaliza su búsqueda y su viaje y se reconcilia con su pasado; en palabras de Roberta Rubenstein, "through these visions, the narrator ultimately transforms her nostalgia for childhood dependency into a true reconciliation that allows for her own autonomy" (*Boundaries* 73), con lo que la novela muestra "a female character's elusive quest for unified selfhood" (99). En este punto debemos modificar un poco esta aportación de Rubenstein porque, como ocurre con Martha Quest en *FGC*, la identidad unificada que la protagonista-narradora ha conseguido está asimismo fundamentada en la relación y en la conexión con los demás, en particular, con su madre.

Debido a la reunión y reunificación con la madre prevalecen las lecturas sobre la novela que la consideran como "a paradigmatic feminist tale of mythic dimensions" (Hirsch, *Mother/Daughter* 140), lecturas que concitan la idea de la búsqueda con cuestiones feministas o bien que ven en la obra una reescritura del mito de Demeter y Perséfone[6]. En toda la novela se produce, entonces, una revalorización de la función maternal, una búsqueda del origen y de

[6] Entre las que se encuentran Rich (*Of Woman* 240-42), Showalter ("Feminist Criticism" 263), Pratt ("*Surfacing*" *passim*), Christ (41-53), Carter ("Demeter" *passim*) y Grace ("In Search" 35-47).

la primera relación con la madre; en esta misma línea, algunas autoras han preferido la teorización de Kristeva sobre el orden semiótico, reprimido por la sociedad patriarcal, como marco en el que se puede examinar *Surf* (Robinson 104-14; Rao 90). No obstante, cabe introducir un aspecto esencial que estas interpretaciones han obviado: la decisión de la protagonista de volver a la civilización con Joe.

Efectivamente, a nuestro entender, la novela no sólo aspira a revalorizar la función maternal al final, sino que además integra la función paternal porque, primero, la visión del padre es necesaria para finalizar la búsqueda y segundo, porque la protagonista-narradora cuenta con Joe para su vuelta a la ciudad, a la civilización ("I can trust him" [186]). El desenlace de la novela asume la integración del pasado y el presente con lo que se abre la esperanza del futuro (representado en el embarazo de la protagonista-narradora), de cambio y de transformación que se puede observar en ella misma. La propia autora ha realizado una afirmación en consonancia con lo que se acaba de exponer: "*Surfacing* is a spiral...the heroine of *Surfacing* does not end where she began" (Sandler 45). Además, el hecho de volver a la ciudad con el legado de sus *dos* padres persiste en la disolución de barreras, en la desaparición de términos opuestos, la sustitución de *either/or* por una visión *both/and* que, según Duplessis, "embraces movement, situational" ("For the Etruscans" 276). Esta visión está fundamentada en los rasgos típicos de la personalidad femenina, tal y como ha demostrado Chodorow. Esta perspectiva inclusiva, *both/and*, hace referencia, asimismo, a la integración de la figura paterna en la estructura familiar en la crianza de los hijos, algo que Atwood parece advocar al final de la novela. Marianne Hirsch reconoce esta similitud entre la conclusión a la que llega Chodorow y el desenlace de *Surf*:

> The transformation of the father and the attempt to find in Joe a potential father to this new child, parallels the call for shared parenting in feminist psychoanalytic writing, but it seems equally unrealistic.(*Mother/Daughter* 145)

Para contrarrestar la opinión de Hirsch, cabe citar una afirmación muy apropiada de Ann Snitow sobre el ejercicio de la maternidad compartido: "even if we can't yet imagine our passage from here to there, from control over motherhood to shared, socialized parenthood, couldn't we talk about it, structure demands?" (43). Además de esta objeción, Hirsch sostiene que el posible optimismo que desprende la obra queda invalidado porque en ningún caso se inscribe ella misma, la protagonista-narradora, dentro de la civilización sino que establece un mito alternativo y "suspend[s] herself outside of history" (*Mother/Daughter* 145). Si bien es cierto que la protagonista-narradora está todavía en la isla cuando aparece Joe, la primera frase de este último capítulo, "This above all, to refuse to be a victim" (185), favorece la lectura positiva según la cual ella asume la responsabilidad en su vida personal, así como una postura activa en sus relaciones con otras personas; esto significa que la transformación personal se lleva a la colectividad donde se aspira a efectuar un cambio. Una parte de la crítica ha entendido el final de *Surf* de un modo optimista y así algunas investigadoras apoyan la capacidad transformadora que se percibe en las últimas páginas de la obra (Christ 50; Howells, *Margaret* 32; Rigney, *Margaret* 57-58). Otros autores, por el contrario, se muestran pesimistas sobre el desenlace de la novela: por ejemplo, Marge Piercy asegura que, para considerar el final positivo, "the next step is missing" (64); J. Brooks Bouson opina que "despite the conscious optimism of the closure, voiced in the narrator's famous refusal to be a victim, an unconscious pessimism also underlies the novel's final scene" (59) y Robert Lecker afirma que "the final pages of *Surfacing* bring the narrator full circle back to an uncertain beginning" (186).

Lo que cabe destacar, pues, es la ambigüedad del desenlace que, como tantos otros en novelas posteriores de Atwood, admitiendo variadas posibilidades legítimas de interpretación, ilustra una vez más el rechazo de la autora por cualquier forma de imposición. Al optar por la

multiplicidad de las lecturas, se está plasmando una visión integradora que sugiere, según Patricia Waugh, "connection rather than fragmentation, history conceived as an ongoing human process" (Waugh, *Feminine Fictions* 77). En la misma línea que Waugh, Linda Hutcheon argumenta que "Atwood is challenging male definitions of selfhood as applied to women…For women selfhood has often been seen as defined primarily through relationships" (*Canadian Postmodern* 142). En realidad, el proyecto de Atwood coincide de forma sustancial con la revisión que ha realizado el feminismo psicoanalítico y, fundamentalmente, la teorización de Nancy Chodorow. Podemos afirmar, pues, que *Surf* supone la primera de una serie de novelas que explora de modo magistral cuestiones sobre la formación de la identidad en relación con los demás, así como la interacción que ocurre entre mujeres, sobre todo, entre madres e hijas.

4.2. *Lady Oracle* (1976)

En la tercera novela publicada por Atwood, *Lady Oracle*, la relación que mantiene Joan Foster, la narradora y protagonista de la obra, con su madre, Frances Delacourt, ocupa un lugar central en el conjunto de la narración. Además, la actividad literaria de la protagonista se encuentra en conexión con la figura de la madre, y así, con la identidad de Louisa K. Delacourt (el nombre de su tía, quien representa para Joan una madre sustitutiva), escribe formas narrativas populares góticas, *Costume Gothics*, novelas de pasión y terror, y, con la identidad de Joan Foster (su nombre de casada), escribe poesía experimental. Esta variedad de identidades y los problemas psicológicos que, en consecuencia, acucian a la protagonista pueden ser interpretados a la luz de la teorización de Chodorow sobre los rasgos característicos de la identidad femenina.

LO aparece estructurada en cinco partes, como una narración en primera persona de Joan a otro personaje, cuya existencia se desvela en el desenlace de la novela. La novela, entonces, comienza en tiempo presente (en Italia, Terremoto, donde la protagonista ha huido tras hacer creer a su marido, Arthur Foster, y a todos los demás en Canadá que se ha suicidado), alterna el tiempo pasado – donde la protagonista da cuenta de pormenores de su vida personal y de su carrera profesional como escritora – con el presente, y finaliza en tiempo presente, con lo que la novela forma, en palabras de Gayle Greene, "a circular structure [that] represents a return that leads not back but forward, becoming means to a transformed present and future" ("Feminist Fiction" 307). En este sentido, la propia autora reconoce en una ocasión que la protagonista "is back where she started, but she does know more" (Gerald y Crabbe 136)[7]. Esta vuelta al pasado resulta especialmente significativa porque está muy relacionada con la figura de la madre (Green 43), como ocurre en novelas de Margaret Laurence y en *Surf*. Así pues, en *LO* caben dos interpretaciones de esa vuelta al pasado: en primer lugar, la protagonista vuelve su mirada a su pasado personal para reconciliarse con una figura materna que ha resultado muy negativa en su proceso de desarrollo y de individuación; en segundo lugar, la obra en sí misma se nutre de textos del pasado como *Jane Eyre*, "The Lady of Shalott" (1832, versión revisada 1842) de Lord Alfred Tennyson, *She* (1887) de Sir Henry Rider Haggard, cuentos de hadas y mitos, con lo que se produce una "re-vision", en los términos de Adrienne Rich (*On Lies* 35), no sólo de textos concretos sino también de géneros y subgéneros como la novela gótica, la novela detectivesca y formas populares del romance.

Pero considerar que *LO* no es más que una parodia es "to trivialize it" (Greene, *Changing* 167). Por una parte, Margaret Atwood ha señalado que la novela "is an anti-

[7] Conviene recordar que asimismo algunas obras de Lessing manifiestan un interés principal por este concepto circular que permite la transformación y la esperanza de futuro, tal y como hemos señalado en el capítulo anterior.

Gothic...[since it] is examining the perils of Gothic thinking" (Struthers 64), por lo que una sección de la crítica afirma que *LO* contiene una parodia de este género ya que las convenciones góticas están "comically deflated" (DuPlessis, *Writing* 45). Que el humor juega una baza fundamental resulta patente por las escenas cómicas de la novela, hasta tal punto que Sybil Korff Vincent ha clasificado a *LO* dentro de un nuevo subgénero, la novela cómica/gótica "which more accurately depicts the psychological condition of the modern woman than does the traditional Gothic novel" (153). Sin embargo, otra parte de la crítica opina que si bien esas convenciones están parodiadas en la novela, Atwood "also milks them for all they are worth" (Hutcheon, *Canadian Postmodern* 146). *LO* expone, pues, mucho más que un simple juego de malabarismos intertextuales y paródicos; se revisan y reescriben, en cambio, convenciones pero no por el mero hecho del juego en sí sino para ofrecer una alternativa, un cambio que está representado en la estructura de la novela: ésta consiste en una estructura circular que permite una esperanza de transformación. Por este motivo, Atwood se encuadra dentro de las autoras que "are using postmodern aesthetic strategies of disruption to re-imagine the world in which we live, while resisting the nihilistic implications of the theory" (Waugh, *Practising* 129). Al mismo tiempo, puesto que la protagonista principal es una escritora, cabe interpretar la novela como un *Künstlerroman* que integra y acepta finalmente la capacidad maternal, ya que, en palabras de Grace B. Stewart, "the novel of the artist as heroine often focuses on the mother/daughter relationship as central to the heroine's development" (128) Así, tomando como punto de partida lecturas recientes que relacionan la narrativa gótica con la figura materna (presente física o espiritualmente), nuestro análisis se articula en torno a la relación madre-hija y la conexión con el elemento gótico de la novela.

La primera parte de *LO* consta de cuatro capítulos y aquí ya aparecen de forma resumida los temas e imágenes esenciales de la narración que van a ser explorados en el presente estudio. Frente a la planificación y control que Joan ha ejercido sobre su falso suicidio se contrapone el desorden que ha caracterizado toda su vida:

> I planned my death carefully; unlike my life, which meandered along from one thing to another, despite my feeble attempts to control it. My life had a tendency to spread, to get flabby, to scroll and festoon like the frame of a baroque mirror, which came from following the line of least resistance…At first I thought I'd managed it. (7)

En efecto, estas líneas muestran los esfuerzos de Joan por ordenar y separar el caos que ha presidido sus actuaciones vitales, aparentemente sin éxito. Así, este pasaje apunta lo que va a ser una de las cuestiones más importantes de *LO*: la multiplicidad de la identidad de Joan y la resistencia que ofrece la protagonista a fundir las diferentes facetas que componen su personalidad, fragmentada y compartimentalizada ("I'd always tried to keep my two names and identities as separate as possible" [33]). En este sentido, se puede establecer un interesante paralelismo entre la actividad de la protagonista de *GN* de Lessing, Anna, asimismo escritora, y Joan, ya que en ambas obras esa misma fragmentación conduce a la permeabilidad, a la disolución de barreras de todo tipo (la realidad y la fantasía se diluyen en el final de *LO*) y al reconocimiento de que "we are multiple" (Sprague, "Doubles Talk" 56). El segundo aspecto que merece la pena destacar es la referencia al espejo, objeto que adquiere una importancia capital en la obra porque aparece en momentos fundamentales, como veremos más adelante, y siempre en conexión con la identidad y con la figura materna. Por último, de la lectura del texto antes citado se desprende otra idea: la presencia de la vida y la muerte (literal y metafóricamente) en la novela trae consigo implicaciones de transformación y metamorfosis en relación con lo gótico, algo ya explorado por Mary Shelley en

Frankenstein (1818) – "a birth myth" (Moers 92) – por lo que se ha llegado a afirmar que "Atwood takes the Gothic myth into a modern context with her thematic focus on the self" (Rosowski 203). Además, hay que añadir un grado de complejidad a la narración porque ya en estos primeros capítulos de *LO* la actividad de Joan como escritora de romances góticos ocupa un lugar relevante: justo en el instante en que comienza la novela, Joan se encuentra trabajando en el manuscrito de su próxima obra, *Stalked by Love*. Ella misma se define como "an artist, an escape artist" (334) puesto que proporciona a su público lo que realmente necesita, que es:

> the desire, the pure quintessential need of my readers for *escape*, a thing I myself understood only too well. Life had been hard on them and they had not fought back, they'd collapsed like soufflés in a high wind. Escape wasn't a luxury for them, it was a necessity…I knew all about escape, I was brought up on it. (34; la cursiva es nuestra)

Este texto alberga una gran importancia puesto que introduce una nota personal sobre su pasado, con lo que en cierta manera se indica que lo que ocurre en el presente de Joan puede comprenderse mejor si se realiza una vuelta a su pasado; así comienza la segunda parte de la novela, en gran medida centrada en la difícil relación que Joan mantiene con Frances, su madre. Resulta evidente, entonces, que desde el principio la protagonista da las claves necesarias a su interlocutor y a los lectores de la novela para interpretar ésta en los términos que se acaban de exponer.

La segunda parte de la novela (capítulos cinco al doce) abarca, desde el punto de vista de Joan, la narración de su infancia y adolescencia, marcadas profundamente por la relación con su madre. En efecto, Joan recibe su nombre "after Joan Crawford" (42) y ella se pregunta: "Did she give me someone else's name because she wanted me never to have a name of my

own?" (42). Como afirma Pilar Hidalgo, "naming her after Joan Crawford is the first significant act that Joan's mother performs, and the question of identity immediately crops up" ("Questions" 8), por dos motivos principalmente: en primer lugar, Joan Crawford no era el auténtico nombre de la actriz, sino Lucille LeSueur por lo que, en cierto modo, desde el principio el proceso de desarrollo personal de Joan está influenciado al poseer, no un nombre propio, sino un alias, el nombre de una actriz e inventado por ella misma. Esta duplicidad se verá reflejada en la actividad literaria al intentar mantener dos identidades separadas pero simultáneas. En segundo lugar, el hecho de que la madre utilice el nombre de una actriz que era extremadamente delgada subraya la relevancia de cuestiones del cuerpo en relación con la identidad de la protagonista. Así, se narra un episodio en la infancia de Joan – en un baile de fin de curso en el que se supone que Joan debe bailar vestida de mariposa, bajo la dirección de la señorita Flegg, la profesora – que llama la atención sobre las expectativas de su madre sobre ella, sobre la visión negativa que tiene de sí misma y de su cuerpo y además establece "the dance as the image for Joan's career as a writer" (Jensen 30), lo que luego se repetirá con la imagen de la "Fat Lady" (90) de un espectáculo circense que visita con su tía Lou:

> in the short pink skirt, with my waist, arms and legs exposed, I was grotesque…Although I was too young to be much bothered by my size, it wasn't quite the effect I wanted. I did not look like a butterfly. But I knew the addition of the wings would make all the difference. I was hoping for magic transformations, even then…As I was putting on my butterfly costume, I saw my mother standing beside [Miss Flegg]…now she was talking with Miss Flegg. Miss Flegg looked over at me; then she walked over, followed by my mother…What she was seeing, what they were both seeing, was her gay, her artistic, her *spiritual* "Butterfly Frolic" being reduced to something laughable and unseemly by the presence of a fat little girl who was more like a giant caterpillar than a butterfly, more like a white grub if you were really going to be accurate. (46-47; la cursiva es de Atwood)

Finalmente Joan se tiene que desprender de su disfraz de mariposa para vestirse de bola de naftalina. Si bien su baile tiene un gran éxito por la originalidad, Joan se lamenta de su

situación y decide no volver a la escuela de baile porque, según ella, "who would think of marrying a mothball?" (51). Aquí se apunta al dilema carrera (artística)/matrimonio que se deja entrever a lo largo de la novela. En este sentido, existe un intertexto importante: la versión cinematográfica de *The Red Shoes* (1948), de Anthony Powell y Emeric Pressburger, que relata la historia de una bailarina mundialmente conocida, Victoria Paige, papel protagonizado por Moira Shearer, cuyo protector, Boris Lermontov, había compuesto un baile denominado *The Red Shoes*, a su vez basado en "The Red Shoes" – y en la misma línea que "The Little Mermaid" – escrita por Hans Christian Andersen[8] (Sullivan 5; Wilson 120-36). El final trágico de la bailarina implica la imposibilidad de la mujer artista de combinar éxito profesional y vida familiar, elección que rechaza tajantemente Atwood en su obra, tal y como ella misma ha señalado en un breve ensayo ("Great Unexpectations" xiii-xvi). Precisamente Joan acude a ver esta película con su tía Lou y señala que ella "wanted to dance and be married to a handsome orchestra conductor, both at once" (82). Como muchos de los elementos de la novela, algo que potencialmente resulta destructivo o pernicioso (es en el baile donde Joan contempla cómo su cuerpo no encaja en lo que la sociedad, representada por su madre, espera de ella) se transforma en algo liberador y creador más adelante; el baile aparece, pues, como metáfora del arte que introduce el cambio.

Joan se considera traicionada por su madre y observa la ausencia de su padre en un momento importante para una niña como es una actuación de baile. La representación de la madre de Joan responde a las consecuencias negativas que se producen en la relación madre-hija cuando no existe una figura paterna que suponga el contrapeso necesario para que la personalidad femenina se desarrolle satisfactoriamente. En efecto, el padre de Joan no está presente en los primeros cinco años de vida de Joan (68), años cruciales, según el

[8] Asimismo, una de las biografías más completas sobre Margaret Atwood incide sobre la importancia de este tema, lo cual se refleja en el título elegido por la autora de la misma, Rosemary Sullivan: *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out* (1998).

psicoanálisis porque en ellos transcurre el origen y desarrollo del sistema sexual y de diferenciación genérica. Es en textos matrofóbicos como éste donde la figura paterna está desprovista de todo protagonismo, bien porque se encuentra ausente físicamente (como en *LO*), o bien porque, aun viviendo con la familia, su presencia no resulta significativa (como en *MQ*); de este modo, la situación en familias de este tipo está muy lejos de ser la idónea, según Chodorow, porque "exclusive single parenting is bad for mother and child alike...mothers in such a setting are liable to overinvest in and overwhelm the relationship" (*RM* 217). La conexión entre *MQ* y *LO* es del todo apropiada, tal y como ha apuntado Gayle Greene (*Changing* 174), pero asimismo, resulta interesante establecer un paralelismo entre *MS* de Lessing y la novela de Atwood, publicadas ambas con sólo dos años de diferencia. En este sentido, Paulina Palmer agrupa estas novelas como "variations on the theme of the mother as monster" (113), tema explorado con singular intensidad en la de Atwood:

> I thought my mother was very beautiful, even more beautiful when she was colored in…Although her vanity tables became more grandiose as my father got richer, my mother always had a triple mirror, so she could see both sides as well as the front of her head. In the dream, as I watched, I suddenly realized that instead of three reflections she had three actual heads, which rose her toweled shoulders on three separate necks. This didn't frighten me, as it seemed merely a confirmation of something I'd always known…the secret that I alone knew: my mother was a monster. (66-67)

Si bien es cierto que en este sueño la figura de la madre represora y dominante adopta aquí una dimensión casi mítica (y volveremos a insistir sobre este punto), Palmer obvia la transformación que dicha figura sufre a lo largo de la narración en la que Joan consigue una reconciliación con su madre, una vez fallecida, y consigo misma al reconocer la capacidad maternal que guarda dentro de sí, como desarrollaremos más adelante. Asimismo, el reflejo triple que el espejo ofrece de la madre (el número tres guarda una especial importancia en la novela) inaugura una serie de escenas en las que el espejo juega un papel fundamental.

Siguiendo a Winnicott (*Playing* 130-38), el espejo y la madre cumplen una función similar al confimar a la niña, cuando los contempla, su propia existencia, por lo cual en esta novela el espejo remeda la relación interpersonal que se establece entre madre e hija. La fragmentación del reflejo de la madre, en este episodio, supone para Joan algo negativo puesto que produce un inadecuado proceso de separación-autonomía, pero paulatinamente el espejo va a adquirir connotaciones más positivas[9]. Así pues, el uso de este objeto y de imágenes que indican duplicidad ilustra el progresivo descubrimiento de Joan de la potencialidad que encierra la multiplicidad de su personalidad. En esta misma línea, Nora Foster Stovel ha llevado a cabo un estudio bastante detallado del papel del espejo en la narrativa de Atwood y para esta investigadora, "tracing the development of Atwood's mirror symbolism...demonstrate[s] that her novels...actually conclude with increasingly strong notes of affirmation" (50). La relevancia de este *motif* en la obra de Atwood se ve tanto en la poesía como en su narrativa, así como en comentarios de la propia autora del tipo "literature *can* be a mirror" (Sandler 55; la cursiva es de Sandler). Sin embargo, a pesar de que algunos investigadores parecen conceder gran importancia al espejo por los títulos de sus trabajos, como el capítulo denominado "The Image in the Mirror" de Sherrill Grace (*Violent Duality* 1-6, 104-5), el de Robert Lecker, "Janus through the Looking Glass" (177-203) o el de Pamela S. Bromberg "The Two Faces of the Mirror in *The Edible Woman* and *Lady Oracle*" (12-23), es el estudio de Stovel el primero que examina de forma exhaustiva el papel que juega el espejo en las novelas de Atwood de los años setenta y ochenta. Recientemente, con la influencia del

[9] En "Marrying the Hangman", poema publicado por primera vez en *Two-Headed Poems* y recogido en *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*, el espejo entabla una relación intersubjetiva con la identidad de la protagonista encarcelada, similar a la que la niña establece en el período preedípico con la madre, que conduce al desarrollo de un *self-in-relationship*:

> To live in prison is to live without mirrors. To live without mirrors is to live without the self. She is living selflessly, she finds a hole in the stone wall and on the other side of the wall, a voice. The voice comes through darkness and has no face. This voice becomes her mirror.
> (209)

psicoanálisis lacaniano y de teorizaciones feministas francesas se han efectuado lecturas de las obras a la luz de la definición de *mirror stage* de Lacan (Hengen, *passim*; Rao, 73). No obstante, queda por analizar el tratamiento que el espejo recibe en toda la obra de Atwood y su progresiva transformación, desde el punto de vista de las relaciones objetales, que apuesta por una identidad basada en la relación con el mundo circundante.

En este momento de *LO*, tanto la figura de la madre como el espejo carecen de toda lectura positiva. Así, lo que percibe Joan es la ambivalencia propia de la relación madre-hija, caracterizada por el simultáneo deseo de, por un lado, separarse o escapar de la influencia de su madre y, por otro, de permanecer unida a ella; es decir, "the dilemma of psychological engulfment [that is] one consequence of the troubled mother-daughter relationship" (Rubenstein, *Boundaries* 86). Esto mismo sucede entre Martha Quest y su madre, tal y como desarrollamos en el capítulo anterior. Como ocurre en *MQ*, la madre de Joan, primera agente socializadora, pretende inculcar en su hija los patrones tradicionales; para ello, Atwood utiliza la metáfora del creador-artista/producto-obra, la misma que Lessing emplea en la novela antes mencionada:

> Our relationship was professionalized early. She was to be the manager, the creator, the agent; I was to be the product. I suppose one of the most important things she wanted from me was gratitude. She wanted me to do well, but she wanted to be responsible for it. (*LO* 67)

El resentimiento de la señora Quest por el sacrificio y la dedicación exclusiva a su familia y al cuidado de los demás se halla asimismo en la madre de Joan, quien considera a su hija como "the embodiment of her own failure and depression" (67). Sin embargo, al igual que en la obra de Lessing, tras el retrato de una madre malévola y omnipotente se esconde una víctima del proceso repetitivo de una sociedad que, mediante la reproducción de la maternidad, condena a las hijas a remedar y repetir la misma situación que mantuvieron con sus propias

madres, cuando ejercen la función maternal. Es decir, a pesar de que la narración se produce desde el punto de vista de la hija, se revelan datos esporádicamente que indican la existencia de un pasado claustrofóbico en la vida de la madre (68), como afirma Gayle Greene (*Changing* 174). Si bien es indudable la similitud entre la presentación de la figura de la señora Quest y la de la madre de Joan, debemos subrayar que la diferencia entre las novelas estriba en un punto fundamental: mientras que en la obra de Lessing existe un importante componente autobiográfico, en la de Atwood la figura de la madre no corresponde en absoluto con la realidad. No obstante, la propia autora ha salido al paso de comentarios que interpretan el personaje de la madre de Joan como real: "My own mother, by the way, is very nice, so the book has nothing to do with her" (Martens 47). En otra entrevista, Atwood, a la pregunta de la entrevistadora sobre la inclusión de sus padres en la caracterización de los personajes en las novelas, responde:

> No, hardly ever…They're very nice people, as you can see from what I've said about them. I used to feel that it was a disadvantage to have nice parents, because here are all the books about people's dreadful childhoods, so I would have to use other people's dreadful childhoods. (Lyons 226-27)

La confusión entre la identidad de Joan y la de Atwood – algo que, según la autora, ocurre con demasiada frecuencia y que ella se esfuerza en aclarar – está provocada por el uso de una narradora en primera persona, un sujeto autobiográfico, que, sin embargo, no tiene nada que ver con un "yo" confesional de la propia autora. Es más, si bien se ha mencionado esta idea con anterioridad, cabe reiterar que Atwood desdeña las lecturas sesgadas de sus obras en este sentido[10]. Aunque es cierto que algunos episodios de sus novelas recuerdan a momentos o experiencias vividas por la escritora (como el señalado en *Surf* sobre la madre y el encuentro

[10] Al margen de los comentarios realizados por Atwood en la entrevista citada en el análisis de *Surf*, la autora ha manifestado en más de una ocasión la necesaria distinción entre su vida personal y la de las protagonistas debido a la insistencia de algunos por encontrar paralelismos entre ellas; véase Kaminski (29), Sandler (47-48), Oates (71-72), Mendez-Egle (169-70) y Atwood (Talk 5-6).

con el oso u otros en una novela posterior, *Cat's Eye* [1988]), así como resulta indudable que la configuración de la familia, su tardía incorporación a la ciudad y las lecturas realizadas desde pequeña, entre otros, han ejercido poderosa influencia en su desarrollo como artista, ello no implica que se produzca una identificación absoluta entre las novelas y su vida. Como afirma Sherrill Grace, "to conflate the 'I' or Subject of her writing with the real woman, however, is not only to misread but to miss the point" ("Gender" 189). No obstante, las características del "yo" autobiográfico de Joan, cuando narra su propia historia, se pueden analizar desde el punto de vista de la teorización de Chodorow. Así, en este tipo de narraciones se sustenta una identidad femenina basada en la interdependencia y en la conexión con los demás, rasgos que surgen de la relación primaria con la madre, disimilar a la que se establece entre ésta y un hijo. Se debe señalar que casi todas las novelas de Atwood están narradas en primera persona pero esta cuestión del sujeto autobiográfico y de la narración como autobiografía novelada se encuentra más patente en *LO* y en otras dos novelas posteriores: *The Handmaid's Tale* (1985) y *CE*; por esta razón insistiremos en este punto próximamente cuando tratemos la primera de las novelas mencionadas.

En efecto, *LO* se narra desde la perspectiva de Joan, que cuenta su propia historia. Como autobiografía ficticia – que, según Grace, parodia "the traditional autobiography" ("Gender" 192) – *LO* retorna al pasado, a la relación más importante para el desarrollo personal y psicológico de Joan: la que mantuvo con su madre. El problema entre ambas es la ausencia de un reconocimiento de sus subjetividades; para la madre, Joan es una simple extensión de sí misma, y no una persona independiente y autónoma, con lo que, como consecuencia, Joan mantiene una relación problemática con la conexión con los demás debido a su "no sense of separate self" (Chodorow, "Gender, Relation" 14). Por esta razón, la ambigüedad de la conexión entre Joan y su madre provoca en la protagonista la necesidad de

agradar a los demás y de obtener un cariño que, a su entender, le ha sido vedado. Esto se manifiesta de diferentes formas: por ejemplo, las experiencias sufridas con las *Brownies* (el equivalente femenino de los *Scouts*), la relación que mantiene con la comida y, finalmente, la estrecha unión existente entre Joan y su tía Louisa Delacourt pueden interpretarse como muestras de la ausencia de un adecuado proceso de desarrollo personal.

Las *Brownies* significan un intento más de la madre de Joan por integrar a su hija, y por ende a ella misma, en los modelos que la sociedad requiere de las mujeres. Si al principio Joan se siente feliz por la aparente igualdad que se respira en ese ambiente, pronto cambia de opinión cuando se ve sometida a vejaciones y abusos psicológicos por parte de un grupo de niñas mayores que Joan, que ella soporta con resignación al encontrarse aislada y carente de cariño – tema éste explorado en profundidad en *CE* –. Se alcanza el punto culminante cuando la abandonan atada a un árbol en el barranco (peligroso por los "bad men" [53] que según su madre pasean por allí) por el que regresan a sus casas diariamente, en un frío invierno de Toronto. Finalmente un transeúnte la rescata y la lleva a casa. Este episodio, en apariencia irrelevante, tiene una gran importancia porque Joan cree identificar al transeúnte como "the daffodil man", uno de esos hombres malos, un exhibicionista, que pasea por el barranco con frecuencia, aunque le asaltan dudas:

> I still wasn't sure, though; was it daffodil man or not? Was the man who untied me a rescuer or a villain? Or, an even more baffling thought: was it possible for a man to be both at once? (64)

Esta primera experiencia con una persona del sexo masculino encierra las claves para entender sus posteriores relaciones con los hombres. Su mismo padre, anestesista de profesión, aparece descrito al mismo tiempo como salvador de vidas y como asesino durante la Segunda Guerra Mundial (72-77). Cabe destacar, pues, la idea expuesta en el texto

mencionado de que quizás es posible ser dos cosas al mismo tiempo, una postura *both/and* en vez de *either/or*; Joan deberá llegar al descubrimiento de esto en el proceso de reconciliación con su pasado que lleva a cabo con la narración.

Un aspecto vital de la problemática relación existente entre Joan y su madre se encuentra en la comida y el cuerpo obeso de Joan: "By this time I was eating steadily, doggedly, stubbornly, anything I could get. The war between myself and my mother was on in earnest; the disputed territory was my body" (69). De esta forma, Joan intenta rebelarse frente al control que ejerce su madre en su vida mediante la comida, así como "takes control of her own life through eating [and] retaliates against enforced diets by eating more and more" (Parker 351); como la propia Joan asegura: "I ate to defy her" (78). Por ello, el cuerpo de Joan se convierte en un arma clave en la lucha de poder entre ella y su madre, quien "both overidentifies with her daughter and sees her as an embodiment of the failure of her own 'essential femininity'" (Waugh, *Feminine Fictions* 187). En *Children of Violence* ocurre algo parecido entre Martha y su madre pero al revés: Martha rechaza de forma tajante el modelo de feminidad que la señora Quest proporciona, por lo que sus esfuerzos van destinados a conseguir una figura estilizada.

Resulta interesante observar cómo el conflicto madre-hija alcanza el momento crucial en la adolescencia de Joan (cuando tiene unos quince años), lo que sustenta la tesis de Chodorow de que "the girl's object-relations during puberty and adolescence show how a girl revives [preoedipal attachments and preoccupations] at this time and how they move with her into adulthood" (*RM* 134). Entre las cuestiones propias de la etapa preedípica que se reproducen en la adolescencia podemos llamar la atención sobre la relevancia de la comida, siempre ligada al cuidado materno; por esto mismo, un detallado análisis de la misma nos conduce "to experience again how mother/daughter bonding is related to food, to examine

hidden angers and needs and rages, and finally to understand the way food, in our adult lives,…leads us back to early childhood experiences" (Chernin xiii). En *LO* el nexo de unión entre la díada madre-hija y la ingesta de alimentos asume una especial importancia. De este modo, si, en términos psicoanalíticos, la comida viene a significar el tránsito de la dimensión externa a la interna del propio individuo en el acto de la ingesta – en otras palabras, la incorporación de alimentos procura la adecuación del principio de realidad objetiva a la subjetividad de la hija –, según la teoría de las relaciones objetales, como afirma Rubenstein a tenor de un estudio sobre Shirley Jackson ("House" 309), podemos argumentar que la sobrealimentación de Joan se debe a diversos motivos. Primero, Joan desea por un lado separarse de la figura materna pero, al mismo tiempo, anhela continuar el estado de simbiosis y unión del período preedípico, sin aceptar la subjetividad de su madre. No obstante, ella también "ate from panic. Sometimes I was afraid I wasn't really there, I was an accident; I'd heard her call me an accident. Did I want to become solid, solid as a stone so she wouldn't be able to get rid of me?" (78). En segundo lugar, pues, Joan come sin parar para compensar la sensación de invisibilidad que le produce pensar que su concepción no fue deseada, para demarcar las barreras de su identidad y de esta manera conseguir una diferenciación de la figura de su madre. Existe, además, una tercera razón por la que Joan abusa de la comida (sobre todo de alimentos dulces): lo que realmente está haciendo Joan es "nurturing herself. She builds up her body around her, a comforting mass of flesh, a pseudowomb, an enormous breast" (Fee 41). Pero no sólo consigue Joan alimento físico y emocional a través de la comida: la tía Lou, hermana de su padre, "the good mother" (Martens 46), le proporciona asimismo cariño y amor. Con ella Joan acude al cine a ver películas románticas:

> Aunt Lou took me to the movies a lot. She loved them, especially the ones that made you cry; she didn't think a movie was much good unless it made you cry. She rated pictures as two-Kleenex, three-Kleenex or four-Kleenex ones, like

> the stars in restaurant guides. I wept also, and these binges of approved sniveling were among the happiest moments of my childhood. (81)

Al margen del fino humor que desprende el fragmento – por otra parte, típico de Atwood en ésta, su novela más cómica –, resulta evidente que esos "atracones" de comida/llanto no son más que un modo de alimentarse emocionalmente. Las actuaciones de la tía Lou, madre sustitutiva, compensa la falta de adecuación personal de Joan por la inexistente relación con su madre; pero también conlleva la progresiva incorporación de la fantasía e irrealidad y la necesidad de escape (simbolizado aquí con las películas) a la vida de Joan, lo que finalmente se traducirá en su actividad como escritora de novelas de pasión y terror. Una de las primeras fantasías que tiene Joan es la sustitución de su madre biológica por su tía Lou: "In one of my daydreams I used to pretend Aunt Lou was my real mother, who for some dark but forgivable reason had handed me over to my parents to be brought up" (*LO* 88-89). Con una afirmación como ésta, queda patente que los papeles que tanto Frances como la tía Lou juegan en la vida de Joan son característicos de los cuentos de hadas: la primera, ya descrita como figura monstruosa, aparece tan maléfica y destructiva como las malvadas madrastras, mientras que la segunda representa el hada madrina, la figura maternal por excelencia. Sin embargo, como asegura Bruno Bettelheim:

> Far from being a device used only by fairy tales, such a splitting up of one person into two to keep the good image uncontaminated occurs to many children as a solution to a relationship too difficult to manage or comprehend. (*Uses* 67)

Aunque Marina Warner ha criticado la argumentación de Bettelheim para explicar la ausencia de madres biológicas en los cuentos de hadas porque obvia una perspectiva histórica (212-13), desde un punto de vista psicoanalítico, esta argumentación resulta útil. Recuérdese en este punto que Freud en su ensayo "Family Romances" teoriza sobre este deseo infantil de que los

verdaderos padres del niño o de la niña sean otros mejores o más importantes (*On Sexuality* 221-25). Además, esta división que se produce de una imagen interna y que se proyecta en el exterior en dos personas plasma el proceso de separación-autonomía que la niña realiza respecto a la madre; en palabras de Chodorow:

> the infant's internalization of aspects of its relationship to its mother which are experienced as bad often results in splitting off and repression of that part of the ego involved in this bad relationship. This internalization avoids reacting to these bad aspects in the outside world and possibly driving the infant's mother away. (*RM* 60)

Por el contrario, la representación que la niña hace de la figura paterna en ningún modo "become[s] so internalized and subject to ambivalence, repression, and *splitting of good and bad aspects*, nor so determining of the person's identity and sense of self, as do representations of the relationship to a mother" (*RM* 97; la cursiva es nuestra). Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a indicar que lenta y progresivamente Joan incorpora un elemento fantástico e imaginativo, que le ayuda a escapar de la realidad en la que se encuentra la relación con su madre. Otro episodio importante que incide en la misma idea ocurre en la Exposición Nacional Canadiense, que visita de la mano de su tía todos los veranos. Como sucedía en *PM*, en esta feria existe una noria ("the Ferris wheel" [89]), por lo que es posible entender que el círculo de la noria representa el triunfo del pasado, del proceso repetitivo y claustrofóbico al que Joan, como Martha Quest al principio de la pentalogía, se encuentra abocada. No obstante, la propia imagen circular contiene una posibilidad de transformación, de cambio: el regreso al pasado, ya sea el pasado personal (el de Joan) o el literario (representado por los intertextos imbricados en la novela), permite una revisión del mismo y así introducir la esperanza de futuro. Dos espectáculos en la Exposición – el de los "Siamese Twins, JOINED HEAD TO HEAD AND STILL ALIVE" y el de "the Fat Lady" (90) – llaman

especialmente la atención de la protagonista, a pesar de que nunca llega a verlos. En este sentido, la imagen de los siameses (recurrente en toda la obra de Atwood) va unida a la de la "Fat Lady", y a su vez, ésta, como ya mencionamos con anterioridad, guarda una estrecha relación con el primer baile de Joan:

> I used to imagine the Fat Lady sitting on a chair, knitting, while lines and lines of thin gray faces filed past her, looking, looking. I saw her in gauze pants and a maroon satin brassiere, like the dancing girls, and red slippers. (90)

Este episodio adquiere gran importancia para Joan porque confluyen aquí varios aspectos interesantes. En primer lugar, la imagen de los siameses hace referencia a la idea tanto de división como de multiplicidad, depende de cómo se considere, lo cual está refrendado por la presencia de los "distorting mirrors" (90) de la misma feria; esta imagen subraya la confusión de barreras existente en la identidad femenina, según Chodorow. Es, pues, "an apt image for dilemmas of symbiosis and separation and for confusion about ego boundaries and body image" (Rubenstein, *Boundaries* 65). En efecto, el espectáculo de la "Fat Lady" insiste en la conciencia que Joan obtuvo de sí misma como grotesca en el baile, por su obesidad infantil, y es la propia Joan la que establece el nexo entre el baile y el espectáculo circense al imaginársela con vestuario típico de baile. Esta conjunción de "Fat Lady" y baile plantea las dificultades a las que la mujer artista debe enfrentarse en una sociedad que la considera transgresora de normas; esta noción permanece en la imaginación de Joan y recurre como fantasía a lo largo de la narración (102-3, 251). En esta escena, entonces, se pone el acento en la "negative self-image" (Jensen 36) de Joan, como figura monstruosa, fundamentada en la problemática relación con su madre, que va a traer consecuencias nefastas para Joan en todos los ámbitos de su vida, así como a la progresiva incorporación de identidades. Ahora mismo la protagonista tiene la identidad de Joan Foster (con la que comienza la narración), poeta

famosa y mujer atractiva que está casada con Arthur Foster y que mantiene una relación extramatrimonial con el llamado "Royal Porcupine" o Chuch Brewer, la de Joan Delacourt (como hija y sobrina, obesa) junto con la de la "Fat Lady", que representa la parte monstruosa de su personalidad y que, a pesar de los años, la sigue persiguiendo. Luego será Louisa K. Delacourt (al adoptar la identidad de su tía), conocida escritora de "Costume Gothics", dividida a su vez en Charlotte y Felicia, sus *alter egos*, protagonistas de su última obra, imbricada en la narración de la novela. Si observamos la aparición en *LO* de, al menos, cinco personalidades o identidades (Rubenstein, *Boundaries* 70), se puede afirmar que la estructura de la novela, dividida en cinco partes, refleja a la perfección la multiplicidad, que no la división, de esas identidades de Joan. ¿Qué ilustra, pues, este episodio en apariencia tan simple? A nuestro entender, insinúa lo que va a ser fundamental en la obra: la noción de la disolución de dualismos y bipolaridad a todos los niveles (fantasía/realidad, arte/vida, sujeto/objeto, presente/pasado), basada en los rasgos propios de la formación de la identidad femenina, tal y como desarrolla Chodorow. En este punto de la narración, claro está, Joan no alcanza a comprender la importancia de la multiplicidad de su personalidad y por ello, todos sus esfuerzos se centran en separar, en fragmentar las diferentes parcelas de su vida. Así, la primera actuación que lleva a cabo en este sentido es alejarse y escaparse de la figura de su madre.

El escapismo se produce literalmente cuando, tras cumplir los requisitos estipulados en el testamento de su tía – perder una cierta cantidad de kilos para conseguir el dinero legado – y convertirse en una mujer delgada, entabla una discusión con su madre que la lleva a huir de casa. Joan asume la determinación de perder peso cuando cambia la percepción que tiene sobre la envergadura de su cuerpo, con la sola contemplación de su muslo. Obsérvese el

diferente tratamiento que la protagonista concede a la descripción del cuerpo si se compara con la que Martha Quest realizaba en *Children of Violence*:

> I didn't usually look at my body, in a mirror or in any other way; I snuch glances at parts of it now and then, but the whole thing was too overwhelming. There, staring me in the face, was my thigh. It was enormous, it was gross, it was like a diseased limb, the kind you see in pictures of jungle natives; it spread on forever, like a prairie photographed from a plane, the flesh not green but bluish-white, with veins meandering across it like rivers. It was the size of three ordinary thighs. I thought, That is really my thigh. It really is, and then I thought, This can't possibly go on. (121)

Se puede deducir de este fragmento que Joan no encuentra satisfacción en la magnitud de su envergadura corporal y, como consecuencia, decide adelgazar para así controlar y mantener dentro de unos límites su cuerpo. Y es que, "from the point of view of adult life...merging brings the threat of loss of self or of being devoured as well as the benefit of omnipotence" (Chodorow, *RM* 69), por lo cual la protagonista aspira a establecer su propia individualidad e independencia respecto a su madre, a separarse definitivamente de ella. Joan firmemente cree que puede "change her 'self' by changing her body" (Waugh, *Feminine Fictions* 186), pero a pesar del cambio espectacular, la imagen que de sí misma perdura en su mente es monstruosa, la de la "Fat Lady": "The outline of my former body still surrounded me, like a mist, like a phantom moon, like the image of Dumbo the Flying Elephant superimposed on my own. I wanted to forget the past, but it refused to forget me" (214). Así, el reconocimiento de su propia identidad y subjetividad conlleva mucho más que el desprenderse de la obesidad, porque, como afirma Molly Hite, "this excessive body never really leaves her, despite a precipitate weight loss" (*Other Side* 149). Se requiere una reconciliación con el pasado (el exceso de peso que la persigue) representado en la figura materna, para poder continuar hacia delante con la esperanza de la transformación y el cambio.

Este deseo de perder peso provoca ira en Frances ante la mirada atónita de su hija, quien esperaba una reacción contraria a la que muestra su madre. Aquí se expresan sentimientos contradictorios y ambivalentes porque la madre de Joan siente que pierde control sobre el cuerpo de su hija, cuando ésta adelgaza; es decir, de nuevo el cuerpo de Joan (en este caso, la reducción del mismo) se convierte en centro de la lucha de poder entre madre e hija. Se alcanza el momento culminante de esta lucha encarnizada al final de la segunda parte (capítulo once), donde se produce un enfrentamiento físico, en el que Frances hiere a Joan en el brazo con un cuchillo, cuando ésta comunica a su madre sus planes de abandonar la casa (124). En este momento en el que Joan ve por última vez a su madre, en vida, el retrato de la figura materna, destructiva y monstruosa, alcanza el punto de la caricatura, según Paulina Palmer (113). Lo que, sin duda, este episodio desencadena es la huida de Joan del hogar para iniciar la búsqueda de su identidad.

La tercera parte (capítulos doce al dieciocho) se abre con un fragmento, escrito en tercera persona, del romance que Joan se encuentra escribiendo en el presente, *Stalked by Love*, en Terremoto (Italia), que guarda parecidos razonables con la historia principal, la de Joan, y con *Jane Eyre* (*LO* 130). A medida que la novela avanza, el relato ficticio, protagonizado por Charlotte y Felicia (*alter egos* de Joan), y el "real" se van fundiendo, el primero "portraying her own life as if through a prism, refracting it into a world which provides an added perspective on her own" (Mansbridge 115), hasta el final donde se produce la total identificación de los *alter egos* con las diversas identidades de Joan. Así pues, *LO* contiene no sólo saltos temporales y espaciales (presente/pasado y Toronto/Londres/Terremoto), sino que también presenta el relato fantástico de una de las obras de ficción que escribe Joan, con el seudónimo de Louisa K. Delacourt, integrado en la

narración de su autobiografía. Su "second self", como Joan lo llama (137), "nace" justo después de abandonar el hogar familiar: "I was now a different person, and it was like being born fully grown at the age of nineteen: I was the right shape, but I had the wrong past. I'd have to get rid of it entirely and construct a different one for myself, a more agreeable one" (141). Con esta nueva identidad parte para Inglaterra y se establece en Londres, donde conoce a un Conde polaco, quien se convierte en su primer amante. El escapismo de Joan, físicamente porque viaja desde Canadá a Inglaterra, se traduce al poco de convivir con Paul, el Conde, en su modo de subsistencia. El descubrimiento de que Paul tiene una doble vida – con el seudónimo Mavis Quilp escribe "trashy books" (154) – y ciertos comentarios suyos sobre este tipo de literatura, "escape literature, he told me, should be an escape for the writer as well as the reader" (155), hacen que Joan pruebe suerte como escritora de romances, con títulos como *Escape from Love*, o *Love, My Ransom*, ambientados en la Inglaterra del siglo dieciocho, con el nombre de su tía Lou, ya fallecida.

En este punto, conviene detenerse para explorar con mayor detenimiento la relevancia que adquiere el hecho de que Joan escriba romances góticos, en los cuales se reproducen rasgos de la protagonista y de su vida. Si, como asegura Paul, las fantasías escapistas funcionan como estrategias de evasión no sólo para la lectora sino para el que las escribe, las novelas de pasión y terror que escribe Joan manifiestan, entonces, fantasías reprimidas del deseo y temor de la protagonista. Están situadas en la Inglaterra del siglo dieciocho, época en la que precisamente comenzó a cultivarse la novela gótica, especialmente por autoras como Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794). En el diecinueve, lo gótico pervive, por ejemplo, en *Frankenstein*, de Mary Shelley, en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, y en *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë. En el siglo veinte, el elemento gótico subsiste en la obra de varios autores, sobre todo entre autores canadienses de habla inglesa como Alice

Munro, Robertson Davies, Graeme Gibson, James Reaney y Marian Engel, quienes, según la propia Atwood ha manifestado en una entrevista, pueden englobarse en un mismo grupo como representantes del "Southern Ontario Gothic" (Hancock 199). Por su parte, Margaret Atwood ha mostrado fascinación por las convenciones góticas, tal y como afirma Judith McCombs, desde el comienzo de su carrera artística "in her first three poetry sequences, *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*" ("Atwood's Haunted Sequences" 36). En *LO* y en novelas posteriores, *The Robber Bride* (1993) y *Alias Grace* (1996), Atwood utiliza estas convenciones, las revisa y reelabora, dotándolas de un nuevo significado.

Éste no es el sitio más adecuado para tratar en profundidad un tema tan complejo, porque el desarrollo de la novela gótica y la pervivencia de dichas convenciones hoy en día, tanto en la literatura popular como en formas consideradas más serias, exigen un tratamiento detallado, que aquí no podemos ofrecer[11]. Nuestro objetivo, entonces, se reduce a establecer una conexión entre la figura de la madre y lo gótico en narraciones escritas por mujeres, partiendo del hecho fundamental de que, según Jeremy Hawthorn, la revitalización de lo gótico "has been encouraged by a feminist interest in the way in which gothic formulae can be seen both to encapsulate certain stereotypical masculine fears about women and also to allow

[11] De un modo muy general y simplificando una cuestión bastante compleja, se puede afirmar que en las narraciones góticas se pone de manifiesto el temor a algo o alguien "that seemed to be dead and buried might not be dead at all" (Howells, *Margaret* 63), con lo que se produce una violación de fronteras y límites. En un nivel sobrenatural, un fantasma o espíritu representa esta disolución de fronteras (vida/muerte), pero en el nivel psicológico, la transgresión de barreras se produce entre la subjetividad del propio individuo y la de la persona con la que establece relación interpersonal, normalmente, la figura materna, si seguimos la teoría de las relaciones objetales. Para una mayor información sobre el gótico se puede acudir al estudio de Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) o al de David Punter, *The Literature of Terror*, en concreto al segundo volumen, *The Modern Gothic* (1996). Aproximaciones al elemento gótico de la obra de Atwood en general (y sobre *LO*, en particular) se han llevado a cabo por especialistas de la materia como Judith McCombs ("Atwood's Haunted Sequences" 35-53), Eli Mandel (114-23) y Susan J. Rosowski (197-208), entre otros.

women the space to explore hidden aspects of gender formation" (61). Nuestro análisis se articula, pues, en torno al segundo aspecto mencionado por este autor.

Joan, de pequeña, había leído este tipo de literatura popular (153) y ahora se dispone a escribir romances góticos. Ya hemos destacado en ocasiones la dificultad de este término, *romance*, pero en el caso que nos ocupa, nos estamos refiriendo a las narraciones populares, de gran aceptación entre el público femenino (denominadas en inglés *Mills and Boon romance*, equivalentes a las narraciones en español de Corín Tellado). En este sentido, Michèle Roberts considera que la búsqueda que realiza la protagonista en estas novelas es la de "the lost mother" ("Write" 227), con lo que podemos argüir que Joan, mediante las protagonistas de sus novelas románticas, persigue la reconciliación y la reunión con su madre, así como revivir la fusión propia de la etapa preedípica. Los estudios sobre *LO* han llamado la atención sobre este hecho y han analizado esta actividad de Joan a la luz de las teorías de Janice Radway en *Reading the Romance* (1984) y de Tania Modleski en *Loving with a Vengeance* (1982) (Hidalgo, "Questions" 11; de la Concha, "sombra" 43; Fee 61; Greene, *Changing* 170-73). Tanto Radway como Modleski exploran, pues, la poderosa atracción que ejercen las fantasías románticas para las mujeres lectoras, basándose en la teorización de Chodorow sobre la identidad femenina, construida en estrecha relación con la madre. Para Radway, por ejemplo, la argumentación de Chodorow contribuye a explicar "the twin objects of desire underlying romance reading, that is, the desire for the nurturance represented and promised by the preoedipal mother and for the power and autonomy associated with the oedipal father" (13). En efecto, Radway llega a una serie de conclusiones tras presenciar una conversación entre lectoras de romances, en un grupo de trabajo en Smithton:

> By showing that the heroine finds someone who is intensely and exclusively interested in her and in her needs, the romance confirms the validity of the reader's *desire* for tender nurture and legitimizes her pre-oedipal wish to

> recover the primary love of her initial caretaker. Simultaneously, by witnessing her connection with an autonomous and powerful male, it also confirms her longing to be protected, provided for, and sexually desired. The romance legitimizes her own heterosexuality and decision to marry by providing the heroine with a spectacularly masculine partner and a perfect marriage.
> (149; la cursiva es nuestra)

La lectora de fantasías románticas manifiesta el deseo inconsciente de reproducir la estructura familiar que ha vivido de pequeña, un deseo impulsado por sus "differential relational needs and capacities" (Chodorow, *RM* 51), fruto de la especial relación con la figura materna. Asimismo, Tania Modleski, basándose en parte en las teorías de Chodorow, afirma que las novelas de terror y pasión en cierto modo ilustran la ambivalencia que siente la hija respecto a su madre; de este modo, "Gothics, then, serve in part to convince women that they are not their mothers" (71).

El simultáneo deseo de permanecer unida a la madre, por un lado, y por otro, de separarse de ella, situado en la base de los problemas personales de Joan, sustenta la actividad literaria de la protagonista. Por esto, todo lo desarrollado sobre la relación entre Frances y su hija previamente resulta a todas luces necesario para comprender la fragmentación que se sucede en la vida de la protagonista. Así pues, Joan/Louisa vive al mismo tiempo en el mundo fantástico de sus romances y en el de la vida cotidiana, y esa fragmentación, que algunos prefieren llamar una "schizophrenic response" (Johnston 15) o "multiple personality disorder" (Rosenberg 116), implica llevar su doble vida en secreto. No obstante, según Patricia Waugh, "the experience of fragmentation and disintegration can become the starting-point for a reconstruction of the bodily ego" (*Feminine Fictions* 178), y esa reconstrucción se puede realizar mediante la capacidad transgresora y subversiva de lo fantástico. En este sentido, Rosemary Jackson conecta esta capacidad con el estado de indiferenciación y de fusión de subjetividades en la relación primaria del niño o niña y argumenta que:

> the fantastic can be seen as corresponding to the first stage…when…the young child ha[s] no sense of difference between self and other, subject and other worlds. Fantasy, with its tendency to dissolve structures, moves towards an ideal of *undifferentiation*, and this is one of its defining characteristics. It refuses difference, distinction, homogeneity, reduction, discrete forms.
> (72; la cursiva es de Jackson)

Por lo cual al introducir lo fantástico en un texto se está regresando al período preedípico, para reconstruir la identidad de la protagonista, formada previamente de un modo insatisfactorio. Resulta curioso observar que mientras existe una aparente unanimidad en la crítica sobre la progresiva incorporación y fusión entre la identidad ficticia – con la que escribe *Stalked by Love* al tiempo que cuenta los pormenores de su vida al periodista en Terremoto – y la real, de lo fantástico en lo mundano (Hidalgo, "Questions" 11; Greene, *Changing* 185), para Coral Ann Howells, "borders between realism and fantasy are blurred from the beginning as Joan continually slides from the embarrassments of the present into fantasy scenarios and back again, for she is an escape artist" (*Margaret* 67). Nuestra postura concita las expuestas ya que creemos que si bien es cierto que, como afirma la mayor parte de la crítica sobre la novela, es al final donde se funden pasado y presente, realidad y ficción o fantasía, arte y vida, cabe señalar que existen diversos comentarios y episodios antes del final (que hemos ido destacando) en los que se percibe la intrusión de lo fantástico en lo cotidiano y que, en cierto modo, anticipan el desenlace de la novela. En otra línea, Ángeles de la Concha apoya la idea de una estructura paralela porque, debido a su afán de escapar de la realidad de su pasado, Joan revive y reproduce esas fantasías escapistas en sus *Costume Gothics*, novelas románticas dentro del género gótico y así "la parodia que rige ambos relatos opera en cada uno en sentido opuesto" ("sombra" 42). La propia Atwood asegura que *LO* se encuadra dentro de obras del tipo de *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen (Struthers 66), por la parodia de las convenciones góticas; precisamente, Ann McMillan ha analizado *LO*

junto a *Northanger Abbey* dentro de una "third category" llamada "mixed Gothic" porque en ellas se observa:

> a transitional stage in the moral awareness of the heroines, who begin by naïvely modeling themselves on heroines of Gothic fantasy and, in so doing, narrowly miss the dismal fates allotted to heroines of Gothic naturalism.
> (49-50)

Otra investigadora, Sybil Korff Vincent, propone clasificar *LO* dentro de un nuevo subgénero, "comic/Gothic" (154), en el cual, a diferencia de lo que ocurre en *Northanger Abbey* (una novela cómica que satiriza y parodia a los lectores de novelas góticas del momento), se satiriza "the Gothic but understands its function" (182). A la vista de lo expuesto, queremos indicar que, a pesar de contar con una parodia de elementos góticos, *LO* mantiene cierta intensidad y misterio, "still retaining [their] original charge of menace, mystery and malignancy" (Howells, *Private* 28). Susanne Becker también sustenta la misma noción al afirmar que la novela "rewrites the conventions – and repeats the experience – of feminine gothicism to explore its possibilities in contemporary female literary culture, not just to ridicule it" (154).

Resulta conveniente comentar que *LO* apareció justo en el mismo año en el que Ellen Moers publicó la obra inaugural sobre el estudio de lo gótico en relación con figuras femeninas, alejado de "The Uncanny" (1919) escrito por Freud. Éste sostiene, en el ensayo mencionado, que "the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (*Interpretation* 340) y que, entre otros ejemplos, "there is something uncanny about the female genital organs" (*Interpretation* 368). Por su parte, Moers matiza la noción freudiana de atribuir al cuerpo femenino características monstruosas con el

concepto del "Female Gothic"[12], que se puede definir como aquella narración "where woman is examined with a woman's eye, woman as girl, as sister, as mother, as self" (109), tal y como ocurre en *LO*. Claire Kahane, por su parte, ha explorado la novela gótica como una narración en la que se produce la ambivalencia característica de la relación madre/hija: el temor y el deseo simultáneo de reunirse con la figura materna de la etapa preedípica; es decir, "this ongoing battle with a *mirror image* who is both self and other" proporciona el punto de partida para Kahane "to confront the confusion between mother and daughter and the intricate *web* of psychic relations that constitute their bond" ("Gothic Mirror" 337; la cursiva es nuestra). Hemos señalado con anterioridad la importancia del espejo en la obra de Atwood respecto a la figura materna; en la parte cuarta de la novela, analizaremos un fragmento que guarda estrecha relación con las ideas de esta autora. Del mismo modo, la idea de la tela de araña que menciona Kahane resulta muy apropiada para *LO*, como veremos más adelante. Kahane continúa con su argumentación y contrasta su visión de la novela gótica con la de Moers y lo que aduce al respecto ilumina en gran medida la obra de Atwood:

> if the older Gothic tradition involved an obscure exploration of female identity through a confrontation with a diffuse spectral mother, in modern Gothic the spectral mother typically becomes an embodied actual figure. She…becomes the primary antagonist. With that shift, the heroine is imprisoned not in a house but in the female body, which is itself the maternal legacy.
>
> ("Gothic Mirror" 343)

En *LO* no existen términos absolutos, como estamos comprobando; así Frances, la madre de Joan, está a lo largo de la novela presente y ausente, así como la protagonista, Joan, se

[12] Para un análisis más amplio del ensayo freudiano se puede acudir a la obra de Jackson (63-65). Por su parte, el llamado por Moers "Female Gothic" resulta ser un término muy amplio que abarca un gran número de formas literarias; en palabras de Julian Fleenor, "therein lies a major problem of definition of the Female Gothic. It has many levels and many forms and is a protean entity not one thing. There is not just one Gothic but Gothics" ("Female Gothic" 4). Muchas de las novelas que se han mencionado anteriormente pueden entrar dentro de esta clasificación, así como la obra de Atwood, ya que en sí misma recoge formas populares del romance gótico así como convenciones góticas y referencias intertextuales con novelas góticas clásicas.

encuentra encerrada en su cuerpo – que aún delgado, representa la herencia de los problemas vividos con su madre – y, de un modo figurativo, en la casa. Es más, en la novela cuerpo femenino y casa (o habitación) están estrechamente vinculados. Baste señalar un momento en concreto donde la protagonista reconoce que "for years I'd needed to have the main objects in my room arranged in the proper relationship to each other, because of my mother" (18).

En efecto, la madre tiene una presencia corporal en la segunda sección de la novela, durante el relato de la infancia y adolescencia de Joan. No obstante, cuando Joan decide abandonar a Paul e irse a vivir con Arthur Foster, a quien conoce de forma fortuita en Hyde Park en 1963, tiene una visión del espíritu de su madre:

> There, standing in the middle of the parlor floor, was my mother…She was standing, very upright, on the clay-colored rug, dressed in her navy-blue suit with the white collar; her white gloves, hat and shoes were immaculate, and she was clutching her purse under her arm. Her face was made up, she'd drawn a bigger mouth around her mouth with lipstick…Then I saw that she was crying soundlessly, horribly; mascara was running from her eyes in black tears…I opened the door again, to confront her and have it out finally; but she was gone. (172-73)

Esto constituye una de las visiones que Joan recibe de Frances, su madre, algo (por otra parte) propio de novelas góticas en las que se suceden apariciones sobrenaturales y fenómenos inexplicables (Stein, *Margaret* 58). En *LO*, estas manifestaciones o apariciones normalmente "take the form of appearances of a female body" (Hite, *Other Side* 136). Joan no sabe a ciencia cierta por qué se le aparece el cuerpo de su madre hasta que recibe cinco días más tarde un telegrama de su padre en el que le informa del fallecimiento de Frances. No es ésta la primera vez que se le aparece la madre; hay otro episodio parecido a éste. Joan y su tía Lou acuden a una sesión de los Espiritualistas donde una médium, Leda Sprott, le comunica un mensaje a Joan del más allá, de parte de su madre, cuando ni siquiera ha fallecido. Esta visión, como la anteriormente citada, indica la permanencia del vínculo entre madre e hija, que al ser

"too strong" provoca "problems with [her] sense of continuity and similarity" (Chodorow, "Gender, Relation" 14):

> 'I have an urgent message,' [Leda] said, 'for someone without a number.' She was looking straight at me. 'There's a woman standing behind your chair. She's about thirty, with dark hair, wearing a navy-blue suit with a white collar and a pair of white gloves. She's telling you…what? She's very unhappy about something…I get the name *Joan*. I'm sorry, I can't hear… 'That's my mother!' I said to Aunt Lou in a piercing whisper. 'She's not even dead yet!'…I particularly didn't like the thought of my mother, in the form of some kind of spiritual jello, drifting around after me from place to place, wearing (apparently) her navy-blue suit from 1949. Nor did I want to hear that she was concerned about me: her concern always meant pain, and I refused to believe in it. (110-12; la cursiva es de Atwood)

Más adelante, Leda Sprott asegura a Joan que posee poderes extrasensoriales, de forma que le aconseja que pruebe con la escritura automática; si bien el primer intento de Joan no tiene éxito, cuando años más tarde vuelve a intentarlo, consigue escribir la obra "Lady Oracle" que, por un lado, le otorga fama inmediata y reconocimiento público, y por otro, le da las claves del proceso de reconciliación con su madre. Por ello se puede afirmar que Leda Sprott, al margen de mantener una doble identidad – vuelve a aparecer en la narración más tarde como Reverenda E. P. Revele y celebra el matrimonio entre Joan y Arthur Foster (201) – como otros tantos personajes en *LO*, representa una madre sustitutiva por el papel de guía que adopta en la obra (Martens 46; Greene, *Changing* 182). En otro orden de cosas, tanto en la aparición del cuerpo astral de Frances (cuando todavía vivía) como en la visión que Joan recibe a la muerte de su madre, la madre de Joan está vestida de igual forma, con vestimenta propia de la infancia de Joan. El que la madre aparezca vestida de esa guisa subraya la necesidad indiscutible de asumir la relevancia del pasado en la vida de Frances (y en la de Joan, por ende) como paso previo al reconocimiento de la subjetividad materna.

Otro aspecto que hay que destacar es el sufrimiento que manifiesta la visión ("crying soundlessly"), algo ya apuntado en la comunicación del cuerpo astral, y el rechazo tajante por parte de Joan a aceptar ese sufrimiento que pueda padecer su madre, a asumir que su madre "had a life of her own" (Jensen 42). Por supuesto esto es consecuencia inevitable de la actitud matrofóbica de la hija y que también se manifiesta en la eliminación en su propia vida de toda huella de su madre; por ejemplo, se inventa una madre diferente para Arthur Foster, su marido (41). Esta misma actitud queda patente en el sentimiento de culpabilidad que embarga a Joan al conocer los detalles del fallecimiento de su madre (embriagada, tropezó, cayó por las escaleras del sótano y, como consecuencia, se rompió el cuello): "I was overcome by a wave of guilt, for many reasons...I felt as if I'd killed her myself, though this is impossible" (177). La sensación de Joan es comparable a la de otras protagonistas de novelas en las que tras una complicada relación madre-hija, se produce una reconciliación en el lecho de muerte de la madre. Como Gayle Greene oportunamente ha señalado (*Changing* 175), es posible examinar esta escena a la luz de las llamadas *maternal deathbed scenes* estudiadas por Judith Kegan Gardiner. Esta investigadora analiza este tipo de escenas en algunas novelas, como *Jerusalem the Golden* de Margaret Drabble o *Kinflicks* (1975) de Lisa Alther, y afirma que:

> In contrast to their dying, immobile mothers, the daughters show their freedom by traveling. In each of these novels, the heroine returns from a journey in quest of identity and occupation to visit her dying mother, then continues the search after her mother's death. ("Wake" 159)

Si bien *LO* difiere de estas novelas en que no existe una escena tal propiamente dicha, observamos otros elementos en la obra de Atwood, comunes con ellas: la culpabilidad que siente la protagonista, el viaje de regreso y la continuación de la búsqueda tras la muerte de la madre. En este sentido, la contemplación de Joan de los álbumes de fotos de su madre supone un descubrimiento para la hija. Joan observa las fotos mutiladas (los rostros masculinos están

eliminados) y las intactas de su madre, cuando era joven. El acierto de Atwood en el uso de las fotografías en la obra radica, para Jessica Givner, en que ella "makes visible what is supposed to remain hidden, repressed" (144), es decir, que la eliminación de las caras masculinas indica la culpabilidad y la connivencia de una organización social que procura el encarcelamiento de las mujeres en una monótona existencia. Así pues, este momento de reconocimiento del pasado claustrofóbico y repetitivo en la vida de Frances – que, por otra parte, no es más que " a generalized nightmare produced by a system that cages and cripples women" (Greene, *Changing* 174) – resulta fundamental para la progresiva reconciliación con la figura materna (y, en consecuencia, conseguir de un modo satisfactorio establecer su identidad):

> I sat for an hour with the album open on the table before me, stunned by this evidence of her terrible anger. I could almost see her doing it, her long fingers working with precise fury, excising the past, which had turned into the present and betrayed her, stranding her in this house, this plastic-shrouded tomb…
> (179)

En el análisis de *Surf* ya nos hemos referido a la relevancia de la imagen de la fotografía en la obra de Atwood en su conjunto y en las novelas, en particular, como medio de establecer conexión con los antepasados, con otros miembros familiares. Si la identidad femenina está fundamentada en la relación con el medio social, sobre todo, con los miembros femeninos de su familia, la contemplación de objetos del pasado personal de la protagonista contribuye al reencuentro con ese pasado. Además, álbumes que sirven para conservar parte del pasado (fotografías, recuerdos, recortes de periódicos) aparecen en novelas posteriores, por ejemplo, en *CE* y *AG*.

En el fragmento que acabamos de citar se establece una unión entre la figura de la madre y la casa, descrita como "plastic-shrouded tomb" porque en ella Frances, "with her

compulsive need for boundary maintenance and fixity" (Tucker 36), encuentra la muerte espiritual y el alejamiento de todas las expectativas que tenía en su juventud. En este sentido, debemos señalar que la relación entre Frances y la casa es tal que tan pronto como fallece, la casa se desmorona; testigo de esto es Joan: "I stayed with my father for nine days, watching my mother's house disintegrate" (180). Así pues, "the 'order' of Frances Delacourt's house – in which the daughter perceives a sterile containment just like the mother's suit/gloves and figure – and its disintegration after her death reinforce this link of female body and house" (Becker 163). El temor a repetir la vida de la madre motivó el rechazo frontal por parte de Joan a todo lo que la madre representaba, a escapar de su pasado; ahora, casada con Arthur, se cuestiona la posibilidad de tener hijos por temor a remedar la actitud de su madre en la crianza de los mismos (*LO* 213).

La cuarta parte de la novela ocupa desde el capítulo dieciocho al veintinueve. En esta sección se pone el acento en la total compartimentalización de Joan, quien mantiene separadas sus dos identidades aunque siente que "neither of them was completely real" (216), situación que se agrava con el nacimiento de su otra identidad como una famosa poeta experimental. Este momento aparece justo cuando la protagonista se encuentra bloqueada en la redacción de uno de sus *Costume Gothics* y prueba la escritura automática, recomendada por Leda Sprott, para encontrar el siguiente paso en el desarrollo del argumento. Se imagina ella misma como protagonista de su obra (llamada Penélope) y se dispone a realizar el experimento:

> I lit the candle end and set it in front of my dressing-table mirror. (I'd recently bought a three-sided one, like my mother's.)…I stared at the candle in the mirror, the mirror candle…The room seemed very dark, darker than it had before; the candle was very bright, I was holding it in my hand and walking along a corridor, I was descending, I turned a corner. I was going to find someone. I needed to find someone…I looked down at the piece of paper.

> There, in a scrawly handwriting that was certainly not my own, was a single word:
>
> *Bow*
>
> …Everything Leda Sprott had told me came back to me; it was real, I was convinced it was real and someone had a message for me. I wanted to go down that dark, shining corridor again, I wanted to see what was at the other end…
>
> (219-221; la cursiva es de Atwood)

El primer aspecto que cabe comentar es la presencia del espejo de tres caras, estrechamente vinculado con la figura de la madre. Con el experimento que está realizando Joan se está produciendo un viaje progresivo hacia la reconciliación final con la madre; para ello, nada resulta más conveniente que usar el espejo como medio, que, como tantas otras imágenes en la obra de Atwood, es "simultaneously a trap and an instrument of truth" (Rigney, *Margaret* 71). El viaje que realiza Joan asimismo recuerda al de Alicia, la protagonista de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, o al de la protagonista/narradora de *MS*, de Lessing, con lo cual, cuando Joan cruza las fronteras que separan el mundo real del fantástico, espiritual o del inconsciente, en cierto modo se está insinuando la vuelta a la infancia. En efecto, si la realidad y la fantasía se funden de modo absoluto en esta escena, podemos señalar que Joan está rememorando la etapa preedípica en la que se produce una comunión total entre las subjetividades de la madre y la de la hija, "a sense of oneness" (Chodorow, *RM* 59). La protagonista de la obra de Carroll también cumple otra función ya que mediante ella (entre otras imágenes y figuras de la mitología o de la cultura popular) se representa, según Rubenstein, "struggles for autonomy and authenticity against cultural images that define females as subordinate, dependent, and unrealized, and that in many instances are rooted in their original family relationships" (*Boundaries* 236). La primera palabra que escribe Joan tras su primera experiencia ("Bow") implica la noción de sumisión (tal y como la misma Joan explica cuando consulta su diccionario [220]). ¿Qué indica esto? Podemos intuir que el secreto escondido al otro lado del espejo tiene que ver con la experiencia vital de la madre de

Joan, que va a permitir la reconciliación con su madre, con su pasado y consigo misma, finalmente.

En esta misma línea, podemos afirmar que la imagen, en primer lugar de Frances y luego de Joan, reflejada de forma triple en el espejo recuerda a la idea de la "Triple Goddess" (Carrington, *Margaret* 42; Stein, *Margaret* 59; Bouson 76) de *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) de Robert Graves, sobre la que Atwood escribió de un modo exhaustivo en *Surv* (199). Lo que Atwood ofrece aquí, entre otras cosas, es una parodia de la división que hace Graves de la mujer en tres categorías míticas: Diana, Venus y Hecate, esta última diosa de las profundidades y con poderes proféticos. Si, en primera instancia, la madre de Joan está relacionada con Hecate ya que habita en lo más profundo de la tierra, hacia donde se dirige Joan en su viaje, asimismo se asemeja a Perséfone, la hija raptada de Demeter:

> The experience was much the same as before, and it remained the same for the three months or so during which I continued with this experiment…At first the sentences centered around the same figure, the same woman. After a while I could almost see her: she lived under the earth somewhere, or inside something, a cave or a huge building; sometimes she was on a boat. She was enormously powerful, almost like a goddess, but it was an unhappy power. This woman puzzled me…Then another person, a man, began to turn up.
> (221-22)

La crítica ha interpretado de modo general este episodio como una reescritura del mito de Demeter y Perséfone pero de forma invertida, porque ahora es Joan, la hija, la que debe rescatar a su madre, quien, como Perséfone en el mito homérico, se encuentra privada de libertad bajo tierra (Grace, *Violent Duality* 122). Atwood hace frecuente uso de este mito (recuérdese *Surf*, en este sentido), que adquiere especial importancia en este punto por la noción de vida/muerte, creación/procreación que el mito conlleva. En primer lugar, Joan accede al mundo del inconsciente y descubre a la figura de su madre, con lo cual se produce

un encuentro entre madre e hija así como el acceso a su capacidad maternal. En segundo lugar, la presencia de "mothers, monsters, birth...[constitute] motifs characteristic of the female Gothic" (Godard 35). En efecto, es justo en este momento cuando se produce el "nacimiento" de otra de las identidades de Joan: artista que publica "Lady Oracle" y que le concede fama inmediata (lo que, además, proporciona a Atwood el marco más adecuado para realizar una sátira del comportamiento de los medios de comunicación y académicos ante una escritora novel, cuya obra se convierte súbitamente en un éxito absoluto). Tras reunir todo lo escrito en el proceso de experimentación, envía el manuscrito a unos editores, Morton y Sturgess, que se muestran entusiasmados con la idea de publicar su obra y así convertir a Joan en célebre artista. En una reunión con los editores se cita un pasaje de la obra que ofrece detalles significativos sobre la importancia del tema anteriormente mencionado:

> *She sits on the iron throne*
> *She is one and three*
> *The dark lady* *the redgold lady*
> *the blank lady* *oracle*
> *of blood, she who must be*
> *obeyed* *forever*
> *Her glass wings are gone*
> *She floats down the river*
> *singing her last song* (226; la cursiva es de Atwood)

Se pueden destacar varias ideas de este texto: lo primero es el título que va a recibir la obra de Joan. Según uno de los editores, una línea (*lady oracle*) resulta lo suficientemente sugerente para servir como título de la obra; así, el poema de Joan y la novela de Atwood reciben el mismo nombre y, como si un espejo se tratase, uno refleja a la otra y viceversa. Es decir, que si reconocemos que Frances es la figura que se encuentra tras el espejo, con identidad triple y con poderes divinos porque inspira la obra de Joan, asimismo podemos asegurar que toda la novela se sostiene por la interacción madre-hija y que *LO* representa la búsqueda de Joan por

reconocer su identidad múltiple, basada en la relación, en la conexión con los demás; esto se consigue mediante una reconciliación con la figura materna. No obstante, no podemos olvidar el hecho fundamental de que el re-descubrimiento o *re*nacimiento de la identidad de Joan (con la connotación de transformación y metamorfosis) coincide con su actividad como escritora; así, en palabras de Barbara Godard, la novela "reveal[s] the difficulties attending the births of women's psychic selves and of women as writers" (37). En esta misma línea de ideas, creemos pertinente resaltar el manifiesto interés de Atwood por utilizar la metáfora del nacimiento (de una nueva vida y/o identidad) en relación con el arte y el poder creativo en sus obras, por unir la maternidad o la crianza de hijos con la creación artística, según afirma gran parte de la crítica (Rigney, *Margaret* 5; Becker 166-67). De este modo, en una colección de relatos breves, *Dancing Girls*, publicada sólo un año más tarde que *LO*, en una de las narraciones, llamada "Giving Birth" (225-40), se produce un nacimiento literal (Jeanie da luz a un niño), así como metafórico. Precisamente porque la protagonista utiliza el lenguaje para dar forma al acontecimiento, cabe argumentar que el relato explora cómo "the self...is...a place where events happen, a place that is changed by events" (Grace, *Violent Duality* 86). Por lo tanto, es posible afirmar que del relato se desprende la noción de que la identidad es múltiple (aparecen la narradora, Jeanie y un *alter ego* sin nombre) y forjada a través de la relación con los demás (como afirma Chodorow), en definitiva, un "*process*, every stage the result of previous (multiple) *others*" ("'Yet I Speak'" Carrera Suárez 236; la cursiva es de Carrera Suárez).

En segundo lugar, pasajes de "Lady Oracle" están imbricados en la novela (así como, recordemos, los *Costume Gothics* de Joan, lo que convierte a *LO* en una ficción reflexiva y consciente sobre la naturaleza artificiosa de la narración) y constituyen un pastiche en el que se parodian textos decimonónicos. Si, como afirma Linda Hutcheon, "like all forms of

intertextual reference to other texts, parody is as compromised as it is potentially revolutionary: it always acknowledges the power of that which it parodies, even as it challenges it" (*Canadian Postmodern* 110), no podemos obviar, entonces, la poderosa influencia de estos textos en la configuración de la novela de Atwood. Por ejemplo, la línea "*She who must be / obeyed forever*" se refiere al sobrenombre que recibe Ayesha, el personaje central de *She*, obra decimonónica escrita por Rider Haggard[13], que alcanzó fama mundial, mientras que las dos últimas líneas han sido reconocidas como alusión al cuadro de John William Waterhouse "The Lady of Shalott" (1888), sobre el poema de Tennyson (Rao 71). La misma Joan reproduce, al fingir su suicidio, la imagen del cuadro, pero le dota de un significativo cambio: Joan "muere" pero resurge (por utilizar una palabra que resuena de *Surf*) a una nueva vida en Terremoto; no obstante, al contrario de lo que sucede en *Surf*, el viaje en el agua no supone ninguna revelación, sino que forma parte del juego de mentiras de la vida

[13] El interés de Atwood por esta figura supera lo meramente anecdótico puesto que el tema de su tesis doctoral, sin finalizar, consistía en un estudio de la obra de Haggard y el romance metafísico del diecinueve (Grace, *Violent Duality* 145). En *Second Words* Atwood explica el proceso de composición de *She* y unos comentarios que realiza al respecto resultan de gran interés para nuestro análisis de *LO*. En primer lugar, Ayesha es definida en la tradición de la "Fatal Woman" (36) y, en este sentido, Judith A. Spector ha encontrado semejanzas entre la figura de la *femme fatale* y Joan, como resultado de la herencia de su madre (38). Pero resulta cuanto menos sorprendente que esta investigadora no haya mencionado la obra de Haggard, sobre todo si tenemos en cuenta la cita textual al sobrenombre de Ayesha: *She-Who-Must-Be-Obeyed.* Asimismo, se puede completar este estudio con la figura de Zenia, de *RB*. Una entrevista concedida por Atwood llama la atención sobre la posible lectura de este personaje en términos jungianos (Staels 208). En este sentido, la conexión con Ayesha se hace inevitable, si tenemos en cuenta que, según el *Oxford Companion to English Literature*, "Jung...used *She* as a striking example of the anima concept" ("Haggard" 426). Merece la pena comentar que cabe una interpretación jungiana tanto de las obras de Atwood, como de las de Lessing (ya visto en el capítulo anterior del presente estudio). Pero esto sería tema para otro trabajo. El segundo comentario de Atwood que hay que destacar apunta al origen de este sobrenombre y al proceso de la obra: "One biographer concludes that Haggard was 'writing deep, as though hypnotized,' and proceeds to connect *She* with the world of the psychological unconscious and with scraps of past experience such as Haggard's childhood fear of an ugly rag doll 'of particularly hideous aspect' which came to be named 'She-Who-Must-Be-Obeyed…" (*SW* 38). Si bien Joan escribe sus *Costume Gothics* con los ojos cerrados (219) y "Lady Oracle" en un trance, la autora Atwood se aleja del mito del escritor o escritora que compone sus obras bajo la posesión frenética de la inspiración cuando asegura que "*Lady Oracle* is the most rewritten of my books and it took about two years to write" (Sandler 47). Claro está que esta afirmación data de 1974 (año en que concedió la entrevista) y puede ser que en novelas posteriores como *RB*, *AG* o *BA* ocurra lo mismo, pero no tenemos constancia de este hecho.

Al margen de lo expuesto, Howells establece una conexión entre la influencia de la infancia de Haggard en la creación del personaje de Ayesha, y el importante influjo del pasado de Joan en la elaboración de su obra (*Margaret* 73).

de la protagonista. Otro de los fragmentos citado de "Lady Oracle" asimismo recuerda al poema de Tennyson:

> *Who is the one standing in the prow*
> *Who is the one voyaging*
> *under the sky's arch, under the earth's arch*
> *under the arch of arrows*
> *in the death boat, why does she sing*
>
> *She kneels, she is bent down*
> *under the power*
> *her tears are dark*
> *her tears are jagged*
> *her tears are the death you fear*
> *Under the water, under the water sky*
> *her tears fall, they are dark flowers.* (222; la cursiva es de Atwood)

Estas líneas y las anteriormente citadas se asemejan mucho al poema de Tennyson: "Down she came and found a boat / Beneath a willow left afloat, / And round about the prow she wrote / *The Lady of Shalott*" (lines 123-26). Lo que representa la protagonista del poema, figura emblemática en la iconografía sobre las mujeres en el siglo diecinueve, es susceptible de múltiples interpretaciones; una de ellas apunta al conflicto establecido en la mujer artista, imposibilitada para compaginar vida y arte con la trágica consecuencia de la muerte. Esta lectura del poema sostiene uno de los hilos conductores de *LO* ya que mediante mitos o figuras literarias (como la del poema de Tennyson) se traslada la idea de que no se pueden combinar el amor o una vida personal plena con el éxito artístico, sea de la naturaleza que sea. Con estos intertextos, "Atwood recognizes how easily women writers can be seduced by the texts of others and by the cultural and literary stereotypes" (Bouson 77). En este punto, la identificación entre la figura femenina de "The Lady of Shallott" y Joan está abiertamente planteada: la actividad artística de la primera está representada por la confección de un tapiz ("...she weaves by night and day / A magic *web* with colors gay" [lines 37-38; la cursiva es

nuestra]) y por el acto final de escribir su nombre antes de su muerte; Joan, por su parte, es escritora pero asimismo entreteje a lo largo de la novela, *LO*, una maraña de mentiras. Más adelante, cuando se encuentra envuelta en una relación extramarital, sometida a chantaje por un periodista, Fraser Buchanan, y al borde del colapso por el temor de que todas sus identidades vean la luz, Joan dice: "I went to bed before Arthur did, but I lay awake long after he went to sleep, trying to undo the tangle that my life had become" (291), por lo que, según Barbara Hill Rigney, Joan está "attempting to untangle herself from her ornate tapestry of lies" (*Margaret* 68).

Joan entreteje la historia de su vida como si fuese una tejedora. Recordemos que en la mitología existen figuras femeninas que se caracterizan por esta actividad y que están asociadas con "female knowledge and power" (Greene, *Changing* 180). La noción de que dicha actividad está relacionada con una actitud pasiva se encuentra en Freud en "Femininity" (*New Introductory* 145-69); sin embargo, estas figuras contrarrestan la idea freudiana de la pasividad. Partiendo de la figura de Arachne del libro sexto de las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, Nancy K. Miller comenta la capacidad subversiva de los textos escritos por mujeres, ya que establece un nexo de unión entre tejer un tapiz y escribir un texto. Barthes asimismo relaciona ambos términos pero en su caso, se produce una eliminación de toda presencia del sujeto, algo que la crítica feminista anglo-norteamericana se preocupa por evitar. Es decir, Miller asegura que cuando "we tear the *web* of women's texts we may discover in the representations of writing itself the marks of the grossly material, the sometimes brutal traces of the culture of gender; the inscriptions of its political structures" (275; la cursiva es nuestra). Si Barthes ha intentado "underread" (Miller 274), con su teoría del intertexto, el potencial transformador de la artista/tejedora, Miller enfoca su argumentación en el papel de Arachne como artista y en el sujeto artístico femenino; es decir,

el interés se centra en "the spider – as author, as subject, as agent, as gendered body, as producer of the text" (Friedman, "Weaving" 158). Por lo cual, para Miller, el énfasis sobre la ausencia del sujeto en la escritura, ausencia defendida por posiciones postestructuralistas y postmodernistas, "makes little sense to feminist critics searching for adequate theories and for a retrieval of a grossly under-represented tradition" (Allen 159).

Otra figura tejedora mítica, Penélope, al final recupera no sólo a su marido sino también su posición social en Ítaca. El interés de Atwood por este personaje es bien patente ya que escribe en "Circe/Mud Poems" (*You Are Happy* [1974]) sobre ella (si bien no recibe nombre en el poema). Cabe señalar, pues, que la idea del telar o de entretejer algo se encuentra presente en la mente de Atwood por la época en que está escribiendo *LO*. En este sentido, David Buchbinder establece un interesante paralelismo entre la posición de Penélope en la poesía de Atwood con la propia autora y sugiere que "Atwood, like her Penelope, uses these models to weave her own version, which rearranges their elements into suggestive new configurations and installs her work as part of an old yet always new discourse" (140). En *LO*, por su parte, Penélope es el nombre de la protagonista del *Costume Gothic* que Joan está intentando escribir cuando realiza el experimento de la escritura automática. La elección de este nombre no resulta, a nuestro entender, gratuita porque es en este instante cuando se produce el nacimiento de Joan como autora, en directa relación con la figura de su madre. Además, podemos extender el paralelismo a Atwood porque, tal y como Joan hace en la novela, la autora de *LO* entreteje un texto que está a su vez compuesto por otros textos, de manera que el resultado final no es un palimpsesto – como observamos en ciertas novelas de Lessing, según comentamos en el anterior capítulo del presente trabajo –, sino el de una tela

de araña (*web*)[14]. Retomaremos este concepto, a nuestro entender muy interesante, al final del análisis de *LO*.

Desde una perspectiva psicoanalítica, comentamos antes la relevancia de este término en narraciones góticas en cuanto a la relación madre-hija se refiere, ya que, según Claire Kahane, entre madre e hija se entreteje una "*web* of psychic relations" ("Gothic Mirror" 337; la cursiva es nuestra). *LO*, pues, se articula en torno a esta *web* de conflictos emocionales y psicológicos que aquejan a Joan como resultado de la especial relación que mantiene con Frances y que se reproduce en la estructura del texto y en la disposición de los intertextos. Además, si, según afirma Kahane, en la narración gótica encontramos una estructura laberíntica en cuyo centro está dispuesta una habitación que manifiesta los sentimientos ambivalentes de la protagonista/hija hacia la madre – simultáneo deseo y temor de permanecer unida a la figura materna – ("Gothic Mirror" 334-36), en "Lady Oracle" asimismo aparece una estructura laberíntica que, sin ser una casa o habitación, encierra una figura femenina: la madre. En efecto, en la experiencia con la escritura automática, Joan desciende al submundo (inconsciente), lleno de pasillos sinuosos, que insinúan la importancia del laberinto. Al final de esos pasillos Joan encuentra una figura femenina que ha sido identificada con su madre, en primer lugar, y luego con ella misma; pero es en la última parte de la novela (y en el desenlace) donde esta identificación aparece reforzada, cuando Joan lo reconoce de forma explícita.

[14] Cabe mencionar la estructura de una novela que en el presente trabajo no recibe un análisis detallado, pero que en relación a lo expuesto presenta algo similar. En *AG* la actividad de Grace Marks consiste en coser y en confeccionar lo que en inglés se denomina *quilt* hasta tal punto que la novela se cierra con la imagen de Grace cosiendo el suyo propio, con retazos de tela que simbolizan los momentos más significativos de su vida. Además, Atwood concede a los capítulos nombres de *quilts*, con lo que la forma de la novela se asemeja a la de uno de ellos. Debido a que el método utilizado para realizarlos conlleva el unir cosas dispares, esta imagen resulta muy apropiada para estudiar dicha novela como recuperación de la "verdad" (y lo entrecomillamos porque nunca se conoce en la novela) de la historia de Grace, un personaje ficticio creado por Atwood, aunque basado en un caso real. Trabajos recientes sobre esta novela, dignos de comentario, son los de Judith Knelman, Armitt (91-101), la reseña sobre la novela, de Hilary Mantel ("Murder" 4, 8-9) y Somacarrera (37, 45-46).

La quinta y última sección de la novela abarca desde el capítulo treinta al treinta y siete, y comienza con la desazón que siente Joan en Terremoto tras su falso suicidio: "Where was the new life I'd intended to step into, easily as crossing a river?...I was caged on my balcony waiting to change" (310). Lo que subyace en las palabras de la protagonista es la parodia de la misma actuación de la protagonista-narradora de *Surf*, quien tras su inmersión en el agua, recupera su pasado, se reconcilia con él y renace a una nueva vida. Del mismo modo, cabe destacar la ausencia de autonomía y determinación que Joan manifiesta en todo momento; su actitud pasiva sigue caracterizándola hasta el final. También empieza a sentir cierto hastío de esa misma actitud en Charlotte, la protagonista de *Stalked by Love*, mientras que se privilegia el proceso de reevaluación de Felicia, la mujer de Redmond (héroe de la obra), una figura maternal:

> I was getting tired of Charlotte, with her intact virtue and her tidy ways. Wearing her was like wearing a hair shirt, she made me itchy, I wanted her to fall into a mud puddle, have menstrual cramps, sweat, burp, fart. Even her terrors were too pure, her faceless murderers, her corridors, her mazes and forbidden doors. (319-20)

Este fragmento ilustra el deseo de incorporar, de una manera total, la realidad a sus fantasías y viceversa; es decir, la fórmula utilizada por Joan como escape – la escritura de sus romances góticos – está tocando a su fin y, por lo tanto, la fusión de barreras definitorias adelanta, en cierto modo, el reconocimiento que la protagonista lleva a cabo en estas páginas de la figura de su madre y de sí misma. En efecto, la última visión que Joan recibe de su madre se produce en este preciso instante, en Terremoto, con la presencia de la luna. Estudiosos de mitos han realizado un análisis profundo de la conexión existente entre las figuras femeninas y la luna, así como de sus fases, que se asocian a las "three weird sisters, three fates, or three goddesses

who, when seen together, represented the life span of women from beginning to end" (Hall 3). De nuevo Atwood utiliza esta noción, previamente establecida en el poema que compone Joan. Con esto queremos decir que las similitudes entre dicho poema y el final de la novela son tales que todos los elementos que observamos en el poema se reproducen aquí. En principio, ya hemos destacado la mención – eso sí, no explícita – de la trilogía divina que, para Graves, se encuentra tras la musa de todo escritor. Además, la madre vuelve a vestir de la misma manera que en las otras ocasiones, así como a manifestar dolor y sufrimiento:

> She was crying soundlessly, she pressed her face against the glass *like a child*, mascara ran from her eyes in black tears.
> "What do you want?" I said, but she didn't answer. She stretched out her arms to me, she wanted me to come with her; she wanted us to be together.
> I began to walk towards the door. She was smiling at me now, with her smudged face, could she see I loved her? I loved her but the glass was between us, I would have to go through it. I longed to console her. Together we would go down the corridor into the darkness. I would do what she wanted.
> (329; la cursiva es nuestra)

En esta aparición de Frances se añade la comparación "like a child", por lo que el texto incide por primera vez en el pasado personal de la madre de Joan, lleno de tristeza. Este fragmento presenta el anhelo que siente la madre de Joan por reproducir el vínculo entre ella y su hija, característico de la etapa preedípica. Joan ahora asume una función maternal sobre su madre, quien a su vez adopta el papel de hija. Es decir, se produce una inversión de los papeles madre/hija, según la cual Joan acude a consolar a su madre y a ofrecer cariño y ternura, con lo que se convierte en madre sustitutiva y finalmente, asume la capacidad maternal que se encuentra en su personalidad. La sensación de continuidad y la ausencia de barreras definitorias entre subjetividades materna y filial puede "shade into too much connection and not enough separateness" (Chodorow, *RM* 211). Para Gayle Greene, esta amenaza está presente en el texto antes mencionado, pero Joan "pulls back, realizing that merging with the

mother will bring about her own obliteration" (*Changing* 185). Sin embargo, nuestra lectura se encamina a enfatizar la intención de recuperar la intimidad del período preedípico, para aceptar y reconocer tanto la relevancia del pasado y la indispensable autonomía entre ambas subjetividades, como la capacidad maternal y la identidad personal, fundamentada en la relación con el mundo circundante y caracterizada por la empatía y conexión. La barrera establecida en el fragmento se compone de cristal, pero va a desaparecer próximamente, cuando la protagonista descubre que en realidad su madre siempre ha estado ahí, inspirando su vida y su carrera artística. Esta escena, además, se puede leer como intertexto del principio de *Wuthering Heights*, cuando el fantasma de Cathy, de pequeña, pide ayuda a Lockwood; la novela de Emily Brontë (ejemplo de obra gótica), por otra parte, condensa numerosos ejemplos de fronteras y espacios liminales (ventanas, puertas) que se cruzan o invaden. Esta visión, en definitiva, permite a Joan la reconciliación final con su madre y el descubrimiento (ya explicado en otros términos en "Lady Oracle") de que su madre es la figura femenina tras el espejo:

> She'd never really let go of me because I had never let her go. It had been she standing behind me in the mirror…She had been the lady in the boat, the death barge, the tragic lady with flowing hair and stricken eyes, the lady in the tower. She couldn't stand the view from the window, life was her curse. How could I renounce her? She needed her freedom also; she had been my reflection too long. What was her charm, what would set her free? (330)

Es en este punto cuando Joan reconoce la tragedia en la vida de su madre con las mismas imágenes utilizadas en "Lady Oracle" sobre el poema de Tennyson. Este reconocimiento trae consigo la reconciliación con el pasado y "now that she has safely buried her past, she can face her future with new vitality, and having recognized her reflection, she can integrate her splintered personae" (Stovel 59). El medio en el que se produce esto es en la narración de *Stalked by Love* donde Charlotte penetra en el laberinto o *maze*, que posee una gran atracción

(alimentada por Felicia) para la protagonista. La primera versión que Joan escribe de este episodio, siguiendo la estela de todos los anteriores romances góticos en el que la heroína es rescatada por el héroe en el último instante, no le resulta convincente: "That was the way it was supposed to go, that was the way it had always gone before, but somehow it no longer felt right. I'd taken a wrong turn somewhere" (333). El problema radica en la posición de víctima que tienen tanto Charlotte como las demás protagonistas de estos romances, con las que Joan empieza a sentirse incomóda. Joan abandona por un momento la redacción del final de *Stalked by Love* y retoma la noción del baile (recuérdese que en su infancia el baile de las mariposas juega un papel esencial en la percepción de sí misma como futura artista) como metáfora de la actividad artística:

> From now on, I thought, I would dance for no one but myself. May I have this waltz? I whispered.
>
> I raised myself onto my bare toes and twirled around, tentatively at first. The air filled with spangles…*Shit*. I'd danced right through the broken glass, in my bare feet too. Some butterfly...The real red shoes, the feet punished for dancing. You could dance, or you could have the love of a good man…But I chose the love, I wanted the good man; why wasn't that the right choice? I was never a dancing girl anyway…
>
> After a couple of hours I got up. My feet weren't as bad as I'd thought, I could still walk. I practiced limping, back and forth across the room. At every step I took, small pains shot through my feet. The Little Mermaid rides again, I thought, the big mermaid rides again. (334-36)

Utilizando la principal imagen de la novela (el baile con los intertextos de los cuentos de Andersen: "Little Mermaid" y "The Red Shoes") como metáfora de su actividad artística, "Joan moves from the despair of not being able to please others through to the victory of knowing that such dependency on the approval of others is self-defeating" (Jensen 44-45). Aunque el momento de reconocimiento es momentáneo, asimismo proporciona el necesario cambio de rumbo en el final de *Stalked by Love*: la identificación con Felicia, la mujer de Redmond. Si Felicia aparece presentada en la narración paralela de *LO* como la típica

"mother-monster who is the mad wife" (Martens 50), al estilo de *Jane Eyre*, al reconocer la subjetividad materna, Joan se identifica con ella y, por ende, con Felicia. Ahora no es Charlotte sino Joan/Felicia la que penetra en el laberinto para desvelar el secreto que se encuentra alojado en el centro; allí, "a space in which boundaries dissolve and burst, selves shift and conflate" (Greene, *Changing* 187), se pone de manifiesto la multiplicidad de la personalidad de Joan, algo que ella misma había reconocido con anterioridad: "I was more than double, I was triple, multiple, and now I could see that there was more than one life to come, there were many" (246). También se puede interpretar el final de *Stalked by Love* a la luz de las pautas de Kahane sobre las novelas góticas del dieciocho, en las cuales el espacio laberíntico encierra un secreto donde se pierde toda distinción entre vida y muerte, "where boundaries break down, where life and death become confused" ("Gothic Mirror" 338); en definitiva, una reelaboración del conflicto con la madre preedípica significa el re-nacimiento de la aceptación de la *self-in-relationship* de Joan.

La misma autora llama la atención sobre la relevancia de la estructura laberíntica en las obras góticas, pero que en *LO* implica, "a descent into the underworld" (Sandler 47) donde existe una reunión con la madre (Martens 46). Por esta razón, para algunas autoras se presenta en este episodio una reescritura del mito de Demeter y Perséfone (Godard 33; Carrington, *Margaret* 46; Wilson 134), con lo que se reproducen en cierto modo las imágenes ocurridas durante el experimento de la escritura automática. Cabe señalar que tanto en ese episodio como en el que estamos ahora analizando se libera la capacidad imaginativa y se produce la conexión con los demás, justo cuando existe un reconocimiento de la figura materna por parte de Joan, así como la aceptación de su identidad múltiple. La fusión de identidades se ve reflejada en la similitud de las descripciones de la realidad y de la ficción: antes de comenzar la segunda versión del final de *Stalked by Love* Joan afirma: "Through the glass pane at the

top I could see a small piece of the outside world: blue sky, some grayish-pink clouds" (341). Compárese estas líneas con otras mencionadas durante el relato del final del romance gótico: "*[Felicia] looked at the door...there was a small pane of glass at the top, through which she could see blue sky and some grayish-pink clouds*" (342; la cursiva es de Atwood). Así como se confunden las diferentes identidades de Joan en el momento de la narración (Joan Foster, mujer de Arthur; Joan Foster, la poeta; Louisa K. Delacourt y "the Fat Lady"), se borra toda distinción entre la realidad y la fantasía. Cuando Joan/Felicia abre la puerta que aparece en el laberinto, ella se encuentra con Redmond, quien rápidamente sufre una transformación y se convierte en los cuatro hombres más importantes en la vida de Joan[15]: su padre, Paul, "Royal Porcupine" o Chuck Brewer y, por fin, Arthur pero "*the flesh fell away from his face, revealing the skull behind it; he stepped towards her, reaching for her throat...*" (343; la cursiva es de Atwood). Que la muerte esté estrechamente ligada a los personajes masculinos indica que "suppressed anger is directed against the man, not against the usurping woman", entonces, "the sources of psychic conflict turn out to be the men in Joan's life rather than her mother" (Hidalgo, "Questions" 12). Sin embargo, si bien es cierto que se culpabiliza al sistema patriarcal de las dificultades que encuentra Joan para establecer su propia identidad

[15] Resulta casi innecesario llamar la atención sobre la semejanza entre este episodio y "Fitcher's Bird" que es una versión del cuento de Barba Azul, escrita por los hermanos Grimm en la que se produce la transformación del marido, de seductor a asesino. Este cuento de hadas ha atraído de forma muy especial la imaginación de escritoras feministas como Angela Carter en "The Bloody Chamber" (1979), en la que se produce una interesante revisión; se introduce el poder transformador y revolucionario de la subjetividad materna en el hecho fundamental de la salvación de la esposa de Bluebeard por parte de la madre/amazona (140-42). Para más información sobre los aspectos positivos de la presentación materna, en contraposición a textos matrofóbicos, se debe acudir a *Tiempo de mujeres* de Pilar Hidalgo (118-20) y al artículo de Mª Dolores Martínez Reventós (292). Otros estudios sobre este cuento (y la colección en la que aparece publicado, *The Bloody Chamber and OtherStories*) son el de Isabel Carrera Suárez ("cuentos" 103-111), Merja Makinen (2-15), Ellen Cronan Rose ("Through the Looking Glass" 221-27) y Lorna Sage (*Angela* 39-41).

También Atwood ha revisado este cuento en "Bluebeard's Egg" (1983) y en la misma *LO* Joan introduce algún comentario al respecto: "In a fairy tale I would be one of the two stupid sisters who open the forbidden door and are shocked by the murdered wives, not the third, clever one who keeps to the esentials" (152). Pero, como afirma Sharon Rose Wilson, "like Fitcher's third bride…[Joan] discovers that she is not a victim and that men, not necessarily Bluebeards, are also human and vulnerable" (135).

como artista y personal, al mismo tiempo existe por su parte un reconocimiento de su propia complicidad en el proceso de victimización al que ha sido sometida.

Según Ann McMillan, resulta muy apropiada la transformación de Redmond en los diferentes hombres de la vida de Joan, "leaving no one man a hero. No human being is entirely a hero or a villain. No man is; neither is she. For her, honesty and maturity will be possible only when she is free to respond to a person or situation…without suppressing one or more selves" (62-63). Esto es precisamente lo que ocurre a continuación. La repentina incorporación de la realidad se produce cuando alguien toca a la puerta y ella acude a abrirla con la idea de que es Arthur el que le espera tras la puerta:

> A hand knocked gently, once, twice.
> I still had options. I could pretend I wasn't there. I could wait and do nothing…But if I turned the handle the door would unlock and swing outward, and I would have to face the man who stood waiting for me, for my life.
> I opened the door. I knew who it would be.
> I didn't really mean to hit him with the Cinzano bottle…he was a complete stranger. (344)

Son varias las opciones que se le ofrecen a Joan, pero ella escoge la más activa: golpear al desconocido con una botella de Cinzano (Fee 73). Este desconocido es el periodista que acude a recabar información sobre la afamada Joan Foster y al que le cuenta toda su historia vital. *LO* acaba, pues, con la actitud positiva y activa de Joan quien, en primer lugar, decide regresar a Toronto (para salvar a sus amigos de la acusación de homicidio, confusión producida por la ayuda ofrecida a Joan en el falso suicidio); en segundo lugar, se dispone a abandonar la escritura de romances góticos y se plantea escribir, en cambio, ciencia ficción: "But maybe I'll try some science fiction. The future doesn't appeal to me as much as the past, but I'm sure it's better for you" (345). A pesar de contar con la esperanza de todos estos cambios que Joan anuncia en su vida, la protagonista permanece en el desenlace de la novela

en el mismo lugar donde comenzó *LO*. Por este y otros motivos, la crítica ha interpretado de forma muy diversa este final que ha sido, en términos generales, calificado como ambiguo o inconcluso (Fee 77; Bouson 82; Howells, *Margaret* 76).

Las lecturas más pesimistas de dicho momento se centran en observar que Joan todavía no se ha liberado de su papel de víctima y que, de alguna forma, continuará el escapismo que ha caracterizado su vida y su actividad literaria, ahora representado en la ciencia ficción, un género literario alejado de toda realidad (Grace, *Violent Duality* 117; Johnston 18; de la Concha, "sombra" 43; Lecker 203; Rigney, *Margaret* 79). Sin embargo, lecturas optimistas del desenlace favorecen la idea de que, por una parte, Joan asume cierta responsabilidad al manifestar su intención de regresar a Canadá y que, por otra, la ciencia ficción supone un adelanto y una salida a la capacidad imaginativa de Joan. Ildikó de Papp Carrington asegura que "[Joan's] final step, returning to Toronto, assumes responsibility for her fake death" (*Margaret* 49-50), mientras que Ann McMillan afirma que "although writing about the future may represent another form of escape, it would at least allow her to create alternatives to the ideal of victimization" (63-64). Por su parte, Pilar Cuder sostiene que es posible "estimar que la decisión de Joan de abandonar el género gótico para enfocar su carrera hacia la ciencia-ficción supone la liberación del peso trágico del pasado para volcarse hacia un futuro muy distinto" (50). A su vez, Helen M. Buss relaciona de forma sustancial la creatividad de Joan con la recién estrenada reconciliación con la figura materna y consigo misma, de modo que "this coming to terms with the mother, and the power implied by her terrible aspect, leads Joan away from costume romance – a closed, stereotypical form – to science fiction, which is possibly a more speculative, freer form for a woman writing" (79). La fórmula que propone Atwood, mediante Joan, es la de dirigir nuestra mirada hacia narraciones futuristas – lo que, por otro lado, realiza más adelante con *HT* –, narraciones

como *The Marriages Between Zones Three, Four, and Five* o *MS* de Lessing, en las que se explora la voz maternal en contextos utópicos y de ciencia ficción.

Para la propia autora, Joan al final de *LO* "is taking the parts of her life which she has kept very separate" (Struthers 66), con lo cual asume las diferentes facetas de su personalidad. Esto se manifiesta en la desaparición de fronteras, divisiones, fragmentaciones, que había hasta entonces caracterizado la vida de Joan; por esto, al aceptar Joan el potencial que encierra su multiplicidad, según Greene, "Atwood's novel moves, Houdini-like, from gloomy confinement to a bursting of boundaries, her fictional form providing the release that Gothics could not" (*Changing* 188). La visión *both/and* que aporta Joan – la reconciliación con el pasado, representado en la figura materna, trae consigo la salida del solipsismo y abre la esperanza de la transformación – se ve reflejada en la novela misma; así "the subject/object division, the author/character separation, the male/female distinction, which the patriarchal tradition would view as polarities, are...shown to be different aspects of the same thing, multiple and *fluid*" (Godard 24; la cursiva es nuestra). La novela demuestra poseer las mismas características que la identidad femenina, según Chodorow, "having more permeable ego boundaries" (*RM* 93), por lo que de un modo metaficcional se está llamando la atención sobre la relevancia de la construcción de la identidad femenina a través de la relación, primero, con la figura materna, y luego con el mundo circundante. En este *Künstlerroman* se nos muestra que es posible la inscripción de la identidad femenina en lo social, mediante la revisión de géneros, elementos y textos para dotarlos de una capacidad transformadora en una estructura laberíntica, compuesta de un "layering", al igual que la identidad según Chodorow (*RM* 201), de intertextos.

Si este "layering" lo conectamos con el proyecto de Atwood en *LO* de entrelazar y entretejer diferentes argumentos, géneros, cuentos y textos, el efecto producido es el de un

laberinto. En palabras de Susanne Becker, la novela posee una "labyrinthine texture. It is...a highly metafictional novel, with its multiple layers of plots that recall fairy-tales, Victorian romance, Romantic poetry, and…popular as well as classic gothics" (186); para esta misma autora, "all these layers of stories and probable narrative voices reinforce the formal qualities of feminist gothic texture as maze" (195). Asimismo, la novela, en los términos de Miller, puede encuadrarse como aracnología (si se nos permite la expresión), tal y como afirma Gayle Greene, "its images and metaphors resonating intertextually with fairy tale and myth, concealing its powerfully subversive statement in a delicate weave" (*Changing* 190). No obstante, ni Becker ni Green mencionan el término *web*, que se encuentra en directa relación con el resultado final de la novela y cuya importancia hemos ido destacando a lo largo del presente análisis. Así pues, si bien coincidimos con lo expuesto por estas investigadoras, a nuestro entender, sus afirmaciones obvian algo fundamental: el desenlace de *LO* y la estructura final que aporta la novela en su conjunto anticipan el próximo proyecto de Atwood, *Life Before Man*.

4.3. *Life Before Man* (1979)

Debido a que *Life Before Man* es "Margaret Atwood's least-discussed novel" (Stein, *Margaret* 66) en general, y sobre todo, en cuanto a la relación madre-hija se refiere en particular, creemos necesario incluir esta novela en el presente estudio. Además, si la organización final de *LO* recuerda a la de la tela de araña (recuérdese el término aracnología, utilizado por Miller), *LBM* explora de modo magistral esta estructura, tomando como punto de referencia *Middlemarch* (1871-72) de George Eliot, para Atwood, "the best Victorian novel" (Twigg 128). Eliot "by her method of interweaving concurrent stories, by the

proliferation of characters, by the complicated structure of parallels and contrasts...bestows upon the reader a wide variety of viewpoints" (Harvey 21) con un narrador omnisciente de tercera persona. *LBM* asimismo entreteje las historias de Elizabeth Schoenhof, su marido Nate y Lesje Green, que configuran un triángulo amoroso, y las de otros personajes secundarios como la tía Muriel – tía de Elizabeth, cuya importancia desarrollaremos más adelante –, Martha (antigua amante de Nate), Chris Beecham – quien, a pesar de no tener una presencia física en la novela, afecta la vida de los protagonistas – y las hijas de Elizabeth y Nate, entre otros. La propia Atwood, pues, ha establecido un paralelismo entre *Middlemarch* y *LBM*:

> In *Middlemarch* everything is middle–it's the middle of the nineteenth century, it's middle class, it's the middle of England, the religion of people is middleism. It's about life as lived by the middle and that's what *Life Before Man* is. It's the middle of Toronto, it's somewhat the middle of the twentieth century, the people are middle-aged. It you look at the book they don't go out–they all stay within one square mile. (Lyons 226)

Atwood equipara ambas novelas como ejemplos de ficción realista y, como tal, se ha llevado a cabo el análisis de *LBM* por la mayor parte de la crítica, según Coral Ann Howells (*Margaret* 88). Esta investigadora ha elaborado la conexión existente entre estas novelas y ha argumentado que en la de Atwood se pueden rastrear unos aspectos propios del realismo y otros que no lo son: así, las similitudes pueden resumirse en "their use of scientific discourse", así como en el resultado final de "a fabric of multiple discourses through dynamic images of lives in process" (*Margaret* 90-91). Creemos que el argumento de Howells sobre esta novela resulta muy apropiado y que un estudio exhaustivo de estas obras puede ofrecer lecturas fructíferas. Por otra parte, se ha destacado cómo la novela de Atwood es típicamente postmodernista porque la autora incorpora una multiplicidad de discursos, utiliza convenciones realistas para cuestionarlas y revisarlas, sobre todo, "in its interrogation of established social, philosophical and aesthetic 'truths', and in its concern with the process as

well as the product of writing" (Keefer 163). Para otras investigadoras, en cambio, Atwood introduce elementos fantásticos y míticos en una narración en apariencia realista (Carrington, "Demons" 229, Wilson 165; Stein, *Margaret* 66). Así, con estos razonamientos estos autores justifican la presencia de una novela tan atípica en la producción literaria de Atwood, que ha confundido a gran parte de la crítica de Atwood, hecho reconocido por la misma autora:

> The one thing they have the most trouble with is *Life Before Man*. Why could that be? Because it's a novel novel. It stays very firmly within the boundaries of realism and the people who do criticism on my work have been attracted to it through the other books, and therefore they didn't know quite what to do with that one because it didn't have the things in it that they were looking for.
> (Meese 178)

En efecto, sólo cabe mencionar algunas opiniones de la crítica al respecto para corroborar la desorientación y sorpresa que supuso la publicación de esta novela; así, para Sherrill Grace, *LBM* es "Atwood's worst achievement" (Grace, *Violent Duality* 135), mientras que para Jerome Rosenberg, la novela puede ser descrita como "Atwoodian soap opera" (126). En definitiva, cabe señalar que las dispares interpretaciones y lecturas que la novela recibe responden, según Bouson, al "power and emotional force of the triangle", por lo que debido a esto "critic/readers of *Life Before Man* have become involved in the drama of side-taking" (89).

En *LBM* la acción transcurre en Toronto, en un espacio temporal de dos años, desde el 29 de octubre de 1976 al 18 de agosto de 1978 – con sólo dos vueltas al pasado: al 28 de agosto de 1975 y al 7 de octubre de 1976, cuando Chris Beecham todavía estaba vivo – con una voz narradora de tercera persona, pero aquí limitada por la perspectiva que ofrecen los tres principales protagonistas. Además, la obra de Atwood está dispuesta como si fuese un diario y cada entrada del diario está encabezada tanto por el día y fecha como por el protagonista de dicha entrada, que dependiendo del momento será Elizabeth, Nate o Lesje; en

este sentido, la incorporación de un protagonista masculino supone una innovación en el conjunto de la obra de Atwood, como ha sido oportunamente señalado (Stein, *Margaret* 65). Habrá que esperar a *AG*, publicada en 1996, para encontrar un personaje masculino – Simon Jordan, el joven psicólogo que intenta descubrir la verdadera historia de Grace Marks – de igual importancia. En cuanto a *LBM*, podemos asegurar que "Atwood extends the multiplicity motif of *LO* further still by fragmenting the central consciousness formally into 3 (*sic*) distinct personae" (Stovel 60). Resulta interesante observar que hasta *RB*, Atwood no vuelve a utilizar una triple perspectiva – la de Tony, Charis y Roz – tanto en la presentación de los personajes como en la narración de sus respectivas historias, en relación con Zenia. Todo esto no sirve sino para confirmar la posibilidad de múltiples interpretaciones de una novela en la que no existe un único protagonista, sino tres. Nuestra lectura se encamina a analizar al personaje de Elizabeth, el personaje principal de la obra, en relación a la traumática experiencia vivida de pequeña con su madre biológica y con su posterior madre sustitutiva, la tía Muriel. Asimismo, nos centraremos en la progresiva transformación que sufren los protagonistas, quienes, encerrados al principio en su aislamiento y solipsismo, consiguen reconocer la capacidad de conexión y empatía con los demás, justo en el momento en el que aceptan la multiplicidad en sus vidas. En esta novela, pues, el pasado y el futuro, la esfera privada y la pública, el realismo y la fantasía, la ficción y la seudoconfesión se funden y se relacionan entre sí del mismo modo en que las subjetividades de las figuras de la madre y la de la hija se funden y se relacionan entre sí en el período preedípico.

No cabe duda de que, de los tres protagonistas antes citados, Elizabeth ocupa un lugar primordial en la novela, tal y como se puede comprobar en el hecho fundamental de ella abre y cierra la narración con las entradas correspondientes a los dos años en los que transcurre la novela. Además, en los episodios protagonizados por Elizabeth se combina la voz narradora

de tercera persona con monólogos interiores de la protagonista, como ocurre justo al comienzo:

> I don't know how I should live. I don't know how anyone should live. All I know is how I do live. I live like a peeled snail. And that's no way to make money.
>
> I want that shell back, it took me long enough to make…Elizabeth is lying on her back, clothes on and unrumpled…Arms at her sides, feet together, eyes open. She can see part of the ceiling, that's all. A small crack runs across her field of vision, a smaller crack branching out from it. Nothing will happen, nothing will open…She is not in. She's somewhere between her body…She knows about the vacuum on the other side of the cealing…She can't move her fingers. She thinks about her hands, lying at her sides, rubber gloves: she thinks about forcing the bones and flesh down into those shapes of hands, one finger at a time, like a dough. (11-12)

De este fragmento se pueden destacar varios aspectos: en primer lugar, el uso alternativo de la primera y tercera persona de la voz narradora indica la división interna que siente Elizabeth, así como la discrepancia que existe entre la capacidad de actuación externa y de poder en el mundo real con la inmovilidad – en este primer episodio, literal – psíquica y emocional en la que se halla (Rubenstein, *Boundaries* 71-72; Bouson 91). En segundo lugar, estas líneas de Elizabeth ponen el acento en cuestiones fundamentales sobre la vida, la muerte y la eternidad que van a ser tratadas en la novela desde diferentes ángulos. Es necesario resaltar que la perspectiva que Elizabeth tiene de estos temas se deja entrever desde el principio de *LBM* debido al suicidio de Chris, su amante. Este hecho permite descubrir la fragilidad de la identidad de la protagonista, que se siente "between her body". Así pues, la inmovilidad y la parálisis corporal, en concreto, de sus dedos y manos, recuerdan el estancamiento psíquico y emocional que la protagonista-narradora de la primera novela analizada en el presente estudio, *Surf*, también experimenta, sobre todo, en las primeras páginas, cuando regresa a su lugar de

origen[16]. De hecho, Cathy y Arnold Davidson afirman que "*Life Before Man* is clearly connected to the author's earlier fiction. But the scope now is broader, the execution more complex" ("Prospects" 207). Esta novela difiere de las anteriores en que inaugura una época en la que, como Atwood asegura, "the focus has become wider" (Morris 249). En efecto, algunas de las cuestiones tratadas en *Surf* y en *LO* reaparecen, aunque aquí están relacionadas con el interés que Atwood muestra por el pasado de la raza humana – representado en Lesje, paleontóloga, y la presencia del museo, el *Royal Ontario Museum* (*ROM*) –, así como por el futuro de la misma, simbolizado en el planetario al que acude Elizabeth más adelante (*LBM* 73-76), imágenes que luego comentaremos.

En tercer lugar, en *LBM* Elizabeth observa el techo de su habitación, al igual que la protagonista-narradora en *MS* de Lessing contemplaba la pared que delimita la dimensión interior con la exterior. Pero, al contrario de lo que ocurre en la novela de Lessing, para Elizabeth "nothing will happen, nothing will open" (12); el techo, pues, esconde un vacío hacia el cual la protagonista teme abocar. Esta escena también presenta los conflictos y ambivalencias que experimenta Elizabeth sobre su propia identidad, que no se encuentra adecuadamente diferenciada, en los términos de Chodorow ("Gender, Relation" 5). Esta misma noción se comprueba en los problemas de definición corporal, por ejemplo con sus

[16] La parálisis emocional que tanto la protagonista-narradora de *Surf* como Elizabeth sienten es similar a los sentimientos que Frances, en la obra de teatro de Sharman Macdonald, *The Winter Guest* (representada el 23 de enero de 1995 y recogida en una colección de cuatro obras llamada *Plays One*) manifiesta a lo largo de la obra. Elspeth, la madre de Frances, reprocha a su hija el estancamiento en el que se encuentra tras el fallecimiento de su marido:

> **Elspeth** Days passing in a dream. He lives in your dreams now. Don't you tell me. Days lost. Weeks. And then you'll look. Years'll be gone. Years will have passed from out of your grasp. And you'll wonder where they've gone to. One life, that's all. You'll not get the lost years back. (198)

Resulta apropiado comentar que la versión cinematográfica de la obra, llevada a cabo en 1997 con el mismo título, con guión de la propia autora y dirigida por Alan Rickman, insiste en el distanciamiento y la frialdad existente entre Elspeth y Frances – las actrices Phyllida Law y Emma Thompson, respectivamente, madre e hija en la realidad – gracias a la presentación de la congelación del mar y el énfasis en la nieve y el hielo.

manos, que Elizabeth manifiesta. Nos detenemos un momento aquí porque la presencia de las manos juega un papel fundamental en esta novela y, sobre todo, en la inmediatamente posterior, *Bodily Harm* (1981), hasta tal punto que Roberta Rubenstein ha afirmado que un "analysis of *Bodily Harm* could be constructed from the imagery of hands alone" ("Pandora's Box" 265). Así pues, las manos simbolizan y son emblemas "for both tangible contact and genuine emotional connection between people" (Rubenstein, *Boundaries* 110). La propia autora ha comentado en una ocasión que las manos son de especial importancia para ella (Lyons 229), como extensión del cerebro y como punto de contacto entre individuos. Sin llegar al extremo de *BH*, la novela que ahora nos ocupa llama la atención sobre los límites corporales de Elizabeth como prueba de la problemática indiferenciación, en cuanto a lo que su identidad se refiere. Resulta evidente que el hecho de que Elizabeth denomine a sus manos "rubber gloves" alude a la insensibilidad propia y a la ruptura que tiene establecida con el mundo circundante; esa ruptura y aislamiento con los demás se manifiesta literalmente también porque se encierra en su habitación. Recordemos en este punto que en la narrativa de Lessing, la imagen de la habitación en relación con el desarrollo de la psique y la vida interior adquiere una gran relevancia. Asimismo, en *LBM* el encerramiento de Elizabeth en su habitación señala el solipsismo en el que vive, por un lado, y, por otro, la sensación de claustrofobia que va a dominar gran parte de la novela, algo que también ha mencionado Atwood (Lyons 226).

La ruptura de Elizabeth con el medio social, causada por el suicidio de Chris, reproduce la escisión que la protagonista realiza respecto a su pasado, un pasado que es traumático y que ha dejado profunda huella en su vida y personalidad. En última instancia, podemos afirmar con Hilde Staels, que la desconexión que Elizabeth establece con su pasado "causes her static existential condition" (110). Todas estas ideas se reflejan en una

conversación mental que Elizabeth mantiene con su psicólogo o psiquiatra, en la que apuesta por la vida y rechaza el suicidio por el bien de sus hijas:

> I know I have to keep on living and I have no intention of doing otherwise. You don't have to worry about that…I'm a mother if not exactly a wife and I take that seriously. I would never leave an image like that behind for my children. I've had that done to me and I didn't like it.
>
> No, I don't want to discuss my mother, my father, my Auntie Muriel or my sister. I know quite a lot about them as well. I've already been down this particular yellow brick road a couple of times, and what I found out mostly was that there's no Wizard of Oz. My mother, my father, my aunt and my sister did not go away. Chris won't go away either.
>
> I'm an adult and I do not think I am merely the sum of my past. I can make choices and I suffer the consequences, though they aren't always the ones I foresaw. (98-99)

La primera parte de este texto se refiere a los acontecimientos trágicos ocurridos durante la infancia de Elizabeth y de su hermana Caroline. Aunque Elizabeth asegura que ella es algo más que la simple "sum of my past" (99), la narración presenta al principio a la protagonista como "psychologically determined" (Greene, "*Life*" 69) y, como afirma Bouson, se retrotrae al pasado de Elizabeth "in an attempt to explain the source of her powerful, oppositional, yet narcissistically fragile personality" (91) a partir de la segunda parte de la novela (*LBM* consta, como *LO*, de cinco secciones). Los detalles de su vida familiar pasada van salpicando la narración, pero cuando unimos los fragmentos, el resultado final ofrece un esquema familiar destructivo: un padre ausente (abandona a su familia [136]), una madre que fallece a las dos semanas de haber sido prácticamente consumida por el fuego provocado por un cigarrillo –demasiado embriagada para darse cuenta de que se había quedado dormida y de que el cigarrillo había prendido el colchón (121) –, y dos niñas, Elizabeth y Caroline, que ya habían pasado con anterioridad a este suceso al cuidado de su tía Muriel. Ésta se erige en figura salvadora de una madre descuidada e inútil y, como tal, las niñas reciben esa imagen de su madre biológica pero:

> Elizabeth, even as a child, did not fully accept this story. Now she thinks it may have been the other way around, that Auntie Muriel stole her and her sister away from their apartment while their mother was out one one of her expeditions, 'looking for work,' she told them. Then, once Auntie Muriel had the children safely barricaded into her own house, she'd probably told their mother she was unfit and it could be proved in court if necessary…For months Elizabeth put herself to sleep with a scene from *The Wizard of Oz*. The book itself had been left behind, it was part of the old life before Auntie Muriel's, but she could remember it…Auntie Muriel was the Witch, of course. Elizabeth's mother was Glinda the Good. One day she would reappear and kneel down to kiss Elizabeth on the forehead. (138-39)

La madre biológica, ausente, representa todo lo bueno, mientras que la presentación de la tía Muriel es totalmente monstruosa, por lo cual esta polarización responde a un estado infantil regresivo, en el que parece que se encuentra Elizabeth. El hecho de que sólo la madre la cuide, a ella y a Caroline, contribuye a que la hija considere que es "the source of all good and evil" (Chodorow y Contratto 90) y por ello, aparece por un lado la idealización y la condenación de la figura materna. Atendiendo a la referencia explícita del cuento *The Wizard of Oz*, ambos sentimientos contradictorios se encuentran representados en dos figuras, como en los cuentos de hadas (recuérdese el comentario de Bettelheim en el análisis de *LO*): la madre y la tía. Al contrario de lo que ocurre en *LO*, sin embargo, la madre está ausente y la tía (al igual que la malvada madrastra o bruja en los cuentos) asume la parte negativa de la madre ausente, a quien se la puede idealizar en el recuerdo. En este sentido, Sharon Rose Wilson ha señalado que el cuento escrito en 1900 por Frank Baum y la película *The Wizard of Oz* del año 1939 son "major intertexts" (167), e insiste en el alcance de la estructura fantástica de la novela, bajo la apariencia de realismo que presenta.

El personaje que ejerce una mayor influencia en el desarrollo de la personalidad de Elizabeth es, entonces, su tía Muriel, a quien ésta considera responsable de la muerte de su madre y de su hermana, Caroline (*LBM* 121). Las dos hermanas reaccionan de modo diferente

a la situación que viven tras la separación traumática entre ellas y su madre biológica (con la insinuación, realizada por la tía, de que su propia madre consintió en firmar los papeles de adopción por dinero [218]): tras un episodio en el que, con siete años, Caroline grita en la iglesia (lo cual Elizabeth ahora interpreta como señal de su inestabilidad psíquica), se aisla paulatinamente del exterior y amenaza con suicidarse. Finalmente la internan en el hospital y más tarde en una institución psiquiátrica donde:

> Caroline would not talk or even move. She would not eat by herself and she had to be diapered like a baby. She lay on her side with her knees curled up to her chest, eyes closed, hands fisted…Three years after that, when Caroline was almost seventeen, an attendant was called away while she was in the bathtub…She drowned rather than making the one small gesture, the turn of the head, that would have saved her life. (88)

Este estado regresivo en el que Caroline se sumerge de modo metafórico, hasta que se suicida sumergiéndose de verdad en la bañera, se puede encontrar en los primeros momentos de la novela, en los que Elizabeth se mantiene en estado casi catatónico. Cabe señalar que el proceso regresivo de Caroline se produce poco a poco hasta tal punto que, como si se tratase de un bebé, depende de cuidadores para su mantenimiento físico. El agua de la bañera simboliza la disolución total de barreras entre subjetividades, sin que exista reconocimiento mutuo de diferenciaciones, por lo cual la muerte de Caroline no sólo representa los aspectos negativos de la relación con la madre, sino que además "dramatizes Elizabeth's own fear of engulfment by the overwhelming negative mother-figure, Auntie Muriel" (Rubenstein, *Boundaries* 86). Según Margaret Homans, en esta novela se comprueba el peligro de asumir el silencio – asociado en la novela con la madre fallecida – "that is, if sometimes appealing, always antithetical to living in the present" (197). La separación y el rechazo a la incorporación social, representada con el lenguaje, abocan a la locura y a la destrucción final. Elizabeth, por su parte, utiliza el lenguaje manipulándolo, se apropia de él (en los términos

expuestos por Homans): "*Mummy*. A dried corpse in a gilded case. *Mum*, silent. *Mama*, short for mammary gland…Already they're preparing for flight, betrayal, they will leave her, she will become their background" (250; la cursiva es de Atwood). Esta postura de Elizabeth, según Homans (197) y Rao (166), resulta igualmente problemática porque apropiarse del lenguaje de otros implica convertirse en el objeto de ese otro; pero, al menos, debemos añadir, a Elizabeth le proporciona el medio para sobrevivir. Atwood ha afirmado que aunque exista una desconfianza hacia la capacidad de las palabras para comunicar la realidad, al mismo tiempo (y de nuevo observamos la presencia de la postura *both/and*): "language is one of the few tools we *do* have. So we have to use it. We even have to trust it, though it's untrustworthy" (Hancock 209; la cursiva es de Hancock).

Si la ruptura de los lazos con la madre biológica provoca en Caroline el regreso psíquico al mundo infantil, el silencio, la locura y, finalmente, la muerte, en Elizabeth los problemas de identidad, de diferenciación respecto a los demás, van a aparecer desde joven, de tal modo que permean todas las relaciones que establece con otras personas. Elizabeth sólo necesita una cosa, "escape" (178), y lo persigue utilizando a jóvenes desconocidos con los que mantiene relaciones sexuales, disfrutando del poder que tiene en sus manos. En la descripción de la primera experiencia sexual, la voz narradora de tercera persona comenta: "She enjoys the latent power of her own hands; she knows she can always stop in time. It excites and gratifies her to be able to do this, go the edge and almost jump" (178). Para Atwood, las cuestiones de poder, a cualquier nivel, son extremadamente importantes porque el poder se encuentra en la base de la interacción humana y, aunque "Elizabeth's female power and rage seem to exist at the expense of men over whom she assumes power" (Bouson 103), la protagonista se siente dependiente de este tipo de relaciones, lo cual, a nuestro entender, no es sino una proyección de los sentimientos contradictorios que perviven en ella respecto a su

madre y a la figura de la madre sustitutiva. Si Bouson relaciona este rasgo en Elizabeth – tanto en sus aventuras amorosas como en la relación que establece con su tía – como un ejemplo del modo en que "individuals emotionally and vampiristically feed off others, absorbing their energy and power" (103) con uno de los temas fundamentales de *CE* en el juego/tortura psicológica al que Cordelia y las demás someten a Elaine, asimismo podemos pensar que aquí se anticipa la figura vampírica por excelencia en la producción narrativa de Atwood: Zenia de *RB*. En este sentido, lo que Phyllis Sternberg Perrakis afirma en torno a Zenia como centro de "the psychological connections between domination and submission in erotic love [and] modes of infant-m(other) interaction" ("Atwood's *The Robber Bride*" 209) puede extenderse al personaje de Elizabeth, quien en sus constantes aventuras extramaritales reproduce la paradoja existente entre el deseo simultáneo de reconocimiento de la propia identidad, autonomía, así como el anhelo de permanecer unido al otro, basada en la relación primaria con la madre.

Cabe recordar que Jessica Benjamin ha sido la autora que mejor ha explorado estas ideas bajo la perspectiva de las relaciones objetales y, teniendo en cuenta que, según afirma Benjamin, "the fantasy of erotic domination embodies both the desire for independence and the desire for recognition" (*Bonds* 52), Elizabeth cataliza sus sentimientos ambivalentes hacia la figura materna en las relaciones que mantiene con los hombres, incluidos Nate y Chris. Por ejemplo, a pesar de la descripción que Elizabeth realiza a veces de Chris, con imágenes vampíricas (24, 159), es ella la que "drains the man of blood and energy" (Carrington, "Demons" 238). No obstante, Elizabeth, como otros tantos personajes de Atwood, contiene características en apariencia contradictorias; por esta razón, no se debe realizar un estudio de este personaje de un modo simplista ya que su propia personalidad resulta muy compleja (Rigney, *Margaret* 91). Por un lado, ella representa el poder y la venganza en manos

femeninas – cuya explicación se encuentra en su pasado, según Atwood: "[Elizabeth's] ruthless in her dealings with other people, but then people have been ruthless in their dealings with her. Violence begets violence" (Twigg 125) –; pero, por otro, también ella "is an embodiment of feminine powerlessness and self-diminishment" (Bouson 95). Por supuesto, estos rasgos responden a una inestable concepción de la propia identidad y al sentimiento de culpabilidad que sostiene Elizabeth, tal y como se manifiesta en un sueño:

> Elizabeth is having a bad dream. The children are lost. They are only babies, both of them, and through carelessness, a moment of inattention, she's misplaced them. Or they've been stolen. Their cribs are empty, she's hurrying through unfamiliar streets looking for them…She would call, but she knows the children will not be able to answer her, even if they can hear her. They're inside one of the houses, wrapped up; even their mouths are covered by blankets.
>
> She turns over, forces herself awake…The dream is an old one, an old familiar. She began having it after Nancy was born…the lost babies were her mother and Caroline. She's shut them out, both of them, as well as she could, but they come back anyway, using the forms that will most torment her. (187)

La última línea de este fragmento hace referencia a la presencia de fantasmas del pasado que, como en las novelas anteriores de Atwood, se aparecen (bien en sueños, bien en visiones) y turban la vida de la protagonista, con lo que se subraya la pervivencia de las experiencias traumáticas pasadas en los momentos presentes de Elizabeth. Se pueden destacar dos aspectos relevantes del presente episodio: en primer lugar, la culpabilidad que siente la protagonista hacia la muerte de su madre y de su hermana – culpa que antes había recibido la tía – y, en segundo lugar, la mención explícita a la coincidencia en el tiempo entre el nacimiento de su hija Nancy y el comienzo de este sueño repetitivo. Para Barbara Hill Rigney, el sentimiento de culpabilidad de Elizabeth está justificado y así lo manifiesta atribuyéndole, en gran medida, la muerte de su madre, la de su hermana y la de Chris; Rigney afirma, pues, que "the mother's death is also somehow due to Elizabeth's rejection and denial" (*Margaret* 89).

Nuestra lectura de este episodio se encamina a conectar ese sentimiento con un inadecuado proceso de desarrollo personal, que le impide entablar relación con los demás y al mismo tiempo sentirse diferenciada, en términos de la teorización de Chodorow; todo lo contrario, se siente responsable de todo lo que ocurre a su alrededor. Esta interpretación está, además, refrendada por la mención explícita al momento puntual en el que Elizabeth tiene ese sueño por primera vez: cuando nace su hija Nancy. Hay que recordar en este punto que cuando una mujer se dispone a cuidar a su hija, según Chodorow (89), se reproducen sentimientos y actitudes vividas por ella, con su respectiva madre. Si tenemos en cuenta la situación de la protagonista, podemos afirmar que su estructura familiar coincide con la descrita por Chodorow, quien asegura que "children do suffer...in...situations associated with sudden separation from their primary caretaker, major family crisis or disruption in their life, inadequate interaction with those caretakers they do have" (*RM* 75). En este sentido, resulta muy apropiado llamar la atención sobre el comentario que hace la voz narradora de tercera persona sobre la hija de Elizabeth, a tenor de una ilustración sobre un árbol: "...sucking, voracious. Nancy started biting her in the sixth month, with the first tooth" (60). La noción de "sucking", succionar, está ligada a las imágenes vampíricas de la novela, de tal forma que de nuevo observamos, mediante esta imagen, el patrón que domina las relaciones interpersonales en la novela: una desigual relación en la que, entre dos personas, existen tensiones contradictorias y deseos ambivalentes de permanecer unidos y de separarse al mismo tiempo. Como afirma Roberta Rubenstein respecto a *LBM*, los personajes "are both attracted to and threatened by the original symbiotic relationship with a powerful Other; each struggles with the tensions of control and submission, aggressive and passive stances within intimate relationships" (*Boundaries* 94). Un poco más adelante, cuando Elizabeth acude al planetario, se compara el auditorium con el interior de un seno materno, y en él Elizabeth se siente

"stifled" (75), lo que subraya la presencia de las tensiones arriba mencionadas en relación con la madre, ya sea biológica o sustitutiva.

La madre sustitutiva, la tía Muriel, cumple un papel fundamental en el desarrollo personal de Elizabeth. Aunque las actuaciones de la protagonista están a menudo dispuestas para demostrar a su tía y a sí misma que no se parece en nada a ella (por ejemplo, la decisión de casarse con Nate y mantener la economía familiar sólo con su sueldo hasta que Nate consiguiera sus objetivos como abogado, "proved that she wasn't at all like Auntie Muriel" [41]), reconoce que su tía ejerce una poderosa influencia, hasta tal punto que "when [Elizabeth]'s with Auntie Muriel she is still part child" (123). La crítica ha reconocido en la presentación de la tía Muriel, siempre desde la perspectiva de Elizabeth, un anticipo de otro personaje, la señora Smeath de *CE*; ambas representan la voz acusadora del fanatismo religioso, así como la hipocresía bajo un disfraz de aparente bondad y generosidad (Bouson 92; Staels 111). Así, el rechazo frontal que experimenta Elizabeth es característico de actitudes matrofóbicas de las hijas hacia sus madres – Martha Quest, Joan Foster y Rennie en *BH*, por ejemplo – y el efecto producido en ellas asimismo es similar: una desvinculación con el pasado, en el intento de separarse de la figura materna por completo. Sin embargo, esto conlleva problemas psicológicos profundos y la división interna de la protagonista – en *LBM* la escisión interna está reflejada en el ámbito público, en la política, con las elecciones en Quebec – hasta que ésta consigue reconciliarse con su pasado y con la capacidad maternal, para después incorporar en su vida un principio de transformación. Elizabeth, si bien no es artista propiamente dicha, comparte lo que afirma Jean Wyatt a propósito de Rennie en *BH*, aplicable a novelas cuyas protagonistas son artistas: "the progress of Rennie's autonomy from an exaggerated emphasis on detachment and separation to a final integration of the maternal capacity for emotional connection describes an arc generic to the female novel of artistic

autonomy" (115). Además, todos estos personajes deben realizar una vuelta al pasado, de la forma que sea (un reencuentro con la madre, literal o espiritualmente, la contemplación de unas fotografías, el regreso al lugar de origen, entre otros), para salir de su solipsismo y descubrir la potencialidad que encierran en ellas mismas, así como desarrollar la empatía y la capacidad de conexión con los demás.

Elizabeth también sigue este mismo proceso (la obra da comienzo muy cerca del día de Todos los Santos, con la idea implícita de que los espíritus cobran vida), de modo que se reencuentra con los demonios de su pasado, y, a pesar de la ostensible voluntad de Elizabeth de alejarse de su tía Muriel, la visión que otros personajes de la novela ofrecen de Elizabeth se asemeja a la presentación de la tía. Esto no sorprende si tenemos en cuenta que, cuando Elizabeth estaba a su cuidado, "Auntie Muriel worked at developing those parts of Elizabeth that most resembled Auntie Muriel and suppressing or punishing the other parts" (137). Así, la imagen de la tía como araña y mosca al mismo tiempo (119) se reproduce en la descripción que la voz narradora realiza del salón de Elizabeth como su "net" (258)[17], o el hecho de encontrarse la propia Elizabeth repitiendo las mismas palabras que su tía sobre el concepto de sacrificio por los hijos, en una conversación con Nate (262); episodios como los que hemos señalado conducen a la crítica a pensar que existen parecidos razonables entre ambas mujeres (Greene, "*Life*" 74; Bouson 93; Rigney, *Margaret* 92) que Elizabeth no puede obviar. El comienzo de la reconciliación con la figura de la tía ocurre en el lecho de muerte de la misma

[17] La noción de la red que aparece aquí saca a colación la importancia de la idea de tela de araña, tomada desde una doble perspectiva. Por una parte, la presentación de Elizabeth (y de la tía) como araña que teje la tela donde caen sus víctimas llama la atención sobre la manipulación y el poder de atracción que ejerce sobre los demás (lo cual anticipa, como mencionamos en su momento, la figura manipuladora por excelencia, Zenia); sobre todo, si tenemos en cuenta que la tía Muriel enseñó a Elizabeth a coser y tejer y que ésta sobresalía en esas actividades (120). Por otra parte, la idea de la red o tela contiene un elemento positivo ya que, a nuestro entender, la novela progresivamente se va pareciendo a una tela en la que Elizabeth se encuentra en el centro de todas las relaciones (con Nate, Chris, su tía y, finalmente, con sus hijas), y en la que presente/pasado, primera/tercera persona, consciente/inconsciente, realismo/fantasía, ficción/seudoconfesión se funden, por lo que resulta adecuado denominar a la narración 'aracnología'. Éste no es, por supuesto, el sitio más adecuado para desarrollar esta idea pero creemos necesario al menos mencionar su relevancia.

– a la que no ve desde la última visita que hizo a casa de Elizabeth, justo cuando mantenía relaciones sexuales con William (ex-novio de Lesje), y a la que expulsó de su casa tras lanzarle un cuenco [214-19] – en el hospital:

> Elizabeth hates Auntie Muriel. She has always hated her and she always will hate her. She will not forgive her. This in an old vow, an axiom. *Nevertheless.*
>
> *Nevertheless*, this is not Auntie Muriel. The Auntie Muriel of Elizabeth's childhood has melted, leaving in her place this husk, this old woman…
>
> *Nevertheless*, she leans forward and takes Auntie Muriel's blinded hands. Desperately the stubby fingers clutch her…What can [Elizabeth] offer? Nothing sincerely. Beside her own burning mother she has sat, not saying anything, holding the one good hand. The one good fine-boned hand. The ruined hand, still beautiful, unlike the veined and mottled stumps she now cradles in hers, soothing them with her thumbs as in illness she has soothed the hands of her children. (281-82; la cursiva es nuestra)

Nótese la repetición de la palabra "nevertheless", que, según afirman Cathy N. Davidson y Arnold E. Davidson, parece ser un término clave en la obra ("Prospects" 220) y que introduce una posibilidad de cambio y transformación. En efecto, este episodio puede interpretarse como una "maternal deathbed scene", en las palabras de Judith Kegan Gardiner ("Wake" 147), porque Elizabeth no sólo se reconcilia con la madre sustitutiva (la tía Muriel), sino que además asume su pasado al reproducirse en este instante la muerte de su madre. De nuevo aparece la imagen de la mano como punto de contacto entre ambas mujeres, entre la subjetividad de Elizabeth y la de su madre biológica y sustitutiva. Ahora, al igual que Janna en *DGN*, de Lessing, que asume el papel de hija/madre en el cuidado de la anciana Maudie, Elizabeth intercambia papeles con su tía y le proporciona consuelo y cariño, como si fuese una hija suya. A partir de aquí (y, en concreto, en el funeral de su tía) Elizabeth consigue "a perception of [Auntie Muriel] as a person, that releases a new capacity for forgiveness in her" (Greene, "*Life*" 75). Aunque la novela aporta detalles significativos en este sentido: "Auntie Muriel had a strong personality and a good mind and she was not pretty, and patriarchal

society punished her" (120), es necesario que Elizabeth llegue a aceptar la individualidad de la tía Muriel, es decir, a asumir "a relational notion of difference", como afirma Chodorow ("Gender, Relation" 4), que establece la conexión con el mundo circundante pero manteniendo, al mismo tiempo, la propia autonomía. Para Elizabeth, entonces, el título de la novela (que es un juego de palabras e invita múltiples interpretaciones) indica no sólo que la vida "takes precedence over heterosexual relationships", como asegura Stein (*Margaret* 66), sino que, además, señala que tanto ella como Lesje "must make maternal decisions about themselves, their psyches and their bodies, 'before man', before they can consider men" (Buss 80).

Si bien hemos centrado nuestro estudio de la novela en el personaje de Elizabeth, creemos indispensable comentar de modo sucinto qué relación guardan Elizabeth y Lesje con la maternidad y la crianza de los hijos, y cómo ambas, en principio oponentes en la lucha por conseguir a Nate, son en realidad complemento la una de la otra. Así pues, otra posible lectura del título apunta al anhelo de Lesje "for the lost innocence of primordial existence, for life before man: before Nate, before William...She envisions a world of lush vegetation, ancient continents, Lesjeland, Aliceosauraus, the far Mesozoic" (Davidson y Davidson, "Prospects" 205). La vida antes del hombre representa para Lesje su pasión por los dinosaurios en su trabajo como paleontóloga del museo, que proviene de la lectura de *The Lost World* (1912), de Arthur Conan Doyle, cuando tenía diez años. En la presentación del personaje Atwood introduce el discurso científico, como en *Middlemarch*, para demostrar la posibilidades de evolución social y moral de las personas, "an attitude which resonates with Eliot's argument for progress through organic social interdependence" (Howells, *Margaret* 90).

Lesje significa "Alice, her mother said, and it was a perfectly good name, the name of a famous Ukrainian poet. Whose poems Lesje would never be able to read" (*LBM* 91). Es

evidente que el nombre de este personaje nos hace pensar en Alicia en el País de las Maravillas, que constituye un intertexto secundario (Wilson 167; Staels 120), con las implicaciones fantásticas que tiene el texto de Carroll. Si tenemos en cuenta la importancia que tienen los dinosaurios normalmente para los niños, así como en la inclusión de este intertexto, podemos llegar a la conclusión de que Lesje es otra "escape artist" (Howells, *Margaret* 97), un personaje que se mantiene en su mundo apartado y aislado de la prehistoria y que no ha experimentado un adecuado proceso de desarrollo personal. De hecho, parte de la crítica ha argumentado que Lesje padece lo que se llama en inglés *arrested development*: Barbara Hill Rigney afirma que Lesje representa "one of Atwood's more familiar perennial child/women" (*Margaret* 93) y Bouson sostiene que la inocencia y pasividad de esta niña-mujer se modifica sustancialmente a medida que la novela avanza (96-97). En este sentido, podemos establecer un paralelismo entre el personaje de Atwood y Alice Mellings, el de Lessing en *GT*, otra niña-mujer que vive ensimismada en un mundo idealizado y alejado de toda realidad. La diferencia radica en que Atwood otorga un espacio concreto a ese mundo: la prehistoria y los dinosaurios. La propia Lesje, a la que la voz narradora compara más adelante en el proceso del divorcio entre Elizabeth y Nate con "a child whose parents have closed the door on important matters" (265), reflexiona sobre su tendencia a fantasear y a alejarse de la realidad:

> Lesje knows she's regressing. She's been doing that a lot lately. This is a daydream left over from her childhood and early adolescence, shelved some time ago in favor of other speculations…In prehistory there are no men, no other human beings… (19)

Recuérdese que en el análisis de Alice Mellings nos centramos en la dependencia que Alice siente hacia su madre a todos los niveles, debido a la ambivalencia de la relación madre-hija. En *LBM* Lesje del mismo modo manifiesta problemas psicológicos derivados, no sólo por la

relación con su madre quien "wants Lesje to be happy, and if Lesje isn't happy she wants her to appear to be happy. Lesje's happiness is her mother's justification" (195), sino también con sus abuelas, como comentaremos más adelante. Para Gayle Greene, esto "puts a burden of another sort on her" pero al menos "it leaves her less damaged than Elizabeth" ("*Life*" 76) y para Roberta Rubenstein, "Lesje's sweet but ineffectual mother…sees her daughter as an extension of herself" (*Boundaries* 93). Si no existen límites suficientemente diferenciados entre la subjetividad de la madre y la de la hija, se producen problemas psicológicos o un estancamiento en un estado semi-infantil, representado, en el caso de Lesje, por la vida antes del hombre, la prehistoria, los dinosaurios. Visto desde esta perspectiva, el mundo apartado al que se acoge Lesje corresponde al período preedípico en el que existe una perfecta sintonía entre la madre y la hija, es decir, ésta "is cognitively narcissistic...the infant's lack of reality principle – its narcissistic relation to reality – is total" (Chodorow, *RM* 61). Algo parecido desarrolla Margaret Homans al afirmar que "from her failed appropriation of scientific language Lesje *escapes* in her imagination into the silent, richly visual world of (preoedipal) 'life before man'" (196-97; la cursiva es nuestra). Sin embargo, esta vuelta regresiva a la etapa preedípica no implica ningún cambio ni transformación, si no se es capaz de salir del solipsismo y de establecer contacto con el mundo circundante. En esto consiste el proceso de reconciliación de Lesje con su pasado.

Un aspecto muy importante en la personalidad de Lesje se centra en la herencia otorgada por su abuela materna (ucraniana) y la paterna (judía). No se soportan mutuamente pero, al mismo tiempo:

> The strange things about her grandmothers was how much alike they were. Both of their houses were small and dark and smelled of furniture polish and mothballs. They were both widows, they both had sad-eyed single male boarders stashed away in upstairs rooms, they both had fancy china and front

> rooms crowded with silver-framed family photos, they both drank tea in a glass. (94)

Como otros tantos personajes de las novelas de Atwood, la figura de la abuela está dividida, lo que contribuye a la idea del *doppelgänger*, o multiplicada, según se mire, por dos. La importancia de las abuelas de Lesje en cierto modo anticipa la trascendencia de esta misma figura en *BH*, ya que en esta novela, tal y como afirma Rubenstein, "grandmothers appear as central – and doubled – figures in the narrative" ("Pandora's Box" 264). En *LBM* la voz narradora cuenta cómo la vida de la pequeña Lesje estaba escindida porque pasaba la mitad de la semana con una abuela y la segunda mitad con la otra. Aunque en el momento de la narración ambas abuelas han fallecido, los efectos producidos[18] en la personalidad de Lesje se manifiestan en la división interna y en la regresión que experimenta. Además, la identidad multicultural de Lesje, medio ucraniana y medio judía, constituye para ella un problema de integración y se ve a sí misma como "an outsider looking in" (93), con lo que se siente excluida no sólo de las dos comunidades de sus abuelas, sino también de la canadiense anglófona. Su herencia puede, entonces, considerarse híbrida, según Ildikó de Papp Carrington ("Demons" 233), por lo que es en esta novela donde Atwood concede cierto protagonismo a minorías étnicas que viven en Canadá, algo que será posteriormente explorado en *CE* y en *RB*.

Cabe interpretar el personaje de Lesje como paradigma de la situación de la identidad canadiense – recordemos que en la novela ocurre un hecho fundamental en la sociedad canadiense: la elección del partido de Quebec – y del problema de la Canadá postcolonial "of having multiple identities, so that any single national self-image is reductive and always open to revision" (Howells, *Private* 26). Además, por ser mujer y miembro de una minoría, ella se

[18] Compárese la herencia negativa de Lesje con la presentación positiva de los lazos de unión entre los miembros femeninos de una misma familia en el poema que abre el presente capítulo: "Five Poems for Grandmothers" de *Two-Headed Poems*, recogido en la colección *Eating Fire* (203-8).

encuentra "doubly devalued" (Bouson 98) y "doubly colonized", en el sentido ofrecido por Linda Hutcheon ("Circling" 130). Aunque para Homi K. Bhabha, cuyo concepto de "hibridity...has been the most influential and controversial within recent postcolonial studies" (Loomba 176), es precisamente "the 'inter' – the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between*… – that carries the burden of the meaning of culture" (209; la cursiva es de Bhabha), en la presentación concreta del personaje de Lesje esta situación provoca en ella una sensación de apartamiento y aislamiento que se origina de pequeña pero que resurge en la relación que se establece con Nate y Elizabeth. Cuando Nate y Lesje se disponen a consumar su aventura amorosa en un hotel, Nate recuerda de repente que debe telefonear a casa:

> He lifts the telephone from the table and dials. The cord trails across Lesje's chest. 'Hello, love,' he says, and Lesje knows it's Elizabeth. 'Just checking in. I'll pick [the children] up at six, okay?
>
> The words 'home,' 'love,' and 'mother' have disturbed Lesje. A vacuum forms around her heart, spreads; it's as if she doesn't exist. (128)

Estas tres palabras (hogar, cariño/amor y madre) convulsionan de tal forma a Lesje que se siente marginada, "exiled" (93). Según Rubenstein, estas palabras evocan "the cumulative past emotional losses suffered by each of the major characters" (*Boundaries* 94). Lesje experimenta un vacío correspondiente, en primer lugar, al concepto de hogar (por extensión, la identidad nacional y/o cultural), por lo que, como resultado, se siente invisible; en este sentido, la protagonista tampoco encuentra una adecuada definición de identidad cultural debido a la situación "ex-céntrica" en la que se halla. Ella sufre con esa invisibilidad, que también le sucede en el terreno del amor. En lo que se refiere a este segundo aspecto, el amor, resulta relevante lo que Atwood manifiesta sobre los sentimientos amorosos entre un hombre y una mujer, que puede aplicarse a Nate y a Lesje:

> Love relationships between men and women do involve power structures, because men in this society have different kinds of, and more, power than women do. The problem for a woman in a relationship is how to maintain her integrity, her own personal power while also in a relationship with a man. Being in love with somebody is an experience that breaks down ego barriers. The positive part of that is a feeling of 'cosmic consciousness,' and the negative pole is a feeling of *loss* of self. (Morris 245-46; la cursiva es nuestra)

Este comentario de la autora sobre la sensación de pérdida de la identidad que puede ocurrir en una relación amorosa está en perfecta consonancia con la teorización de Chodorow, porque si una mujer "remains ambivalently dependent on her mother, or preoccupied internally with the question of whether she is separate or not, is likely to transfer this stance and sense of self to a relationship with her husband" (*RM* 195). En esta novela Nate no es el marido de Lesje pero se puede colegir por el final de la misma que probablemente lo será en el futuro. De todas formas, la ambivalencia que siente Lesje hacia su identidad y hacia su madre y abuelas se reproduce en la relación con Nate. En tercer lugar, podemos establecer un vínculo entre la idea del hogar y la de la madre. En efecto, *home* y *mother* suelen ir relacionados en narrativas que tratan la relación madre-hija, como observamos con Lessing, de tal forma que a veces el ansia de volver (o, en el caso de Lesje, "hoping to find her roots" [92]) al hogar representa el anhelo por regresar a un estado idílico con la figura materna. Así pues, si, como afirma Rubenstein a tenor de Woolf y Lessing, en la obra de estas autoras cobra relevancia "an exploration of the nostalgic 'lost mother' of childhood who is associated with the image of an idyllic vanished landscape of paradise or wholeness" ("Fixing the Past" 30), en *LBM* también se produce un regreso al pasado personal tanto de Elizabeth como de Lesje, personajes ambos que van fundiéndose a medida que avanza la novela (Bouson 96). Sin embargo, para Elizabeth esa imagen está construida sobre el rechazo frontal hacia la madre sustitutiva, la tía Muriel, mientras que Lesje materializa esa fantasía, ese "idyllic vanished landscape" que dice Rubenstein, en el mundo perdido de los dinosaurios.

En este mismo orden de ideas, Sonia Mycak ha llevado a cabo un interesante análisis de la subjetividad de Lesje, relacionando la metáfora arqueológica utilizada por Freud sobre el período preedípico en el desarrollo personal de la niña (este período se puede equiparar a los vestigios de la civilización minoica-micénica en Grecia) con la importancia del espacio materno. En términos generales, suscribimos lo que esta investigadora afirma, es decir, que "Freud's metaphorical description of the pre-oedipal phase...is particularly relevant for an analysis of *Life before Man* that sees Lesje's recalcitrant fantasy life as being a type of prehistorical existence in form as well as in name" (135). No obstante, prosigue su argumentación con conceptos lacanianos, lo cual, a nuestro entender, conduce a interpretar la vuelta al pasado de esta protagonista como un acto diferenciador, no integrador. Mycak excluye la relevancia de la conexión que establece Lesje con el mundo circundante al final de la novela. En efecto, si, como dice Chodorow, la mujer, cuando da a luz a una hija, intenta reproducir el vínculo existente con su madre, la decisión final de Lesje de quedarse embarazada indica el deseo de Lesje de asumir el papel materno, hasta ahora destinado sólo para Elizabeth, aunque hay otra razón:

> she wants to belong, to be seen to belong; she wants to be classifiable, a member of a group. There is already a group of Mrs. Schoenhofs: one is Nate's mother, the other is the mother of his children. Lesje isn't the mother of anyone; officially she is nothing. (267)

El embarazo de Lesje ha sido interpretado de manera muy diversa por la crítica por la determinación y premeditación que muestra la protagonista en el acto. Casi al final de la novela Lesje de repente decide suicidarse, incapaz de soportar la presión de los trámites del divorcio entre Nate y Elizabeth, así como de las constantes idas y venidas de Nate, cuya única preocupación parecen ser las niñas. Pero cambia su actuación y en vez de suicidarse, arroja las píldoras anticonceptivas y espera la llegada de Nate: "When Nate came to bed she turned to

him and put her arms around him, exactly as if she'd forgiven him. If children were the key, if having them was the only way she could stop being invisible, then she would goddamn well have some herself" (293). Una parte de la crítica ha considerado este embarazo como algo premeditado, potencialmente destructivo, "merely a very bitchy act of survival" (Carrington, "Demons" 237). Atwood ha comentado que Lesje es "a wimp" (Brans 145), por lo que no sorprende que, para Barbara Hill Rigney, Lesje "is the real monster" (*Margaret* 97). Esta investigadora contrasta la determinación que tanto la protagonista-narradora de *Surf* como Lesje manifiestan en utilizar a su pareja para concebir un hijo. Sin embargo, lo que en *Surf* es un acto liberador y creador, en *LBM* se convierte en premeditación maliciosa y vengativa (97). Cathy y Arnold Davidson asimismo sugieren los problemas inherentes de la decisión de Lesje, "suicide forestalled through prospective motherhood" ("Prospects" 214). Como se puede comprobar, abundan las opiniones vertidas en contra de la actuación de Lesje, en contra de lo que, en teoría, implica la maternidad: un acto creador.

En este mismo orden de ideas, otra parte de la crítica insiste en el poder transformador del embarazo de Lesje. Por ejemplo, Linda Hutcheon conecta la decisión voluntaria de Lesje de engendrar un hijo como algo realmente positivo, porque de este modo "renounces at once the passivity that permits victimization...and opts for life and responsibility. The creative act of her pregnancy becomes a metaphor for the novelist's act of creation, that is, an act of moral responsibility for the creation of life" (*Canadian Postmodern* 152). Cabe recordar el relato "Giving Birth" en el que el recién nacido representa la creación de una nueva vida y del arte, al mismo tiempo. Es patente que, para Atwood, el poder creador y creativo de la maternidad funciona como metáfora de la actividad artística, tal y como podemos comprobar no sólo en

novelas como *Surf*, *LO* o en la que nos ocupa, sino también en su poesía[19]. Además, Atwood también ha llamado la atención sobre la responsabilidad moral del artista, por lo que, en este caso, la novela "is not merely a vehicle for self-expression, or for the rendition of one's own personal life. I'm quite conservative in that way: I do see the novel as a vehicle for looking at society (Morris 246). Afirmaciones como ésta, según Janice Kulyk Keefer, poseen "a distinctly traditional – dare one say even nineteenth-century?" (163); aquí reside, pues, otra de las razones por las que *LBM* ha sido relacionada con la obra maestra de George Eliot. Pero esta preocupación moral asimismo está provocada por el activismo y la implicación personal de Atwood en Amnistía Internacional, a la que se afilió en 1970 en Londres, tras la represión del gobierno federal a los independentistas de Quebec (Sullivan 239). En definitiva, como afirma Rao (171), Atwood desmantela la presunta incompatibilidad entre maternidad/actividad artística en el personaje de Lesje: "A pregnant paleontologist is surely a contradiction in terms. Her business is the naming of bones, not the creation of flesh" (*LBM* 306). Así, vida/muerte se confunden y se mezclan como ocurre a otras tantas dicotomías de la novela, de tal forma que incluso se refleja en la presentación de los mismos personajes como, por ejemplo, Elizabeth y Lesje. Aun siendo ambas muy diferentes, los problemas psicológicos que las acucian son similares, como hemos expuesto anteriormente, y el tratamiento que reciben en la novela es muy parecido. Este *blurring* de los personajes no hace sino incidir en la idea de la disolución de barreras definitorias que la novela parece indicar a todos los niveles.

[19] La maternidad y el arte pueden estar ligados pero ello no significa que dicha relación no sea problemática, vistas las dificultades que impone la sociedad al dilema de la mujer artista, como Atwood desarrolla sobre todo en *LO*. En "Spelling", un poema de una colección, publicada dos años más tarde que *LBM*, el rechazo de la disyuntiva entre la maternidad y la creación artística cobra especial importancia: "A child is not a poem, / a poem is not a child. / There is no either/or. / However" (*True Stories* 63). También en diversas entrevistas la autora ha insistido sobre esta misma idea de que no tiene por qué haber una disyuntiva entre ambas actividades, de tal forma que una informa a la otra en su obra, y viceversa (Twigg 126; Lyons 226).

Elizabeth y Lesje representan dos caras de la misma moneda y la semejanza entre ellas recuerda a la existente entre las dos abuelas de Lesje quienes, a pesar de tener unos lazos de unión fuertes representados en Lesje y a pesar de los parecidos razonables entre ambas, se odiaron mutuamente hasta el día de sus muertes (Carrington, "Demons" 234). De hecho, Lesje en cierto modo augura a la relación que tiene con Elizabeth un futuro similar al de sus abuelas, pero introduce una diferencia sustancial:

> Older women, old women, wearing black and not speaking; ill-wishing; never seeing each other, but each keeping the other locked in her head, a secret area of darkness like a tumor or the black vortex at the center of a target. Someday they may be grandmothers. It occurs to her, a new idea, that this tension between the two of them is a difficulty for the children. *They ought to stop.*
> (309; la cursiva es nuestra)

Lo primero que podemos resaltar de este texto es el pensamiento maternal que lo preside. Por primera vez en la novela Lesje asume un papel maternal, al abandonar la pasividad que la caracterizaba, y asume responsabilidad como futura madre, pensando en el bienestar de los (futuros) niños. En segundo lugar, tras ese pensamiento maternal, Lesje decide que la sinrazón del odio entre las abuelas daña sobremanera a los nietos, o, por extensión, una penosa relación entre dos mujeres, ya sean madre-hija, tía-sobrina o abuela-nieta, produce daños irreparables en el proceso de desarrollo personal de aquélla más joven, más inexperta, más dependiente o, simplemente, con menos poder. Para Atwood, la relación que se establece entre mujeres está caracterizada, al igual que entre un hombre y una mujer, por cuestiones de poder. Así pues, la firmeza que demuestra Lesje en no repetir el pasado (lleno de rencor y odio) introduce la posibilidad de transformación y provoca en ella misma un cambio. Resulta interesante comentar que Lesje reflexiona sobre todo esto, al final de la novela, tras el reconocimiento explícito de su embarazo, en el museo. Allí se produce la última imagen de Elizabeth contemplando una exposición sobre China y tomando la responsabilidad del cuidado de sus

hijas (317), por lo que cabe afirmar que, si *LBM* comienza con la muerte de Chris y la desesperanza, la última escena pone el acento en la capacidad maternal de Elizabeth y en la esperanza de transformación. Algo parecido ha señalado Atwood respecto a Elizabeth:

> She's not hypocritical about herself. She had a bad childhood and she got locked into a struggle with her aunt. When she is finally able, not exactly to forgive her aunt, but at least to go through the motions of giving human support, that's positive…After that happens, there's a chance she will be able to get outside herself…by the end of the book there's a possibility of change. I never make Prince Charming endings because I don't believe in them. But I do believe that people can change. Maybe not completely, but some. (Twigg 125)

Tanto Elizabeth como Lesje, entonces, cambian en cierta medida y su cambio está intrínsecamente ligado a la función maternal, descubierta, como afirma Helen M. Buss, "in the daily interactions with other women and men" (80). Es menester afirmar que, el tercer protagonista, Nate, asimismo cambia y se transforma respecto a la relación que mantiene con la figura materna. Nate también sufre fragmentación y división interna, que se manifiesta de muchas maneras (dos trabajos, dos hogares) y que él mismo reconoce: "He has been separate; he is separate. Dismembered. He is no longer a member" (244). No obstante, al final experimenta una transformación que, como asegura Gayle Greene, le sobreviene "by a revelation – like Elizabeth's – that enables him to see a parent as a person" ("*Life*" 80), en concreto, a su madre. Nuestra interpretación del desenlace de la novela, pues, apunta a la incorporación de la esperanza, del cambio, así como a la ruptura de la losa del pasado que ha mantenido a todos "emotionally fossilized" (Rubenstein, *Boundaries* 96).

Si a lo largo de *LBM* los personajes están fosilizados, emocional y psíquicamente, resulta muy apropiado situar el desenlace de la novela en un museo, un lugar donde desde luego se entrecruzan las vidas de los diferentes personajes. El museo aparece siempre en el trasfondo de las actuaciones de los personajes – además de ser el sitio de trabajo de Lesje,

paleontóloga, y Elizabeth, encargada de exposiciones – y posee la dualidad tan característica en las obras de Atwood: por un lado, posee connotaciones negativas ya que en él se encierran reliquias y restos del pasado; pero, por otro, el proceso gradual que siguen los protagonistas de la novela se va a reflejar en la visión final del museo. Esto mismo se puede comprobar en lo que significa el museo arqueológico para Lesje, a través de la voz narradora de tercera persona en las últimas páginas de la novela:

> Sometimes she thinks of the Museum as a repository of knowledge, the resort of scholars, a palace built in the pursuit of truth, with inadequate air conditioning but still a palace. At other times it's a bandits' cave: the past has been vandalized and this is where the loot is stored. (308)

La doble lectura que recibe el museo y su contenido corrobora la relevancia de este sitio en la vida de las personas, como lugar donde se produce la interacción humana. En primer lugar, a lo largo de la novela (y en consonancia con el tono de la misma), el museo representa el aspecto negativo de la vida moderna, como "a vast tomb or an elaborate labyrinth, a maze in which human beings are lost, entrapped", según afirma Rigney (*Margaret* 83). Esta investigadora sostiene esta visión del museo, producida por la comparación entre *LBM* y un poema escrito por Atwood diez años antes, "A Night in the Royal Ontario Museum", al que Rigney denomina "a companion piece" (*Margaret* 84). Esta lectura, además, está reforzada por la importante presencia de la muerte y la parálisis provocada por el pasado de los protagonistas. Sin embargo, el museo también puede concentrar un poder transformador, que se contrapone a la lectura pesimista antes ofrecida, porque, según Atwood, "[m]useums are collections of memories" (Hancock 218).

En *The Realms of Gold* (1975) de Margaret Drabble, Frances Wingate, arqueóloga de profesión, realiza una vuelta al pasado personal y familiar – es decir, desentierra sus raíces familiares y saca a la luz la verdad sobre la misteriosa vida de su excéntrica tía abuela

Constance, olvidada por todos – al tiempo que desempeña su trabajo arqueológico. En este orden de ideas, las similitudes entre la novela de Drabble y la de Atwood han sido destacadas tanto por Margaret Homans (201-2), como por Gayle Greene ("Feminist Fiction" 304), si bien por diferentes motivos. Merece la pena destacar la aportación de esta última investigadora a este respecto, ya que es especialmente ella la que pone el acento en la parecida actividad profesional que tienen Frances Wingate, la protagonista de la novela de Drabble, y Lesje, personaje de *LBM*[20]. De este modo, señala la importancia de la recuperación del pasado en ambas novelas y así, revisando el pasado, éste se reescribe y se ofrecen alternativas transformadoras; es decir, estas novelas muestran un pasado estrechamente vinculado con el presente y viceversa. Así pues, la inclusión de la escena del museo al final de la novela, cuando los personajes manifiestan un cambio que les hace salir del solipsismo que les caracterizaba, modifica la anterior lectura pesimista e introduce una nota de optimismo: ya no es una tumba donde los fragmentos del pasado reposan, sino un lugar donde renace la vida, tanto literal (Lesje está embarazada) como metafóricamente (las protagonistas dan a luz a un nuevo concepto de identidad en relación con los demás, en los términos de Chodorow). Por ello, el museo, como espacio cerrado, asume rasgos positivos de creación e interacción humana, de tal forma que ahora se le puede comparar con el seno materno (Rubenstein,

[20] Resulta muy interesante el comentario que Joanne V. Creighton hace a tenor de *The Realms of Gold* y la posible influencia de la teoría de la evolución de las especies de Darwin: "the Darwinian reverberations of the text are strong" (86). En cierto modo, encontramos aquí otro punto de contacto de la novela de Drabble con *LBM* y, a su vez, con *Middlemarch*, si tenemos en cuenta que, como afirma Howells, refiriéndose a *LBM* y a la novela de Eliot, "both novels set their enquiry in relation to specific and social doctrines of evolution, just as they both represent moral and intellectual resistance to any mechanistic concept of determinism" (*Margaret* 89). Además, si la novela de Drabble ha recibido atención crítica dentro de la tendencia reciente de estudiar novelas que cuestionan la relación entre la ficción y la historia (de la Concha, "Drabble's Gate" 150-52), en la misma línea en que filósofos de la historia como Hayden White o Paul Veyne han estudiado cómo el presente y el pasado están inextricablemente unidos, un análisis detallado de *LBM* en este sentido arrojaría luz a una novela injustamente tratada, creemos, por la crítica sobre Atwood. La idea de la presencia del pasado en el presente y la reconstrucción del pasado a través de los vestigios, como práctica postmodernista, así como la relación entre la ficción y la historia, son nociones exploradas en profundidad por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) y que van a adquirir especial relevancia en la siguiente novela objeto de estudio, *The Handmaid's Tale* (1985).

Boundaries 94). En definitiva, el museo encierra la dualidad *tomb*/*womb*, otra de tantas disyuntivas que permean el texto.

Las protagonistas experimentan un cambio porque han llevado a cabo una revisión, una vuelta al pasado, que está ligado a la figura materna (bien biológica, bien sustitutiva). Según Nora Foster Stovel, las dos citas introductorias a la novela – una de *The Age of the Dinosaurs*, de Björn Kurtén, sobre los fósiles de los extintos dinosaurios, y la otra de *The Icicle*, de Andrei Sinyavsky, sobre la continuidad de la vida – señalan el comienzo, marcado por la muerte, y el final, caracterizado por la maternidad; es decir, en esta novela, "Atwood too reconciles death with life confirming the continuity of creation" (63). Resulta evidente, pues, que entendemos la novela desde una perspectiva optimista, porque el cambio que experimentan los personajes, por mínimo que éste sea, introduce una nota de moderado optimismo (Beran 71; Stein, *Margaret* 69; Staels 119), en un final inconcluso, ya característico de la narrativa de Atwood. Aunque, como hemos mencionado con anterioridad, la autora no cree en el desenlace ideal y perfecto, donde todos los cabos quedan bien atados, ("Prince Charming endings"), sí cree posible un cierto cambio en lo personal y, por ende, en el ámbito público y político, con lo cual, como ella misma afirma, es "an optimist" (Hancock 217; Atwood y Beaulieu 79). En este sentido, estamos, en parte, de acuerdo con la conclusión a la que llega Gayle Greene sobre los personajes de la novela:

> Each ends with the capacity to imagine better things and to make new connections. Their changes counter the relentless nightmare of repetition and are steps in the slow, painful process toward becoming human…[However] if change is possible, it will not be accomplished through political action…Change may occur on the personal level, but there is no suggestion that the personal is political. ("*Life*" 82)

No obstante, disentimos con la segunda sección de la exposición de Greene, porque, a nuestro entender, sí existen detalles significativos que indican que lo personal es político y que es

posible un cambio en la esfera pública. En primer lugar, el mero hecho de incorporar unos personajes concretos que en una narración evolucionan y cambian introduce una visión optimista y esperanzadora para el futuro, que se ve refrendada en dos carteles sobre el Planetario y la expansión del museo: "THE PLANETARIUM IS STILL OPEN...*ROM Wasn't Built In A Day*" (314; la cursiva es de Atwood). En segundo lugar, hemos relacionado la identidad dividida y multicultural de Lesje con la situación canadiense, con lo cual si se percibe un movimiento progresivo de Lesje mediante una vuelta al pasado, se puede afirmar que tal progresión es posible en el campo político y público. Por último, esa vuelta al pasado mediante una reconciliación con la figura materna, ese volver atrás para seguir adelante, se manifiesta en el desarrollo de la novela, donde se alternan tiempo presente y pasado.

La multiplicidad, la fusión y confusión de dicotomías como presente/pasado, voz narradora de tercera/primera persona, vida/muerte, discurso científico/literatura, realidad/fantasía respaldan la noción del *self-in-relationship* (Chodorow, *RM* 169), expresada en la novela. La misma estructura, concebida como entradas de un diario, incide en esta noción de "merging identities and blurred boundaries" ya que a veces ocurre que existe un perfil borroso entre lo que se conoce como texto narrativo, autobiográfico y/o confesional (Gardiner, "Mind Mother" 137). Esta visión *both/and*, presente en la obra de Atwood desde el principio de su carrera, se va fortaleciendo a medida que avanzamos en el estudio de sus novelas. En la siguiente que procedemos a analizar, *The Handmaid's Tale* (1985), se retoma la idea de la conexión con los demás como rasgo típico de la personalidad femenina, formada en relación con la madre, el papel relevante que ocupa ésta en el recuerdo de la hija, así como se explora la noción de sujeto autobiográfico femenino, según la teorización de Nancy Chodorow.

4.4. *The Handmaid's Tale* (1985)

Si Joan Foster, al final de *LO*, afirma que abandona la escritura de los romances góticos para probar suerte con la ciencia ficción, *The Handmaid's Tale*, publicada en 1985, podría encajar dentro del nuevo proyecto de Joan. De hecho, ganó el premio Arthur C. Clarke de ciencia ficción en 1986 y fue nominada al *Booker Prize*; su popularidad ha sido tal desde entonces que ha sido considerada como "Atwood's most successful work" (Hengen 98). Además, en 1990 Volker Schlondorff dirigió la versión cinematográfica de la novela de Atwood con guión de Harold Pinter, quien ofrece, para Atwood, todas las garantías: "if anybody can do it, he can. One of his specialties is scenes in which people don't say very much, but convey meaning anyway" (Hancock 217). Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *The Birthday Party* (1959), una de sus obras de teatro. Debido a que ésta es la única versión cinematográfica de una obra de Atwood para el gran público – con la excepción de la adaptación de *Surf*, dirigida por Claude Jutra en 1979; producción canadiense prácticamente desconocida, de la que se ocupan pocos críticos (Kirtz 140-45) – nos referiremos con cierta frecuencia a ella a lo largo del presente estudio.

HT se encuadra dentro del género de la distopía (una utopía negativa) en el que destaca sobre todo la obra de Orwell, ya mencionada en el análisis de *MS*, de Lessing. Lo que Atwood lleva a cabo aquí, pues, es una crítica acerba de determinados males contemporáneos y, al llamar la atención sobre ellos, expresa la esperanza de que se puedan evitar en el futuro. En las quince secciones de las que consta la novela, la protagonista narra los acontecimientos diarios en la república totalitarista de Gilead, basada en el fundamentalismo religioso, en lo que era anteriormente los Estados Unidos (en concreto, la zona de Nueva Inglaterra), a finales del siglo veinte o principios del veintiuno. Tras una serie de acontecimientos caóticos (entre

ellos, el atentado contra el Presidente de los Estados Unidos y, en consecuencia, declaración del estado de emergencia y la toma del poder por un misterioso ejército que despoja a las mujeres de todos los derechos civiles y humanos), una élite ocupa los primeros puestos de una sociedad completamente estratificada, en la que la reproducción de la especie humana se encuentra en el objetivo fundamental de la estructura social. Las siervas, *handmaids*, son mujeres seleccionadas entre las demás para convertirse en meros objetos reproductores al servicio de esta élite, los Comandantes; estas mujeres son conscientes de que un embarazo garantiza su supervivencia, por lo que toda su vida gira alrededor de la función procreadora.

Ésta es la primera novela de Atwood que transcurre por completo fuera de Canadá – *BH* tiene en parte lugar en una isla caribeña –, aunque sí se menciona en ocasiones como vía de escape a la dictadura totalitarista de Gilead: el último destino de "the Underground Femaleroad" (*HT* 258) es Canadá. En este sentido, Canadá simboliza la salvación para todos aquellos disidentes de la república, cumpliendo en esta novela un papel que ha desempeñado muchas veces en la historia en, por ejemplo, la huida de esclavos del Sur de los Estados Unidos (Staels 231), tal y como ha comentado Atwood (Johnson 29)[21]. Es menester mencionar la importancia de las dos personas a las que está dedicada la novela, Mary Webster y Perry Miller, que indica la conexión con el país vecino antes del comienzo de la narración. La primera fue víctima de la caza de brujas de Salem a finales del siglo diecisiete y, además, Atwood ha manifestado que Mary Webster es su "favourite ancestor" en un ensayo titulado "Witches" (*SW* 331). La autora finaliza ese ensayo, escrito en 1980, con una llamada de atención a las cazas de brujas que han existido y siguen existiendo en el mundo, en regímenes totalitaristas en los que se priva de la libertad a los ciudadanos, a todos los niveles. Siendo ésta una preocupación constante de Atwood, en los años ochenta especialmente involucrada

[21] Ésta es una idea que Atwood vuelve a explorar en *RB*, en el relato de la historia de Billy, el compañero de Karen/Charis (208-14), un norteamericano que se refugia en Canadá por motivos políticos.

en Amnistía Internacional, la autora aboga por el uso de la palabra para denunciar estos hechos, por lo cual, para ella, una escritora, al observar el mundo circundante, debe tomar parte en él y adoptar una postura comprometida, porque "[i]f we cease to judge this world, we may find ourselves, very quickly, in one which is infinitely worse" (*SW* 333). Así pues, con la dedicatoria a esta bruja antepasada suya se sugiere la intención crítica de la obra, al tiempo que se nos indica el área donde van a transcurrir los hechos que acaecen en la novela.

Perry Miller, profesor de Atwood en la Universidad de Harvard, fue un influyente estudioso del Puritanismo en Nueva Inglaterra y, según han afirmado algunos investigadores, tanto la retórica como las prácticas materiales de la república de Gilead recuerdan las descripciones realizadas en los libros de Miller sobre las costumbres de los Puritanos instalados en la misma zona en la que transcurre *HT* (Evans 177-88; Howells, *Margaret* 130). Con esto la autora parece señalar el peligro constante de totalitarismo que los Estados Unidos representa para Canadá, con lo que podemos extraer una lectura nacionalista. Sin desdeñar esta interpretación, creemos necesario afirmar que lo interesante de la visión distópica de la novela de Atwood reside en el punto de vista que ofrece: el de una mujer, una *handmaid*, víctima del régimen de Gilead. Múltiples han sido las interpretaciones que ha recibido esta novela, como tantas otras de Atwood, pero nuestro análisis se centra en torno a las estrategias de resistencia que la protagonista-narradora adopta en *HT* frente a un régimen que reduce a las mujeres al esencialismo más absoluto, al considerarlas simples "two-legged wombs" (*HT* 146). Éstas son principalmente el recuerdo constante de la protagonista-narradora de la relación con su madre y con su hija, por un lado, y por otro, la propia narración que incide en la creación del sujeto autobiográfico femenino, con las características propias de la personalidad femenina, según Chodorow. Estas estrategias suponen una liberación de la opresión que ejerce la dictadura impuesta por la élite de Gilead, como argumentaremos a

continuación. Esta postura que adoptamos no está exenta de polémica ya que parte de la crítica arguye que Atwood pone el acento en el victimismo, la pasividad y la ausencia de intención revolucionaria de la protagonista-narradora, como expondremos más adelante.

La novela se abre con un capítulo muy breve, narrado por la protagonista-narradora, quien, despojada de su familia (marido e hija) y convertida en sirvienta, se encuentra en la habitación de la casa del Comandante asignado. Este primer capítulo está incluido dentro de una sección denominada "Night". De hecho, de las quince secciones de la novela, siete reciben este mismo título y todos tienen algo en común: en ellos, la protagonista-narradora vuelve su mirada atrás para recordar hechos de su pasado personal (antes de la creación de la república), así como de la historia de Gilead, cuando las mujeres escogidas por sus "viable ovaries" (153) son aleccionadas sobre la función que van a desempeñar en las casas de los Comandantes:

> We slept in what had once been the gymnasium. The floor was of varnished wood, with stripes and circles painted on it, for the games that were formerly played there; the hoops for the basketball nets were still in place, though the nets were gone. A balcony ran around the room, for the spectators, and I thought I could smell…the pungent scent of sweat…We learned to whisper almost without sound. In the semi-darkness we could stretch out our arms, when the Aunts weren't looking, and touch each other's *hands* across space. We learned to lip-read, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other's mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed:
> Alma, Janine. Dolores. Moira. June. (13-14; la cursiva es nuestra)

En estas primeras líneas de la novela existen varios aspectos dignos de mención. En primer lugar, debemos señalar la relevancia del uso del pronombre de primera persona del plural al comienzo de una novela que está narrada por completo en primera persona del singular. Este "we" hace referencia al grupo de mujeres que, por ser fértiles, están siendo preparadas para la función que Gilead les tiene preparada. Pero, a nuestro entender, este fragmento contiene la idea fundamental de la conexión e interdependencia entre las personas para sobrevivir en una

situación opresiva; asimismo, esta idea está representada en la necesidad que sienten las mujeres de tocarse con las manos, imagen, recuérdese, que en la obra de Atwood tiene una especial importancia. Si, para Jamie Dopp, "each time the handmaid says 'we' she excludes from the collective voice the voices of those who struggle" (56) porque considera que la protagonista-narradora adopta una postura pasiva, creemos que la insistencia del uso del 'we' nada más comenzar la novela anticipa, por el contrario, la perspectiva inclusiva y la posibilidad de transformación que despliega el concepto de subjetividad, teorizado por Chodorow y basado en la relación con los demás, que se va forjando a lo largo de la narración autobiográfica.

En segundo lugar, podemos señalar que el comienzo de *HT* mantiene cierto parecido con el de *MS*, de Lessing, ya que ambas presentan la visión de un mundo distópico. No obstante, la visión distópica de la novela de Atwood difiere de la de Lessing porque, si en la de esta última autora, el caos se apodera de Londres (y, por extensión, del resto de la sociedad), en Gilead sucede todo lo contrario: el orden reina gracias a una teocracia que controla y domina una sociedad perfectamente estratificada, en la que las mujeres desempeñan un papel fundamental como reproductoras de la especie humana, en peligro de extinción. La semejanza entre estas dos novelas radica, pues, en dos puntos principalmente: por un lado, a pesar de centrar la atención en una única protagonista-narradora, como observadora parcial de los hechos, al comienzo de las dos novelas se utiliza de forma explícita el pronombre de primera persona del plural. En el uso del "we" subyace la idea principal: la interdependencia de los seres vivos para la supervivencia, la integración de la individualidad, la *small personal voice*, en los términos de Lessing, en la colectividad. Además, tal y como ocurría en *MS*, la sensación de fusión y de simbiosis, producida por este pronombre, pone el acento en la importancia de la conexión madre-hija en la novela. Por otro lado, tanto *MS*

como *HT* están narradas por una voz femenina, de la que desconocemos su nombre. En *HT*, la protagonista-narradora, de treinta y tres años de edad (153), recibe el patronímico Offred, que indica la pertenencia al Comandante asignado (Of-fred)[22]. Aunque nunca se desvela su verdadero nombre, algunas investigadoras sugieren que, entre los nombres que la protagonista-narradora menciona en el fragmento antes citado: "Alma, Janine. Dolores. Moira. June", este último debe ser el verdadero (Stein, *Margaret* 82; Bouson 138), porque todos los demás corresponden a personajes que van paulatinamente apareciendo a lo largo de la novela.

Lo que Offred está describiendo en el fragmento citado es el lugar donde adoctrinan a las sirvientas llamado Centro Reeducacional Raquel y Lía mediante las *Aunts*, unas figuras que, en complicidad con el sistema patriarcal, reeducan a las mujeres en la esclavitud del silencio, la sumisión, la pasividad y la reproducción, como función "natural" que las define. Pero, en realidad, las restricciones que sufren las sirvientas evidencian la idea fundamental de que la exclusiva "identification of women with nature, the body and the domestic sphere of life" puede dar lugar al "horrific degree of exploitation, degradation and suffering" (Palmer 105), observados en la novela. Así pues, *HT* ofrece una visión personal de una de estas sirvientas, pero, al mismo tiempo, el contexto en el que eso ocurre es político y si, como afirma la propia Offred, "Context is all" (154), lo personal y lo político están intrínsecamente unidos (Freibert 280; Rao 15; Rubenstein, "Nature" 101-2). Las cuestiones políticas siempre han interesado a Atwood, como hemos puesto de manifiesto a lo largo del presente estudio,

[22] Resulta interesante señalar que en la versión cinematográfica de *MS* a la protagonista-narradora se la conoce, en los títulos de crédito, por la inicial D (que insinúa la estrecha relación entre el personaje de *MS* y la autora). En la de *HT* se optó, entre otros cambios, por conceder el nombre de Kate a la narradora. Es justo en la escena en la que se observa el idilio que viven Offred y Nick (el chófer del Comandante) cuando la protagonista revela su identidad. Por esta y otras razones, se puede argumentar que la versión cinematográfica de la novela subraya la relación amorosa entre ambos personajes y, al mostrar abiertamente la muerte de Luke, el marido de Offred, (algo que la novela no aclara del todo), como afirma Cynthia Baughman, "Pinter clears the decks for a new love interest which is unproblematically non-adulterous" (95). Véase el estudio reciente de Glenn Willmott para más información sobre otros aspectos de la versión cinematográfica (167-90).

interés que está relacionado, según ha manifestado Pilar Somacarrera tras una conversación privada mantenida con Atwood, "con sus lecturas históricas y políticas, así como de la obra de Shakespeare, y de su observación de los cambios históricos" (24). Como sostiene esta investigadora, la preocupación de Atwood por el poder y la política "recuerda en algunos aspectos a las [ideas] del filósofo francés Michel Foucault" (24). De este modo, para la autora, la política se encuentra presente en cualquier tipo de interacción humana mediante el ejercicio del poder, tal y como expone, sobre todo, en su poemario *Power Politics* (1971) y más recientemente en un ensayo denominado "An End to Audience?":

> I've implied that the writer functions in his or her society as a kind of soothsayer, a truth teller; that writing is not mere self-expression but a view of society and the world at large, and that the novel is a moral instrument. *Moral* implies political, and traditionally the novel has been used not only as a vehicle for social commentary but as a vehicle for political commentary as well…By 'political' I mean having to do with power: who's got it, who wants it, how it operates; in a word, who's allowed to do what to whom, who gets what from whom, who gets away with it and how. (*SW* 353; la cursiva es de Atwood)

Resulta evidente, pues, que el objetivo de Atwood en *HT* consiste en criticar mediante una presentación extrema de algo que ocurre o ha ocurrido en diversos lugares del mundo (por ejemplo, el fundamentalismo religioso de los años ochenta en los Estados Unidos, los retrocesos democráticos en los antiguos países del Este o la progresiva contaminación del planeta). En Gilead el control y el poder absoluto son ejercidos por la élite, aunque las encargadas de la reeducación de las sirvientas, las Tías, asimismo poseen poder sobre ellas. La novela, como las anteriores de Atwood, explora la estructura de poder entre mujeres, no sólo entre las Tías y las sirvientas, sino también entre madres e hijas, entre Offred y la ausente madre de Offred (pero presente en su pensamiento y recuerdo).

De todas las Tías, la que ocupa un lugar central es la "Aunt Lydia", quien, según afirma la protagonista-narradora, "was in love with either/or" (18). Las Tías se encargan,

pues, de la reeducación de estas mujeres, privándolas de toda autonomía e infligiendo, en el caso de las disidencias, torturas y castigos físicos; por ejemplo, Moira, amiga lesbiana de Offred, recibe uno de estos castigos en las manos y en los pies, por su rebeldía, porque, como sostiene la Tía Lydia, "[f]or our purposes your feet and your hands are not essential" (102). El maltrato y la dominación que unas mujeres ejercen aquí sobre las demás adelantan el tema fundamental de la siguiente novela de Atwood, *CE* (Bouson 141). En esta novela las relaciones de poder se establecen entre pre-adolescentes, una etapa en el desarrollo femenino poco explorada en literatura; en palabras de Atwood, "writers haven't dealt with girls age eight to twelve because this area of life was not regarded as serious 'literary' material" (Ingersoll, "Waltzing" 236). En *HT*, de modo irónico, la Tía Lydia insiste en los lazos de unión que deben existir entre las mujeres:

> For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family…Women united for a common end! Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task. (171-72)

Esta visión "either/or" que caracteriza a la Tía Lydia resume, entonces, a la perfección la estratificación piramidal del régimen totalitarista de Gilead. La división y separación absoluta de funciones (en relación a los hombres, se pueden distinguir los *Commanders*, pertenecientes a la élite; *Angels*, guardianes de Gilead y *Eyes*, espías al servicio del régimen) afecta de manera especial a las mujeres, ya que, éstas están relegadas a una de las ocho categorías existentes en dicha sociedad, "suggesting the paucity of roles available to women in our own contemporary world" (Booker, *Dystopian Literature* 78). La mayoría de estas categorías son fácilmente reconocibles por el color de sus ropajes: las Esposas de los Comandantes aparecen vestidas de azul, como Serena Joy, la esposa del Comandante Fred, cuya función se reduce a la organización de la casa y a asistir a las periódicas ceremonias entre su marido y la sirvienta

asignada, tomando a la sirvienta por las manos mientras se produce el coito. La base para esta Ceremonia se encuentra en la Biblia, tal y como manifiesta Offred en la referencia explícita al episodio del Antiguo Testamento entre Jacob, Raquel y Bilhah (*HT* 99), incluido como epígrafe introductorio al comienzo de la novela, con una cita de Génesis 30: 1-3. De esta manera, este epígrafe inicial indica, asimismo, cuál va a ser la retórica utilizada por el sistema totalitario para ejercer un control social a todos los niveles. El uso literal y sectario de las Sagradas Escrituras, mediante un discurso seudorreligioso, se pone en práctica, inculcado por las Tías, en las sirvientas quienes deben intercambiarse saludos del tipo: "'Blessed be the fruit'...'May the Lord open'" (29). Siempre haciendo referencia al "fruto" que su vientre debe engendrar, estas expresiones se convierten en consigna y son de mención obligada entre ellas. Que la intención de Atwood es criticar y satirizar todo fundamentalismo y extremismo queda también patente por el segundo epígrafe inicial, una cita de *A Modest Proposal* (1729) de Jonathan Swift, una sátira contra la situación de penuria de Irlanda, provocada por la política opresiva inglesa; una lectura de la novela, tomando como punto de referencia este epígrafe, ha sido lúcidamente llevada a cabo por Karen Stein ("Margaret Atwood's Modest Proposal" 57-73). El tercer, y último, epígrafe es un proverbio sufí que ha confundido bastante a la crítica. Primeramente, hay que recordar que esta filosofía ha ejercido una poderosa influencia en la vida y obra de Lessing, porque afirma la posibilidad de conectar la mente humana, atrofiada en la sociedad contemporánea, con el mundo circundante. El hecho de encabezar *HT* con una cita sufí acerca aún más a ambas autoras ya que, en cierto modo, la novela trata, entre otros muchos otros temas, de plasmar cómo la narración de una mujer, situada en el margen de la sociedad, llega a conectar con los demás. No obstante, se ha afirmado que por ser la filosofía sufí parte integrante del Islamismo, la inclusión de este epígrafe apunta al rechazo de Atwood al fundamentalismo islámico y, por extensión, religioso (Staels 174). Por otro lado, se ha

interpretado el proverbio sufí como ejemplo de texto literario para completar la pléyade de discursos que la novela contiene: literario, sátira política y religión (Stein, *Margaret* 80); otros han creido ver en este proverbio la idea de que no debe existir un control férreo por parte de las autoridades hacia las personas (Freibert 285) y, desde la perspectiva de un profesor de secundaria al enseñar este texto a un grupo de alumnos en un colegio privado en Inglaterra, este epígrafe "became, and still remains, somewhat enigmatic" (O'Keeffe 11). ¿Podemos argumentar que los tres epígrafes iniciales sugieren la estructura de palimpsesto en la novela, sobre todo, si tenemos en cuenta que el término "palimpsest" (13) es mencionado en el texto? En efecto, creemos que dicha estructura se encuentra en la base de la novela, pero insistiremos en este tema más adelante.

Volviendo a la categorización que reduce a las mujeres a una serie de funciones específicas, tras las Esposas, están las "Handmaids", vestidas con ropas parecidas a las de las monjas, de color rojo. Son consideradas como simples receptáculos sagrados en esta sociedad seudorreligiosa, "sacred vessels, ambulatory chalices" (146), para concebir un hijo que pasará posteriormente a manos de la Esposa del Comandante, tras un período mínimo de lactancia; tienen sólo tres oportunidades para concebir y si es ése el caso, están salvadas de un destino trágico en las Colonias, donde se acumulan vertidos tóxicos provocados por la contaminación, causante de la esterilidad manifiesta de hombres y mujeres. Cuando Janine, otra *handmaid*, da a luz una niña en un acto colectivo de alumbramiento, en el que los hombres están ausentes, consigue su salvación: "she'll never be sent to the Colonies, she'll never be declared Unwoman. That is her reward" (137). Las sirvientas también se encargan de realizar la compra de alimentos en el centro de Gilead, pero para ello deben llevar un velo y unas alas blancas, que les tapa la visión lateral. Por su parte, las llamadas "Marthas", vestidas de color verde y con velo porque "nobody much cares who sees the face of a Martha" (19), se

encargan del mantenimiento doméstico de las casas de los Comandantes. Las llamadas Econoesposas tienen ropas a rayas de colores que "are not divided into functions. They have to do everything" (*HT* 34). Asimismo, podemos destacar a las viudas (de negro), las Tías (vestidas de color marrón), las "Jezebels" (mujeres a las que se les obliga a prestar servicios sexuales a los Comandantes y a altos dignatarios extranjeros en una casa aparte; éste es el destino final de Moira) y, finalmente, las llamadas "Unwomen", aquellas mujeres que no pertenecen a las categorías anteriores o que son disidentes o rebeldes, entre ellas, las feministas de la época anterior al régimen, que han sido enviadas a las Colonias para limpiar los vertidos tóxicos.

Nos hemos detenido un poco en la descripción de las diferentes categorías que la sociedad totalitaria establece para las mujeres porque esto responde a la compartimentalización que se puede observar en muchos ámbitos de la vida, llevado al extremo, claro está. Recuérdese que Atwood, de forma personal, aborrece esta práctica, que ella misma ha padecido en ocasiones y que, por desgracia, abunda en nuestra sociedad porque, según Atwood ha asegurado en una entrevista, "people tend to compartmentalize" (Gerald y Crabbe 136). Más adelante, en esa misma entrevista, Atwood ha expandido esta afirmación respecto a la polémica sobre su adscripción o no a la causa feminista:

> 'Feminist' is to me an adjective that does not enclose one. It's not enough merely to say that someone is a feminist. Some people *choose* to define themselves as feminist writers. I would not deny the adjective, but I don't consider it inclusive. There are many other interests of mine that I wouldn't want the adjective to exclude. (Gerald y Crabbe 139; la cursiva es de Atwood)

Manifestaciones como ésta en las que la autora explica el rechazo que siente por categorías, etiquetas y demás, incluida la feminista, han provocado malestar en cierta parte de la crítica, pero han encontrado reconocimiento de la honestidad de su trabajo en otra parte de la misma.

En este orden de ideas, Kate Fullbrook asegura que Atwood aspira a explorar la posición de la mujer a finales del siglo veinte y utiliza el adjetivo "honest" para definir tal empresa. Esta misma investigadora reitera el temor de Atwood "of ghettos, of being stuffed into boxes, whether physical or mental, and of two accompanying dangers: that of not being able to get out, and that of not knowing that one is in a box" (172). En este sentido, podemos afirmar que, coincidiendo con Lessing, tanto la actitud vital de la autora como su proyecto estético insisten en la perspectiva inclusiva, la visión *both/and*, que coincide con las características de la personalidad femenina, según la teorización de Chodorow.

Ya en *LO*, Atwood explora en el personaje central de Joan los peligros de la fragmentación y división (visión *either/or*), así como la necesaria aceptación de la multiplicidad como parte integrante en la vida. Así, mediante varios intertextos – entre ellos, "The Red Shoes" de Andersen, así como la versión cinematográfica de *The Red Shoes* –, en la novela mencionada se ponía en evidencia las dificultades que la sociedad ofrece de conjugar amor y carrera artística. Resulta curioso observar cómo Atwood vuelve a utilizar materiales y elementos de otras novelas, pero dotándolos de nuevo significado. En *HT*, la mejor amiga de Offred recibe el mismo nombre que el de la actriz principal de la película, Moira Shearer, por un lado, y por otro, el color rojo juega un papel fundamental porque las sirvientas deben llevar ropas de este color. Pero, como afirma Sharon Rose Wilson, "choice no longer exists: Handmaids all wear red shoes and are forced to have sex with their Commanders" (280). Hay que señalar, además, la presencia en *HT* de otros intertextos provenientes de cuentos de hadas, como "Little Red Cap", de los hermanos Grimm (Wilson, *passim*; Manley 137-39), hasta tal punto que introduce una parodia de los mismos; por esto puede llegar a definirse la novela como "metafairy tale" (Wilson 271).

Entre los temas más recurrentes de la narrativa y la poesía de Atwood, destaca el color rojo (Rigney, *Margaret* 117). En un poema "A Red Shirt", dedicado a la hija de Atwood, Ruth, e incluido en el volumen *Two-Headed Poems*, este color no se asocia con la sangre – por lo tanto, con el sufrimiento y el dolor –, sino con el potencial que encierra el arte (simbolizado en la costura de una camisa) y la relación entre mujeres de una misma familia: "My sister and I are sewing / a red shirt for my daughter. / She pins, I hem, we pass the scissors / back & forth across the table" (*EF* 234)[23]. En este mismo orden de ideas, la ilustración de la portada de la edición canadiense de *True Stories*, llevada a cabo por la autora – recuérdese que una de las múltiples actividades de Atwood consiste en pintar acuarelas – muestra, como se comprueba más abajo, un ensangrentado corazón que puede conectarse con lo que afirma Coral Ann Howells: "the exposed heart...express[es] the...desire for transparent access to the mysteries of the human heart" (*Private* 31).

[23] Cabe mencionar un relato de Alice Munro denominado "Red Dress – 1946" (147-60), incluido en *Dance of the Happy Shades and Other Stories* (1968). En él el vestido rojo se refiere al momento de transición en el crecimiento de una niña cuando descubre su sexualidad, así el título "announces a story of fairy tale dimensions, a parable of growing up" (Regan 124), con lo que se puede establecer cierto vínculo con la importancia del color rojo en Atwood. No obstante, como sostiene este mismo crítico, la explícita mención de la fecha, 1946, "immediately locates that story in a distinctly postwar environment...with what is undoubtedly a formative year in the history of modern Canada" (124).

Es decir, en la obra de Atwood imágenes y elementos que, por regla general, pueden ser destructivos adquieren, bajo la transformación del arte, un nuevo significado liberador. En *HT*, no obstante, el color rojo de las ropas de las sirvientas está en directa relación con la idea de la sexualidad y la procreación, es decir, la biología que confina dentro de unos límites muy estrechos a la mujer, por lo cual este color carece del potencial transformador que se observa en "Red Shirt". Ese potencial, en cambio, reside en la resistencia de Offred a perder sus recuerdos, su vida anterior, así como en el hecho mismo de su narración. Éstos son, pues, los instrumentos de los que se sirve la protagonista-narradora para hacer frente al totalitarismo de Gilead.

Como tantos otros personajes femeninos de las novelas de Atwood, al principio Offred se encuentra escindida, dividida, emocional y psíquicamente, lo cual se refleja (como hemos comprobado en anteriores obras) en imágenes de duplicidad (Rubenstein, *Boundaries* 64). Offred y su compañera en la compra, Ofglen, conforman esta imagen, según la propia Offred: "Doubled, I walk the street" (33). Ambas son "Siamese twins" (174) e incluso Offred asegura en un momento determinado: "She's like my own reflection, in a mirror from which I am moving away" (54). Esto manifiesta los problemas psicológicos que acucian a la protagonista, así como la confusión que siente sobre las fronteras de su propia subjetividad y la de la otra persona. Este hecho tiene especial relevancia en la novela, cuando se intenta, por parte de la élite, reducir la identidad personal de cada una de las mujeres a la mínima expresión. Al comienzo de la novela observamos cómo el sistema totalitarista de Gilead condena a Offred a una existencia paralizada (Staels 163), pasa mucho tiempo en su habitación, inmóvil, contemplando el techo; por esto la novela ha recibido también el nombre de "inner fiction", más concretamente "inner-space fiction" (Howells, *Margaret* 132), como *MS*, de Lessing, ya que ambas presentan a la protagonista contemplando, una la pared y otra el techo. Para Karen

Stein, el hecho de que la protagonista-narradora esté gran parte de su tiempo inmóvil en su habitación supone un problema para la versión cinematográfica de la novela (*Margaret* 79), porque estas escenas resultan difíciles de trasladar al medio cinematográfico. La propia Offred define su inmovilidad en estos términos:

> The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still…I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it.
> But the night is my time out. Where should I go? (47)

Es precisamente durante la noche cuando Offred recuerda su época anterior como mujer independiente y trabajadora (183-88) y con una familia. Como comentamos en su momento, las secciones denominadas "Night", que transcurren por la noche, están narradas en pasado porque en ellas Offred mantiene muy vivo su vínculo con su pasado personal, sobre todo, a través de la relación con su madre y con su hija. Sin embargo, los recuerdos de Offred sobre episodios del pasado – tanto de su marido, Luke, como de su madre e hija – salpican toda la narración. Respecto a figuras maternales, podemos afirmar que, las Tías, cómplices con el sistema patriarcal en la explotación de las sirvientas, representan los aspectos más negativos y represores de una figura maternal y que, como suele ocurrir en la mayoría de las narraciones de Atwood, "the good mother is essentially absent from the text" (Bouson 141). Resulta evidente que para Offred la relación con su madre ha sido fundamental porque, tras someterse a una entrevista con la Esposa del Comandante, Serena Joy (llamada Pam en la época anterior a la Catástrofe, fue una defensora a ultranza de la completa vinculación de la mujer con la esfera privada, la vuelta a la santidad del hogar, [55]), Offred comenta lo siguiente: "I wanted, then, to turn her into an older sister, a motherly figure, someone who would understand and protect me" (25-26). Este comentario de la protagonista-narradora incide en la necesidad que

siente Offred de mantener lazos de unión con su madre o, en su defecto, con una figura sustitutiva, ilustrando de esta manera lo que Chodorow sostiene sobre la relación de las mujeres respecto al mundo objetal; es decir, desde el comienzo de la novela, Offred muestra cómo "women's endopsychic object-world becomes a more complex relational constellation than men's, and women remain preoccupied with ongoing relational issues...in a way that men do not" (*RM* 169).

Serena Joy siempre aparece en el jardín de la casa[24]. Si bien las escenas en las que se sitúa a Serena en su jardín suelen presentar a una naturaleza marchita, evocando la esterilidad de la Esposa del Comandante (22), una descripción de dicho jardín en mayo subraya, en cambio, la plenitud y belleza de la naturaleza, con flores y plantas de múltiples colores:

> Then we had the irises, rising beautiful and cool on their tall stalks, like blown glass, like pastel water momentarily frozen in a splash, light blue, light mauve, and the darker ones, velvet and purple, black cat's-ears in the sun, indigo shadow, and the bleeding hearts, so female in shape it was a surprise they'd not long since been rooted out. There is something subversive about this garden of Serena's, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as if to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently. (161)

Roberta Rubenstein ha efectuado un lúcido análisis de la presencia de la naturaleza en la novela, entre otros aspectos, y asegura que "[f]lowers are among the few objects of the natural world whose symbolic associations have not been entirely corrupted" ("Nature" 106) en la sociedad inhóspita de Gilead. Coincidimos con la afirmación de esta autora a este respecto, ya que el texto antes citado responde a lo que Rubenstein mantiene: Offred se sorprende de que un tipo de flor, "the bleeding hearts", no haya sido todavía arrancado, sobre todo, teniendo en cuenta la similitud con los órganos sexuales femeninos y la obsesión de la sociedad por

[24] Cabe recordar que las narraciones de Lessing en las que el jardín cobra especial importancia son aquéllas en las que la relación entre la madre o la figura materna sustitutiva y la hija adquiere un lugar relevante (por ejemplo, en "The De Wets Come to Kloof Grange" y "Flavours of Exile").

controlar y someter la sexualidad femenina. La metáfora resulta evidente por lo que se está indicando que, si todavía existe algo incólume en la naturaleza, es posible tener esperanza para el futuro de las mujeres. Esa esperanza se centra en la capacidad subversiva que, según la propia Offred, contiene el jardín, aunque, en principio, al estar asociado con la Esposa del Comandante no presenta características positivas. Sin embargo, como otros tantos elementos en las narraciones de Atwood, algo que en apariencia resulta negativo posee en sí mismo rasgos positivos; éstos son los que la protagonista-narradora se encarga de desvelar. De este modo, la última sección del fragmento mencionado describe a la perfección la importancia de la capacidad maternal, simbolizada en el jardín.

Lucie Armitt opina, basándose en la descripción árida del jardín al principio de la novela, que "what seems a space of pleasure and creativity becomes a site of visible humiliation and mockery, a space of non-creativity" (218). Pero esta autora obvia el elemento transgresor que Offred consigue ver en él, por lo que resulta oportuno matizar la afirmación de Armitt y argumentar que se deja entrever en la presentación del jardín la nota optimista y el carácter desmantelador y rupturista de la narración de Offred, que se plasmará a medida que la novela avanza. Asimismo, para Armitt "the garden is often a signifier for maternal loss" (218), con la implicación de nostalgia en relación con la figura de la madre. Efectivamente, mientras continúa llevando a cabo las tareas para las que ha sido aleccionada, Offred recuerda momentos y episodios del pasado de su madre, feminista activista en los años setenta. ¿Puede describirse la conexión que mantiene Offred con el pasado como nostálgica? En un momento determinado, Offred reconoce el peligro que la nostalgia trae consigo:

> I walk around to the back door, open it, go in, set my basket down on the kitchen table. The table has been scrubbed off, cleared of flour; today's bread, freshly baked, is cooling on its rack. The kitchen smells of yeast, a *nostalgic smell*. It reminds me of other kitchens, kitchens that were mine. It smells of mothers; although my own mother did not make bread. It smells of me, in

> former times, when I was a mother. This is *a treacherous smell*, and I know I must shut it out. (57; la cursiva es nuestra)

Offred utiliza explícitamente el adjetivo "nostalgic" para definir el sentimiento que le embarga al percibir el olor a pan recién hecho pero, al mismo tiempo, asume la necesidad de superarlo. Aunque ella realiza a menudo afirmaciones del tipo: "I'm a refugee from the past, and like other refugees I go over the customs and habits of being I've left or been forced to leave behind me" (239) que han sido interpretadas como prueba de su postura nostálgica, "nostalgic revery" (Bartkowski 145), la vuelta al pasado llevada a cabo a lo largo de la novela modifica esa visión. Entonces, si las fantasías que rodean "nostalgic activities can be appreciated as a reflection of powerful affects and anxieties that guard against dependency, fragmentation, unresolved narcissism, and powerlessness" (Bassin 164), esa misma nostalgia proporciona la base sobre la que Offred construye la recuperación de sus recuerdos y, por lo tanto, la recuperación de su energía creativa y el deseo por mantener la identidad personal. Volver al pasado no supone en esta novela anclarse y permanecer en él de un modo complaciente, sino reconocer la necesidad de mantenerlo vivo en una sociedad totalitaria que se esfuerza en borrar toda huella de lo anterior.

Las dos figuras que Offred se resiste a olvidar son su madre y su hija. Resulta pertinente comentar cómo la madre, presentada en diversos momentos a lo largo de la narración, representa el feminismo activista de los años setenta en los Estados Unidos, con lo que Offred al comienzo manifiesta las diferencias existentes entre ellas. Las actividades subversivas de la madre suponen una humillación para Offred: "...there were some women burning books, that's what she was really there for. To see her friends; she'd lied to me, Saturdays were supposed to be my day. I turned away from her, sulking…" (48). Más adelante, Offred recuerda la presión que imponían las expectativas que su madre tenía de ella:

"She expected too much from me, I felt. She expected me to vindicate her life for her, and the choices she'd made. I didn't want to live my life on her terms" (*HT* 132). Este tipo de expectativas puede ser dañino desde un punto de vista psicológico, puesto que señalan los deseos de las figuras maternales (como la señora Quest, en las novelas de Lessing, o Frances, en *LO*) de que sus hijas cumplan todos los sueños suyos irrealizados. Si, como comentamos en el análisis de estas novelas, la hija se rebela ante todo lo que representa la madre (actitud matrofóbica), con el papel tradicional que la sociedad le confiere, Offred, por su parte, invierte ese patrón y rechaza el feminismo activista de su madre. Al recordar el pasado, se suceden en su memoria los episodios en los que se manifiestan los problemas entre ella y su madre; es decir, cuando existe un inadecuado proceso de desarrollo personal, la hija representa la simple extensión de la madre. La solución no radica en el rechazo frontal hacia la madre, sino en la aceptación mutua de las particularidades y características de cada una de ellas. En palabras de Chodorow, la diferenciación (que no la separación o escisión) "can be based on the fundamental inteconnectedness, not synonymous with merger, that grows out of our earliest unconscious developmental experience, and that enables the creation of a nonreactive separateness" ("Gender, Relation" 12).

De todos los momentos en los que Offred se acuerda de su madre, cabe resaltar un episodio concreto en el que se presenta un parto como un acto público. En él, Ofwarren, da a luz una niña – que recibe el nombre de Ángela, quien manifiesta malformaciones producidas por la contaminación – en un ritual colectivo donde los hombres tienen prohibida la entrada, por ejemplo los médicos (124) y donde sólo las mujeres participan de alguna u otra forma. La Esposa de Warren sostiene a la sierva por los brazos en el "Birthing Stool" mientras ésta da a luz a la niña (135-36), las siervas están todas presentes en esta ceremonia de total comunión entre ellas, tal y como se observa con el uso del pronombre de primera persona del plural:

"We grip each other's hands, we are no longer single...We're with her, we're the same as her" (135) y, finalmente, la Tía Elizabeth preside todo el episodio. En definitiva, aquí "la ironía está en que, si bien los hombres están ausentes del parto de Gilead, las mujeres han perdido por completo el control sobre su cuerpo y su vida" (Hidalgo, *Tiempo* 92). Resulta, pues, significativo que mientras sucede todo esto, Offred recuerde a su marido, Luke, compartiendo el momento del alumbramiento de su hija, así como la explosión de alegría del mismo (*HT* 136). Al final de este capítulo Offred comenta:

> We sit on our benches, facing one another, as we are transported; we're without emotion now, almost without feeling, we might be bundles of red cloth. We ache. Each of us holds in her lap a phantom, a ghost baby. What confronts us, now the excitement's over, is our own failure. Mother, I think. Wherever your may be. Can you hear me? You wanted a women's culture. Well, now there is one. It isn't what you meant, but it exists. Be thankful for small mercies. (137)

Para cierta parte de la crítica, con fragmentos como éste, *HT* "detects the dangers implicit in not only patriarchal society but also pastoral-feminist utopian agendas with their valorization of separatist women's cultures" (Tiger, "Words" 77). El reproche que Offred expresa frente al feminismo de su madre, quien luchaba por una "women's culture", ha despertado controversia entre investigadoras que estudian la obra de Atwood. Así para Hilde Staels, por ejemplo, el discurso radical que utiliza la madre de Offred, para quien "[a] man is just a woman's strategy for making other women...Just do the job, then you can bugger off" (*HT* 130-31), resulta ser "as restrictive as the moral dogma of the Gileadean regime" (162). En este mismo orden de ideas, Linda Hutcheon opina que en *HT* los hombres "still rule; women still collude" y que [i]t would not be hard to read this novel in terms of the catastrophic extreme of the imposition of a certain kind of female order: women are respected above all for their mothering function...Gilead may be patriarchal in form, but in content much is matriarchal" (*Canadian Postmodern* 156).

Como señalamos con anterioridad, las Tías (figuras maternales negativas), que se encargan de adoctrinar a las sirvientas, colaboran con la teocracia de Gilead, por lo cual el contenido matriarcal de la sociedad viene dado, en primer lugar, por la única función que realizan las mujeres sanas en esta sociedad, la maternidad, y, en segundo lugar, por el ejercicio del poder patriarcal en manos de las Tías, figuras maternas. Lo que Atwood indica aquí pues es "the danger that patriarchal authority may merely be delegated to become matriarchal authority if the psychology of power politics with its traditional patterns of *domination* and *submission* remains unchanged" (Howells, *Private* 65; la cursiva es nuestra). En una obra posterior, Coral Ann Howells sostiene que "Aunt Lydia with her coyly feminine manner is probably the mos *sadistic* character in the novel" (*Margaret* 131; la cursiva es nuestra). De nuevo, Atwood se centra en cómo se produce la interacción entre mujeres, así como el ejercicio de poder entre ellas, un interés personal suyo porque está "*interested* in the many forms of interaction possible among women" (Hancock 195; la cursiva es de Hancock). Dicho esto, podemos examinar la figura de las Tías bajo la perspectiva de la teoría de Jessica Benjamin, quien, aunque estudia cuestiones de dominación erótica y sadomasoquismo en nuestra cultura, que ella llama "rational violence" ("Bonds" 42), utiliza la relación primaria entre madre e hija como base explicativa de la dominación y explotación sexual. Un episodio concreto en el Centro Reeducacional pone en evidencia la actitud sádica de la Tía Helena y de la Tía Lydia:

> Testifying is special...It's Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and had an abortion…At Testifying, it's safer to make things up than to say you have nothing to reveal. But since it's Janine, it's probably more or less true.
> But *whose* fault was it? Aunt Helena says, holding up one plump finger.
> *Her* fault, *her* fault, *her* fault, we chant in unison.
> *Who* led them on? Aunt Helena beams, pleased with us.
> *She* did. *She* did. *She* did.
> Why did God allow such a terrible thing to happen?

> Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*.
> …[Janine] looked disgusting: weak, squirmy, blotchy, pink, like a newborn mouse…
> Crybaby. Crybaby. Crybaby.
> We meant it, which is the bad part.
> …Very good, Janine, says Aunt Lydia. You are an example.
> (81-82; la cursiva es de Atwood)

Es en este momento donde se concitan, por un lado, la complicidad manifiesta del resto de las sirvientas en el castigo ejemplar que está recibiendo Janine (luego, Ofwarren) y, por otro, el ejercicio del poder en manos de las Tías, quienes, como figuras maternas, infantilizan a Janine y explotan el control absoluto patriarcal sobre las mujeres. Bajo una apariencia de amor "maternal", tal y como ella misma afirma: "I'm doing my best, she said. I'm trying to give you the best chance you can have" (*HT* 65), la Tía Lydia somete a las sirvientas del mismo modo que los hombres ejercen el poder en Gilead. Además, al infantilizar a las *handmaids*, las Tías reproducen la vinculación entre madre e hija, en la cual, según Benjamin, "the girl's relationship to the mother, emphasizing merging and continuity at the expense of individuality and independence, provides fertile ground for submission" (*Bonds* 78-79). En definitiva, la complicidad de las mujeres en el control y sometimiento de otras ha contribuido a encender la polémica sobre esta obra de Atwood.

Tanto el retrato de la madre de Offred como la presentación de la figura de las Tías han provocado posturas muy contradictorias en la crítica sobre si la novela es feminista, con el consiguiente énfasis en la esperanza de un posible cambio real. Así, para Paulina Palmer la novela "touches on...changing fashions in feminism" (Palmer 107) y observa cómo transcurre la relación entre diferentes generaciones de feministas. Para Coral Ann Howells, cabe interpretar la obra "as an argument that feminism has not been radical enough to effect a change in either men's or women's gender attitudes" (Howells, *Private* 65). En la diatriba acerca de la novela, la postura mantenida por Gayle Greene destaca especialmente. Para

Greene, *HT* se encuadra dentro del grupo de las novelas escritas en los años ochenta y que denomina "postfeminist" (*Changing* 193), entendiéndolas como obras en las que no se deja entrever ninguna posibilidad de cambio real, sino todo lo contrario. Agrupa, entonces, esta novela con *CE*, de Atwood, con *DGN*, de Lessing, y con *The Radiant Way*, de Drabble, para sostener su argumentación de que "[f]ar from opening up new possibilities, postfeminist fiction tends to nostalgia" (*Changing* 200). En lo que concierne a Atwood, según Greene, en *HT* el feminismo es evidente objeto de sátira, sobre todo en la presentación de la relación entre Offred y su madre, la cual condensa una visión pesimista de las tensiones y problemas existentes entre feministas y postfeministas (206). No obstante, coincidimos con la crítica cualificada que lleva a cabo Ellen Cronan Rose sobre este análisis, en un artículo-reseña de este y otros estudios sobre narrativas de mujeres. Según Rose, concluir con que las novelas que ocupan los primeros puestos en las ventas de ficción han perdido la perspectiva sobre la importante conexión entre el individuo y la colectividad "is to ignore the possibility that 'postfeminist' novels like Atwood's *The Handmaid's Tale* or Sue Miller's *The Good Mother*...may be scouting forays into new political territory" ("American Feminist Criticism" 374). En la misma línea, Jamie Dopp asegura que Atwood presenta a una protagonista, anclada en su posición de víctima y sin posibilidad de escape, con lo cual aunque la novela está concebida "to work against women's oppression, in fact reproduces the essentializing tendencies of a patriarchy that, as a feminist gesture, the novel should oppose" (43). Si Greene ha sostenido algo parecido en lo que se refiere a *HT*, cuando se dispone al análisis de *CE*, esta investigadora entiende que esta novela destaca por su "mysogyny" (213), por la desconexión y completa separación entre lo personal o individual y lo político. Resulta interesante observar cómo la siguiente novela de Atwood, *CE*, ha experimentado similares lecturas, en cuanto al

cuestionamiento de su feminismo se refiere, como afirma Arnold E. Davidson sobre la recepción de la obra (*Seeing* 22).

Frente a estas lecturas mencionadas, más bien pesimistas, otras investigadoras aportan unas interpretaciones optimistas sobre la capacidad de transformación y de futuro que la narración condensa, a pesar del género en el que se encuentra escrita. Así, para Roberta Rubenstein, "Atwood develops the themes of selfhood and boundary in more explicitly *feminist* terms" al explorar, sobre todo, cómo el sujeto femenino se relaciona con la estructura social circundante (*Boundaries* 101; la cursiva es nuestra). Por su parte, Jill LeBihan concibe su estudio sobre *HT*, *CE* e *Interlunar* (1984) como "an attempt to discover whether Atwood's work offers hope for feminist fiction in the future" (94) y argumenta que las estrategias utilizadas por la protagonista-narradora, "fantasy and memory (the personal, subjective stories confessed by the narrator) do not conform to [the] orthodoxy" (96). En definitiva, toda esta controversia viene determinada por la negativa de Atwood a inscribirse dentro de la etiqueta feminista, entendiendo como tal, "one of the all-purpose words", por lo cual ella define su feminismo como "human equality and freedom of choice" (Brans 140, 142). El rechazo que siente la autora a cualquier forma de extremismo ideológico, sea de la naturaleza que sea, se ha puesto en evidencia en numerosas ocasiones, como hemos señalado antes. En este sentido, creemos conveniente citar un extracto de una entrevista efectuada por Elizabeth Meese a la autora, porque resulta muy pertinente para el presente análisis de *HT*:

> …if practical, hardline, anti-male feminists took over and became the government, I would resist them. Why? Because they could start castrating men, throwing them in the ocean, doing things I don't approve of. But any extreme group is likely to behave that way. Why? Because they think they have the true faith. And, like Ayatollah Khomeini, if you think you have the one true faith and you are dedicated to it, you'd feel that any action you may do is justified. It's the end justifiying the means. In other words, I think that fanaticism – as apart from belief – is dangerous. (183)

Este fragmento de la entrevista, llevada a cabo en el mismo año en el que se publicó la novela, concentra la repulsión que siente Atwood por posturas extremistas, por lo que *HT* no realiza una sátira gratuita del feminismo en general, sino que critica cualquier forma de extremismo ideológico, incluido el feminista (Staels 162). Lo que se repudia aquí, entonces, es una postura o perspectiva *either/or*, una visión que no permite voces subversivas o contradictorias a la norma establecida, que no permite posibilidades diferentes y que resulta excluyente. Así pues, si el recuerdo de la madre introduce una crítica al feminismo extremista de la madre, también sirve para acometer el proceso de reconciliación con ella.

Los recuerdos agolpados sobre la figura de su madre conforman este proceso de reconciliación y de búsqueda por parte de Offred, que ha sido interpretado como una "complicated version of the myth of Demeter and Persephone [since] Offred is both the daughter searching for her lost mother and the mother hoping to recover her lost daughter" (Stein, *Margaret* 83). En efecto, tras el acto colectivo de alumbramiento donde se produce esa referencia explícita al proyecto feminista de la madre, la narración llega a un punto de inflexión en el que se percibe el reconocimiento de los aspectos positivos de su madre; ese momento tiene lugar en el jardín de Serena, lugar de encuentro, de reconciliaciones (recuérdese, en este sentido, "Among the Roses" de Lessing) y de esperanza en el futuro. Con esto queremos decir que la transformación del jardín (161), descrito anteriormente en el presente análisis, ocurre de modo apropiado en mayo (*May*, palabra importante porque supone la contraseña para el grupo de resistencia en Gilead: *Mayday*, según afirma Ofglen, miembro de ese movimiento [212]), en primavera, con las connotaciones de renacimiento y vida que la estación trae consigo. Así, la frondosidad del jardín y la capacidad subversiva que éste tiene coinciden con un progresivo reconocimiento de una figura del pasado de Offred, su madre: "No mother is ever, completely, a child's idea of what a mother should be, and I suppose it

works the other way around as well. But despite everything, we didn't do badly by one another, we did as well as most" (190). Pero, además, Offred es madre de una niña pequeña y, si la narración refleja el deseo de mantener el contacto con el recuerdo de su madre, del mismo modo presenta la preocupación constante por el paradero de su hija, arrebatada de su lado cuando Luke y ella intentaban escapar hacia Canadá (94-95).

En efecto, hemos señalado la relevancia de la madre de Offred a lo largo de la narración, pero Atwood introduce no sólo la conexión existente entre la protagonista-narradora y su madre, sino entre ella y la generación siguiente, su hija, estableciendo lazos de unión, a través de los recuerdos, entre mujeres de tres generaciones. Precisamente, porque Offred es madre, "her behaviour and experience as such in past, present, and future time are a crucial focus of representation" (Hansen 22). Son numerosos los momentos en los que la figura de su hija aparece en la narración, pero uno sobresale porque Offred recuerda a la hija cuando tenía cinco años, cuando existe una sensación especial de fusión y unidad entre madre e hija. Offred realiza las siguientes reflexiones respecto a su hija:

> I lie, lapped by the water, beside an open drawer that does not exist, and think about a girl who did not die when she was five; who still does exist, I hope, though not for me. Do I exist for her? Am I a picture somewhere, in the dark at the back of her mind? (74)

La interrupción de la especial conexión entre madre e hija por el poder patriarcal de Gilead es en cierto modo contrarrestada por los recuerdos que tiene Offred de su hija, en los que mantiene viva la unión con ella. Estos recuerdos "are rendered in sensuous and loving detail, culminating in the moment when the narrator has been allowed to see a picture of her daughter as she is now, years after the separation" (Buss 82). Además, la noción de la fotografía como modo de conservar el pasado (ya explorado en novelas anteriores de Atwood) que menciona Offred en el fragmento antes citado adquiere una añadida importancia cuando

ésta contempla la fotografía, ofrecida por Serena, de su hija, ya crecida, y se da cuenta de que para su hija, su madre no es sino "a shadow now...a shadow of a shadow, as dead mothers become. You can see it in her eyes: I am not there" (240). Es interesante observar cómo la versión cinematográfica de la novela pone el acento en el papel maternal de Offred, mientras que se erradica toda mención explícita a los recuerdos de la protagonista-narradora sobre su madre, tan importantes, a nuestro entender, como los de su hija.

Asimismo, resulta necesario afirmar que Offred, al mantener vivo el recuerdo de la crianza de su hija, reproduce los sentimientos característicos de la etapa preedípica entre ellas, que a su vez reactivan los suyos con su respectiva madre. Por ello, Chodorow asegura que "[m]othering...involves a double identification for women, both as mother *and* as child" (*RM* 204; la cursiva es de Chodorow). La presentación del personaje de Offred supone, pues, un magnífica muestra del ejercicio de la maternidad en una mujer que es hija, primero, y también madre. En el mismo hecho de la narración, entonces, en el acto de recordar tanto a su madre como a su hija, Offred crea y recrea el ejercicio de la maternidad, equiparando la capacidad maternal con el poder creador y transformador de la narración. Así, "the telling of her story is the taking on of maternal power for the narrator" (Buss 82). Recuérdese que en la descripción del jardín de Serena, florido y frondoso, se llamaba la atención sobre la capacidad subversiva de éste, de la naturaleza por la sensación de que lo que está oculto y enterrado, saldrá a la luz, "though silently" (161). Pues bien, la imagen de desenterrar algo, de sacar a la luz lo oculto o escondido, se materializa en el poder transformador de la capacidad maternal, representada en este jardín. Pero, se va a manifestar, no en silencio como en la naturaleza, sino a través de las palabras, mediante el proceso mismo de la narración, porque Offred, como si fuese una arqueóloga, va a desenterrar todos los recuerdos fragmentados de su pasado para dar a conocer su versión de Gilead, así como su historia personal. Al contar su historia, Offred está

alumbrando su propia versión de los hechos, con lo que se forma una intrínseca relación entre el concepto de creatividad artística y ejercicio maternal. Como ocurre en otros textos de la autora examinados con anterioridad en el presente estudio, *LO* o *LBM*, *HT* expresa la noción de que "mothering and storytelling are analogous, not mutually exclusive, activities, that mothers can and do create, and that creativity itself...entails much the same relation to the future...as giving birth and/or giving care to a child" (Hansen 32).

Aquí nos detenemos para explorar en profundidad la estructura de la narración, la problemática del lenguaje y la subversión que introduce Offred, mediante su relato, en la sociedad totalitaria de Gilead. Las mujeres tienen prohibidas la lectura y la escritura, sólo los hombres tienen acceso a ellas; como afirma Offred: "[The Commander] has something we don't have, he has the word" (99). Sin embargo, la protagonista-narradora se resiste a la restricción impuesta por esta teocracia y examina las posibilidades que ofrece el lenguaje en determinados momentos de la novela[25]: por ejemplo, la meditación sobre los posibles significados de la palabra *job* (182) contrarresta "el posicionamiento obligado de la mujer en el lenguaje literal" (Hidalgo, *Tiempo* 90), motivado por la restricción arriba mencionada. Como comentamos a tenor de *LBM*, en relación a Elizabeth y Caroline, al apropiarse del lenguaje de otros se corre el peligro de convertirse en el objeto de ese otro, pero el silencio no supone una alternativa con capacidad transformadora. Por esta razón, Atwood muestra una protagonista-narradora que, a pesar de las ambigüedades del lenguaje y los problemas derivados de su posición respecto al sistema patriarcal, no tiene más remedio que confiar en él

[25] Resultaría conveniente señalar el elemento subversivo que introduce la actividad lúdica llevada a cabo por el Comandante y Offred por las noches, a petición del primero: jugar al Scrabble en su despacho (148). Allí se producen diversos actos de disidencia como la lectura de revistas y libros que el Comandante proporciona a la protagonista-narradora, mientras que él simplemente la contempla leyendo. El Scrabble ofrece un marco adecuado para ejercitar el juego de palabras, algo que ha sido interpretado por la crítica en conexión con las teorías feministas francesas (Howells, *Margaret* 139), o simplemente como "a potentially powerful locus of transgression" (Booker, *Dystopian Impulse* 169). Sherrill Grace, por su parte, entiende que las escenas en las que se juega al Scrabble son una analogía de toda la novela, es decir, funcionan como "an image of the text, as a *mise en abîme*" ("Gender" 197; la cursiva es de Grace).

para ofrecer la versión de los hechos. La visión que Offred aporta sobre Gilead es necesariamente limitada y parcial, como la propia Atwood ha manifestado en alguna ocasión, puesto que "[b]y the nature of her situation, she was very circumscribed...She was boxed in...the character herself was so circumscribed that there were a number of things about the society she could not know" (Hancock 216-17). Debido a esto, no creemos pertinente la crítica efectuada por Jamie Dopp sobre Offred; según esta investigadora, Offred "apparently deliberately withholds key pieces of information...about the condition that has made her testimony possible" (46). Precisamente el acierto de Atwood reside en situar la voz testimonial en una mujer, víctima del totalitarismo de Gilead. Si, para Dopp, Offred nunca consigue salir del papel pasivo de víctima, nuestra argumentación apunta a que en realidad Offred toma parte activa como creadora o intérprete de sus propias experiencias, gracias a la narración oral. Esta noción de que la protagonista asume el control de la narración, con lo cual se encuentra "both 'inside' and 'outside' the narrative" (Rubenstein, *Boundaries* 236), se asemeja al papel desempeñado por Joan en *LO*. Esta *double consciousness* puede interpretarse a la luz de la teorización de Chodorow, ya que la idea de la continuidad, de habitar en dos dimensiones simultáneamente se fundamenta en lo que ocurre entre madre e hija no sólo en la etapa preedípica, sino también en la edípica: "the continuity of preoedipal issues in women's lives suggests that a girl does not give up this preoedipal relationship completely, but rather builds whatever happens later upon this preoedipal base" (*RM* 115). Esa doble conciencia se manifiesta en diversas situaciones en el texto:

> My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to *dig up*, one day. I think of this name as buried. This name has an aura around it, like an amulet, some charm that's survived from an unimaginably distant past. (94; la cursiva es nuestra)

En este fragmento cabe señalar la resistencia de Offred a olvidar su pasado personal, a borrar toda huella de su propia identidad, no mediante una oposición evidente y frontal al régimen establecido, sino dentro del sistema, haciendo uso de la palabra. Además, de nuevo observamos imágenes relacionadas con rescatar o desenterrar lo que está oculto, para sacarlo a la luz; podemos afirmar, en este sentido, que el totalitarismo de Gilead no ha conseguido eliminar la identidad personal de la protagonista-narradora, que se manifiesta en el relato de su vida. En realidad, la narración de Offred cumple una doble función: en primer lugar, es una autobiografía, un relato en primera persona, mediante la recuperación de recuerdos de su pasado y, en segundo, ese acto de desenterrar va a materializarse al final en las *Historical Notes*, una *coda* donde se nos informa de que toda la narración de Offred es una reconstrucción de los especialistas sobre el relato de Offred, grabado en cassettes. Debido a la importancia de estos dos puntos, vamos a examinarlos por separado para comprobar en qué medida cabe una interpretación según la teorización de Chodorow.

En cuanto al primer aspecto, conviene afirmar que esta novela puede estudiarse junto a otras de Atwood en las que se lleva a cabo un relato en primera persona. En el capítulo anterior del presente trabajo dedicado a Lessing, ya exploramos la relevancia de la autobiografía en el conjunto de su obra, no sólo por la publicación de dos volúmenes de su autobiografía, sino también por la presencia de elementos autobiográficos en toda su obra. En Atwood, en cambio, no procede un estudio de la posible relación entre la vida de la autora y los personajes ficticios, en cuanto a figuras maternas se refiere. Sin embargo, el concepto de autobiografía definido en Lessing y examinado en diversas novelas de Atwood (basado en la teoría de Chodorow sobre los rasgos de la identidad personal femenina) resulta, creemos, pertinente para el estudio de *HT*. En este sentido, como señalamos con anterioridad, *LO* inaugura una serie de novelas en las que se explora el sujeto autobiográfico de la protagonista-

artista: en la novela mencionada, Joan Foster es escritora, en *CE* Elaine Risley es pintora y en *HT* podemos argüir que Offred, en su capacidad maternal, crea y procrea el acto mismo de la narración[26]. Además, estas tres protagonistas son "eye-witnesses, I-witnesses", por seguir el juego de palabras que utiliza Atwood con frecuencia en su obra (*SW* 203).

Estas tres novelas se caracterizan por la presencia de una protagonista-narradora que cuenta su historia personal. Los rasgos de la autobiografía novelada en la obra de Atwood, según podemos observar tras el análisis de varias de sus novelas, comparten muchos de los elementos de la identidad femenina, desde el punto de vista de la teorización de Chodorow. La narración de Offred, pues, sustenta una identidad femenina que, a pesar de los intentos de Gilead por socavarla y eliminarla, se encuentra bien presente porque el concepto del sujeto socialmente activo es de suma importancia para un proyecto feminista, de carácter transformador. Lo único que ocurre es que el "yo" autobiográfico femenino está basado en la interdependencia, conexión con los demás y en la disolución de barreras. Precisamente se está prestando especial atención en recientes estudios a la autobiografía femenina, partiendo del *self-in-relationship* de Chodorow (*RM* 209), por investigadoras como Sidonie Smith (39-40) y Susan Stanford Friedman, quien critica cómo "[Freudian and Lacanian] psychoanalytic models of autobiographical self remain fundamentally individualistic because the healthy ego is defined in terms of its ability to separate itself from others" ("Women's" 36). En contraposición a esta postura, se percibe el sujeto autobiográfico femenino estrechamente vinculado a la relación con las figuras femeninas de su vida. En este sentido, la narración

[26] Como Offred no se queda embarazada del Comandante, tras suceder la Ceremonia en dos ocasiones, Serena insinúa la imposibilidad de que se produzca un embarazo por la esterilidad de su marido y prepara un encuentro entre Nick, el chófer, y Offred para que ésta conciba y dé a luz un hijo. Entonces, aunque Offred no aparece en el momento presente de la narración ejerciendo la función maternal, al final parece que la relación entre Nick y Offred da su fruto y se queda embarazada (283). Que en la narración se ponga el acento, en un momento determinado, en el romance entre ambos ha sido criticado por los mismos investigadores que insisten en el tono pesimista de la novela; pero, como asegura Bouson, se puede rastrear en la novela "the narrative's reluctance to commit itself to the romance plot" (153). Y, aunque así fuera, la integración de Nick en la narración supone una tendencia a la integración, en contraposición a los actos separatistas, tan característicos de los extremismos de todo tipo.

autobiográfica de Offred coincide con las premisas de estas autoras que examinan la autobiografía femenina bajo esta perspectiva. Así pues, *HT* plasma la importancia de la narración de la propia identidad personal, no como una entidad aislada, sino fluida y definida por la interrelación e interdependencia en el mundo contemporáneo (Buss 82; Grace, "Gender" 189-202; Brydon 54). Como hemos expuesto anteriormente, Offred se esfuerza por mantener el vínculo con el pasado, por expresar su deseo de seguir conectada de algún modo a su madre y a su hija, creando una narración que refleja la noción de que la identidad femenina es "multilayered" (Chodorow, *RM* 129).

Aquí volvemos a la noción, mencionada con anterioridad, sobre si la estructura de la novela recuerda a la de un palimpsesto. Por un lado, la narración de Offred encaja en el modelo cultural propuesto por Elaine Showalter sobre la posibilidad de que los textos escritos por mujeres "can be read as a double-voiced discourse, containing a 'dominant' and a 'muted' story, what Gilbert and Gubar call a 'palimpsest'" ("Feminist Criticism" 266). Pero, por otro lado, si a este modelo cultural añadimos una perspectiva psicoanalítica, lo que sostiene Friedman a propósito de la noción de palimpsesto resulta apropiado para *HT*, "[l]ike a palimpsest, both psyche and literary text are layered, with repressed elements erupting in disguised forms onto the manifest surface of consciousness, of a text" ("Weaving" 164). De este modo, se ha comprobado cómo los recuerdos de Offred se suceden sobre la narración de hechos acaecidos en un pasado cercano y sobre los que ocurren en el momento presente, con lo que se reproduce la estructura del palimpsesto en la novela. Además, recuérdese la presencia de las tres citas introductorias del comienzo de la obra, que para Karen Stein indican "immediately its layering of discourses" (*Margaret* 80). Para esta misma autora la multiplicidad de discursos y textos llama la atención sobre la narración en sí misma, con lo

que Offred se convierte en una figura parecida a Scheherazade, porque al contar su historia, reflexiona sobre la naturaleza de la narración y realiza comentarios metaficcionales:

> I wish this story were different. I wish it were more civilized…I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in a crossfire or pulled apart by force. But there is nothing I can do to change it…By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are. (279)

Se pueden comentar varios aspectos de esta cita. En primer lugar, se incide en los fragmentos del texto que – más adelante sabremos que tienen su explicación lógica, porque este relato se recoge por una grabación oral que realiza Offred – se equiparan con un cuerpo mutilado o fragmentado. Esta imagen, que posee connotaciones negativas, asume un poder transformador porque esa fragmentación se convierte en multiplicidad de interpretaciones. En segundo lugar, se pone en evidencia cómo la artista, la narradora, mediante su actividad artística, concibe, alumbra y crea un público receptor, "a giving birth to you, to someone else, to alternatives and to new conjunctions and relationships in the future" (Hansen 32). La significativa modificación que sufre el famoso dicho cartesiano – *I think, therefore I am* – por "I tell, therefore you are" (*HT* 279) expresa el cambio experimentado en la concepción de la identidad, mediante la revisión del psicoanálisis feminista de Chodorow, una identidad fundamentada en la fusión y en las fronteras tenues entre subjetividades. Por último, la protagonista-narradora está llamando la atención sobre la naturaleza de su relato. Este hecho asume una importancia capital al final de la novela.

El final de la narración de Offred – dos Guardianes se la llevan apresada, con el beneplácito de Nick y con el aviso de que "[i]t's all right. It's Mayday" (305) – se encuadra dentro de los desenlaces ambiguos de las novelas de Atwood, que nunca cierran por completo la narración. La propia Offred desconoce cuál va a ser su destino: "And so I step up, into the

darkness within; or else the light" (307). Pero Atwood introduce un apéndice, una *coda* denominada "Historical Notes", tras este desenlace, gracias al cual sabemos que Offred se salvó y que el relato que acabamos de leer no es sino una reconstrucción llevada a cabo por expertos sobre un relato oral, grabado en cassettes por Offred, y encontrados en una casa, en lo que había sido el estado de Maine (315-16). El apéndice presenta a un grupo de conferenciantes en un congreso celebrado en el año 2195 sobre la autenticidad del relato de Offred, denominado *The Handmaid's Tale*, "in homage to the great Geoffrey Chaucer" (*HT* 313). Asimismo, se reconoce que "the ultimate fate of our narrator...remains obscure" (322) y se exponen las circunstancias que motivaron la aparición de una sociedad como Gilead. Antes de concluir si la novela propone un final optimista, pesimista o incierto, cabe destacar un aspecto esencial que aportan estas "Historical Notes": la reevaluación de la narración de Offred entendiéndola además como una metaficción historiográfica, "historiographic metafiction", concepto acuñado por Linda Hutcheon (*Poetics* 5-6). Partiendo de los presupuestos teóricos de filósofos de la historia como Hayden White o Paul Veyne, Hutcheon afirma que este tipo de novelas desarrollan "issues surrrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implications of writing about history" (*Poetics* 117)[27]. Ahora comentarios de Offred del tipo: "This is a reconstruction" (144) asumen una importancia añadida porque "in process of reconstructing herself as an individual, Offred becomes the most important historian of Gilead" (Howells, *Margaret* 127). Si rescatando sus recuerdos se convierte en arqueóloga, al narrar su autobiografía, primero "crea", como un artista y luego se transforma

[27] Se puede acudir a la introducción, llevada a cabo por Susana Onega, de *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*, para una exhaustiva y clara exposición sobre la evolución de la metaficción historiográfica en la narrativa británica reciente. Asimismo, hay que resaltar un estudio detallado de la disolución de barreras definitorias entre la historia, ficción e historiografía en la narrativa actual, de Ansgar Nünning (217-38).

en historiadora de Gilead, mediante el archivo de la grabación de su voz; de ahí "the discontinuous, episodic nature of the narrative" (Hancock 216).

Como el conferenciante asegura casi al final de su intervención, "the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it..." (324); así, la narración de Offred es una voz del pasado que llega al presente y, al sobrevivir a la sociedad patriarcal de Gilead, contiene, a nuestro entender, una capacidad transformadora. Se ha argumentado que, si bien Gilead ha desaparecido, la visión totalizadora permanece en el discurso de Pieixoto, el conferenciante, por lo que finalmente la novela rezuma pesimismo (Davidson, "Future Tense" 120; Dopp 48); pero, como afirma otro investigador, "Pieixoto's is not a reliable voice...rather these Notes invite us to reject Pieixoto's model of complacent historical understanding and instead to engage in the far more challenging...task of using our judgment" (Grace, "*Handmaid*" 490). En efecto, el epílogo (y la novela) termina con la fórmula habitual en conferencias académicas: "Are there any questions?" (324), con lo que se nos invita a múltiples interpretaciones del texto, porque, como la propia autora expresa en 1981: "The true story is vicious / and multiple and untrue / after all" (*True Stories* 11). Ello no conlleva la noción de que no existe una realidad ontológica tras el texto ficticio, todo lo contrario, existe una historia sobre la que Atwood, como escritora comprometida, llama la atención; en palabras de una investigadora, "while history is an account we must attempt to decipher, it is also a lived experience" (Bouson 158).

¿Es posible, entonces, una lectura optimista de esta novela distópica? Creemos que sí. La obra experimenta una significativa modificación, apareciendo ahora como una distopía feminista, porque "transforms the 'bad place' to a space for a feminine and transforming narrative, previously 'unheard', 'forlorn', an 'undercurrent'" (Mahoney 37). La noción de palimpsesto cobra fuerza de nuevo al sustituirse un estilo, distopía, por otro que contiene

elementos subversivos. Numerosos investigadores han señalado la esperanza transformadora que reside en el mismo acto de la narración (Booker, *Dystopian Literature* 82; O'Keeffe 12; Bartkowski 158; Stein, *Margaret* 85). Podemos afirmar, entonces, que *HT* apela a la resistencia a toda forma de opresión y de extremismo ideológico, así como manifiesta el compromiso feminista de creer en el poder de la palabra, algo que comparten feministas con escritores postcoloniales, según Diana Brydon, "a belief...to communicate, to share, to transform, to convert, to separate, to shake and topple tyrannies, to save lives, and to end them" (54). En definitiva, en Atwood observamos claramente el proyecto feminista de *the personal is political*; la conjunción de lo individual (la *small personal voice*, en palabras de Lessing), un sujeto, con lo social, con otros sujetos, otras feministas y otros movimientos liberacionistas (Waugh, *Practising* 126). En este sentido, hay que señalar que ese sujeto femenino, el individuo, está formado en relación con el medio social y que, tal y como hemos comprobado en las novelas examinadas, el conocimiento y reconciliación que realiza ese sujeto femenino respecto a su pasado, en todos sus sentidos, a través de las figuras maternas proporcionan un lugar adecuado de exploración de estas cuestiones feministas, porque, como sostiene Gayle Greene, "[f]eminism is a re-membering, a re-assembling of our lost past and lost parts of ourselves" ("Feminist Fiction" 300).

En los quince años que han transcurrido desde la publicación de *HT* hasta el momento presente, Atwood ha publicado otras cuatro novelas – *CE*, *RB*, *AG* y, la más reciente, *The Blind Assassin* (2000) – en las que continúa explorando cuestiones como la naturaleza artificiosa de la narración, la inscripción de la subjetividad femenina en la historia, las múltiples interpretaciones de un texto, así como las relaciones entre mujeres (ya sean entre madre e hija, entre amigas o hermanas). En la última novela, *The Blind Assassin*, ganadora del

Booker Prize en noviembre de 2000, Atwood reincide en temas ya conocidos para los estudiosos de la obra de la autora, hasta tal punto, que esa novela recuerda a *HT*, en gran medida, porque "the interrupting tale, the alternative text, is a kind of science fiction story of a dystopia" (Doody 27). Quizás, como sostiene Lorna Sage, "it's [Atwood's] re-writing of herself that's most interesting" (*Women* 168). Sea como fuere, podemos concluir asegurando que Atwood, la escritora canadiense con mayor proyección internacional, recoge el testigo de Lessing sobre la creciente importancia de las relaciones entre madres e hijas y la presencia del sujeto femenino en sus textos, desde la diferente perspectiva que ofrece su nacionalidad.

5. HILARY MANTEL (1952-)

> ...Quite a lot of women fear...in silence and darkness and out of view, they are becoming their mothers. My nephews sometimes say to me: 'having you is just like having grandma around', and I hear it, I can see her expressions on my face, I can hear her speaking through my voice, I find it almost alarming, even now when as I'm free of the fear of being utterly destroyed by it.
>
> Hilary Mantel.

La cita que abre el presente capítulo pone de manifiesto la intensidad de la relación entre Hilary Mantel y su madre. Aquí, como en la exposición sobre las madres e hijas en la narrativa de Lessing, no podemos sustraernos a la relevancia del componente autobiográfico en las novelas que se proceden a analizar: *Every Day is Mother's Day* (1985), *Vacant Possession* (1986), sus dos primeras novelas, y *An Experiment in Love* (1995). Resulta conveniente señalar, en este punto, lo que la propia autora nos ha confirmado respecto a la elección de estas novelas como objeto de estudio: "I think those novels you mention are the ones you should consider" ("Mothers and Daughters").

La importancia creciente de esta autora inglesa que ha escrito, hasta la fecha, ocho novelas, además de ser columnista en diarios de reconocido prestigio como *London Review of Books* y el *New York Review of Books*, ha quedado patente por los seis premios recibidos a lo largo de su carrera artística, tal y como se detalla en la bibliografía incluida en el Apéndice 2, enviada por Mantel a la autora del presente trabajo. Investigadores de la talla de Malcolm Bradbury la incluyen en el grupo de escritoras jóvenes que revitalizan la escena literaria inglesa en este momento: "The reinvigoration of women's fiction had an obvious consequence; the later years of the Eighties and the turn into the Nineties saw the emergence of a large number of new women writers – *Hilary Mantel* [among others]" (446; la cursiva es

nuestra). Asimismo, la edición revisada de la obra maestra de Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, ha captado nuestra atención por el comentario que lleva a cabo a tenor de Hilary Mantel. Showalter asegura que "[o]f the writers who have emerged since the first edition of *A Literature of Their Own*, at least one – Angela Carter – must be included in any female literary canon or tradition, and several – *Hilary Mantel*, Michele Roberts, Joanna Trollope, Fay Weldon, and Jeanette Winterson – deserve critical attention" ("Twenty Years" xxxii; la cursiva es nuestra).

El presente estudio recoge la invitación de Showalter y pretende ofrecer una visión de las figuras de madres e hijas en las novelas antes mencionadas, teniendo en cuenta los elementos autobiográficos, reconocidos por la autora, bajo la perspectiva del marco teórico de Chodorow.

5.1. *Every Day is Mother's Day* (1985)

Si bien se pueden examinar las dos primeras novelas escritas por Hilary Mantel, *Every Day is Mother's Day* (1985) y *Vacant Possession* (1986), conjuntamente, resulta necesario establecer un análisis por separado de estas novelas en las que la relación entre la madre, Evelyn Axon, y la hija, Muriel Alexandra Axon, juega un papel esencial. Así pues, nuestro objetivo está marcado, en primer lugar, por el estudio detallado de estos personajes a la luz de la teorización de Chodorow; en segundo lugar, por la posibilidad de interpretar los aspectos góticos de la novela en relación con la figura de la madre; y en último lugar, por la intrínseca conexión existente entre la ficción y la autobiografía.

La novela comienza con una línea más bien ambigua: "When Mrs Axon found out about her daughter's condition, she was more surprised than sorry" (7). No sabemos a ciencia

cierta a qué se refiere la voz narradora de tercera persona en estos primeros momentos de la narración. Un poco más adelante descubrimos que Muriel se ha quedado embarazada y que esa primera línea llama la atención sobre la reacción de Evelyn al embarazo de su hija. Sin embargo, la ambigüedad y la incertidumbre, a todos los niveles, son características primordiales de la novela, así como la estabilidad psíquica de Muriel, puesta en entredicho en la narración tanto por Evelyn como por la cadena de asistentes sociales que se encarga de su caso. En uno de esos informes profesionales – integrados en el transcurso del relato – se afirma lo siguiente sobre Muriel:

> [her] degree of *emotional retardation* [is] probably partly induced by her home environment…her potential and capabilities are somewhat greater than we were led to expect…however, due to impoverish environment her emotional condition has worsened and she is now subsisting at a marginal level of social adequacy…A marked flattening of affect may give rise to the suspicion of a schizoid or sub-schizoid state. Emphasis must be gien to social adjustment and interpersonal relations… (21; la cursiva es nuestra)

Este diagnóstico sobre el estado mental de Muriel se produce mientras acude al Centro de Ayuda Comunitaria y en él se aportan las claves necesarias para entender el comportamiento que tanto la madre, Evelyn, como la hija adoptan en la vida cotidiana de la casa del número 2 de Buckingham Avenue. Lo que sugiere es que el aislamiento físico y espiritual que sufre Muriel desencadena una "emotional retardation". En efecto, ambas mujeres viven encerradas en su casa y, si bien al comienzo de la novela Muriel sale una vez a la semana para asistir al Centro de Ayuda Comunitaria (salida que luego se comprobará ha sido utilizada por ella como vía de escape), su solipsismo y enclaustramiento acentúan los sentimientos contradictorios que viven madre e hija. La estrecha relación que ambas mantienen reproduce aspectos de la etapa preedípica puesto que, a pesar de que Muriel tiene más de treinta años, Evelyn continúa tratándola como si fuese una niña pequeña, tal y como observa el mismo

asistente social que redacta el informe antes mencionado: "Mrs Axon said that client had always been a good and obedient girl and that she had never been any trouble from her birth. Suggested to Mrs Axon that Muriel was no longer in this position now i.e. no longer a girl" (23). Es posible afirmar que Muriel se encuentra en un estado regresivo infantil, en el que experimenta todos los rasgos y sentimientos ambivalentes que suceden entre madre e hija en el período preedípico. Ahora bien, hay que puntualizar que en la novela se pone el énfasis en las consecuencias nefastas que sobrevienen a la hija cuando se desarrolla la identidad personal de un modo inadecuado, carente de una *good-enough mothering* y alejada de toda conexión con el mundo circundante. Entre esas consecuencias se halla la inestabilidad emocional y psíquica que deja permanente huella en la personalidad de Muriel, hasta tal punto que desencadena el acto final trágico del fallecimiento de Evelyn y del bebé recién nacido de Muriel. Sin embargo, Mantel concede a muchas escenas de la casa de Evelyn y Muriel, en las que se producen acontecimientos terribles, una gran dosis de humor por lo cual ha sido denominada por la crítica como "black comedy" (Harrison 1).

Lo primero que conviene destacar es el estancamiento emocional y la parálisis que sufre Muriel, similares a la que experimentan la protagonista-narradora de *Surf* y Elizabeth en *LBM*. En la novela de Mantel esto queda patente en los denodados esfuerzos de Muriel por experimentar algún tipo de sensación física, aunque sea dolor:

> [t]he match rasps against the box, the flame wavers up; Muriel watches her flesh shrinking away from the heat, and feels pain. She allows the flame to play over her wrist until it burns out in her fingers. *Feels, feels*. Taking the scissors, uses the point to draw blood. Again, *feels*. (29; la cursiva es nuestra)

Evelyn interpreta estas heridas posteriormente como prueba de la existencia de espíritus en la casa, ya que para ella, su actividad pasada como médium ha atraído la presencia de fantasmas, alojados en una habitación concreta, "the spare room" (30). Aunque insistiremos más adelante

en los aspectos góticos de la novela y su conexión con la figura de la madre, se debe destacar que esta presencia sobrenatural incide en la parálisis que se percibe en la casa, en la relación entre madre e hija, anclada en el pasado, así como en el retraso emocional de Muriel. En efecto, el tiempo parece haberse detenido en esa casa, en la que no sobrevive nada y en la que todo está estropeado, lleno de telarañas o sucio: "neglected parquet floor" (10), "dead plant" (21), "[f]ood decayed on the plates" (31). Resulta significativo que la propia voz narradora conecta el deterioro físico de la casa con el regreso a la infancia y el retraso emocional de Muriel (32), con lo cual se insinúa la distorsión que existe entre madre e hija. Además, debido a que, para Evelyn, Muriel no es sino una extensión narcisista de sí misma, la hija se encuentra sometida a un proceso de infantilización, por lo cual se comporta como una niña pequeña, que, llena de rabia e ira hacia su madre, rompe la porcelana de la casa (11), esconde objetos y "juega" con su madre, haciéndole creer que son los espíritus que habitan la casa los culpables de esas fechorías. En este sentido, la referencia explícita a Bertha Mason, la "madwoman up in the attic" (47) de *Jane Eyre*, establece un interesante nexo entre la historia de Bertha/Antoinette, narrada en la secuela escrita por Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966), y su madre, con la relación entre Evelyn y Muriel, en tanto que las secuelas psicológicas de ambas, Bertha/Antoinette y Muriel, están motivadas por la privación de una satisfactoria figura materna. No obstante, en la novela de Rhys, "Antoinette's feeling of maternal deprivation is not riddled with blaming hostility" (Martínez Reventós 290), algo que no se puede afirmar, en cambio, de la novela de Mantel.

Resulta evidente que entre Evelyn y Muriel no se han producido unas relaciones materno-filiales adecuadas, por lo que la identidad de la última se ha visto afectada de forma traumática:

> When there is some major discrepancy in the early phases between needs and (material and psychological) care, including attention and affection, the person develops a 'basic fault,' an all-pervasive sense, sustained by enormous anxiety, that something is not right, is lacking in her… (*RM* 59)

Esa misma "anxiety" pervive en la actitud de Muriel hacia la comida. Recuérdese que a lo largo del presente estudio se ha comprobado cómo en narrativas donde se explora la figura de la madre y la de la hija es frecuente encontrar imágenes de oralidad e ingesta de alimentos, directamente relacionadas con el cariño y cuidado primario otorgado por la madre, como agente socializadora de la estructura familiar (Waugh, *Feminine Fictions* 167; Chernin, *passim*). Además de alimento físico, la comida significa aliento y sustento emocional, con lo que Muriel se ve desprovista de ambos a la largo de la novela. Así, Muriel suele estar hambrienta gran parte del día y uno de los castigos que Evelyn inflige a su hija cuando no se comporta correctamente consiste en la privación de comida (19, 67). En la novela de Mantel, entonces, la comida plasma la carencia física ("her hunger" [25]) y emocional de Muriel, así como la tensión y sentimientos contradictorios simultáneos de la hija por Evelyn, su madre, y viceversa. Esta ambivalencia, deseo y temor por la figura materna, es característica de la etapa preedípica, es decir, "issues of intimacy and merging" pueden provocar también rechazo ya que "[f]ear of fusion may overwhelm the attraction to it, and fear of loss of a love object may make the experience of love too risky" (Chodorow, *RM* 79). En un episodio concreto de la novela, Muriel intenta contrarrestar la poderosa influencia de su madre, aunque percibe la imposibilidad del intento:

> Once, some years ago, Muriel realised that her mother could not read her mind, or not all of it. She tested…Inside, Muriel squirms in pain. Her thought has been read again…Muriel is beginning to feel the victor; she can keep changing the rules, Evelyn cannot win. Unless…still, it might be possible that she is Evelyn. That Evelyn is growing inside her. Go, go, she thought savagely: I did not invite you here…She looks around. Her mouth twists. She puts her hand to

> it in alarm. That was Evelyn's mouth twisting. Evelyn growing inside her. (25)

En este sentido, cabe afirmar que, cuando Muriel expresa miedo porque su madre sea capaz de leer sus pensamientos, está asumiendo la omnipotencia materna y convirtiendo a Evelyn en una figura monstruosa y perniciosa. Ésta se encuadra dentro de la descripción de Dinnerstein de la "early mother's omnipotence", es decir, "her ambivalent role as ultimate source of good and evil is a central source of human malaise" (100). Para Chodorow y Contratto, las ideas expuestas por Dinnerstein confunden fantasías infantiles con actuaciones reales maternas, por lo que la madre aparece como "the child's adversary" (82), y son claro exponente de una actitud negativa hacia la figura de la madre en ciertas obras feministas sobre la maternidad, echándole la culpa de todo lo que acontece a la hija[1]. A este respecto, ciertas consideraciones de la propia autora de la novela pueden arrojar luz sobre la complicada relación entre Evelyn y Muriel:

> Muriel has never gained a sense of her own personality, she has no self, *because her mother has not allowed her to have a self*…Muriel believes her mother can read her thoughts so she has no autonomy, consequently she has no conscience, either, because she never performs that part of life's work, she doesn't have to take her parent into herself, her parent is already there, seen through her eyes, if you like. (Apéndice 1: 484; la cursiva es nuestra)

Cabe colegir que la responsable última de la inexistente conciencia moral y social de Muriel, así como del inadecuado proceso de desarrollo personal de la misma es la madre, Evelyn, y, precisamente, el comienzo de la novela apunta esta interpretación. Por un lado, la madre desprecia a menudo a Muriel, llamándola "hopeless idiot" (18) y "useless lump" (80), y, por

[1] Términos que recuerdan a luchas o batallas como *field* y *victor*, mencionadas en el fragmento, abundan en *EDMD*, por lo que la casa se convierte en escenario silencioso de la lucha psicológica (y física, porque al final, cuando Evelyn muere, se descubre que Muriel ha golpeado a su madre en repetidas ocasiones en los últimos años: "marks of violence on Evelyn Axon's body" [206]). De hecho, en la última parte de la novela, Muriel murmura justo en el momento en el que fallece su madre, "'Victor of the field'" (204), lo cual implica que Muriel se sabe vencedora de la lucha encarnizada que ha mantenido con su madre toda la vida.

otro, impide que Muriel tenga contacto con el exterior y mantenga relaciones con otros semejantes, demostrando una necesidad absoluta de dependencia. En este caso, pues, la permeabilidad de barreras definitorias en la personalidad femenina adquiere unas connotaciones negativas porque suponen la ausencia de toda diferenciación personal y reconocimiento explícito de la identidad de la hija, motivados por la excesiva presencia de la madre y por la ausencia de todo proceso psicológico convencional. Es posible afirmar, entonces, que esta novela se enmarca dentro de textos denominados matrofóbicos.

Una frase que piensa Muriel sobre su madre recoge de forma sucinta la dinámica establecida entre madre e hija: "You have gagged me" (30). Esta línea contiene, a nuestro entender, lo esencial de dicha relación, que no es sino "the stifling power of love" (132), el que puede haber entre una madre y una hija, una relación asfixiante, en la que no existe lo que según Chodorow es necesario para que se desarrolle una identidad en relación, "two interacting selves" ("Gender, Relation" 7). Así pues, los lazos familiares pueden resultar fatales, tal y como Isabel Field comenta a Colin Sidney – dos personajes que protagonizan una relación amorosa, que se desarrolla de modo paralelo al relato de la vida de Evelyn y Muriel – tras la narración de una historia ocurrida durante la Segunda Guerra Mundial. En esa historia se demuestran dos cosas, principalmente: en primer lugar, la necesidad que los humanos tenemos de conectar con los demás, con el mundo circundante y, en segundo, el daño que se provoca en el nombre del amor o del cariño, ya sea entre un matrimonio o entre madre e hija. Isabel narra la historia de un hombre judío en Polonia que consigue casarse con una mujer que no le corresponde y la obliga a vivir con él aislada del mundo exterior, en un escondite bajo la granja de un amigo, ante la llegada de los alemanes. Viven en condiciones infrahumanas, él teje en ese escondite, con lo cual la lana "almost suffocate[s] them" (129) y comen verdura cruda, porque sólo salen por la noche a estirar las piernas; pero aún así, la

mujer se queda embarazada y tiene una hija. A la pregunta de Colin, "'But the baby must have cried, mustn't she?'", Isabel replica:

> 'They put *their hands over her mouth*. For a year and a half. For a year and a half, the mother had milk, but then it gave out. The baby had to eat the raw vegetables. But you see then, the mother couldn't kill herself, could she, she couldn't walk out of the hole. She had the baby'… (131; la cursiva es nuestra)

Cuando la niña salió finalmente a la superficie, se comportaba como si fuera un animal salvaje y "[a]t other times, she was completely mute. As if they still had their hands over her face" (131). Este relato, contado por Isabel en la novela, corresponde en términos generales al caso de Anna en *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self* (1967), la conocida obra de Bruno Bettelheim sobre los niños autistas (374-77). En la introducción de este estudio Bettelheim establece las premisas de su argumentación y compara a algunas víctimas de los campos de concentración nazis con estos niños. Su estudio difiere de otros en que él mismo había sido testigo privilegiado de las prácticas habituales llevadas a cabo en esos campos, para él, "an experience of living isolated from family and friends, of being severely restricted in the sending and receiving of information", sometido al control férreo y la "total manipulation by an environment that seemed focused on destroying my independent existence, if not my life" (*Empty Fortress* 8). Aunque la historia de Anna (en la novela como en la obra de Bettelheim) no transcurre en estos campos, sí ocurre en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, por lo tanto, responde a su teoría de que los niños autistas y algunos prisioneros comparten el temor al poder arbitrario externo, ya sea el de los nazis en el campo de concentración, o el del mundo adulto en el caso de los niños, es decir, "an unremitting fear for their lives" (*Empty Fortress* 63). La reacción producida en ambos casos es la misma: aislamiento del exterior. En el caso de los niños, Bettelheim asegura que "the precipitating factor in infantile autism is the parent's wish that his child should not exist"

(125), por lo que el autismo se genera como defensa, *empty fortress*, frente al rechazo de la madre. La idea de que son los padres y, en concreto, la madre el motor del autismo en un niño, una enfermedad que, según se conoce actualmente, tiene un origen neuronal o fisiológico, responde a la tendencia de echarle la culpa a la madre de todos los males existentes. Por ello Jane Taylor McDonnell afirma que el caso del autismo "is paradigmatic of mothering in general, as it has been viewed in much of twentieth-century psychological literature" (59), es decir, culpar a la madre, como ha denunciado Chodorow y Contratto. McDonnell contrapone las ideas de Bettelheim con la narración que realiza Clara Claiborne Park sobre su hija autista de ocho años, con lo que desmantela toda la argumentación del afamado psicólogo. Sin embargo, hay que reconocer que esta visión ha dominado el panorama de los estudios sobre autismo infantil y, para Mantel, algunas de sus ideas siguen estando vigentes. Lo que la autora afirma a continuación tiene una gran trascendencia para el análisis de la novela que nos ocupa:

> I still think that what was written in those years about relationships between mothers and children still have some value, it was misapplied, but it's still interesting…I think that those theories still have something interesting to offer…I don't think that we should just throw away the whole of that analysis on the basis of later knowledge having superseded it. (Apéndice 1: 485)

De lo expuesto podemos deducir que en cierta manera en la novela se culpa a la madre del desequilibrio psíquico y la inadecuada identidad personal de Muriel. De hecho, ésta posee períodos en los que se encierra en sí misma, ausente y aislada del exterior, como una persona autista: "Soon [Evelyn] understood that Muriel was enjoying one of her strange holidays from the world...Sinking into immobility, Muriel would allow Evelyn to manoeuvre her around like a piece of furniture, putting her wherever convenient" (62). Así pues, la representación literaria de la figura materna en esta novela de Mantel es bastante negativa en principio y aquí

debemos mencionar que *EDMD* contiene elementos autobiográficos, pero de forma metafórica. En efecto, según ha afirmado la propia autora, "[w]hen I go back to *Every Day is Mother's Day* I think what I did was right the metaphor for that relationship, at a time when I was very much scared of these issues than I am now...the relationship between myself and my mother was negotiated very badly" (Apéndice 1: 483).

Una vez dicho esto, el texto deja entrever, sin embargo, que en el pasado de Evelyn Axon se encuentran algunas respuestas sobre su actitud maternal hacia Muriel. Así pues, una breve visión retrospectiva a ciertos episodios del pasado muestra, por un lado, la inexistente relación con su madre y, por otro, el matrimonio pactado por su familia con Clifford Axon. Es en el día de Navidad de 1974 cuando Evelyn recuerda otro día de Navidad, muy especial, en el que tenía trece años y que marca su vida futura:

> She stood by the window of the morning room, the long french window, an overgrown girl of thirteen. She was wearing the party dress that had been bought for her when she was ten. It was too short now…Outside the glass the wind whirled the sleet into eddies. Goose pimples prickled her bare arms…Father had died of influenza. Water had got on his lungs, they said…Mother was to be brought downstairs for Christmas dinner. Mother was an invalid and never left her room, but she would do so on this occasion because it was understood that this was the last winter in their own house. They were to be sold up, said voices in the air…[Evelyn] felt as if she were suffocating. But she was not more unhappy that she had been before.
>
> Her mother, smelling of urine, was now confined to a nursing home. Evelyn visited her four times a year…When she finally died, Evelyn was seventeen.
>
> (116-18)

Cabe comentar varios aspectos de este fragmento. En primer lugar, es importante observar cómo Evelyn, a pesar de contar con trece años, sigue vistiendo como una niña más pequeña, lo que parece indicar el estado de infantilización al que está sometida; además, recuérdese que para Chodorow en la adolescencia resurgen problemas y cuestiones similares a las ocurridas en el período preedípico. Por otra parte, a continuación de la descripción del vestido de

Evelyn, se menciona el frío del exterior y el aislamiento que sufre ella. Podríamos afirmar que esta escena se asemeja al comienzo de *Jane Eyre*, en tanto que una niña (en este caso, adolescente) se encuentra junto a una ventana en un ambiente caracterizado por el frío, que simboliza la ausencia de amor y cariño en las familias donde viven. Esto está conectado con el segundo aspecto, digno de mención del fragmento antes citado: la figura de la madre de Evelyn. Estas líneas recogen lo único que se sabe en toda la novela sobre su madre, aparentemente siempre enferma o inválida, cuya muerte sucede en plena juventud de Evelyn en una residencia. La visión de una madre físicamente impedida afecta a Evelyn, quien desde un punto de vista psicológico reproduce esa misma invalidez y, por lo tanto, la extrema dependencia emocional que parece sentir. Por ello, si bien nunca se expresa de forma clara en el texto, esta descripción de Evelyn junto a la ventana pone de manifiesto la necesidad casi infantil del cuidado materno, así como la ausencia de un adecuado "feeling of self-in-relationship" (Chodorow, *RM* 50).

Huérfana de padre y madre, Evelyn debe vivir con sus tíos, hasta que éstos organizan su matrimonio con Clifford Axon, un oficinista que trabaja para su tío Reggie. Así pues, a los diecisiete años se casa Evelyn con este oficinista a pesar de la sospecha de su tío sobre la tendencia de Clifford a "indulging in sexual deviations" (118). En efecto, esta sospecha viene confirmada en el texto más adelante al recordar Evelyn otro episodio de su pasado, en el que ella se atrevió a preguntar a su marido por su actividad pederasta en el cobertizo (174). Este episodio desencadena el maltrato físico de Clifford hacia su mujer, del que quedan huellas imborrables en su cuerpo. Ésta es la situación familiar en la que se produce el nacimiento de Muriel. El futuro padre responde de este modo a la noticia del embarazo de su mujer: "He was not pleased...no doubt the child could be trained to be not much inconvenience" (102). La propia Evelyn describe el momento del parto como una experiencia terrible en el que "[t]he

parasite was straining away" (102) y, más adelante, se menciona que Muriel "tossed in her bedroom unfed and screaming" (174). ¿Qué se puede deducir de lo expuesto? Si con anterioridad se ha puesto en evidencia la presentación de la madre como una figura perniciosa y monstruosa, con lo que el texto puede ser denominado matrofóbico, hay algunos detalles en la narración que sugieren cómo el contexto, la presión y la organización social han moldeado y formado la vida de Evelyn Axon desde que era una niña. Además, la experiencia relacional inadecuada entre Evelyn y su propia madre informa la crianza de Muriel, porque como sostiene Chodorow, "[w]omen mother daughters who, when they become women, mother" (*RM* 208). Según haya sido esa relación primaria con la madre, así se reproducirá en la hija, cuando se convierta en madre. Como Evelyn tiene "strong needs for emotional support" (Chodorow, *RM* 213), según se ha comprobado con anterioridad, y al mismo tiempo no existe una figura paterna presente (Clifford muere cuando Muriel tiene seis años, lo que parece que la afectó profundamente [14]), su relación con Muriel está llena de tensiones, conflictos y sentimientos distorsionados que, a su vez, se repiten cuando Muriel da a luz al bebé.

El momento crucial ocurre con el nacimiento del bebé de Muriel. Recuérdese que comentamos que Muriel acudía una vez a la semana a un Centro de Ayuda Comunitaria para mejorar sus habilidades sociales. Pues bien, en una de esas salidas, mantiene relaciones sexuales en el parque con el señor Field, un anciano jubilado que recoge mujeres en la calle con las que tiene encuentros sexuales, y se queda embarazada. A lo largo de la novela, Evelyn se cuestiona si Muriel "is...human or something else, and what is she likely to give birth to?" (67), lo que anticipa la actitud de la madre hacia el recién nacido. La idea implícita en este comentario queda patente más adelante cuando denomina al recién nacido, "that misbegotten, that *changeling*, that demon-food" (186; la cursiva es nuestra). Con el convencimiento de que el bebé – un niño, según parece, porque cuando Evelyn se inclina sobre él, "Clifford stared

back" (186) – no es uno real, sino un engendro endemoniado, Evelyn sostiene que se puede sustituir y conseguir el real, porque "'[i]f it is a changeling, you ought to give some thought to getting the real one back. The one they take lead miserable lives. They look in at people's windows. Their growth's stunted. They're always cold" (188-89). En realidad, Evelyn está describiendo el tipo de vida que Muriel ha padecido, si tenemos en cuenta lo que se expuso a este respecto en el capítulo dedicado a Lessing. Es decir, si *changeling* puede equipararse como el *unusual child* que no encaja en la estructura familiar, Muriel sería asimismo una de estas criaturas que, como Martha Quest o como Shirley en "Among the Roses" de Lessing, perturban y resultan problemáticas en el entorno donde viven. Con la intención de evitarle al *changeling* de Muriel una existencia parecida, Evelyn y Muriel lo llevan al canal para proceder a la sustitución:

> When Evelyn turned back the flaps of the box, Muriel thrust her hands out officiously, as if to pick the infant up. Evelyn slapped them away. She removed the towel and the sheet that had lined the box, put them aside and lowered the box on to the surface of the water. She straightened up; her back ached from bending. In the last few minutes it had seemed to grow darker. The wind will push it along, Evelyn thought. They watched the box growing sodden, tipping into the water…They waited on the bank for ten minutes. It was quite dark now. 'It must be dead,' Evelyn said at last. 'They won't give you anything in exchange for a corpse". (191)

El bebé muere ahogado, al igual que Muriel, su madre, está asfixiada (de un modo metafórico) por Evelyn, por lo que el agua contiene connotaciones negativas en esta novela. Sin embargo, Mantel hace referencia a este episodio en la novela en otros términos: "I really think Muriel is me in that relationship, who can only cope by closing her eyes, closing her ears…Muriel…in effect murder[s] a child to stop it being taken by her mother" (Apéndice 1: 483). La acción llevada a cabo por Muriel, entonces, parece responder a un deseo de separarse de su madre y de establecer las fronteras de su identidad personal (ahora como madre del

recién nacido), pero en la mente perturbada de Muriel se convierte en asesinato. La espiral de terror se va sucediendo a partir de aquí más deprisa cuando vuelven a la casa, con la llegada de Isabel Field, antes mencionada, la última asistente social asignada al caso de Muriel, cuya presencia al final de la novela se hace fundamental.

La novela poco a poco ha ido acercando a los personajes entre sí, porque el anciano que dejó embarazada a Muriel resulta ser padre de Isabel. En este punto, Isabel visita la casa Axon, tras un paréntesis motivado por el sentimiento de culpabilidad al haber extraviado la ficha sobre el caso de Muriel en un garaje[2], para comprobar el estado de la hija de Evelyn. Como los demás asistentes sociales, Isabel es poco bienvenida, pero ocurre un hecho extraordinario que la va a marcar para el resto de su vida:

> 'Where is she?' [Isabel] said. 'I don't see her.'
> 'Hiding again. Under the bed, very likely. In the wardrobe. Go and fetch her out. She won't come for me.'
> …'There's no one –'
> Evelyn stepped out of the room, closed the door and turned the key in the lock. Smiling to herself on the landing, she imagined that she had heard the girl's neck click back as she glanced up in surprise..
> 'Mrs Axon, let me out. For goodness sake, Mrs Axon. What do you think you're doing?'…
> Isabel fumbled for the lightswitch. At least there was a bulb in here, though it was dusty and dim…unshaded, it cast patchy shadows into the corners of the room…She raised her fist and banged on the door twice, as loud and hard as she could…By now she had realised that the room was very cold, colder even than the rest of the house. Even in her jacket and scarf she felt it, not icy, but a clammy chill like wet earth. Let me think, she said to herself, let me think.
> She thought she caught a movement from the corner of the room. She swung round. Nothing there. (194-95)

[2] Es precisamente Colin, ya convertido en su ex-amante, el que la recupera de forma un tanto insólita (171-72). En efecto, Colin, profesor de historia, acude con su mujer, Sylvia, a una cena organizada por el director del colegio, en la que descubre que éste, debido a una confusión producida por un mecánico del garaje, se ha encontrado con esa ficha en su coche y que piensa escribir un libro, "turn it into a sort of allegory, you see, about the state of our society" (159). Finalmente, Colin la roba y consigue devolvérsela a Isabel. Es posible interpretar la novela de Mantel en los términos que utiliza Frank O'Dwyer, el director; es decir, la casa en el número 2 de Buckingham Avenue puede considerarse microcosmos de Inglaterra, por lo tanto, la degradada situación de la casa y de la relación entre madre e hija comenta, de forma metafórica, el contexto sociocultural británico. No nos extendemos más en esta posible lectura, pues *VP*, la secuela de *EDMD*, permite un examen más profundo en este sentido.

Así pues, Evelyn encierra a Isabel en la *spare room*, que, según ella misma ha comentado con anterioridad, está encantada y habitada por espíritus. Un poco más adelante, una prenda, la rebeca utilizada por Muriel, llama la atención de Isabel, ya que desprende un olor muy característico: "It was unmistakable, the sour-sweet baby odour of regurgitated milk" (196). Este episodio es de gran trascendencia y merece la pena analizarlo en detalle. Se deben señalar, pues, varios aspectos del mismo, que ponen de manifiesto una posible lectura de la novela como texto gótico en el que se produce la confrontación entre la figura de una madre y la de una hija. En primer lugar, Evelyn se comporta con Isabel como con su propia hija porque hay que recordar que, cuando Muriel se comportaba mal, su madre la encerraba en una habitación – como la señora Reed a Jane en *Jane Eyre* –. Es decir, Isabel y Muriel se equiparan en este momento de la narración, con la salvedad de que Isabel es huérfana de madre – con lo que responde a la típica heroína gótica, "typically a young woman whose mother has died" (Kahane, "Gothic Mirror" 334) – y Muriel de padre, por lo cual, los comentarios que se realicen a tenor de Isabel pueden ser perfectamente aplicados, a nuestro entender, al personaje de Muriel. Además, hemos comparado con anterioridad a Muriel con Bertha Mason, la otra mujer encerrada en *Jane Eyre*, por lo que se puede establecer otra asociación. Así pues, si la escena en la que Evelyn encierra a Isabel se asemeja a la de la *red room* de la novela de Brontë, y si se considera, por lo general, que Bertha significa el elemento irracional y reprimido de la personalidad de Jane, como sostienen Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, "Bertha...is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of the orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress" (360), podemos argumentar, entonces, que Muriel representa el aspecto más oculto de Isabel, que se encuentra reprimido por su actividad profesional. Isabel menciona en una ocasión que reprime, a veces sin éxito, sus sentimientos por la profesión a la que se dedica: "I took a training course to

educate me out of feeling. I'm not paid to feel. But still I do it" (74). La experiencia que Isabel vive dentro de la habitación provoca el choque de su mente racional y profesional, acostumbrada a someter y encubrir sentimientos, con la parte más oculta e irracional, que va a ser representada con la sugerencia de elementos sobrenaturales dentro de la habitación.

La conexión existente entre *Jane Eyre* y *EDMD* contribuye a considerar a esta última como novela gótica. Como en la obra de Charlotte Brontë, aquí también existe una habitación, con múltiples interpretaciones. Por esto, el segundo aspecto que conviene destacar del texto antes citado es precisamente la importancia de la habitación. Según afirma Juliann Fleenor a tenor de los rasgos esenciales de las narrativas góticas, esta imagen espacial puede hacer referencia a la "repressive society in which the heroine lives" ("Female Gothic" 12) y, en este sentido, esta lectura se encuentra en perfecta consonancia con la desazón que Isabel siente hacia su trabajo y el modo en que está organizada la sociedad. Pero también puede simbolizar al personaje femenino en varias facetas. En este mismo orden de ideas, cuando analizamos las figuras de madres e hijas en el capítulo dedicado a Lessing, prestamos gran atención a la imagen de la habitación. En Lessing, ésta manifiesta muchas posibilidades, por ejemplo, la mente del personaje en cuestión o el espacio interpersonal característico entre la subjetividad de la madre y la de la hija en la etapa preedípica. Es más, un espacio cerrado como seno materno aparece en Lessing, en *LL* y *FGC*, y Atwood, en *LBM*, sin embargo, en el caso de *EDMD*, la habitación, aunque en relación con el cuerpo femenino, no contiene el poder generador o transformador de algunas de las narraciones de las autoras mencionadas. La habitación en la novela de Mantel ilustra, a nuestro entender, lo que Chodorow sostiene acerca de la identidad personal femenina, "[women's] experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries" (Chodorow, *RM* 169), que corresponde, desde un punto de vista psicológico, a la transgresión y violación de límites y fronteras propias de las obras

góticas, como explicamos en la discusión de *LO* de Atwood. Con todos estos elementos, creemos poder concluir que este episodio concede a la novela una estructura de *Female Gothic*, en tanto que se explora ese perfil borroso existente entre madres e hijas, es decir, "the problematic boundaries of female identity and its relation to power, sexuality and the maternal body" (Kahane, "Maternal Legacy" 243). El terror que experimenta Isabel dentro de la habitación está en directa relación con el de la figura materna, representada en el olor a leche que impregna la rebeca de Muriel, "regurgitated milk" (196), con la implicación de que lo que está oculto o dentro saldrá a la luz, hacia fuera, tal y como finalmente ocurre. Entonces, el secreto inconfesable que ha atraído a Isabel a esa casa que, como en los textos paradigmáticos góticos, "functions figuratively as the externalized maternal body, simultaneously seductive and threatening" (Rubenstein, "House" 317), es el nacimiento y posterior muerte de un bebé. En este punto, es pertinente citar lo que Hilary Mantel ha comentado respecto a la muerte del bebé de Muriel en la novela:

> [I]t does nevertheless express a certain truth about my life, and probably about the lives of a lot of other women. I think I have perhaps rather taken it to extremes. I found in the end…I had a serious illness, after that I couldn't have children, and I realized that probably I could never have had children. Certainly not after being about the age of twenty, I find this, if I care to look at it on a metaphorical level, I might say that the panic went so deep that if I had a baby, my mother would take it away, that I did better than Muriel, I didn't wait until born to murder it, I made sure it'll never be born at all. (Apéndice 1: 484)

Con estas manifestaciones la autora llama nuestra atención sobre la complicada relación que estableció con su madre y que se ve reflejada en la novela. En este orden de cosas, *EDMD* puede ser comparada con *Frankenstein* de Shelley, porque en ambas se encuentra alojada la obsesión por la idea del alumbramiento, aunque con notables diferencias, claro está. En realidad, no sólo por el nacimiento y posterior defunción del bebé "life and death become confused" (Kahane, "Gothic Mirror" 338) en la habitación, sino también por la sugerencia de

que existen fuerzas sobrenaturales – el frío que siente Isabel, el ruido que escucha en una esquina y una información revelada por Isabel en *VP*: "locked in that room by myself I felt something pulling at my skirt" (41) subrayan esta idea – y de que la habitación está plagada de espíritus, convocados por las sesiones espiritistas que Evelyn solía organizar. Así pues, el elemento gótico viene también definido en la novela por lo que Coral Ann Howells sostiene, en términos generales, acerca de la narrativa gótica, esto es, "the co-existence of the everyday alongside a shadowy nightmarish world" (*Margaret* 64), que va a perseguir a los personajes en *VP*.

Colin – héroe venido a menos – acude al rescate de Isabel tras verla pidiendo auxilio en la ventana, desde la casa de su hermana Florence Sidney[3], con lo que se sucede una serie de escenas muy rápidamente, en las que Evelyn cae por las escaleras golpeada y empujada por Muriel, Isabel es salvada y, por último, se consuma la definitiva despedida entre los ex-amantes. En esta escena Colin comenta a Isabel la posibilidad de adquirir la casa Axon, ahora que Evelyn ha fallecido y Muriel ha sido internada en un centro psiquiátrico, quien a su vez responde que "*I* wouldn't buy it" (209; la cursiva es de Mantel). La novela se cierra con una visión de Colin y su familia, alojados en la casa Axon, meses más tarde de que ocurrieran los acontecimientos ya descritos. Existen dos aspectos muy interesantes en el final de *EDMD* que merece la pena resaltar: en primer lugar, Sylvia comenta la actitud tan extraña que Alistair, su hijo, ha adoptado desde que se han mudado a la casa nueva: "I don't know what's the matter with Alistair...I think the devil's got into that child since we moved house" (211). En *VP* se comprobará que esa actitud se desarrolla en él hasta convertirlo en un potencial delincuente. En segundo y último lugar, la descripción de la noche iluminada por una "large waxen moon"

[3] Florence vive justo al lado de la casa Axon y la casualidad – y a este respecto Isabel asegura que "coincidence is what holds our lives together" (75) – hace que la madre de Colin y Florence fuera clienta de Evelyn, y que sea el padre de Isabel el responsable del embarazo de Muriel. Las coincidencias abundan de tal manera en *VP* que llegan a resultar absurdas y conceden un tono de farsa a la narración.

(212) insinúa la poderosa influencia de Evelyn, aún después de muerta, por la presencia de la luna, imagen materna por excelencia. La figura de la madre, representada por la casa, en concordancia con lo que Kahane argumenta, "itself is presented as the overt antagonist, specifically through its images as a maternal antagonist, *a diseased presence*" ("Gothic Mirror" 341; la cursiva es nuestra). Si en *EDMD* se ofrece una visión de la casa, sobre todo del "conservatory" con sus "stopped clocks and defunct lightbulbs...postcards from relatives escaped to Bournemouth...the decaying cardboard boxes...[and] spider's webs like veils from long-postponed weddings" (53), anclada en el pasado, *VP* se centra en la destrucción física de la misma, dominada por la figura materna, que corre paralela con la decadencia de los lazos personales en la familia Sidney.

5.2. *Vacant Possession* (1986)

La novela está situada diez años después de estos acontecimientos, cuando Muriel tiene cuarenta y cuatro años y Colin sigue viviendo con su familia en lo que era la residencia de Evelyn y Muriel. En *VP* ésta pretende vengarse de la muerte de su madre y se integra en su antigua residencia para llevarla a cabo; al mismo tiempo, la figura de Evelyn, representada por la casa, cobra especial importancia porque también realiza su venganza personal y, por último, Muriel se dispone a reunirse con la figura de su madre en el único sitio posible de la casa: la *spare room*.

La intrincada "*web* of psychic relations" (Kahane, "Gothic Mirror" 337; la cursiva es nuestra) existente entre madre e hija continúa más allá de la muerte de la primera y va a afectar a los personajes circundantes, lo que demuestra la estrecha interrelación entre los seres humanos. La idea de la tela de araña resulta muy apropiada para una narración que pone en

contacto a todos los personajes entre sí. En efecto, la disposición de las primeras páginas de *VP* apunta la estrecha conexión entre Muriel y los habitantes de su antigua casa: la primera página describe a una Muriel en edad madura, mientras que inmediatamente después se nos concede una visión de la familia Sidney una mañana cualquiera. Todos los personajes que aparecieron en la anterior novela volverán a tener protagonismo en esta.

Una conversación mantenida entre Sylvia y Lizzie Blank, la asistenta, conecta el final de *EDMD* con la novela que nos ocupa. Recuérdese que en aquélla se comenta el cambio de comportamiento de uno de los hijos de la familia, Alistair, desde que se mudaron a la casa número 2 de Buckingham Avenue. Pues bien, en esta conversación a la que hacemos referencia sabemos que Alistair vive en una habitación muy especial de la casa:

> ‘By the way, you didn’t try to clean Alistair’s room, did you? I mean to tell you. I expect he’s got the door locked.’
> ‘*The spare room*?’ Lizzie looked at her; it might have been astonishment, but her face was so far from the human norm that it was always difficult to be sure what her expressions meant.
> ‘Well, it’s not really the spare room. Alistair’s always had it, since we came.’
> ‘I call it the spare room.’
> ‘I daresay it was, before we moved here…
> ‘Some rooms have no talent for cleaning. Some rooms will never be clean.’ Her tone was perhaps unnecessarily doom-laden… (27; la cursiva es nuestra)

Sólo alguien que hubiera vivido en la casa antes que los actuales inquilinos sabría que esa habitación recibía tal nombre, con lo cual se deja entrever aquí que la identidad de la asistenta es falsa, lo que Sylvia sostiene más adelante: “You’re here under false pretences” (210). Aunque Sylvia se refiere al hecho de que fue su casero el que escribió la carta para solicitar el puesto de asistenta, este comentario puede aplicarse perfectamente a la actuación de Lizzie/Muriel durante toda la novela. De hecho, su mismo apellido, *Blank*, sugiere un pasado en blanco, es decir, que este personaje no tiene familia, ni raíces; su vida pasada no cuenta en absoluto, por eso tiene tal apellido. En efecto, Lizzie/Muriel afirma en una ocasión a su amigo

Emmanuel Crisp: "I don't like remembering...It upsets me, thinking about my mother" (33), pero "already the unwelcome process had begun" (34) y Muriel recuerda los acontecimientos pasados. Esta visión del pasado en la que se ofrece un resumen de lo acontecido en 1974 en la casa añade algunos detalles que iluminan la relación entre Muriel y su madre, Evelyn. La voz narradora de tercera persona utiliza el punto de vista de Muriel para narrar esos hechos, por lo tanto, se insiste en el enclaustramiento y soledad que siente la hija, "Mother *didn't let her out of the house*...She *locked* her...Mother *kept her at home*...(34; la cursiva es nuestra)...Mother *kept her at home* again. For decades she had sat *imprisoned* in the house" (35; la cursiva es nuestra). Los recuerdos de Muriel, en general basados en los sentimientos hacia su madre, se agolpan atropelladamente, pero conviene destacar lo que ella afirma a tenor de su recién nacido y el *changeling*, porque, mientras en *EDMD* sólo obtenemos una descripción externa de lo que Evelyn y Muriel hacen con la caja – que contiene al bebé – en el canal, aquí el centro de atención está alojado en los sentimientos y pensamientos de Muriel:

> There was no sign of the swap. The two babies were already confused in her mind; cold, stunted, condemned to the changeling life, their scant humanity draining away from them year by year…Was it a boy or a girl?…I don't know…it was all so long ago. She had felt on the canal bank – or was it only later that she felt it? – a small gnawing inside that she called regret. It was all she had, and now it was drowning…Perhaps it was for herself then. She wondered for a moment how she came to be alive, how it was that her old mother had not brought her here and floated her off one day in hope of getting in exchange a human child. (39-40)

Lo que se había expuesto en relación a la primera novela se confirma en este fragmento. Es decir, Muriel se considera a sí misma *changeling*, al igual que el bebé y, en consecuencia, expresa por primera vez el rechazo de su madre hacia ella. Más adelante, reconoce abiertamente que ella es un "changeling...[that] [i]t's a substitute...ungrateful. It's a disappointment to its mother...a filthy thing" (144-45). Sin embargo, ella desea ejercer la

maternidad y, como su hijo falleció, expresa su intención de conseguir un niño invirtiendo el proceso realizado en *EDMD*: "'if I could get a loan of a baby, just an ordinary one, I could try the trick in reverse. Throw in the changeling and get a human; throw in the human, and get a changeling" (145). Es en el desenlace de *VP* donde Muriel pone esto en práctica con un sorprendente resultado.

Muriel trabaja como asistenta en la casa de los Sidney con la personalidad de Lizzie Blank. Pero, a medida que avanza la novela, adquiere otra personalidad, la de una anciana llamada señora Wilmot. Ya en *EDMD* Muriel manifiesta la facilidad para imitar y asumir gestos y posturas de las personas que visitan la casa (67), si bien es durante su estancia en la institución psiquiátrica, donde pasa los diez años que han transcurrido desde la primera a la segunda novela, cuando pone en práctica su habilidad "[b]y watching other people, by stealing their expressions and practising them, she was adding to her repertoire. I was no one when I came here...after a few years of this, there's no saying how many people I'll be" (51). Efectivamente, sólo con Sholto y Crisp, dos amigos que, como ella, salen de la institución para reincorporarse a una vida en apariencia normal gracias a la ayuda de la asistencia social, Muriel conserva su antigua identidad. Con todos los demás ella aparece vestida con la personalidad de Lizzie Blank o con la de la señora Wilmot, dependiendo del momento.

Para Kathryn Harrison, esta novela resulta "more absurd than its predecessor and more serious in intent…a dark novel that poses dire questions about the nature of identity and interdependence" (3). En este mismo orden de ideas, Hilary Mantel ahonda en el carácter de Muriel y sostiene que precisamente porque Muriel carece de una auténtica y adecuada identidad personal, "in *Vacant Possession* she survives by changing into other personalities" (Apéndice 1: 484). Entonces, cabe interpretar esta característica de Muriel como la manera de recrear el proceso de desarrollo personal, del mismo modo en que "[t]hroughout their

development...women have been building *layers* of identification with their mothers upon the primary internalized mother-child relationship" (Chodorow, *RM* 204; la cursiva es nuestra). Podríamos afirmar que, salvando las distancias, el recurso de la pluralidad y multiplicación de identidades, utilizado por Muriel, recuerda el de Joan en *LO*, que al final proporciona la reconciliación y reconocimiento de la figura de la madre, como paso previo a la aceptación de sí misma y de su propia capacidad maternal. El problema que acucia a Muriel es la excesiva identificación con su madre, lo que se traduce en "a self long ago shattered" (Harrison 3). Si se tiene en cuenta que, según afirma Chodorow, la diferenciación – que no tiene por qué significar separación absoluta – "happens *in relation to* the mother, or to the child's primary caretaker" y que "develops through experiences of the mother's departures and return, and through frustration" ("Gender, Relation" 6; la cursiva es de Chodorow), ésta brilla por su ausencia en el caso concreto de Muriel.

Resulta interesante observar cómo el pasado ocupa un lugar fundamental no sólo para Muriel, quien, aunque aborrece pensar en él y realiza grandes esfuerzos para borrarlo, de forma inexorable, se dirige hacia un reencuentro con él en la figura de su madre, sino también para otros personajes de la novela. Por ejemplo, Sylvia desea fervientemente eliminar toda huella de un pasado plasmado en fotografías tomadas diez años antes, mientras se dispone a realizar una exfoliación de su rostro:

> How she wished she could really shed her skin, and shed the past with it, dispose of that embarrassing image in the photographs of ten years ago. She had heard of people trying to 'purge themselves of their past'…Exorcism...(82)

En ese pasado que quiere suprimir por completo de su memoria se encuentra la aventura amorosa entre Colin e Isabel, justo hace diez años. Un poco más adelante, Sylvia encuentra una fotografía que Colin conserva de Isabel, por lo que da la impresión que a pesar de los

esfuerzos denodados de Sylvia por eliminar el pasado, éste se manifiesta de una u otra forma. Es más, la propia Isabel aparece en la novela, completamente transformada tras su terrible experiencia en la casa Axon. Casada con un oficinista bancario, sin trabajo y de vuelta a la ciudad, también Isabel intenta exorcizar y purgar el pasado de su vida mediante la redacción de lo que ella llama "CONFESSIONS" (85), sin éxito. La sensación que la invade de "a feeling of *circular motion*. It was not entirely the effect of the Scotch on an empty stomach. Here she was, back in town" (87; la cursiva es nuestra) permea *VP* porque el pasado, como estamos comprobando, regresa de una u otra manera a las vidas de los personajes. Esta idea de la "circular motion" nos recuerda la imagen de la noria en *PM* de Lessing, que alberga connotaciones negativas y positivas. La vinculación estrecha entre el pasado y el presente hasta tal punto que aquél adquiere nuevos significados y continúa vivo en el presente proporciona una perspectiva interesante para la interpretación de esta novela. Personajes que, como Sylvia e Isabel, reniegan de su pasado están, al igual que la señora Quest en *Children of Violence*¸ "doomed to repetition and incomprehension" (Greene, "Feminist Fiction" 302); mientras que Muriel, lejos de olvidar el pasado, se centra en desenterrarlo y sacarlo a la luz para, a continuación, llevar a cabo su venganza.

Nos detenemos un instante para constatar el importante papel que juega el pasado y el recuerdo en el conjunto de la narrativa de Mantel (como en la de Lessing y Atwood). *A Place of Greater Safety* (1992), novela considerada por la propia autora su "best achievement" (Apéndice 1: 488), plasma las vidas de los protagonistas de la Revolución Francesa, Robespierre, Danton y Desmoulins, así como su paso de la esfera privada al ámbito público; el resultado es una novela histórica que ganó en 1992 el *Sunday Express Book of the Year* y que tuvo una excelente acogida por parte del público. Así pues, el interés de Mantel por la historia, el pasado y los mecanismos que activan el recuerdo es bien patente y, de hecho,

Mantel asegura que ella "regret[s] not having been a historian" (Apéndice 1: 489). Esta preocupación personal asimismo se percibe en la conferencia que la autora concedió en el XX Congreso Internacional de AEDEAN, al afirmar lo siguiente: " [Y]ou do need to hang onto the past, because it is the thing against which you measure the present" ("Is This Story" 44). También en una lúcida reseña que Mantel escribe en torno a *AG* de Atwood – novela que a su vez trata en profundidad estos temas – a tenor del personaje de Grace Marks, sostiene que "the dead have power" ("Murder" 9). En este sentido, el título de la mencionada reseña sobre la novela de Atwood, "Murder and Memory", encierra dos de las claves que se observan en *VP*. El recuerdo, la vuelta al pasado, y el asesinato coinciden en diversos episodios de la novela que nos ocupa. Por ejemplo, Muriel consigue trabajo, con la personalidad de la señora Wilmot, en una hospital-residencia donde están alojados tanto el padre de Isabel como la madre de Colin y Frances. Allí Muriel/la señora Wilmot propicia un encuentro con el señor Field:

> As [Mr Field] looked at her, a change seemed to come over her. Her bony shoulders straightened. She grew by an inch or two, and her melancholic manner fell away. *The years fell away too*; it was 1974, she was a girl alone, on a go in the park, and a lonely old gentleman was hanging around by the swings. Muriel grinned at him.
> 'Hello, old cock,' she said. (100; la cursiva es nuestra)

Más adelante, Muriel le provoca un paro cardíaco y, en consecuencia, fallece (146). Asimismo, cuando la señora Sidney, tras muchos años en estado catártico, recupera conciencia de la realidad – casualmente tras reconocer a Muriel bajo su disfraz de la señora Wilmot en el hospital –, es enviada a casa de sus familiares, de su hija Florence, que se siente abrumada por la responsabilidad de cuidar a su madre anciana. El cuidar a su madre se convierte en una tarea ardua y difícil para Florence, sobre todo ahora que aquélla manifiesta delirios de grandeza (piensa que es un miembro de la familia real). Florence recibe la ayuda

de Lizzie Blank/Muriel, asistenta de su hermano, quien asesina a su madre con una cantidad excesiva de pastillas y con la ayuda de una almohada (191). La ironía de todo esto reside en que todos piensan que es Florence, la hija, quien en un momento de desesperación ha puesto fin a la vida de su madre. Esto ocurre porque se insinúa en esta y en la anterior novela de Mantel que la relación entre Florence y su madre no era del todo satisfactoria. En *VP*, donde la distorsión en todos los ámbitos alcanza niveles insospechados, se pone el acento en la dificultad existente para establecer adecuadas relaciones interpersonales, en concreto, entre padres e hijos. Así, aparecen figuras de padres e hijos que tienen problemas de comunicación o de entendimiento, por ejemplo, entre Alistair y Suzanne con sus padres, Colin y Sylvia; Austin con sus padres (Francis, pastor protestante, y Hermione) e Isabel y su padre.

Respecto a la familia Sidney, el progresivo declive en las relaciones personales y la vida cotidiana de la misma tiene su punto de partida cuando Suzanne, la hija mayor, da a conocer la noticia de que está embarazada[4]. Según sostiene Muriel, tanto el comportamiento de la familia como el aspecto físico de la casa se asemeja cada vez más a la época en la que su madre vivía y por esta razón, ella "felt an intense gratification" (127). La descripción que a continuación Muriel realiza de lo que ve a su alrededor señala, para ella, el comienzo de la degradación física de la casa y, por ende, moral de la familia:

> The air was choked with tension and spite, and on the landing all the doors were closed; it was just like Mother's day. The children were locked in their rooms, sniffing glue and crying…It was nothing now but a matter of time. There would be strange pains in the dark bedrooms, despair in the breakfast room where Mother's kitchen used to be. Food getting cold, food getting bad; soon the lightbulbs would go, and no one would bother to replace them…Soon cracks would appear in the walls…Given time, the roof of the extension would fall in. Where the lean-to had stood, the house would be open to the sky. Rubbish would fester uncollected, and the rat would be back…No member of

[4] El padre de la criatura es Jim Ryan, marido de Isabel, oficinista bancario. Como comentamos en el epígrafe anterior, son tantas las coincidencias que al final contribuyen a crear un clima absurdo en las vidas de unos personajes, fuera de todo control lógico.

> the household would fail to see their lives and motives laid bare. Their trivial domestic upsets would turn soon to confusion, abandonment and rage…Could they prevent it? She didn't think so. There was Resurrection, in various foul forms…Now Muriel's rules were in operation, and the Sidneys were entirely in eclipse. (128)

Cabe resaltar la degeneración que Muriel anticipa para la familia, reflejada en la casa, y que recibe el nombre de "Mother's day" (lo que permite una lectura del título de la primera novela en este sentido). La corrupción se extenderá a todos los niveles, porque, en primer lugar, serán los aspectos cotidianos de la vida de los Sidney los que se vean afectados por el mal que la casa contiene. En segundo lugar, el edificio en sí, la casa, sufrirá un paralelo proceso de desmantelamiento y, por último, los miembros familiares se verán afectados por la descomposición de la casa, por lo cual sus vidas sufrirán un duro revés y, como consecuencia, se producirá una escisión en la familia. Este panorama, que se asemeja mucho al que asistimos en la primera novela, es evocado por Muriel, quien realiza fechorías de todo tipo, como hemos comprobado con anterioridad. Es decir, Muriel se encarga de hacer revivir el pasado, en palabras de Colin, "[t]he past seems to be the present" (134). En efecto, a medida que avanza la novela, los personajes comentan la inusual frecuencia con la que se agria la leche (126) o se estropean los diferentes utensilios de la casa, "the vacuum cleaner had packed up, the tumble dryer had broken, and the iron was overheating; perhaps there was something wrong with the wiring?" (140). Más adelante, "the electric kettle had fused...the toaster burned everything that was put into in, then catapulted it around the room, and the washing machine...pumped water all over the floor" (153), por lo que el estado de la casa comienza a recordar el de la época en la que vivía Evelyn en la casa. Las plantas, como antaño, mueren y el reloj ya no da la hora, demostrando cómo el tiempo se ha congelado dentro de esa casa (168). El pasado, entonces, parece estar solapándose con el presente de tal forma que no parece haber diferencias entre uno y otro. Unas palabras de Isabel – recogidas por Jim, en una

conversación que mantiene con Colin sobre el futuro de Suzanne y su bebé – resumen esta idea a la perfección: "She says time's circular, she can feel it snapping at her ankles" (165).

La imagen utilizada por Isabel recuerda la actividad que los espíritus llevaban a cabo en la casa del número 2 de Buckingham Avenue, cuando Evelyn vivía allí, especialmente en la *spare room*. Allí Isabel sintió "these invisible things that came out and touched her legs" (166). Los espíritus del pasado, ahora en realidad, sólo uno, Evelyn, se hacen notar en todos los rincones de la casa, con lo que el pasado cobra fuerza inusitada, persiguiendo a la familia. La única que reconoce la fuente de tantos males es, por supuesto, Muriel, quien manifiesta sentimientos contradictorios frente al regreso de su madre:

> Mother had not materialised; but often, as she polished the scratched dining table at Buckingham Avenue, Muriel thought she felt her hanging in the air. *She wanted her and didn't want her*, that was the trouble…When the box breaks, the baby will fall, out comes Little Muriel, teeth bones and all.
> (159; la cursiva es nuestra)

Varios elementos son puestos de relieve en este fragmento: lo gótico, la reactivación de la ambivalencia de Muriel hacia su madre y, por último, la necesidad que expresa Muriel de ejercer la maternidad, de establecer un vínculo con una hija, con lo que se reproducirá la experiencia vivida con su propia madre. Así pues, en primer lugar, en lo que respecta al elemento gótico de la presente novela, Muriel percibe la presencia espectral de su madre en la casa. En este sentido, Colin sospecha que hay "somebody's interacting in this house" (186) y Alistair, habitante de la anteriormente conocida como *spare room*, sostiene que "[t]here's sumfin growing on my wall...'Fungus or sumfin'" (189). De un modo justificado podemos relacionar el deterioro de la casa Sidney con el de la casa Usher en el relato de Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher" (1839): "Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves" (23), conexión que Colin y Sylvia

reconocen en un momento determinado (203). En ambos casos la dilapidación del espacio físico coincide con la decadencia de la familia. ¿Se podría analizar el desmoronamiento de la casa y de la familia Sidney como metáfora de la situación sociopolítica de la Inglaterra de los años ochenta? Creemos que sí.

Las barreras y límites físicos se diluyen si equiparamos la descomposición de la casa (y, por ende, la de la familia Sidney) con la escisión y dificultades existentes en la sociedad inglesa de esos años; la novela transcurre en 1984, año de la huelga nacional de los mineros, huelga que se menciona directamente en la narración, cuando se afirma que la "dispute with the National Coal Board was in its eighth [month]" (156). En esta misma línea, uno de los personajes afirma que "now was the winter of his discontent" (76), cita algo modificada del comienzo de *Richard III* (1595) de William Shakespeare. Pues bien, esta famosa frase proporcionó el apelativo adecuado para denominar la serie de acontecimientos y movimientos sociales que aconteció en Inglaterra desde el invierno de 1979 al verano de 1982 y, según parece, fue "used first by Peter Jenkins in the *Guardian* and it stuck" (Marwick 270), tras la actuación de Laurence Olivier en la versión cinematográfica de la mencionada obra de Shakespeare. También, se insinúa la creciente importancia de inmigrantes de otros países y etnias, con el personaje de Kowalski (el casero de Muriel). Es decir, la fluidez de las fronteras de la personalidad femenina, según Chodorow, se manifiesta asimismo en la indiferenciación existente entre los problemas que acucian a la familia, a la casa y, en consecuencia, a la sociedad. En este sentido, se puede estudiar esta novela junto con otras, como *GT* de Lessing, en las que, según Gayle Greene, "houses figure prominently, as microcosms of England" ("Bleak Houses" 305). Esta posible lectura de la novela está refrendada con lo que la autora sostiene sobre su arte:

> I can only envisage things embedded in a society and I'm not a novelist with a political agenda...but I always think let us look for the politics of the situation because...one of my main concerns is power. So when I write about a household, I'm not simply writing about someone's domestic set-up, I'm writing about them as a reflection of politics in the wider world. (Apéndice 1: 480-81)

Resulta evidente que Mantel comparte con Atwood este interés por los juegos de poder, así como por las estructuras que lo mantienen. Además, la autora sustenta una noción muy parecida a la que se puede observar en las novelas de Ivy Compton-Burnett, en palabras de Mantel: "one of my favourite novelists" (Apéndice 1: 481), porque el contexto sociocultural y político de la Primera Guerra Mundial o del período de entreguerras se encuentra reflejado en los modos y costumbres de las familias de sus novelas. Según Heather Ingman, "[t]he constant questioning of family power structures in her novels is in fact highly subversive of the political order embodied in the patriarchy" (92), con lo que, para esta investigadora, las figuras maternales opresivas y perniciosas que predominan en la narrativa de Compton-Burnett "are reduced to using motherhood as a way of gaining power denied to them by society" (93)[5]. Una vez dicho esto, podemos retomar la idea de la figura materna, cuyo espíritu persigue y domina a los habitantes de la casa. En cierto modo, el poder ejercido por Evelyn sobre Muriel ha sido traspasado a la casa que, cual ser vivo, intenta controlar y someter las subjetividades de esos habitantes. Es posible, entonces, llevar a cabo un estudio de las figuras de Evelyn y Muriel, partiendo de los supuestos teóricos de Jessica Benjamin sobre dominación y sumisión. Además, la casa contiene el espacio donde se explora "the dimension of recognition between self and other" (Benjamin, "A Desire" 98), al entrecruzarse las subjetividades y personalidades de todos sus habitantes, pasados y presentes.

[5] Tanto la narrativa de Atwood como la de Mantel reflejan algunos de los supuestos de Foucault, en lo que al ejercicio del poder se refiere. Pero desarrollar estas ideas sería tema para otro trabajo.

En segundo lugar, cabe constatar que si, como afirma Roberta Rubenstein, "[i]n Female Gothic narratives, houses and mansions function figuratively as maternal spaces" ("House Mothers" 320), *EDMD* y *VP* pueden ser denominadas *Female Gothics*. Este elemento gótico está estrechamente vinculado con los ambivalentes sentimientos que expresa Muriel hacia el espectro de su madre que avanza progresivamente en la casa, ocupando dependencias, como el hongo que Alistair asegura tener en su habitación. La confusión que siente Muriel sobre su madre señala la ambivalencia, la ansiedad y la mezcla simultánea de deseo y temor por la figura de Evelyn, tal y como observamos en *EDMD*. Por un lado, desea y necesita establecer su propia identidad personal y, de este modo, "overcome her ambivalent and dependent preoedipally-toned relationship" (Chodorow, *RM* 136), pero por otro, no puede evitar volver su mirada hacia su madre o hacia la casa, que la representa, debido a la empatía y a la permeabilidad de sus fronteras personales, en definitiva, a la configuración psicológica de su *self-in-relationship*. Es en este espacio, la casa, y en las relaciones personales que Muriel establece donde explora su identidad y descubre la necesidad que tiene de ejercer la maternidad. Recuérdese que, según confesó Evelyn en la novela anterior, Muriel dio a luz a un niño; pues bien, en esta novela, al contar con la perspectiva de Muriel en muchas ocasiones, se nos dice, en concreto en el fragmento antes citado, que Muriel desea ver a "Little Muriel", a una niña. Si bien el sexo del recién nacido nunca queda del todo desvelado, hay que señalar la importancia que condensan estas líneas. Muriel expresa de forma explícita la necesidad que siente, tal y como argumenta Chodorow en su teorización, de criar a una niña y así reproducir las "intense primary relationships" (*RM* 203) que vivió con su propia madre. Así, todos los esfuerzos de Muriel se centran en conseguir una niña y las coincidencias que tanto abundan en la novela juegan a su favor para que Gemma, la niña recién nacida de Suzanne, termine en sus manos.

Suzanne y su madre se distancian a medida que el embarazo de aquélla sigue adelante[6], a pesar de la oposición de sus padres y de toda la familia. Cuando finalmente da a luz a Gemma, Suzanne mantiene una conversación con su madre sobre su futuro y el de su hija:

> 'You have your life to make,' Sylvia told her daughter. 'You've made a mistake, but you don't have to go on paying for it…She turned to Suzanne. 'Don't listen to your father. I'd be more than willing.You could finish your course.' *She was coaxing, trying to cajole the baby out of her daughter*. 'It's the least we can do.'
> Suzanne turned her face away again. 'I'll never give her to you'…
> (197; la cursiva es nuestra)

Este fragmento de la novela resulta muy similar a lo que Mantel ha asegurado respecto a la relación que estableció con su madre. Por una parte, se observa cómo la figura materna tiene unas expectativas determinadas sobre su hija, al igual que Sylvia, y que del mismo modo se ofrece a cuidar a un futuro nieto (aunque en *VP* el ofrecimiento se hace cuando Gemma acaba de nacer):

> [S]he would say: Well, if you got married while you are up at university, and you had a baby, I'd look after it, you know…I think that at some deeper level I completely panicked about it, and thought if I had a baby, my mother would take it away. (Apéndice 1: 483)

Muriel/Lizzie aprovecha las dificultades por las que atraviesan Sylvia y Suzanne para granjearse el afecto de la joven (129), para indisponer a Suzanne contra su madre y estropear aún más el clima familiar, para revivir su propio embarazo y, más adelante, para conseguir su pequeña Muriel, en compensación por lo que ocurrió diez años atrás (145, 179, 193). Se

[6] Aquí conviene destacar cómo Suzanne responde al tipo de hija, como Alice en *GT*, que, teniendo a su alcance todas las facilidades posibles para conseguir una independencia económica y una educación, al contrario que su madre, las rechaza frontalmente. En el caso concreto de Suzanne, ésta abandona todo por el futuro nacimiento de su hija. Asimismo, Sylvia y Colin se sorprenden del conservadurismo de su propia hija en lo que respecta, por ejemplo, las relaciones sexuales: "Oh, we didn't use contraceptives...simpler methods. Like withdrawal" (110).

presenta una ocasión propicia cuando Suzanne le pide que cuide a Gemma, pero el pasado resurge con fuerza en este punto y se venga ahora de ella. Efectivamente, Isabel persigue a Muriel/Lizzie, quien se quiere cambiar de ropa para recibir a su *changeling* de forma apropiada: "She saw it, in her own mind, the murky waters parting as the human baby sank. She looked down at Gemma...Slowly, trailing green weed, her own skeletal child swam to the bank. 'Resurrection is a fact,'…With damp and bony fingers, the changeling reached for her face" (232). Y en verdad será el esqueleto de su bebé lo que reciba. Debido a las tareas de limpieza del canal, los hijos de Colin y Sylvia, junto con Austin, descubren los huesos del bebé asesinado y quieren que sea Lizzie/Muriel la que reciba este esqueleto como broma. La propia Sylvia lleva el paquete, ignorante del contenido, a su casa, para acabar con toda posible relación con su antigua asistenta. En un instante coinciden Isabel, Sylvia y Muriel en un mismo lugar. Mientras Gemma duerme plácidamente en la caja, situada en el recibidor, Muriel, disfrazada como Lizzie, convence a Isabel de que suba a su habitación; allí, la encierra y, tal y como sucede en la casa del número dos en Buckingham Avenue, un "smell of dampness and decay rushed out...[t]he paper was peeling from the walls, a spider's web hung in the corner" (233). Es decir, la poderosa influencia de Evelyn se hace sentir en la habitación de Muriel, porque contiene las mismas características de la casa. La sorpresa de Isabel es mayúscula cuando reconoce a Muriel. En este preciso instante acude Sylvia con la caja, que la deja en el vestíbulo, y también es encerrada por Muriel; por ella sabemos que "Mrs Ryan was expecting" (234). El desenlace de la novela – al margen de la visión de Colin en su nuevo hogar, esperando que llegue Sylvia – se centra en Muriel y en el descubrimiento de los restos óseos del bebé que asesinó diez años antes, "[d]isplayed on the hall table...was a skeleton...It was a miraculous transportation" (236). Muriel recoge esos restos y regresa a la casa de su madre:

> Muriel was at *home*. She was at *home* at last; Buckingham Avenue. Holding her box, she wandered through the empty rooms. The Sidneys had gone, and the house was returning to itself; their occupation was a temporary thing, the blink of an eye, a memory erased as soon as the door closed on them…the air itself was thickening, and the floors exuded the cold and secret smell of earth. She would take a few minutes; enjoy herself. Then she would go upstairs to the spare room, sit down; arrange the bones, and wait.
>
> (237; la cursiva es nuestra)

Sylvia e Isabel están encerradas juntas, pero Isabel está embarazada, por lo que la implicación es positiva al final. A pesar de la descripción de la habitación, la idea subyacente es que existe una posibilidad de futuro, representada en el embarazo, para ambas protagonistas (y, de hecho, Sylvia y Colin se han mudado de casa). Sin embargo, el fragmento que acabamos de citar indica todo lo contrario para Muriel. Si Isabel estaba encerrada en la *spare room* al final de *EDMD*, aquí se remeda el final de la primera novela, pero ahora es Muriel la que se encuentra allí. La connotación de muerte es evidente con los restos óseos del niño y, en cierto modo, de vida también porque Muriel confía en que su *changeling* renacerá. Además, el impulso nostálgico de recuperación del pasado viene claramente indicado con la mención explícita de *home*, sinónimo, en esta y en otras narrativas donde las madres e hijas ocupan un lugar importante, de *mother*. Al concitar ambos términos en esta escena, se corrobora el deseo de Muriel de establecer un estado de fusión y conexión, propio del perído preedípico que la compense de un pasado terrible, mediante una fórmula que asimismo propugna Lessing en *MS*, la creación de "a compensatory fantasy: the perfect parent of the imagination who offers unconditional love and acceptance" (Rubenstein, "Fixing the Past" 31). Este impulso carece de la capacidad transformadora de otras narraciones y esto se desprende del uso del verbo "wait", que señala la actitud pasiva y dependiente de la hija respecto a la figura de la madre; Muriel, a pesar de todo, sigue estando anclada en el pasado. Aunque, como sostiene Mantel, "the end is open" (Apéndice 1: 483), creemos que la escena final de Muriel, sentada en la

habitación y esperando la resurrección de su bebé y de su madre, apunta a una lectura más bien pesimista de este personaje. Sin embargo, la perspectiva ofrecida respecto a los demás permite una lectura más optimista en lo que se refiere a sus posibilidades de futuro. El pasado cobra vida, al parecer, en forma de espectros y espíritus; una inesperada llamada a Colin, que espera a Sylvia, reproduce "the chant of dubiously human voices, a subdued and gathering roar" (239). Entre ellos es posible que se encuentren el del bebé y el de Evelyn, que acuden por fin para finalmente destruir a Muriel.

Para finalizar, debemos destacar entonces lo que comentábamos al principio del análisis de esta novela: la importancia de las relaciones interpersonales, de la relación madre-hija en la que ocurre una *web* de sentimientos contradictorios e intensamente ambivalentes. Todos los personajes están estrechamente vinculados, por lo que la idea de la identidad femenina formada en relación con el mundo circundante se encuentra privilegiada aquí en todos los sentidos. Hemos ido señalando manifestaciones de la autora en torno a su relación con su madre que han informado en parte nuestro análisis de ambas novelas. Podemos argumentar que lo macabro y el elemento gótico esconden un sustrato de autobiografía, porque Mantel no posee "much of an impulse to the confessional", y que ha preferido "wrap it in all those macabre layers" (Apéndice 1: 484). La noción de "layers" por supuesto recuerda a la constitución psicológica femenina, fundamentada en la empatía, conexión y *multiple layers*. En esta misma línea, hay que decir que la relevancia de la tela de araña se estudió con detenimiento en el capítulo anterior dedicado a Atwood y, de hecho, Mantel ha señalado que entre Atwood y ella misma existen "some common preoccupations" (Apéndice 1: 481-82). Así pues, se pueden establecer similitudes entre *LBM* de Atwood y las dos primeras novelas de Mantel en que en estos textos la noción de la *web* es fundamental. Resulta curioso que la misma autora afirma que su interés por la evolución y el darwinismo queda patente en *A*

Change of Climate (1994) y en *Giant, O'Brien* (1998): "I also write about evolution, so it's interesting the recent scientific speculations about how evolution occurs...there's recently been a preoccupation with Darwinism among English writers, and certainly that's touched me in *A Change of Climate* and slightly in [*Giant, O'Brien*]" (Apéndice 1: 482). No obstante, tras la lectura de las dos primeras novelas de Mantel se puede afirmar que esta preocupación de la autora se ve reflejada ya en las dos novelas que acabamos de examinar, y que la estructura de tela de araña es una imagen del mundo animal que encaja a la perfección en las relaciones que establecen los diferentes personajes de las obras, ilustrando la idea del *self-in-relationship*, propuesto por Chodorow. Por otro lado, la estructura de tela de araña en estas novelas cobra especial interés si recordamos lo que Miller sostiene sobre las narraciones escritas por mujeres, con el nombre de aracnología. A nuestro entender, estas novelas de Mantel pueden denominarse como tales, porque en ellas se nos permite algo que es propio de este tipo de narraciones, "enter into the labyrinthine *web* of the text and to exit from it again" (Allen 157; la cursiva es nuestra). Además, precisamente porque Mantel "would say to anyone anywhere [she is] a feminist" (Apéndice 1: 482), estas novelas expresan una particular preocupación por conectar al individuo con la experiencia humana colectiva, en concreto, la exploración del sujeto femenino, basado en la conexión con el mundo circundante.

5.3. *An Experiment in Love* (1995)

Entre las dos primeras novelas de Mantel y la publicación de *EL* transcurren nueve años y aunque, en apariencia, no guardan entre sí mucha relación, la autora subraya que, en lo que se refiere a la relación madre-hija en su narrativa, ella "ha[s] worked from the metaphorical to the actual, because...*An Experiment in Love* is to some extent

autobiographical" (Apéndice 1: 483). Por su parte, Millicent Bell, en una reseña sobre la novela de Mantel, sospecha la importancia del componente autobiográfico, al asegurar que *EL* trata de "another English girl who possibly resembles the author" (43). Lo autobiográfico adquiere, además, gran importancia porque la novela está narrada en primera persona, por lo que se observará un perfil borroso en torno a lo que es ficticio y lo que es real. Así pues, a continuación examinaremos la figura de la madre y la de la hija, Carmel McBain en esta línea, así como la relación entre amigas, según la teorización de Chodorow.

EL comienza con Carmel contemplando una fotografía de su amiga Julia (antes llamada Julianne) en el periódico, prestigiosa doctora que trata la anorexia entre pacientes acomodadas, lo que establece la importancia de la conexión entre comida y adolescencia en la novela, desde el principio de la misma. Como ocurre en la narrativa de Lessing y, sobre todo, en la de Atwood, el hecho mismo de contemplar una fotografía (por regla general, de su familia) conduce inmediatamente por parte de la protagonista al recuerdo y de este modo se abre el relato de la vida de Carmel. La vuelta al pasado está marcada por una reconsideración y exploración de las figuras más sobresalientes en su vida: su madre y dos amigas, Julia y Karina. En lo que concierne a esta última, se van a observar rasgos y características propias de la relación madre-hija, en la amistad/enemistad que mantiene con Carmel. Como sostiene Judith Kegan Gardiner, en novelas donde se examinan amistades femeninas, "a living process of interaction between women, with its exhilarating fusions and frightening threats to autonomy, often yields to a safer relationship with an absent other who can be recreated in imagination and memory" ("The (US)es" 441).

La narración alterna tres momentos temporales: por un lado, el presente de una Carmel adulta, casada y con hijos, que abre y cierra la novela; por otro, el pasado más cercano, que transcurre en 1979 ("the Tories got in" [2]) y que constituye el centro de la novela, es decir,

las experiencias de Carmel durante el primer curso de Derecho en, Tonbridge Hall, en la Universidad de Londres (cuando tiene dieciocho años). En tercer lugar, la voz narradora en primera persona asimismo se retrotrae a la niñez y adolescencia de la protagonista, con lo cual se nos ofrece una visión panorámica de las relaciones personales más importantes en su vida. Esta novela, pues, puede definirse como *bildungsroman*, tal y como Atwood asegura en una reseña sobre la novela de Mantel ("'Little Chappies'" 2) porque traza, mediante el recuerdo, la infancia, adolescencia y juventud de Carmel. Como comprobamos en *Children of Violence*, la dinámica entre la madre y la hija concede una estructura femenina al *bildungsroman* y, por ello, las primeras descripciones que realiza Carmel son las correspondientes a su lugar de nacimiento (al norte de Inglaterra) y a su madre, a quien describe como "quarrelsome, dogmatic and shrewd" (10).

La protagonista recuerda el pasado y en él se encuentra su madre alojada, una relación muy compleja porque, como afirma Carmel en un momento determinado de la narración, "I had grown up believing – indeed, seeing – that my mother was a very powerful woman" (161). Así, la madre de Carmel, como Evelyn en *EDMD* y *VP*, está caracterizada como una figura poderosa que ejerce una gran influencia en el desarrollo personal de la protagonista. El objetivo de la madre de Carmel, como afirma la hija, es que ella "should look nice, that [she] should look *different*" (29; la cursiva es nuestra) y por esta razón borda motivos de todo tipo en la ropa de Carmel (29), una actividad que la madre lleva a cabo en todo momento. Entre los objetos que borda se encuentran unas rosas, imagen maternal que, recordemos, también aparece en la narrativa de Lessing: "Our pillowcases were embroidered, white on white, with rambling roses and trailing stems, with posies in plaited baskets, with ribbons in garlands and graceful knots" (9). Encerrada en una ciudad al norte de Inglaterra, con pocos recursos económicos – que la llevan a limpiar casas, tras haber sido despedida de su trabajo en el telar

– y esperando siempre un traslado de su marido a un lugar mejor, la figura de la madre representa el desencanto y frustración que la mujer siente cuando se encuentra aislada en el ámbito privado de la familia. Por esta razón, la hija experimentará una relación ambivalente y conflictiva hacia esta figura, accesible pero devaluada; es decir, los conflictos se derivan de "questions of relative power, and social and cultural value" (Chodorow, "Gender, Relation" 14). Al igual que observamos en *Children of Violence* o *LO*, la madre manifiesta su intención de que sea su hija la que compense sus carencias en el mundo y la que cumpla todas sus aspiraciones frustradas; como sostiene Bell, "[Carmel's] mother is intensely ambitious for this daughter" (44). Aquí se percibe la importancia del elemento autobiográfico en la novela, porque lo que sostiene la autora sobre la relación con su madre se asemeja con las actuaciones de la madre de Carmel: "I was to work to a very, very hard school, and I was to go to university, and I was to be a credit to her, and I was to fulfil all her ambitions that she hadn't been able to achieve" (Apéndice 1: 483). En cuanto a la novela, la madre, por un lado, procura equipar a Carmel con una buena educación: "'There's nothing like a good education,' she said, 'of which I personally didn't have the chance'" (87) y, por otro, la obliga a llevar una melena tan larga que las niñas le preguntan: "'Can you sit on it?'" (30). Carmel comenta cómo a los ocho años todas las noches se tiene que someter a la tortura de los rulos para que su cabello caiga en cascada y cómo siente dolor y rabia contenida:

> Then round and round we go, tighter and tighter wrapping, myself delirious with pain and rage and she with set face, mummifying my hair. I cry out that I want my hair cut off…and she utters from between her teeth that I don't know what I want…When I put my head on the pillow one set of knots digs into my skull and the other set of knots rolls under my ribs and spine. I toss and turn and come to rest face down, breathing wetly into the sheets. (48)

Esta escena ilustra cómo los intentos de la madre de Carmel de someter y dar forma a su cabello responden al excesivo control y dominio que la figura maternal impone sobre su vida

en general. La rebeldía contenida de la hija explota más adelante en el tiempo, cuando accede al primer curso de Derecho en Londres, donde Carmel sorprende a Julia con el corte de su pelo (15). La autoridad y la omnipresencia de la madre en la vida de Carmel corresponden, como argumenta Chodorow (*RM* 217), a la ausencia de actuación de la figura paterna. Aunque se menciona al padre en algunas ocasiones, éste aparece como una figura desvaída y poco significativa que "every evening completed a crossword puzzle" (9) y que siempre asume un segundo plano en lo que se refiere a la educación y bienestar de su hija, delegando la responsabilidad en su mujer. El episodio que mejor presenta esta postura de la madre ocurre en la decisión trascendental de que Carmel – y Karina, por expreso deseo de la madre de Carmel – se presente al examen de ingreso (el que lleva a cabo a los once años) del colegio Holy Redeemer, una prestigiosa institución católica femenina (sus padres son anglo-católicos y de ascendencia irlandesa), para conseguir una beca y obtener más tarde acceso a la universidad. La diferencia de criterios entre madre e hija queda bien patente en conversaciones sobre dicha institución: "It'll worth it, mark my words. Make no mistake about it. An honour and a privilege.' I wanted to run and put my hand over her mouth. I didn't know why she was saying such things" (63). Aunque la pequeña Carmel manifiesta incomprensión ante comportamientos y comentarios de su madre, la Carmel adulta que narra su vida desde su punto de vista los analiza en ocasiones, desde la perspectiva que le confieren los años, con lo que ilumina en cierta manera los momentos de la infancia:

> It can't just have been the menopause that made her so angry – with life, with me?…All her discourse was of disappointment and loss, of let-downs and deceits…Your parents, she would say; that's who you should be bothering with. Nobody else will help you, when it comes down to it. You've only your own family…At other times she would urge on me the virtues of the outside world: of getting on, getting out, getting out of Curzon Street and getting away for good and all…The task in life that she set for me was to build my own mountain, build a step-by-step success…But then, twenty years on, when I stood on the heights I had erected for myself, there would be a crumbling, she

> seemed to say, an inner decay, a collapse: and once again I would realize that she was my only friend. (134-35)

La actitud contradictoria que se desprende de este fragmento resulta característica de la intensidad de la conexión entre madre e hija, que implica la permanencia del vínculo entre ambas pero, en este caso concreto, de una forma distorsionada. Las posibilidades que Carmel tiene de conseguir una identidad personal adecuadamente diferenciada de su madre y, por ende, del mundo circundante son escasas debido a la influencia perniciosa de la misma. El legado que la madre en este instante ofrece a la hija garantiza la *nightmare repetition*, a pesar de toda la educación que pueda obtener Carmel, porque, según la madre, el destino de ambas está unido hasta el final. Con esto queremos indicar el profundo pesimismo que condensa la filosofía de la vida de la madre, que impregna todo el trato con su hija.

Si equiparamos la representación de la madre de Carmel con Evelyn, comprobamos las similitudes que ambos personajes mantienen en lo que respecta a su relación con las respectivas hijas. Así, por ejemplo, Muriel estaba desprovista de alimento físico y emocional, al estar malnutrida por su madre. En *EL* Carmel también sufre carencias alimenticias, así como afectivas, cuyas secuelas se manifestarán a lo largo de la narración. En efecto, un episodio concreto muestra la escasez de alimentos en la dieta de la niña: "My mother didn't need much food – she ran on wrath – and she didn't see that other people might need what she herself didn't. Getting our tea only involved slapping corned beef on a plate, and quartering a tomato" (94). Las referencias a la comida, con todas las implicaciones explicadas a lo largo del presente estudio, así como la insistencia en el frío que Carmel siente en la casa de sus padres (96, 134) resaltan la problemática relación respecto a su madre. La hija se siente completamente dependiente y necesitada de esta figura maternal que escatima comida y calor, ya sea de un modo literal o metafórico, por lo que esas necesidades van a permanecer no sólo

en relación con su madre, sino con las demás relaciones personales que establezca en el futuro. En términos de Chodorow, una hija continúa la conexión y empatía con la madre más allá de su infancia, pero también "she must be sufficiently differentiated to grow up and experience herself as a separate individual – must overcome primary identification while maintaining and building a secondary identification" (*RM* 177).

Esta cuestión de la ingesta de alimentos, del apetito y la privación, en todos los sentidos, sostiene gran parte de la novela. Una vez que llega a la universidad, Carmel carece de recursos económicos y se priva de comida habitualmente. Para Atwood, "her mother has deprived her not only of affection and approval but of actual nourishment, and now Carmel begins to deprive herself" ("'Little Chappies'" 3). Existe, pues, un paralelismo entre la narración de la infancia y adolescencia de Carmel y la vida universitaria en Tonbridge Hall, donde la comida de la residencia resulta insuficiente para las jóvenes estudiantes (lo que compensan con galletas que guardan en sus habitaciones o preparando comida en la cocina dispuesta en la planta, como hace Karina [187-88]). Durante su estancia ese año, Carmel pierde peso progresivamente, algo que observan sus amigas (173, 194), incluso tiene un desvanecimiento al final de la novela por la escasez de alimentos que ingiere (237) y, aunque esa ausencia de comida se explica por los pocos recursos económicos de los que dispone, también es posible realizar una lectura desde una perspectiva psicoanalítica. De esta forma, Carmel utiliza su cuerpo y expresa a través de él la ansiedad y ambivalencia que siente por su madre, por lo que en este personaje se pone de relieve lo que Chernin opina en torno a los desórdenes alimentarios, "[t]he characteristic traits of an eating disorder speak to us about the guilt we feel and the hidden anger we cannot express...the daughter aims her mother-rage at her own body" (93). De hecho, toda su vida emocional aparece en estrecha relación con la comida que ingiere, por lo que, por ejemplo, la única cena con su novio Niall, mientras está de

visita en Londres, desemboca más adelante en la ruptura de la relación, entre otras razones por el cambio experimentado por Carmel en lo que sus hábitos de comida se refiere (179-80). La ambientación del relato, en los años setenta – años en los que los casos sobre anorexia comenzaron a proliferar –, indicaría lo apropiado de un estudio de la novela en estos términos, pero la narradora-protagonista afirma lo contrario:

> I would not want you to think that this is a story about anorexia. There have been too many of those, whole novels about moony girls, spoilt girls, girls who dwindle away to wraiths and then blow up like party balloons. No: and yet partly it is a story about flesh, about the bodies that contained our minds…Let us say then it is a story about appetite: appetite in its many aspects and dimensions, its perversions and falling off, its strange reversals and refusals. (69)

Por esta razón, *EL* se puede examinar junto con otras narraciones en las que se explora el cuerpo femenino o la relación entre éste y la comida[7]; así, en "The Female Body Politic: From Victimization to Empowerment", Pilar Hidalgo analiza la presentación del cuerpo femenino en varias novelas recientes, entre las que se encuentra *A Far Cry from Kensington* (1988) de Muriel Spark, donde "female empowerment is bound with moral values and humanist concepts of justice and truth" (301). En Inglaterra se suele comparar a Hilary Mantel con Muriel Spark, ambas consideradas "satirist[s]", tal y como ha subrayado Judy Cooke (54). Hilary Mantel es consciente de que se la ha comparado con Muriel Spark en numerosas ocasiones y, aunque ella sostiene: "I didn't read Muriel Spark again until I was in my mid-twenties", también afirma: "I think I knot to her" (Apéndice 1: 482). Nos preguntamos si la matización que la protagonista-narradora lleva a cabo en el fragmento antes citado puede introducir una nota positiva frente a lo que sería un relato sobre anorexia, marcado por la

[7] Una tendencia reciente de la crítica feminista apunta a una reconsideración del cuerpo femenino en los términos expuestos por Elizabeth Grosz en *Volatile Bodies: Corporeal Feminism* (1994). Para esta investigadora, por ejemplo, "anorexia can...be a kind of mourning for a pre-Oedipal...body and a corporeal connection to the mother that women in patriarchy are required to abandon. Anorexia is a form of protest at the social meaning of the female body" (40).

desgracia y la carencia. Así, al mencionar apetito, en general, se extiende el concepto de ingestión; este tipo de necesidad no se reduce únicamente al alimento físico, sino que ahora abarca los sentimientos, al intelecto e incluso, creemos, el establecimiento de la propia identidad cultural.

Karina, la compañera sempiterna de Carmel, supone el caso contrario de Carmel, en lo que a comida se refiere; así, ella misma comenta que Karina "'has always had a pathological appetite'" (208). La primera referencia a la comida y a Karina ocurre al comienzo de la novela, cuando siendo pequeñas, van juntas al colegio y Carmel observa la cantidad de alimentos que su amiga toma por la mañana:

> Karina's mother had both hands full. In her right hand she had a ham sandwich made with thick white bread; she was holding it out to her daughter. Karina's hands were wrapped around her mother's hand, and she was gnawing at the bread, her head dipping with each bite, and her jaw moving like some greedy animal's: chewing away, while the scarf's bunchy knot bobbed up and down under her chin. In her other hand, Karina's mother held a banana. It was already half-peeled, ready for immediate use. (47)

Mientras Carmel siempre está hambrienta, a Karina nunca le falta la comida, pero el ansia y el deseo de ingerir alimentos de la niña están aquí comparados con los de un animal. En cierto modo, podemos afirmar que la energía y necesidad que tiene este personaje de ingerir alimentos constantemente pueden ser debidos a dos motivos. En primer lugar, Karina y su familia provienen de otro país (que nunca se menciona), pero ella insiste en que es "'English', she would say defiantly" (22). El deseo ferviente de integrarse en la sociedad[8], de

[8] De camino al colegio, Karina compra un ramillete de tréboles, el emblema nacional de Irlanda en el día de San Patricio, y lo lleva prendado en la solapa; Carmel le comenta: "'You can't. You're not qualified. You'are foreign'", a lo que ella responde: "'I'm English'" (83). En otra ocasión, cuando van juntas al colegio Holy Redeemer, Karina expresa el descontento que siente por su madre y todo lo que representa, por su insistencia en mantener, en Inglaterra, las raíces de su pueblo, su lengua materna y el recuerdo de sus antepasados: "[Karina's] mother infuriated her these days, she said, by talking about her long-dead, her missing relatives. 'I say the past is over and done with, forget it. Why does she keep harking on about it?'" (146).

incorporarse dentro de las fronteras culturales del país, se refleja en la ingesta compulsiva de alimentos, medio por el que cree establecer unas sólidas barreras personales. Así pues, las fronteras de su cuerpo se pueden comparar con las barreras culturales que existen entre ella, su familia (de la que se avergüenza) y los demás. Si seguimos lo que Emma Parker argumenta en torno al papel que juegan las imágenes de comida en la narrativa de Atwood, para quien "eating is employed as a metaphor for power" (349), cabe interpretar la intrínseca relación entre Karina y la comida como un modo de ejercer el poder sobre los demás, y, sobre todo, sobre Carmel. Así, entre ambas niñas (después, jóvenes) se establecen juegos de poder, en el que los papeles se hayan claramente definidos: Karina ejerce el poder, mientras que Carmel se somete a él. Son varios los episodios de la novela que muestran escenas, ejemplificando esto mismo, pero en un momento concreto, cuando ambas son adolescentes, Carmel explicita lo que se acaba de exponer: "I was cold, tired and hungry, and this state must have made me invisible, or at least translucent: because though I saw Karina *she didn't see me*" (151; la cursiva es nuestra). Aquí se concitan los dos motivos por los que Karina ingiere alimentos con gran frecuencia. Y es que entre ellas dos se reproducen muchos de los sentimientos ambivalentes, propios de la relación entre madre e hija, pero que asimismo pueden ocurrir entre amigas, porque, como afirma Chodorow, "[t]hese relationships are one way of resolving and recreating the mother-daughter bond and are an expression of women's general relational capacities and definition of self in relationship" (*RM* 200). Así, por lo que respecta al segundo aspecto, es posible pensar que la actitud que tiene ante la comida refleja una personalidad que aspira a eliminar toda huella del prójimo, a imponerse sobre él o ella de cualquier manera. Otra muestra puede ser un comentario de Carmel acerca de su relación con Karina: "I would never have a pen or a book or a piece of knitting or anything else in my whole life that I could like, that Karina would not take away and pass comment on and spoil" (110). De esta forma,

Karina se convierte en, según palabras de Atwood, "[Carmel's] fellow climber, her doppelganger and nemesis, the stolid and implacable Karina" ("'Little Chappies'" 2).

Cabría establecer una comparación de los personajes de Karina en *EL* y de Cordelia en *CE*, de Atwood, con Carmel y Elaine, respectivamente. En ambos casos las protagonistas experimentan un episodio que las deja a merced de la voluntad de sus amigas/perseguidoras, por lo que si Phyllis Sternberg Perrakis asegura que en *CE*, precisamente debido a este hecho, "[Elaine's] sense of subjective self has been damaged, and she finds herself beginning to play the infant to Cordelia's sadistic mothering" ("Female Gothic" 11), Carmel también establece este tipo de vínculo con Karina. En el caso de *EL*, este hecho ocurre en el parvulario, cuando tanto Karina como Carmel tienen cuatro años:

> Karina comes by. Her pale blue eyes look straight ahead, and her expression is distant but implacable. She has a toy truck, a lorry she is pulling on a string. The lorry is red. In the back of it is crammed a baby doll, a fair, fat, blubbery baby doll, plastic pink and naked. What a game! A baby in a lorry! I think it's stupid.
>
> Before I have time to think anything else, out shoots my foot. Out shoots my foot from the knee. Up sails the lorry, up into the air. Out flies the plastic baby. And smash! Down on the classroom floor, down on its bald pink head. Dead. (33)

Para Atwood, esta escena sugiere "an early recognition, perhaps, that all was not well in the world of mums and tots" ("'Little Chappies'" 2). Lo que se puede asegurar es la permanencia de este momento en el recuerdo de Carmel como el origen de todos los males entre ella y Karina. Carmel, entonces, establece con Karina una relación basada en la culpabilidad que siente por ese acto infantil, situación de la que Karina se aprovecha recalcando e imponiendo su subjetividad sobre la de Carmel. Como se puede observar, la ambivalencia característica entre madre e hija se reproduce entre amigas, salvo que las fronteras de la personalidad de Carmel se ven siempre amenazadas e invadidas por la subjetividad de Karina, por lo que Carmel no consigue salir de un estado de infantilización constante. Que Carmel sufre por el

sentimiento de culpa que la invade desde que son pequeñas se comprueba en el siguiente fragmento que se produce en una conversación entre Lynette Segal (compañera de habitación de Tonbridge Hall, la residencia londinense, donde también acude a estudiar Karina):

> 'So what did you do to her?'
> I thought for a moment. 'I kicked her baby,' I said…all these things led me helpless back into the past, memories pulling at me strong and smooth as a steel chain, each link hard and bright and obdurate, so that I was hauled out of my frail, pallid, eighteen-year-old body, and forced to live, as I live today as I write, within my ten-year-old self, rosy-skinned but rigid with fear, on my way by bus to take my entrance exam for the Holy Redeemer. (93)

Al mismo tiempo, la figura de la madre se alía con su mayor enemiga/amiga, Karina, porque ésta, a la edad de diez años, se convierte en una pequeña ama de casa, con responsabilidades propias de una adulta. Por esta razón, la madre de Carmel, junto con las madres de otras niñas, "would dote on her and hold her up as an example" (53); por ello podemos concluir que tanto la madre de Carmel como Karina comparten el tipo de relación que mantienen con Carmel. En definitiva, los diferentes períodos y etapas emocionales de su vida, protagonizadas por su novio o amigas, reproducen la posición relacional básica que experimenta con su madre.

La parte final de la novela presenta, de manera coincidente, los momentos culminantes de las dos relaciones más importantes de Carmel: la de su madre y la de Karina. En lo que concierne a la figura de la madre, mientras Carmel se encuentra en pleno curso universitario, el único contacto que tiene con su madre es por carta y una de ellas le afecta sobremanera. A la noticia de que Carmel pasará las navidades en casa de la familia de su novio, Niall, la madre le contesta "by return of post. The reply was very long and very bitter, denouncing my ingratitude, my improvidence, the laxity of my morals" (159). Debido a esta reacción, Carmel se siente aislada, sola, "cut adrift" (162), con la única esperanza de refugiar su dañada identidad personal en Niall, por lo que espera ansiosa su visita: "I longed to lie naked and quiet in Niall's arms, my head on his chest, tell him about my mother and how she had cut me

off, how, at this late stage, she had aborted me" (173). El rechazo frontal de la madre hacia Carmel provoca una herida emocional que, según ella, Niall sabrá restañar. Con él asimismo experimenta la misma sensación de fusión y dependencia, así como la preocupación sobre la diferenciación personal que siente con su madre, porque, como sostiene Chodorow, una mujer que haya tenido tal experiencia con su madre probablemente transfiera estos sentimientos y postura a su marido (*RM* 195) o, en el caso de Carmel, novio. El exilio emocional al que Carmel está condenada, "of loneliness" (196), tanto por el rechazo de la madre como por la ausencia de Niall en su vida (y posterior ruptura), desencadena una crisis, marcada por una decisión importante: "I'll knit a jumper that my mother would have been proud of, if she'd done it herself: one that would have made her gasp...I now have the expectation of success" (195). Este jersey que Carmel quiere llevar puesto en la llamada *Guest Night*, en la que una personalidad destacada visita a las estudiantes y cena con ellas, se asemeja a cualquier prenda bordada por su madre:

> I was sewing. My flowerpot sweater was assembled and I was applying its fantastical felt daisies, petal by petal. There were embroidered flowers too, less specific in type, and even the daisies were not the colours they are in life. I had remembered chain stitch, stem stitch and satin stitch, and my fingers moved more cleverly than they'd ever moved under a teacher's eye. (200)

Esta escena señala, a nuestro entender, el inicio del descubrimiento en el interior de Carmel de la capacidad maternal que se encuentra alojada dentro de sí, pero que ahora exterioriza, de forma metafórica, con la aceptación de la actividad que la madre solía llevar a cabo: bordado y costura. A continuación, una compañera de la residencia, Sue, se queda embarazada y acude a pedir consejo a Carmel. La descripción que la protagonista-narradora hace de Claire y del uso del lenguaje está estrechamente vinculada con la labor de costura que lleva a cabo en ese preciso instante:

> [Sue] had a partial, permeable quality. Words penetrated her; bits of other people's experience intruded themselves into her, like needles picking up the skin. As she talked I heard all the dislocations in her speech, the strange gaps between word and word, the shift from her lurching southern consonants to Claire's posh rounded vowels. She is a thing of shreds and patches, I thought. A stem grew under my hands. I heard the tiny rasp of wool against wool, as I slid my needle through; the silver beads under my fingertips felt like ball-bearings. (206)

En este fragmento en el que las comparaciones explícitas y las metáforas abundan se pone de manifiesto la asociación existente entre el lenguaje y la acción de coser o bordar con el hilo de la palabra. La transformación positiva de la actividad que solía llevar a cabo la madre queda patente por la finalización del jersey y el sueño que Carmel tiene sobre la comida que solía tomar cuando tenía tres años, y en conexión con la figura de su abuela. Esta comida aparece descrita de un modo muy colorista y sugerente, totalmente diferente de los alimentos que Carmel normalmente ingiere. Todos estos detalles no hacen sino poner de evidencia el progresivo descubrimiento de la capacidad maternal de Carmel, en la sensación de continuidad y empatía con las figuras maternales de su vida, así como la reconciliación con el pasado en forma de la figura de Karina.

La excesiva figura de Karina, en lo que se refiere a la envergadura y a la profunda influencia sobre Carmel, ejerce su poder al final y no sólo sobre Carmel. Ésta nos anticipa en la narración el peligro que se esconde tras este personaje, pero que ella no fue capaz de desmantelar: "I never thought she was dangerous, except to me: I didn't know that her stubby fingers would tie my past to my future" (220). En efecto, el desenlace de la novela resulta sorprendente y trágico. La alarma de incendios salta una noche y todas salen de la residencia, menos una:

> 'Look, oh look! Up there, on our floor!'
> I looked. Outlined against a window, I saw a single figure; a silhouette, a blackness against red. It was Lynette. I knew her at once: I would have known

> her anywhere. I saw her put up her arms, like an angel about to fly. Then flames leapt from her head. (242)

Se descubre que la última persona que vio con vida a Lynette fue precisamente Karina, su compañera de habitación. Sin embargo, sólo Carmel observa cómo Karina lleva puesto un abrigo de piel de zorro de Lynette que todas ellas admiraban y que, sobre todo, la llave de la habitación sobresale de uno de los bolsillos. Además, la protagonista se da cuenta de que Karina está embarazada de cinco o seis meses y en el preciso instante en el que percibe la posibilidad del asesinato, el pasado coincide con el momento presente. Así, vuelve a su memoria la escena infantil del muñeco en el camión, justo cuando observa el embarazo de Karina por lo que se dice a sí misma:

> I stared up at Karina. She was huge, womanly, brooding. The cold of the night had struck into my bones. Karina's expression was hooded, complacent. She knew I would not give her away. After all, I said to myself, I don't know that she is a murderer. Just because she has the key, it doesn't mean she turned it in the lock. (246)

Al no desvelar el secreto de Karina, implícito en la narración, Carmel está compensando a su amiga/perseguidora por el daño producido por la escena infantil, debido a lo cual le ha perseguido toda su vida un sentimiento de culpa. Pero, es en el acto mismo de la narración cuando Carmel se reconcilia consigo misma, con la figura de su madre y, finalmente, con el pasado. Como en tantas otras narraciones que hemos examinado a lo largo del presente trabajo, una vuelta al pasado trae consigo la esperanza de futuro y de la posibilidad de cambio.

Para concluir el análisis de la novela de Mantel, procedemos a examinar en detalle la relevancia de la forma narrativa elegida, la autobiografía, en relación con los elementos autobiográficos que la autora reconoce en ella. Asimismo, incidiremos en la importancia del recuerdo, del pasado en el relato de los hechos y, por último, la conexión establecida entre la

memoria y la imagen de tejer, coser y bordar que en la novela aparece en relación con la madre. En primer lugar, el sujeto autobiográfico femenino, es decir, el modelo de autobiografía femenina, como el concepto defendido por Chodorow del *self-in-relationship*, se centra en la interdependencia, la conexión, y la pluralidad respecto a los demás; recuérdense en este sentido las teorías, que parten de Chodorow, expuestas por Sidonie Smith y Susan Stanford Friedman ("Women's" *passim*) a lo largo del presente estudio. Carmel ha desarrollado el relato siempre en relación con su madre y otros personajes que han marcado profundamente su vida. Además, la protagonista-narradora establece un diálogo con el lector o lectora cuando realiza afirmaciones como: "*You won't mind, will you*, if I call Niall by his real name...?" (81; la cursiva es nuestra), "In the fifth week of term at Tonbridge Hall three things occurred. *I* shall describe them to *you* in ascending order of complexity" (153; la cursiva es nuestra) o "Now it is time to tell *you* about our housekeeping arrangements at Tonbridge Hall" (162; la cursiva es nuestra). Esto pone de relieve dos nociones, en principio: por un lado, resalta la fluidez de barreras existente en la narración, por lo que, siguiendo a Judith Kegan Gardiner, podemos afirmar que "women writers often use their texts, particularly those focused on female heroes, as part of a self-defining process involving empathetic identifications with those characters", pero, al mismo tiempo, "women readers undergo an analogous process in empathetically identifying with female characters, particularly those that are close extensions of their authors" ("Mind Mother" 137-38). Las barreras definitorias se funden y la protagonista-narradora se dirige directamente al público receptor, haciéndolo partícipe de sus experiencias personales. Si tenemos en cuenta lo que Hilary Mantel ha afirmado sobre la novela: "the depiction of the mother-daughter relationship is very close to a portrait of my relationship with my own mother" (Apéndice 1: 483) resulta

adecuado asumir que entre la autora y la protagonista se produce un proceso de identificación que, creemos, tiene efectos catárticos, en lo que a la relación con la madre se refiere.

En la escena de la última página, una Carmel adulta llama la atención sobre la interdependencia que su vida ha tenido con las subjetividades de los demás, observando una mesa de su casa y "the knots in the wood", así como considera lo siguiente:

> …I think of my life, and the lives of the women I knew, and I say, tapping softly, tapping decisively on the dark and swirling node, that is where we went wrong, just there, that is the very place.
> But then in the dappled sunlight, filtered through conifers, the wood seems to dissolve beneath my fingers. The angles of the white room soften and melt around me; and the past runs like water through my hands. (250)

Carmel reconoce la importancia de la personalidad femenina, fundamentada en la empatía y conexión con los demás, pero, sobre todo, asimila el pasado y los errores que haya podido cometer; es decir, apuesta por una postura *both/and*, inclusiva e integradora. El proceso que ha llevado a cabo de revisión del pasado libera finalmente los fantasmas mediante la narración misma y a través de comentarios que ofrecen una digresión sobre la naturaleza del recuerdo y la memoria: "Memory's not a reel, not a film you can run backwards and forwards at will" (11). No obstante, es en el estrecho vínculo que se establece entre la actividad de la madre (bordar y tejer) y la narración que lleva a cabo la hija donde se encuentra la capacidad transformadora y esperanzadora de la novela. Si Carmel borda un jersey en la novela, el sujeto autobiográfico teje una narración en la que las diferentes personas presentes en la vida de Carmel forman el sustrato fundamental:

> I would like to press on now, to tell you how Karina and I came to meet Julianne Lipcott: to explain how our lives became *knotted up* beyond hope of severance. But if I hurry I will lose *the thread*; or the narrative will be like *knitting* done in a bad temper…Our autobiographies are similar, I think; I mean the unwritten volumes, the stories for an audience of one. This account we give to ourselves of our life – the shape changes moment by moment. We pick up

> the thread and we use it again, in a more complex form, in a more useful garmet, one that conforms more to fashion and our current shape. I wasn't much of a knitter, early in my life. (50)

La queja expuesta al final del fragmento queda invalidada por la narración misma, porque en ella Carmel o el sujeto autobiográfico femenino demuestra sus habilidades en entretejer su propia vida y la vida de los que la rodean. La noción de que "both 're-membering' and 're-collecting' suggest a connecting, assembling, a bringing together of things in relation to one another" (Greene, "Feminist Fiction" 297) se pone de manifiesto en la imagen que utiliza Carmel de bordar y tejer. No obstante, se debe resaltar que este método proviene de su madre, con lo que Carmel asume el papel materno, legado por su madre en esta actividad, y se reconcilia con ella en el proceso de la narración. Asimismo, la referencia que Greene hace en su artículo a *Orlando* (1928) de Virginia Woolf (297) sobre el funcionamiento de la memoria – "Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither" (61) – resulta muy apropiada para *EL*, sólo que aquí además adquiere un significado maternal por lo anteriormente expuesto. Si, como argumentamos en las novelas anteriores la estructura final asemejaba a una tela de araña[9], en esta novela de Mantel la tela de araña se convierte más bien en una simple tela bordada, que la protagonista-narradora (como Grace Marks en *AG*) va tejiendo a medida que avanza la novela. El efecto final resulta transformador porque la capacidad maternal se asimila perfectamente y porque el pasado se ha revisado para poder avanzar hacia un futuro. Entonces, la narradora, cual tejedora, se convierte en artista creadora que da a luz a su obra; como sostiene Atwood, "as a narrator Carmel is like her mother: she does a little embroidery on everything" ("'Little Chappies'" 3). En definitiva, volviendo a los elementos autobiográficos en la novela, creemos

[9] Resulta interesante observar cómo Virginia Woolf también consideraba la narración como una "spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners" (*Room* 53).

poder afirmar que la representación de la figura materna en esta novela, claramente negativa, queda matizada y transformada por el acto mismo de la narración, que sostiene la capacidad creadora de la protagonista-narradora y, por extensión, de la misma autora.

6. CONCLUSIONES

I offer a way of looking at things.

Nancy Chodorow (*Power* 274)

A lo largo de estas páginas hemos examinado las figuras de las madres y de las hijas en la narrativa de Doris Lessing, Margaret Atwood y Hilary Mantel, bajo la perspectiva que ofrece el marco teórico de *The Reproduction of Mothering*, la obra maestra de Nancy Chodorow. La revisión de lo que se ha expuesto en el presente estudio ha estado presidida por la pluralidad y la multiplicidad, la misma que caracteriza la personalidad femenina, según Chodorow, debido a la tendencia "in women toward boundary confusion and a lack of sense of separateness from the world" (*RM* 110). Por esta razón, estamos plenamente convencidos de la importancia de la noción de *self-in-relationship* como pauta para comentar los textos literarios, tal y como hemos ido comprobando.

Al llegar este punto, se debe señalar que la misma concepción de este trabajo, como estudio interdisciplinar en el que feminismo, literatura, psicoanálisis y sociología se combinan y entremezclan, se sustenta sobre las premisas defendidas por Chodorow. La obra de Chodorow privilegia también esta noción de la fusión y pluralidad, porque el psicoanálisis y la sociología se dan la mano en la lectura feminista que lleva a cabo la autora sobre el relato psicoanalítico temprano. Parece evidente, entonces, que cualquier estudio que parta de la teorización de Chodorow deberá contener los mismos rasgos que se observan en *RM*. Sin embargo, la idea de la identidad múltiple, basada en la interrelación con el mundo circundante, permea el estudio aquí realizado en otros muchos aspectos que procedemos a detallar.

La aproximación llevada a cabo sobre las madres e hijas, ya sean biológicas o sustitutivas, en obras narrativas de tres autoras como Lessing, Atwood y Mantel ejemplifica la postura que hemos definido como *both/and*, una actitud integradora y de continuidad. Una escritora inglesa nacida en la actual Irán y criada en Zimbabue, una canadiense de habla inglesa y una inglesa nacida en el norte de Inglaterra (si bien ha vivido muchos años en África y en Oriente Próximo) en apariencia no pueden tener mucho en común. Pero en ello radica la validez de la teorización de Chodorow, porque, recuérdese, ésta ha recibido críticas acerbas por parte de investigadoras que sugieren lo inapropiado de sus reflexiones. En este sentido, coincidimos con Susan Bordo en la sorpresa que causa la manifiesta hostilidad y "anger which (white, middle-class) feminists have exhibited toward the work of...Chodorow" ("Feminism" 148-49). Sin ir más lejos, la editora de la misma colección donde se encuentra esta aportación de Bordo sostiene que su actitud crítica hacia Chodorow se fundamenta en "the fact that the categories that [she] employ[s], such as mothering, are not situated within a specific cultural and historical context" (Nicholson, Introduction 9). Creemos firmemente que nuestro estudio sobre la representación literaria de la relación madre-hija en tres autoras, provenientes de contextos socioculturales y nacionales tan diversos, ofrece la amplitud de miras de la que críticas como la vertida por Nicholson y otras investigadoras carecen. Al mismo tiempo, Lessing, Atwood y Mantel ilustran, como mencionamos antes, la perspectiva *both/and* puesto que comparten lo que Rachel Blau DuPlessis sostiene acerca de la doble marginación o la presencia de una perspectiva doble: "What binds these writers is their oppositional stance to the social and cultural construction of gender" (*Writing* 33).

Otro factor que se debe tener en cuenta es el espectro cronológico que ocupan las obras estudiadas. Desde *Martha Quest*, publicada en 1952, hasta *An Experiment in Love*, de 1995, han transcurrido casi cuarenta años en los que la narrativa de habla inglesa escrita por

mujeres ha experimentado un creciente desarrollo. Nuestra postura plural asimismo ha prevalecido a la hora de analizar los textos de las autoras, porque de este modo se ha puesto de relieve no sólo la influencia del momento histórico o período, sino también la progresión personal que dicha autora haya podido tener, en lo que a las figuras de las madres y las hijas se refiere. Es cierto que, por regla general, cabe establecer dos etapas en la presentación de las figuras maternas en la narrativa de estas escritoras: por un lado, las madres omnipotentes, monstruosas y perniciosas para el desarrollo personal de la hija, como aseguran algunas investigadoras (Palmer 112-14; Hidalgo, *Tiempo* 97-140), predominan en obras denominadas matrofóbicas, siempre desde la perspectiva de la hija, hasta bien entrados los años ochenta y noventa. Por otro, las novelas y relatos breves que se han escrito en los últimos veinte años resaltan, con timidez, pero con paso firme, la capacidad transformadora que la actitud maternal encierra. Esto coincide con un simultáneo proceso de valorización de la figura materna en las teorías feministas psicoanalíticas, así como en la crítica feminista, en general[1]. No obstante, debido a la misma fluidez y permeabilidad de la subjetividad femenina, el vínculo establecido entre la figura de la madre y la de la hija resulta a todas luces ambiguo, como hemos ido señalando. Por esta razón, nos abstenemos de llegar a una conclusión única y uniforme sobre las diversas presentaciones de madres e hijas; las múltiples lecturas que las obras conceden sobre estas figuras responden, pues, a nuestro entender, a ese mismo concepto de *self-in-relationship*.

En efecto, a pesar de la categorización establecida con anterioridad en torno a las dos etapas, es preciso recalcar cómo estas escritoras se caracterizan precisamente por un rechazo frontal a todo lo que implique una compartimentalización, fragmentación y rígida separación;

[1] Véase el volumen editado por Van Mens-Verhulst, Schreurs y Woertman y el estudio detallado de Alice Adams (414-27). Valga, asimismo, como ejemplo un artículo reciente de Victoria Rosner sobre lo que ella denomina "fantasy motherhood", definida como un tipo de *maternal thinking*, en los términos de Ruddick, "in a mother-daughter relationship that through its very unreality avoids the social structures that compel maternal silencing and self-sacrifice" ("Have You" 15).

sus narrativas, de hecho, ilustran esta preocupación. Así, en las obras de Lessing aquí examinadas la relación entre madres e hijas ocupa un lugar capital, aunque con diferencias notables entre ellas. En términos generales, se puede afirmar que la autora parte de la representación literaria de una figura materna muy negativa a una progresiva reconciliación con ella en narraciones posteriores. No obstante, es posible sostener que incluso en obras como la pentalogía *Children of Violence*, en la que la hija lucha por escapar y librarse de la poderosa influencia de su madre, cabe la esperanza cuando Martha, desde cuya perspectiva se narra la novela, comprende y acepta el vínculo existente entre una madre y su hija, así como reconoce su capacidad maternal y la necesidad de trasladar los rasgos de la identidad femenina, según Chodorow, al exterior. Por otra parte, la presencia inexcusable del pasado – bien personal, representado en el personaje de la madre, bien histórico o social, el de una ciudad – se percibe en el reconocimiento explícito de la importancia de éste por parte de la mayoría de las protagonistas, a fin de superarlo y, finalmente, avanzar hacia un futuro mejor. Cuando la hija permanece anclada en el pasado, como ocurre en el caso de Alice Mellings en *GT*, ignorante de la subjetividad materna, resulta imposible una escena de reconciliación entre su madre y ella, o un adecuado proceso de desarrollo personal.

Pero, además, en el caso de Lessing, la centralidad de las figuras de las madres y de las hijas en el conjunto de su obra responde, entre otros, a la relación mantenida con su madre, Maude Tayler. De este modo, hay que tener en cuenta el componente autobiográfico en sus novelas, revalorizado con la publicación reciente de las dos partes de su autobiografía. Así, la ficción y la realidad se complementan y se relacionan entre sí como las identidades de la madre y de la hija en la etapa preedípica, por lo que la disolución de barreras observada en los rasgos de la personalidad femenina se manifiesta en la dificultad de delimitar lo que es o no ficticio en el conjunto de su obra, así como la diversidad de géneros y subgéneros – la novela

del descubrimiento del yo, la fantástica, la realista, por ejemplo – que la escritora ha utilizado, anticipándose a lo que es la tendencia actual de la narrativa contemporánea de habla inglesa de mezclar y borrar límites definitorios entre lo que tradicionalmente se ha considerado literatura "seria" y la popular.

Todo lo expuesto en el capítulo dedicado a Lessing adelanta preocupaciones, aspectos y rasgos presentes en las narraciones de Atwood y Mantel. En lo que respecta a la primera, la ruptura de marcos convencionales, la re-visión (en los términos definidos por Rich) del pasado nacional, literario y personal, y el discurso integrador de géneros literarios están plenamente desarrollados. Aun cuando la figura materna en las novelas analizadas en el presente estudio resulta, en principio, perniciosa para la adecuada diferenciación de la subjetividad de la protagonista – recuérdese, en este sentido, *LO* –, asimismo se pone el acento en el progresivo descubrimiento de la capacidad maternal y creatividad por parte de la hija, normalmente protagonista. Es preciso destacar, en este sentido, la importancia que ocupa la protagonista-narradora de *HT* porque los esfuerzos denodados de recuperar el pasado – representado por la figura de su madre y por la de su hija – e integrarlo en el presente, así como el uso de la palabra concitan las armas fundamentales que subvierten el poder opresivo de Gilead. De esta manera, al relatar su historia particular, la protagonista-narradora equipara la función materna con la creación artística; además, el sujeto autobiográfico femenino en *HT*, al igual que el de *LO* o el de *CE*, comparte muchos de los rasgos de la identidad femenina, según Chodorow. La diferencia respecto a la obra de Lessing estriba precisamente en el elemento autobiográfico. Mientras que la figura de la madre en la narrativa de Lessing refleja cuestiones personales de la autora, en la de Atwood no procede un estudio de tales características. Sin embargo, como se ha comprobado en el capítulo que versa sobre Hilary Mantel, se retoma el tema del componente autobiográfico en la presentación literaria de

madres e hijas de novelas de esta autora, que asimismo ofrecen un perfil borroso, en lo que a su clasificación genérica se refiere.

Si bien es cierto que la relación negativa que ambas, Lessing y Mantel, mantuvieron con sus madres ha influido en gran medida la representación literaria de estos personajes y por ello es por lo que coinciden en la caracterización de los mismos, no es menos cierto que estas dos autoras evitan la acusación fácil y ahondan en las posibles causas de su comportamiento. Precisamente la lectura detallada de una reseña de *UMS* que Hilary Mantel escribe para el *London Review of Books* puede otorgar alguna clave sobre las complicadas relaciones que Lessing – y también Mantel – estableció con su madre. La detallada descripción que Mantel lleva a cabo de la intensidad del vínculo entre madre e hija nos indican su preocupación personal por estos temas, tal y como se observa a continuación:

> [Lessing's mother] looms over her daughter's life story, a monster with hard hands and hard eyes and false teeth. Almost certainly, what Maude meant was that she wanted her children to make up to her for the unsatisfactory nature of her early life; she wanted praise, appreciation. Children are never grateful for their parents' sacrifices, because they understand that such sacrifices are exactly measured and calculated to provide their own reward.
>
> (Mantel, "Pointing" 23)

Creemos firmemente que, a pesar de la presencia altamente perniciosa de estas madres en la narrativa de las autoras, la propia estructura de la novela – bien como círculo que permite la transformación, como palimpsesto o como tela de araña – en cierta forma reproduce el nexo establecido entre madre e hija en la etapa preedípica y así, al revivirlo se restañan heridas y se produce un efecto exorcizante y catártico. La última novela examinada de Mantel en el presente trabajo, *EL*, es un ejemplo elocuente de esto mismo.

En definitiva, con lo expuesto queremos decir que existe pluralidad y multiplicidad en la representación literaria de la relación madre-hija en la obra de estas tres escritoras y que

esto se hace patente en, por ejemplo, la potente imagen de la casa, la habitación o ciudad en conexión con la figura de la madre, o la notable ausencia de una figura paterna que suponga el contrapeso necesario para evitar una empatía distorsionada entre madre e hija. En este sentido, *Surf* significa una anomalía respecto a las demás narraciones, porque no es fácil encontrar un relato que proponga la solución integradora de Chodorow. En ella Chodorow apuesta por la conveniencia de la crianza compartida para evitar la polarización de la diferenciación genérica masculina y femenina. Sin embargo, los desenlaces abiertos a interpretaciones y lecturas, así como la sucesión de varios elementos y aspectos, coincidentes en un mismo texto, apunta a esa solución integradora, la perspectiva *both/and*, frente a la *either/or*.

En suma, el presente trabajo plasma, de muchas y diversas maneras, la relevancia del *self-in-relationship*, es decir, el tipo de identidad, basada en la relación con los demás, la conexión, empatía e interdependencia. Una de ellas está contenida en la estructura de la propia Tesis Doctoral y en la postura que, personalmente, he adoptado a lo largo del estudio. Quizás se haya echado en falta una mayor categorización o más subdivisiones a la hora de exponer las numerosas ideas contenidas aquí, pero he sido fiel a los principios de Chodorow, y a los de las escritoras estudiadas al favorecer la interrelación a todos los niveles. Permítaseme finalizar con la cita de un pasaje que puede servir para definir lo desarrollado en esta Tesis y que, sobre todo, señala el camino por el que pueden discurrir futuros trabajos exploratorios:

> I strongly believe that the new ways of theorizing identity and subjectivity...reflect substantial changes in our increasingly postmodern, migratory, syncretist, and cyberspatial global world…[I am calling for] interdisciplinary Identity Studies…a more self-consciously locational feminist criticism, a form of critical practice that applies the lessons of the new fluid, relational, and situational geography of identity to the act of doing feminist criticism itself. (Friedman, "'Beyond' Gynocriticism" 31)

APÉNDICES

Hemos dividido este apartado en dos secciones. El Apéndice 1 contiene una entrevista con Hilary Mantel, concedida en 1997 durante un curso de verano en San Lorenzo de El Escorial. La hemos incorporado al presente trabajo pues ha resultado ser una fuente fundamental en el estudio y análisis de las novelas de dicha autora, como se puede comprobar por las frecuentes referencias realizadas. Hay que señalar que la entrevista ha sido recientemente publicada en la revista *Atlantis*, en el número 20, correspondiente al año 1998, páginas 277-89. La reproducimos a continuación tal y como se publicó, corrigiendo únicamente unas erratas. En el Apéndice 2 se incluye una bibliografía sobre las obras que ha escrito Hilary Mantel. Si bien está incompleta e inacabada, merece la pena incluirla en el presente estudio ya que ha sido la misma autora la que ha enviado la copia que adjuntamos. Considérese, pues, este listado bibliográfico como el inicio de un proyecto sobre lo escrito por Mantel.

APÉNDICE 1

An Interview with Hilary Mantel [(*)]

Hilary Mantel was born in Derbyshire in 1952. She studied at the London School of Economics and Sheffield University. Apart from her career as a fiction writer, Hilary Mantel worked as a film critic for four years, and is currently working as a reviewer in literary journals like *The London Review of Books* and *The New York Review of Books*, among others. That she likes trying new forms is clear from the fact that she is at present preparing radio serializations of her books.

[(*)] This interview took place in the Euroforum Felipe II, venue for the Summer Course in San Lorenzo de El Escorial, Madrid (August 25-29, 1997). Special thanks should be given to Prof. Pilar Hidalgo, and to Dr. Mª Ángeles de la Concha, who gave me the opportunity to interview Ms Mantel.

Hilary Mantel has written eight novels (*The Giant O'Brien* has just been published at the time of writing this introduction). Her first two novels, *Every Day is Mother's Day* (1985) and *Vacant Possession* (1986), are powerful works which combine suburban everyday life with horror. Both novels portray fearsome creatures which are meant to "make you laugh, and make you shiver at the same time", in Mantel's words. In *Every Day is Mother's Day* Evelyn Axon and Muriel, her daughter, have such a strained relationship that Muriel has not been able to gain a sense of self, which will eventually lead to her mental deterioration, and to murder and horror in the Axon household. In Mantel's second novel, as Muriel takes revenge on her mother's death, she plays havoc with the Sydney family, also involved in Mantel's first novel. What these two novels seem to underline is one of Mantel's main concerns: the theme of transformation, which is especially relevant in *Fludd* (1989). In dealing with an alchemist, this novel shows the qualitative change brought by a supposed curate to the fictitious village of Fetherhoughton. *Fludd* can be also understood as Mantel's first attempt of talking about the creative process consciously.

She has lived abroad for ten years, in Africa and the Middle East, and her experiences of having lived and worked there are reflected in two novels, *Eight Months on Ghazzah Street* (1988) and *A Change of Climate* (1994). The former takes place in the Middle East, in Saudi Arabia, and the theme of transformation is also present here, although slightly veiled. The writer herself has pointed to the eighteenth-century atmosphere that pervades the whole novel, which contributes to consider *Eight Months on Ghazzah Street* as a Gothic novel. Furthermore, she tackles here the theme of power, both sexual and political. Her novels are never cut off from the outside world; they are well embedded in their socio-political context. Moreover, Mantel takes pains to show how preoccupied she is with politics, power, transformation, evolution and revolution. *A Place of Greater Safety* (1992), her novel about the French Revolution, concentrates on the lives of three revolutionaries, Robespierre, Danton and Desmoulins, producing a historical novel which, unlike others which also deal with the French Revolution, brings to light what happened to these people when they moved from the private to the public sphere. Consequently, the women who stood behind the men of the French Revolution play a very important role in a novel which captures the excitement of the Revolution through the three most important protagonists' lives, writings and families. Mantel won the 1992 *Sunday Express* Book of the Year Award with *A Place of Greater Safety*. However, this is not the only prize she has won: *An Experiment in Love* (1995), a novel about love, sex, money and power set in the Britain of the 1960s and 70s, was awarded the 1995 Hawthornden Prize, which, since its inception in 1919, has only twice before been bestowed upon a woman. In 1987 she was awarded the Shiva Naipaul Memorial Prize for travel writing, and *Fludd* was awarded the Winifred Hotby Prize, the Cheltenham Festival Prize and the Southern Arts Literature Award.

In Britain Hilary Mantel is usually connected with Muriel Spark, but she claims that she read Spark in her mid-twenties, and that their approach to writing fiction and to life differs considerably. In this sense, Mantel would rather link her work with that of Doris Lessing, or Margaret Atwood, especially, with whom she has a "fellow feeling". However, Mantel is unique in the depiction of her characters, subtle perceptiveness, sharp wit, as well as her tendency towards gloom, and her dealing with profound questions about the human being and about life. In Spain we have been fortunate enough to have had Hilary Mantel as a plenary lecturer in the XX AEDEAN Conference held at Barcelona in December, 1996 and last year

in a Summer Course, titled "Tiempo de Mujeres", where she gave a lecture, read a long passage from her latest novel, *The Giant O'Brien*, as well as participating in a roundtable.

This previously unpublished conversation is a transcription of the original recording, revised by Ms. Mantel. The interviewer has respected the author's wishes of wanting the interview, as she herself put it, "to sound like the spoken word".

INTERVIEWER: Your first novel *Every Day is Mother's Day* was published in 1985, but when did you start writing?

MANTEL: I started writing in 1974, because the first novel I published was not the first novel I wrote. The first novel I wrote was *A Place of Greater Safety*, my novel about the French Revolution. Now, between 1974 and the end of 1979 I wrote two drafts of that novel, and I then thought it was finished, it was only later I realized it wasn't, and then in 1980 I had quite a serious illness, which put a split down in the middle of my life and made me decide to put that project aside and start something fresh. There was a feeling that it was time to fresh beginnings, and I recovered through my illness, began to write another book, which was *Every Day is Mother's Day*. So this is now just about 1980. We then moved from Botswana to Saudi Arabia in 1982, and in 1982 I picked up again with *Every Day is Mother's Day* and finished it off. I think it was actually submitted for publication towards the end of 1983, and it was accepted pretty quickly, but because of the way the publishing year is ranged with the spring of autumn seasons, it was just coming at the wrong time of the year for the publishers, so it was a long time before it was actually published; it was almost eighteen months in the cycle, just because our autumn publications schedule is very busy and they tend to try to protect first novels from autumn publications because there is so little review space, and it was thought at that time anyway that spring was a better time for first novels, so I would say it was finished in 1983 and published in 1985.

INTERVIEWER: Apart from your fiction, you review other writers' novels in *The London Review of Books* and *The New York Review of Books*. Are you a severe critic of your own work? Does your critical activity help you see your own novels differently?

MANTEL: Well, I call what I do literary journalism rather than criticism, because I have no training in English Studies at university level, let alone in critical theory, because I studied Law and my whole life went away from that part of literature, so I have no expertise in critical theory, and the kind of reviewing I do is very much designed to be read by the *laïkos* rather than by the scholar. I am a severe critic of my own work in that I'm very much a perfectionist and I'm sure the two activities play off one against the other. Sometimes you may be reviewing someone's book and you see something doesn't quite work; sometimes because of your own experience you can put your finger on why that is, and that must, I think, feed back into your own work, this matter of the technical shaping of a book, the craftmanship of it. Having said that, I don't write by a very conscious process, so it tends to be when the book is finished that I see how it's done and what it's about. I wouldn't do reviewing if I didn't think it was helpful to me to look at the structure of other people's work, but it's helpful in a secondary kind of way, up there in the head, whereas, I think, writing first of all comes from down here in the gut. It's very interesting, though, as a reviewer who is also a novelist, when you see someone walking into a cul-de-sac in their text, somewhere their narrative is heading off, and though they won't be able to turn around and you feel for them, because you know

from experience that there are some mistakes in the writing of a book that you just have to make; when you are in the process, it feels the honest thing to do. And sometimes to make a book that is technically perfect seems dishonest, and I always feel for those writers, who are trying to reveal a bit more truth to their reader, but perhaps by doing that they are going outside the framework they've created for themselves or they put a new strand into the book that then snaps. All this, you see, when you look at other people's texts and you think yes, I made that mistake and I know why I did, what you hope is that it makes you a more sympathetic and perceptive reviewer now that you write fiction yourself. On the other hand, I think that if you write yourself you tend to come down hard as a reviewer against what you might see as taking short cuts, as dishonesty, because to me to keep good faith with the reader is the most important thing.

INTERVIEWER: Is there some kind of shape, structure, that comes to you when you're starting to work on a novel?

MANTEL: The first thing that comes is the tone. Yes, it's like hearing the music of it, and once I have got the tone it doesn't matter how many years I then set it aside, I'm not going to forget it. So, when I came to write my book *Fludd*, which is my fourth novel, I sketched it out in the course of a train journey, that was two or three quarter hours, and I wrote the first paragraph and I wrote the last paragraph, and they contain the tone. And what came in between I had a very hazy idea of, but I threw some ideas down on the paper, and it was, I suppose, two and a half or three years before I came back to it, but though no one could see the join, I think, between that first paragraph and what followed out of the book, and the last paragraph, and I'm lucky in that respect, the structure to me then begins to set in place. But I really perceive a book as something organic, so I think the author is a plant growing rather than making a building, so what I think is a plant just doesn't grow randomly or out of place, it grows according to the laws of its nature. So, if you begin that, you won't turn into some other kind, it will just obey the laws of its own structure or form, so I try not to think of it too hard, I know that there is a principle of order inside me, I know the book isn't employing itself, I know that's only a metaphor; I know that really it is me who is pulling, pushing the process along, but I believe that there is this inner process of ordering which storytellers naturally do, and so you don't have to worry about what comes next; when you get there, you'll know it, I have faith in that.

INTERVIEWER: Isn't it then difficult to stop the plant from growing?

MANTEL: To that extent maybe we have to say the plant is a metaphor, and as I say, is not a terribly good one, perhaps, but there is a kind of interchange between the growing the plant does according to the laws of its nature and the gardener, that's my conscious mind coming along to say: this shape, that is the correct shape for you, tree, or that is the correct shape for this hedge or that plant. I think I always have in mind some vision of what the finished shape would be, so that I never feel any danger of going on beyond the end, or, I'm not very musical so I tend to be wary of musical metaphors, but there's never any chance of the symphony going on beyond its end because it has its natural shape, and then you know when you reach the coda. It is this curious interchange, I think, between what is conscious and what is unconscious, as I say, what is intellectual and what comes from very deep psychic sources. I would be the last person to pretend that I always know why I'm tackling certain subject matters. The book I finished last week I got the idea eight years ago, and I did a couple of

days of research to see if the idea would stand up, and I decided it did, so I then put it aside. And that it was a good thing to do, because all I knew was what story I was to tell, I didn't know what theme I was tackling. It's one thing to know your subject, it's another thing to know your theme. And one may come to you in a flash, and the other need to develop over a decade.

INTERVIEWER: One thing that interests me particularly about your novels is the presence of tragic events, horror, and madness lurking in the protagonists' everyday life. But then these long-buried tragedies erupt, so that the protagonists have to confront crises in their lives and society. I'm thinking of *Every Day is Mother's Day*, *Vacant Possession*, *A Change of Climate*, for example. Does this reflect any specific concern of yours? Would you please comment on it?

MANTEL: Yes, sure. I think the reason I tackle these themes is that I'm an ambitionist novelist. I'm not the sort of person who is going to give you a slender a hundred-and-twenty-page novel about a bitter-sweet love affair. I respect the people who do it, but it's not for me. I'm interested in power, and sex, and money, and those are all novels are about, for me, and each of those things trail in its way high comedy, and high tragedy, and sometimes farce, when the two clash. The reason I think that the tragedy tends to erupt so suddenly is because I am preoccupied with the theme of transformation. This runs through all my books, and in *Fludd* I make it very specific because I'm actually writing about an alchemist, and comparing, if you like, the creative process to the process of alchemy. In that book it is most overt, but it is buried in every book, I think. I'm occupied with the point of change where there's a qualitative change, and this is why I choose to write about revolution, the moment I do it nothing will be the same, either in individual lives or in the light of political life. I think that is the reason for the suddenness, of course I also write about evolution, so it's interesting the recent scientific speculations about how evolution occurs, and, you know, I'm very interesting in this respect. Also of course I'm interested in the moment when society is changed, I'm interested in the moment where, I mean, on a more human level where an individual undergoes crises, when, as if were, the contents of the psyche pour into conciousness, and people act irrationally under the pressure of event. If you look at, for instance, *A Change of Climate*, there are various things going on there. Ralph's love affair which almost splits his family apart; it's almost operating everything that has been suppressed in this man. But the real change in his life is the opening of the door to the people who are going to steal his child. Now you could argue that the opening of the door is something about what he's prepared for all his life. He couldn't bear to leave those people outside in the storm, and this is where being good has got him. On a symbolic level, the opening of the door is the release of irrationality, so it operates on several levels.

INTERVIEWER: The socio-political context is very much present in *A Change of Climate*, as well as in most of your novels: How relevant is it to your work?

MANTEL: Vital, absolutely vital. This is why, as I say, I would never be a proponent of a bitter-sweet love story which takes place some time, some place, and you don't know where. I can only envisage things embedded in a society, and I'm not a novelist with a political agenda in the sense of I am pushing the politics of the Left or the Right, but I always think let us look for the politics of the situation because, as I say, one of my main concerns is power. So when I write about a household, I'm not simply writing about someone's domestic set-up, I'm

writing about them as a reflection of politics in the wider world. I think this is probably most overt in *A Place of Greater Safety*, my novel about the French Revolution, where the power politics and the sexual politics are so directly connected, and the domestic, and the wider context of politics, a culture. I couldn't write novels except well embedded, I think, in this context, although strangely enough, one of my favourite novelists, she rather falls into obscurity, I don't know if you have heard of her, she is a novelist called Ivy Compton-Burnett, who was born in the very end of the last century. She didn't begin writing seriously until she was in her forties, and then produced a series of novels going on right through into the sixties, and all these novels are curiously alike. They are set in a large house in the English countryside, and the time is somewhere before the First World War. In this house, under this roof, you usually have three generations of one family, and maybe uncles, and cousins and their relationships, are all very mixed up. These are novels about power and money, and she inkly pins her eye absolutely steady and never distracting her reader by going outside these confines. She manages to portray a whole world of power politics, and to write about oppression, and cruelty, and hierarchy in a way that reminds one of a Greek tragedy. Now I envy that business of keeping the camera absolutely steady. I think the reason I haven't ever tried to do that myself is that I am too distracted and pulled up by too many concerns. As I say, I didn't start out to be a writer, really, I started out to write one novel, that novel is the novel about the French Revolution, where obviously social and political themes are uppermost. I think it's just because I started in that way, I'm never likely to abandon it. But my latest novel, *The Giant O'Brian*, is political in a much more metaphorical sense. It is actually the fiction of working out of a political metaphor, but I don't want to distract you in that until you are ready to hear it. But I think, as I say, I brought a lot of other preoccupations, besides the literary ones, to my work, and somebody said to me the other week, one never forgets you are a lawyer. I don't know what they are commenting on, but I think that's possibly true.

INTERVIEWER: You have written on Margaret Atwood. Do you see any link between her work and your own work? Do you feel kinship with other writers, other novelists?

MANTEL: Well, that's an interesting question. If people ask me about the question of influences, I'm always very perplexed. I know lots of people knew early in life that they were going to be writers, and it was interesting to hear Marita [*Marita Golden was also invited to give a lecture at the Summer Course and to participate in a roundtable*] say today how, when she was going through college, she had Alice Walker as a role model. Well, I was going through law schools, so it didn't seem very relevant. When I did begin to write, the people who hung in my background are not people I wish to imitate, but the great stars for me in English literature were Charlotte Brontë, and Robert Louis Stevenson. I read a great deal of Russian literature in my teens, I don't know whether…they may have influenced my mind's setting, probably turning me towards gloom, you know. In modern times my two great heroes were Evelyn Waugh and Ivy Compton-Burnett, and, you see, by the time I was writing I was very quickly abroad. I went to Botswana in 1977, a lot of my writing was done there, I was completely cut off from what was happening in English and American fiction. So I did begin to read Doris Lessing while I was there, because I was always fascinated by her subject matter, which talks about the then Rhodesia and Martha Quest novels. I didn't come across Margaret Atwood, I hardly came across anybody, and when I came to England in 1982, I was very much, I think, formed as a writer then, but in a way rather innocent of influences. When I went back and read Margaret Atwood, I saw that, yes, we certainly do have some common

preoccupations. And I would say that now of our very contemporary writers, she is certainly the one I most revere. I think that her last book, *Alias Grace*, was a work of a genius, and I would give a great deal to have written that book and I think I never will write anything like that. So it's not really so much a question of influences as does one find a fellow feeling, and with Margaret Atwood I do. In Britain people often say that I'm influenced by Muriel Spark. In fact I didn't read Muriel Spark again until I was in my mid-twenties, and I think I knot to her, I can recognize a certain animancy there, but the thing is though I'm fairly preoccupied with religious questions, I don't have myself any personal faith, whereas Muriel Spark is a Catholic convert, and this influences entirely the way she views the world. I begin to wonder, though, and especially with my last book, like Marita, I would say to anyone anywhere I'm a feminist, but it's very difficult to see what my last book in particular has to do with female experience or how a feminist put on it, and I'm sure someone would do it, but it really doesn't seem to relate in any way to preoccupations that my female colleagues are writing about. A. S. Byatt has pointed out in an essay that there's recently been a preoccupation with Darwinism among English writers, and certainly that's touched me in *A Change of Climate* and slightly in this new book. Other than that, I don't really find it similar to anything anyone else is doing, that maybe because I'm too close to it, having only finished it two days ago. I'm wondering already when it's reviewed, what will they say this is like, which is always good for the game of the author, you know, because sometimes people detect you being influenced by the work of someone you never read and of course this is great fun, which isn't to say it isn't true because the spirit of someone's work gets into the air. The people who started to write about Darwinism, we weren't all talking to each other, we just did it. I find it, I feel that now I reach the point with this, which is my eighth novel, when very much write writing for myself. Now that could be the first sign of madness, or I don't know. But I have a feeling of not really worrying about what everybody else is doing, but quite this is what I'm doing. I think I have got probably a new confidence in my writing since, probably for the last nine months. That's partly to do with shifting forms and I've been writing radio serializations on my books, I've written a screen play, and as a journalist I tend to do it, time permits, almost anything anyone asks me, so radio this year, for instance, I was writing before any previous comments, which a lot of people think it isn't very dignified, isn't very literary, but I just believe in trying to handle things because it all feeds to making you a better writer, and I think radio serialization, for example, it makes you very quick on your feet as a storyteller, so does writing a script-play in a different way. So I think, even if these things never come to anything, it's like going to the gym, it pays off rights with your life, and it gives you a lot more confidence when you come back to writing novels, I think. You just got more technique sat in your fingertips.

INTERVIEWER. And then you like applying new things to your writing.

MANTEL: Yes, that's right. I do regard myself primarily as a novelist, but over the last year I really have found out that apart from everything else, it's just fun. I'm about to start a play, maybe it'll never be produced but I want to see if I can do it. I've started out very ambitiously with two characters, only, and then see where it goes. I've started a new novel already, so it's a time when I feel, after years of stagnation things are moving again.

INTERVIEWER: One critic, Millicent Bell, uses the term 'black comedy' in her review of your latest novel *An Experiment in Love* in *Partisan Review*. Would you consider your first two novels, *Every Day is Mother's Day* and *Vacant Possession*, as such?

MANTEL: Yes, I would, amongst other things. Although I would say that there is a difference in tone between those two books, and I would say that *Vacant Possession* is a much theatre book, and I would call it more of like farce, than a black comedy.

INTERVIEWER: In most of your novels you dwell on personal relationships. But it seems to me that in *Every Day is Mother's Day* and in *Vacant Possession*, there is a special emphasis on the difficulties parents find in establishing communication with their children, as well as on the mother-daughter relationship. Do you see something in the way mothers and daughters get on together as somehow maintaining some particularly painful bond? How important is the mother-daughter relationship in your own work? Could you also talk about Carmel and her relationship with her mother in *An Experiment in Love*?

MANTEL: In this matter I have rather worked from the metaphorical to the actual, because you probably have picked up that *An Experiment in Love* is to some extent autobiographical. Now my mother doesn't have the appearance of Carmel's mother, and I'm not Carmel. But the depiction of the mother-daughter relationship is very close to a portrait of my relationship with my own mother. When I go back to *Every Day is Mother's Day* I think what I did was right the metaphor for that relationship, at a time when I was very much more scared of these issues than I am now. I…it's a strange thing to say, considering that Muriel is a mentally deceptive murderess, but I really think Muriel is me in that relationship, who can only cope by closing her eyes, closing her ears, and I think that maybe…you can't get away from autobiography here, or rather what is not autobiography, what is one's life, and I think that if I go back to my childhood, probably the relationship between myself and my mother was negotiated very badly. I love her dearly, and we can manage always to retain the relationship, and people now think that we are a very close mother and daughter because you know close bonds can be very destructive ones. If you tie two people together, they can really claw at each other's eyes. When I was a teenager, my mother used to say a very strange thing to me; she would get me this message on the one hand I was to work to a very, very hard school, and I was to go to university, and I was to be a credit to her, and I was to fulfil all her ambitions that she hadn't been able to achieve. But then she would say: Well, if you got married while you are up at university, and you had a baby, I'd look after it, you know. At the time I used to think this is a very strange thing to be saying. That's what I thought consciously, and I think that at some deeper level I completely panicked about it, and thought if I had a baby, my mother would take it away. And now looking back I think that's what *Every Day is Mother's Day* was about. When I wrote it it was a horror story, and a ghost story, and it was meant to make you laugh, and make you shiver at the same time. I have a real tendency towards the macabre, if I'd been a genre writer, certainly I ought to have been a horror fiction writer. But it was a very long and painful process for me to see what that book was about. And once I got to the end of *Every Day is Mother's Day*, Muriel had in effect murdered a child to stop it being taken by her mother. She had murdered her mother, and everything began to run under its own insane logic, whereby in *Vacant Possession* events get completely out of hand, and there is mass destruction brought in the Sidney family, so then goes beyond the mother-daughter bond, although the fact that Evelyn is dead doesn't stop her being a very powerful presence, and there is almost to suggest you, I think, in the book that she is waiting there to destroy her daughter, whether psychically or, as in some horror films, in a physical way, the end is open.

INTERVIEWER: That's true. When in *Vacant Possession* Muriel goes back to her lodgings, she physically feels the presence of her mother, always associated with dampness, and in their former house decay and dampness were everywhere.

MANTEL: And you see, Muriel has never gained a sense of her own personality, she has no self, because her mother has not allowed her to have a self. If you remember at the beginning of *Every Day is Mother's Day* Muriel believes her mother can read her thoughts so she has no autonomy, consequently she has no conscience, either, because she never performs that part of life's work, she doesn't have to take her parent into herself, her parent is already there, seen through her eyes, if you like. Muriel's only answer to that is to reify herself she becomes a thing, she thinks herself as a wall, I believe at one point. And then in *Vacant Possession* she survives by changing into other personalities, rather like an author, you might say.

INTERVIEWER: But in *Every Day is Mother's Day* we can foresee what will happen in *Vacant Possession* because although Muriel hates Evelyn, she becomes her mother at night.

MANTEL: That's quite true, yes. And it is, I think, quite a lot of women fear; they are, that is to say, in silence and darkness and out of view, they are becoming their mothers. My nephews sometimes say to me: "having you is just like having grandma around", and I hear it, I can see her expressions on my face, I can hear her speaking through my voice, I find it almost alarming, even now when as I'm free of the fear of being utterly destroyed by it, but I find that it is a consecution in terms of my life because it means that to an extent I probably just can't bother to make myself in certain areas, and I certainly never have made myself as a mother because I have no children. As I say, I think, these extremely powerful scenes that came from way inside myself would be iterative in these books. I don't have much of an impulse to the confessional, and I think this is why I chose certainly to wrap it in all those macabre layers, but it does nevertheless express a certain truth about my life, and probably about the lives of a lot of other women. I think I have perhaps rather taken it to extremes. I found in the end, I told you, I had a serious illness, after that I couldn't have children, and I realized that probably I could never have had children. Certainly not after being about the age of twenty, I find this, if I care to look at it on a metaphorical level, I might say that the panic went so deep that if I had a baby, my mother would take it away, that I did better than Muriel, I didn't wait until born to murder it, I made sure it'll never be born at all. With all this going around and analysis of one's life, you wonder my themes are macabre, and my outlooks sometimes bleak. On the other hand, I think it would be unbearable if I didn't have a vein of comedy running through all my books, really. It's not very much there in *A Change of Climate*, but it is there. It's a sort of a comedy. The new one is my most deep and macabre book, and I don't know if it is the funniest, but I think it is.

INTERVIEWER: Isabel says in *Every Day is Mother's Day*: "Some of the mothers don't seem to make relationships with the children. They don't treat them as people, just as objects…the constant frustration of one's efforts to adapt the world, and the resignation of the attempt" (106). Could you comment on this?

MANTEL: Yes. What Isabel is expounding there is the theory that held sway at the time about the causes of autism in children. It was a theory that produced a great deal of guilt amongst mothers because it was said that it was their coldness that was responsible for their children not making a relationship with them. Isabel is expounding the thinking of our time. I think

we now know better, we now know that there are some biological factors involved, there are some genetic factors involved, and that a lot of mothers were unfairly blamed for what was no human being's fault, but I still think, you see, that although in another sense we now believe that is not the cause of autism, I still think that what was written in those years about relationships between mothers and children still have some value, it was misapplied, but it's still interesting…*Every Day is Mother's Day* is set in 1974, and at that time there were certain theories about autism which were fashionable, very much based on, again, blaming the mother, the mother's neglect, the mother's response to the child, and this was productive of a great deal of guilt amongst mothers. There was a theory that it was middle-class mothers who had autistic children, in fact it was the middle-class mothers who are having their children diagnosed autistic, working-class children were just being diagnosed as stupid. Now, this theory about the bonding with the mother fell out of favour, and I think it is now pretty widely accepted that there is a neurological component and a genetic component to autism. However, I think that those theories still have something interesting to offer, and when I was writing *Every Day is Mothers's Day*, I was writing about a character as damaged as Muriel Axon. I was very much under the influence of Bruno Bettelheim, who was an Austrian psychologist, who survived the concentration camps, and went on to found in Chicago an institute for the treatment of autistic, psychotic, severely damaged children, which was taking children no one else could cope with, children whose behaviour was so deranged as to appear subhuman….high staff ratio, number of staff per children, he recruited very dedicated staff. At the time he was credited with very good results. Recently murmurs have been heard against him, that he was a dictatorial person, that he didn't always treat his staff very well, and that the progress his children made was exaggerated, and above all, that his theories were ill-founded. But then, again, I think one has to look at how Bettelheim evolved these theories, and not throw away what is valuable. He compared these damaged children to people he had encountered in the camp, he had a theory that in the camps the only way to survive was not to draw attention to yourself. Some inmates became so cut off from the world, it was as if they had sealed their senses, and the other inmates called them 'musslemen', which is a corruption of muslim because it was said that they were indiferent to their fate, they were totally fatalistic. Others adopted the conscious pose of never attracting attention to themselves, by rigidity of posture, by never meeting anyone's eye. Bettelheim remembered these people from the camps, he looked at the children, and he thought what they had in common was fear, what they had in common was the fear of arbitrary power. In the camps, there was no justice, there was no law, there was simply arbitrary decisions about life and death, which couldn't be understood on a rational basis. Now his feeling was as damaged children, but with no idea of the laws of cause and effect. So, they were, in fact, as it seemed to them, in a totally arbitrary world where violence and distress were random; and I think that that was a very powerful insight because I think it is not only children who are recognized as severely damaged who have problems with this kind of fear, we all go through a stage in life where we do not understand the adult world, we do not understand how decisions are arrived at, and we cannot predict what can come next, what may come next, and this can be productive of a great deal of fear in even a normal child, so I don't think that we should just throw away the whole of that analysis on the basis of later knowledge having superseded it.

INTERVIEWER: What about the tale of terror you wrote about the fear of not recognizing one's children?

MANTEL: Yes. In the last couple of years I've been a bit in a moral panic about babies being swopped in hospitals, mothers going home with the wrong babies, and this was making a lot of headlines suddenly, and I began to think how deep this terror went within us. We think that one of the constants of human nature is that children would recognize their parents, and parents would recognize their children; animals do usually after all, and we tend to think of it as a natural attribute that we assume is written into us, but we know from stories of these hospital mix-ups that have happened over the years that these things do occur, and they are often not found out after years and years later, and we have to ask whether there are cases when they are never found out at all. To capture the mode of this moral panic, I wrote a short story called "Lippy Kid", which is about a mother and daughter who look very unlike. The mother is called Anna, she is tall, slim, dark; her little girl, Polly, is five years old, but looks even younger, she is, whatever she is, blonde, rosy-cheeked British infants with burbly curls, burbly long curls, when Anna goes to pick her up at the school gates, people think Anna is her nanny. Polly is a rather precocious and manipulative child, and a terrible moment of truth comes when Polly steals some sweets from the supermarket, and her mother only discovers this when they are half a mile along the street, and Anna is flustered, she is late, she shouts at the child, and Polly retaliates by screaming at her: "You are not my mother". And immediately a crowd forms, and people begin to abuse Anna, and a woman snatches at Polly, and then fights break out among the crowd. This is my illustration of the kind of moral panic that was going on a couple of years ago during one long hot London summer. Really the story is an exploration of whether or not we can trust to the rectitude of Mrs Thatcher's remark, that there is no such thing as society.

INTERVIEWER: I find it fascinating the way the physical decline of the house on 2 Buckingham Avenue and the deterioration of the Sidney family run parallel to each other in *Vacant Possession*, where Poe's "The Fall of the House of Usher" is actually mentioned. Would you say that there are Gothic elements in both your first two novels?

MANTEL: Well, I think the macabre and Gothic elements were certainly implanted by me quite deliberately in those first two novels, which are only really a shade of being horror novels, and certainly, I think I might have said elsewhere, if I was a genre writer, I almost certainly would be producing horror stories. What is interesting, however, is that in *Eight Months on Ghazzah Street* I produced a Gothic novel unconsciously because I thought that what I had written was a true accurate account of my own experience, given that it was novelised, but I thought it had the texture of lived experience. What I found fascinating is faced with being powerless as a woman in Saudi Arabia, and faced with a return to the control that eighteenth-century women had to put up with, the lack of status, the lack of control of their own lives, put back into this powerless situation, I had automatically reached for the form that many eighteenth-century women novelists used, so it's a form of recovered memory, I think, and I had done that quite unconsciously, and it was many months later that I could analyse the novel, strip its gothic elements out. I could only see it as the true record when I wrote it, I was not conscious of trying for any particular literary form.

INTERVIEWER: In what ways did Africa and the Middle East influence you as a writer, and as a person?

MANTEL: Well, I think that going to Africa, which I did when I was twenty-four years old was probably not very influential for me as a writer because I took with me the book that I was

beginning to write; it had nothing to do with Africa, and I didn't want to write any other books, I had no intention of a full-time career in fiction writing, so I wasn't viewing Africa through the conscious eyes of a writer, I was not keeping journals, that would help me to write about Africa later. I suppose during those years I was turning into a writer, so that by the end of my five years I was registering things possibly in a different way. What I did do was changing quite a lot as a person, changed the way I thought about things, and therefore I suppose by an indirect route it made me into a different kind of a writer from the one I would have been. The way it changed me as a person really was that it made me less accepting of received opinion; it made me realize that the world was a much more complex place than it looked from Britain; it undermined certain sentimental attitudes and liberal certainties that I had taken with me; it made me see that lies and distortions can be written into the liberal position just as much as any other political position, and I suppose it made me more questioning and more radical, that is not to say a radical of the Left or the Right, but more concerned to get down to the basis of experience, and I suppose it impressed upon me the necessity of making your own observations before venturing an opinion (…) I have a dread of spoonfeeding my reader because I hate books where the writer is always telling you things as if they don't give credit to your intelligence or intuition of your own. I think it's something that just comes with experience, how to present your information, or where to leave the gaps. In that way I don't regard *Eight Months on Ghazzah Street* as a very successful piece of storytelling, although there are in other respects in which I still like the book a lot. I do remember this business of waiting for the story to take shape, and the moment it did when I went up to the roof of our block of flats, and saw an empty packing grate, and I thought 'you could get a man in that', and that was where the story started to form. That is the plot, you know, but I think probably I did a lot of growing up in Africa. I was only 24 when I arrived there, and obviously they are important years in any woman's life, and it's difficult to put up with specific changes. I think it changed me less as a woman than as a person, if that makes sense because it made me very much more suspicious of received information, for instance, I have been all my life reader of certain British newspapers with a liberal slant, books which gave a great deal of South African coverage, and I thought I knew what these issues were about. When I went to that part of the world, I realized that they were far far more complicated, that anyone had ever cared to explain to me, so from that day I began to distrust the official channels, I began to see that in certain circumstance liberalism can pertain to its own corruption and be a great vehicle for simplification, which it is to say for lies. That doesn't mean in any way that I became more right-winged, I just became more questioning; I became more radical, and I began to trust my own judgements a little more, and the judgements of other people a little less, and instead of trusting to received wisdom, I began to try to gather information, and process it into such wisdom as I personally could manage, so when I went to the Middle East, I took with me, I did a great deal of reading before I went, to give me basis for seeing and I tried to suspend my judgement, and I tried to stand back from the conventional judgements of the ex-patriates, but, having said that, I don't believe that when you travel, you leave your judgement at home, and I do believe that you have a right to comment on a society, and you have a right to say 'very well, it's your country, it's your culture, you are my hosts, but I find this loathsome', and I don't think anyone can take away your right comment. So I think these are the changes brought about me as a person by the time I went to Saudi Arabia, as a woman there, you are very much split off. Someone says to Frances at the beginning 'you are not a person any more, you are a woman now', and my own husband's experience of that culture became completely remote from mine, and you can feel then, if you like, is an aid to the imagination because then you can imagine what it's like to be

black in South Africa, when you see sexual apartheid in force; you can imagine what it's like to be in a situation of powerlessness within any society because you are a powerless woman there, and there are so many layers on you: you've got to get your husband's permission to go on a journey, but even your husband, he has to get permission from someone else. You can't leave the country because you don't have your passport. It seems that everything is confiscated from you. So in a sense you try to gain your identity as a woman; what I found shocking with many of our women, with the advantage of the education, among the English women, the American women, the upper-European women were perfectly content. They thought 'the Silk Market are good, we've got a swimming-pool, you know, what more is there to life?' This, a political stance, taking politics in a wider sense, makes me despair, not only of women but of the human race. They were unbothered by what was all around them. What saved my sanity was that, I am rather good at sitting in a room and being quiet, I'm quite a solitary person, and I can tolerate a lot of loneliness, and of course I was writing a book. I think if I hadn't expected to get something out of it, I don't think I could have stood beyond a year because it is so depersonalizing to deprive you of your identity at the most basic level. And then when you come back to England, we used to come back every year on leave, I found it very hard to function, I expected my husband to do things for me. By the end of our leave, I would have learned, and then when I go back to Saudi Arabia, I had to go through this fortnight of adjustment, whereby you didn't just speak to people, they just asked for what you wanted, it was your husband they asked because they wouldn't deal with you anyway.

INTERVIEWER: As happens when Frances goes to the chemist's to get aspirins, they don't even look at her.

MANTEL: Yes, that's right. I'm going to deal with that story tomorrow [*Hilary Mantel's lecture took place on August 26 and was mainly concerned with* Eight Months on Ghazzah Street *as a Gothic novel*] because it was something that really happened. But you have to be very quick to do the changeover. There were some women who couldn't stand it at all, and they started to spend most of the time in England, I remember then that they were apart from their husbands most of the year. You see, if like me you have done a lot of reading, you have no doubt about the nature of this society you are going into, what you can't predict is the effect it will have on you as an individual, because I do think I understood the extent of my perceivity on the one hand, of my rage on the other hand. Between those two, you know, you live a very choppy life.

INTERVIEWER: One last question, do you have any of your novels that is a favourite, that you feel a lot of affection for?

MANTEL: Well, I feel differently towards them all. *A Change of Climate* is my least favourite. It was very hard for me to write, I didn't get on with the very traditional form of it, so I had to wrestle it onto the page. *Fludd* and *An Experiment in Love* have been the easiest to write, both in their various ways give me some delight. However, I regard *A Place of Greater Safety* as my best achievement, if you like, it may not, it can't be by its nature the most perfect novel, but it is so ambitious, it took me so many years. There is a sense in which, and quite properly, nobody but me will ever know what effort went into that novel because I worked very hard to knock the appearance of effort out of it. So to slide information to the reader in a way…OK, sometimes you have to be upfront, you have to say to your reader 'I'm telling you this, there is no sweet way, I'm just going to tell you, I'm going to give you some statistics'. But other

times you slide knowledge past them, and sometimes when, if I look at it now, I think wow! if you knew how many books I read to get that one line, you know. So in a sense, just I suppose 'cause of the effort that went into it, it's my favourite, also it contains the story of my life, you know, all my life has been bound up with it, since I started doing reading when I was twenty-two, and in truth I was bound up with it before that because I've been fascinated with the Revolution since I was fourteen. And I know that now it's a book that is emphatically, we were saying at lunchtime actually when you finish a book it's not finished, it goes on and on having lives. It was published in England, it was published in the United States, next year it will be republished in the United States. It unabled me to open a correspondance with historians, and it is not over in the sense that I've written or I'll write two little bookends to it, one is the novel I've just finished, *The Giant O'Brian*, which is nothing to do with France at all, but I think it's to do with the question of what it is to be human, which I think it's the defining question of revolutions. What it is to be human, what rights does that give, what responsibilites does it compel, and who decides; and then years down the line I want to write the other bookend, which will be *Jean-Paul Marat*, which I see it as a very little book like the one I've just finished. So the issue is that the book isn't really close to me because there were many years when it was just a dusty manuscript on my shelves, and then I took it down, I wrote a certain draft during 1991 at an enormous speed, and I changed 15% or 20% of it from my old 1979 draft. I suppose it's very much the book I've never stopped being engaged with because I tried to keep up the scholarship; I'm not terribly concerned with theory, but I'm an accumulator of more and more facts because I feel I've cut my own path as a novelist through them without a historian telling me this is the line you take. So I'm not any more clever about the critical theory of history than I am when it comes to literature, but I suppose I've split into two really, there's the person who writes the other novels, and then there's the person who works on the Revolution, and in many ways I regret not having been a historian. My editor said to me recently, 'well I think you ought to face it Hilary, doing the Revolution is your vocation', and I think that's possibly quite true, and she said, you know when you are working on the Revolution you are happy, when you are not working on it, you are to some degree unhappy, so why keep protesting? I think I just have to recognize this is not something I never will leave behind.

INTERVIEWER: Thank you very much, it has been a real pleasure to talk to you.

MANTEL: You are very welcome.

APÉNDICE 2

Bibliography
Hilary Mantel

Born: Hadfield, Derbyshire, 6 July 1952.
Ed.: London School of Economics, Sheffield University.
Married Gerald McEwen, 1972. No children.
Lived in Botswana 1977 – 1982, then Jeddah in Saudi Arabia till 1986
Now lives in Surrey, England.
Created Fellow of the Royal Society of Literature, 1990

NOVELS:
Every Day is Mother's Day 1985 Chatto 0- 7011-2895-X
Vacant Posession 1986 Chatto 0 7011 -3047- 4
Eight Months on Ghazzah Street 1988 Viking 0-670-82117 -9
Fludd 1989 Viking 0- 670- 82118-7
A Place of Greater Safety 1992 Viking 0-670- 84545-0
A Change of Climate 1994 Viking 0-670-8301- 8
An Experiment in Love 1995 Viking 0-670- 85922-2
The Giant O'Brien, 1998, Fourth Estate
All paperback editions are Penguin except The Giant, O' Brien, which was published by Fourth Estate..

SHORT FICTION:
Poor Children Punch 21 Feb 1979 (as Hilary McEwen)
A Dying Breed London Magazine April/May 1986
Something for Sweet Literary Review Dec 1986
Dog Days Encounter May 1987
Alas for the Egg LM December 1986/Jan 1987 (also in Best Short Stories 1987, Heinemann/Minerva and in The Best of Best Short Stories 1986- 1995 ed Giles Gordon and David Hughes Minerva 1995)
King Billy is a Gentleman NewWriting 1992 Minerva
Harley Street The Time Out Book of London Short Stories Penguin 1993
The Nature of the Trade New Writing 3 1994 Minerva
Ultramarine Images (Irish magazine) 1994
Lippy Kid The Daily Telegraph Book of Contemporary Short Stories 1995
Ties That Bind New Writing 5 1996 Minerva
Nadine at Forty Granta Winter 1996
Terminus London Review of Books Vol 19 No 10 22 May 1997
Destroyed Granta Sept 1998

TRAVEL WRITING
Last Months in Al Hamra (essay) Winner of the Shiva Naipaul Memorial Prize 1987, published in the Spectator and The Spectator Book of Travel Writing

MEMOIR:
Learning to Talk London Magazine April/May 1987

Essays:

1

Growing a Tale in The Agony and the Ego : The Art and Strategy of Fiction Writing Explored Ed Clare Boylan Penguin 1993
If The Glance of a Woman Can Sour Cream…in My Lord's (cricket anthology) Ed Tim Healds Collins Willow 1990
States of Emergency in India: A Mosaic. New York Review Books 2000 (essay on Rohinton Mistry)
Essay on writers' incomes in *The Cost of Letters* Waterstone's publication 1998

INTRODUCTIONS:
Introduction to Ivy Compton-Burnett Omnibus Penguin 1994
Introduction to Odd Girl Out by Elizabeth Jane Howard Pan 1995
Introduction to Jane Eyre In Collins Classics Complete Novels of Charlotte and Emily Bronte 1993
Introduction to The Scarlet Pimpernel, Folio Society 1998
Introduction to The Fox in the Attic and The Wooden Shepheress, by Richard Hughes – New York Review Books, 2000

Film columnist Spectator 1987 - 1991
Columns in Independent on Sunday, August- Dec 1990
Reviewing: principally London Review of Books, New York Review of Books, Sunday Times, Daily Telegraph, Spectator, Literary Review and occasional pieces for New York Times, Observer, Independent on Sunday, TLS, London Magazine

Prizes
Shiva Naipaul Memorial Prize 1987
Cheltenham Festival Prize 1990
Southern Arts Literary Prize 1990
Winifred Holtby Award 1990
Sunday Express 'Book of the Year' Award 1992
Hawthornden Prize 1996

2

OBRAS CITADAS

Dado el número de obras primarias de Lessing, Atwood y Mantel que este trabajo contiene, se ha llevado a cabo una división en lo que a obras citadas se refiere. Por ello, se disponen las obras primarias de las tres autoras estudiadas, así como las de otros autores mencionados en los diversos capítulos, por un lado, y, por otro, las fuentes secundarias utilizadas para la elaboración del trabajo. La *Doris Lessing Newsletter*, editada en Mills College (Oakland) y la *Newsletter of the Margaret Atwood Society*, editada en Ohio, ofrecen con regularidad información exhaustiva sobre nuevos títulos y estudios críticos sobre Lessing y Atwood, respectivamente. Sobre esta última, la recopilación realizada por Judith McCombs y Carole L. Palmer, *Margaret Atwood: A Reference Guide* (1991) recoge lo existente hasta el año 1988.

Tanto las obras primarias como las secundarias se citan por orden alfabético.

1. OBRAS PRIMARIAS

Atwood, Margaret. *Bluebeard's Egg And Other Stories*. 1983. Londres: Virago, 1995.
_____. *Dancing Girls*. 1977. Londres: Vintage, 1996.
_____. *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*. Londres: Virago, 1998.
_____. *The Edible Woman*. 1969. Londres: Virago, 1994.
_____. "Great Unexpectations: An Autobiographical Foreword". VanSpanckeren y Castro xiii-xvi.
_____. *The Handmaid's Tale*. 1985. Londres: Virago, 1995.
_____. Introduction. *The Edible Woman*. 1969. London: Virago, 1994. n. pag.
_____. *Lady Oracle*. 1976. Londres: Virago, 1994.
_____. *Life Before Man.* 1979. Londres: Virago, 1995.
_____. *The Robber Bride*. 1993. Londres: Virago, 1995.
_____. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi, 1982.
_____. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Clarendon Lectures in English Lit. 1991. Oxford: Clarendon, 1995.
_____. *Surfacing*. 1972. Londres: Virago, 1995.

_____. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. 1972. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.

_____. Talk. Gathering of The Toronto Council of Teachers of English. University of Toronto's Women's Club. 25 May 1995: 9 pp. 4 Aug. 2000. <http://www.web.net/owtoad/q.html>.

_____. *True Stories*. Toronto: Oxford UP, 1981.

Atwood, Margaret y Victor-Lévy Beaulieu. *Two Solicitudes: Conversations*. Trans. Phyllis Aronoff y Howard Scott. Toronto: McClelland & Stewart, 1998.

Barfoot, Joan. *Duet for Three: A Novel*. Nueva York: Beaufort, 1985.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Ed. Q. D. Leavis. Harmondsworth: Penguin, 1985.

_____. *Villette*. 1853. Ed. Sandra Kemp. Londres: Dent, 1993.

Brookner, Anita. *Hotel du Lac*. 1984. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1992.

Carter, Angela. *Burning Your Boats: Collected Short Stories*. Londres: Vintage, 1996.

Drabble, Margaret. *The Radiant Way*. 1987. Harmondsworth: Penguin, 1988.

Eliot, George. *The Mill on the Floss*. 1880. Ed. with Intro. by A. S. Byatt. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Homero. "'Hymn to Demeter'". Trans. David G. Rice y John E. Stambaugh. Downing, *Long Journey* 26-38.

Laurence, Margaret. *The Diviners*. 1974. Londres: Virago, 1989.

_____. Letter to Margaret Atwood. 18 February 1973. *A Very Large Soul: Selected Letters from Margaret Laurence to Canadian Writers*. Ed. J. A. Wainwright. Ontario: Cormorant, 1995. 6-7.

Lessing, Doris. *African Stories*. Nueva York: Touchstone-Simon and Schuster, 1981.

_____. Afterword. *The Making of the Representative for Planet 8*. 1982. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1994. 162-90.

_____. "Afterword to *The Story of an African Farm* by Olive Schreiner". Schlueter, *Small Personal Voice* 161-84.

_____. *The Diaries of Jane Somers*. 1983-84. Harmondsworth: Penguin, 1985.

_____. "Doris Lessing Talks About Jane Somers". *Doris Lessing Newsletter* 10.1 (Spring 1986): 3+.

_____. *The Four-Gated City*. 1969. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993. Vol. 5 of *Children of Violence*. 5 vols. 1952-69.

_____. *The Golden Notebook*. 1962. Londres: Paladin-HarperCollins, 1989.

_____. *The Good Terrorist*. Londres: Cape, 1985.

_____. "Impertinent Daughters". *Granta* 14 (Winter 1984): 51-68.

_____. *Landlocked*. 1965. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993. Vol. 4 of *Children of Violence*. 5 vols. 1952-69.

_____. *Love, Again: A Novel*. 1995. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1996.

_____. *London Observed: Stories and Sketches*. 1992. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993.

_____. *Martha Quest*. 1952. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993. Vol. 1 of *Children of Violence*. 5 vols. 1952-69.

_____. *The Memoirs of a Survivor*. 1974. Londres: Picador-Pan, 1976.

_____. "My Father". Schlueter, *Small Personal Voice* 89-99.

_____. "My Mother's Life (Part Two)". *Granta* 17 (1985): 226-38.

_____. *Particularly Cats and Rufus the Survivor*. 1967. Londres: Flamingo, 1993.

_____. Preface. *African Stories*. Nueva York: Touchstone-Simon and Schuster, 1981. 5-8.

_____. Preface. *The Diaries of Jane Somers*. 1983-84. Harmondsworth: Penguin, 1985. 5-10.

_____. Preface. *The Golden Notebook*. 1971. Londres: Paladin-HarperCollins, 1989. 7-21.

_____. *A Proper Marriage*. 1954. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993. Vol. 2 of *Children of Violence*. 5 vols. 1952-69.

_____. *A Ripple from the Storm*. 1958. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1993. Vol. 3 of *Children of Violence*. 5 vols. 1952-69.

_____. "The Small Personal Voice". Schlueter, *Small Personal Voice* 7-25.

_____. "To Room Nineteen". *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams et al. 5th ed. Vol. 2. Nueva York: Norton, 1986. 2335-60.

_____. *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949*. 1994. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1995.

_____. *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962*. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1997.

Macdonald, Sharman. *Plays One: When I Was a Girl, I Used to Scream and Shout…, When We Were Women, The Winter Guest, Borders of Paradise*. Londres: Faber and Faber, 1995.

Mantel, Hilary. *Every Day is Mother's Day*. 1985. Harmondsworth: Penguin, 1986.

_____. *An Experiment in Love*. 1995. Harmondsworth: Penguin, 1996.

_____. "Mothers and Daughters". E-mail to Rosario Arias. 7 August 2000.

_____. *Vacant Possession*. 1986. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Munro, Alice. *Dance of the Happy Shades and Other Stories*. 1968. Harmondsworth: Penguin, 1988.

Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher, Ms Found in a Bottle, William Wilson, The Cask of Amontillado*. Ed. Román Álvarez Rodríguez. Great Short Stories. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1984.

Shakespeare, William. *As You Like It*. 1599. Ed. Agnes Latham. Londres: Routledge, 1989.

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. 1590/1596. *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams et al. 5th ed. Vol. 1. Nueva York: Norton, 1986. 542-766.

Tennyson, Alfred. "The Lady of Shalott". 1832/1842. *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams et al. 5th ed. Vol. 2. Nueva York: Norton, 1986. 1101-4.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. 1927. Ed. Stella McNichol with an Introd. and Notes by Hermione Lee. Harmondsworth: Penguin, 1992.

_____. *Orlando: A Biography*. 1928. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1994.

_____. *A Room of One's Own/Three Guineas*. 1929-38. Ed. Morag Shiach. Oxford: Oxford UP, 1992.

_____. *The Waves*. 1931. Ed. Kate Flint. Harmondsworth: Penguin, 2000.

2. OBRAS SECUNDARIAS

Abel, Elizabeth. "(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women". *Signs* 6 (1981): 413-35.

_____. "Race, Class, and Psychoanalysis?: Opening Questions". *Conflicts in Feminism*. Ed. Marianne Hirsch y Evelyn Fox Keller. Nueva York: Routledge, 1990. 184-204.

Adams, Alice. "Maternal Bonds: Recent Literature on Mothering". *Signs* 20 (1995): 414-27.

Agatucci, Cora. "Breaking from the Cage of Identity: Doris Lessing and *The Diaries of Jane Somers*". *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Ed. Janice Morgan y Colette T. Hall. Gender & Genre in Lit. 3. Nueva York: Garland, 1991. 45-56.

Allen, Graham. *Intertextuality*. New Critical Idiom. Londres: Routledge, 2000.

Arcana, Judith. *Our Mothers' Daughters*. 1979. Introd. Phyllis Chesler. Londres: The Women's, 1981.

Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Basingstoke: Macmillan, 2000.

Atwood, Margaret. "'Little Chappies With Breasts'". Rev. of *An Experiment in Love*, by Hilary Mantel. *New York Times on the Web* 2 June 1996. 7 Aug. 2000 <http://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/mantel-experiment.html>.

Auerbach, Nina. "Artists and Mothers: A False Alliance". *Women and Literature* 6.1 (1978): 3-15.

Bailey, Paul, ed. *The Oxford Book of London*. Oxford: Oxford UP, 1995.

Barrett, Michèle. "Psychoanalysis and Feminism: A British Sociologist's View". *Signs* 17 (1992): 455-66.

Bart, Pauline B. "The Mermaid and the Minotaur: A Fishy Story That's Part Bull". Rev. of *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, by Dorothy Dinnerstein. *Contemporary Psychology* 22 (1977): 834-35.

_____. Rev. of *The Reproduction of Mothering*, by Nancy Chodorow. Trebilcot 147-52.

Bartkowski, Frances. *Feminist Utopias*. Lincoln: U of Nebraska P, 1989.

Bassin, Donna. "Maternal Subjectivity in the Culture of Nostalgia: Mourning and Memory". Bassin, Honey y Kaplan 162-73.

Bassin, Donna, Margaret Honey y Meryle Mahrer Kaplan, eds. *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale UP, 1994.

Baughman, Cynthia. "*The Handmaid's Tale*". *The Pinter Review: Annual Essays* (1990): 92-96.

Bawer, Bruce. "Doris Lessing: On the Road to 'The Good Terrorist'". *The New Criterion* 4.1 (Sept. 1985): 4-17.

Becker, Susanne. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester UP, 1999.

Begley, Sharon. "From Both Sides Now". *Newsweek* 28 June 1999: 64-65.

Bell, Millicent. "Fiction Chronicle". Rev. of *Accordion Crimes*, by E. Annie Proulx, *We Were the Mulvaneys*, by Joyce Carol Oates, *Babel Tower*, by A. S. Byatt, *An Experiment in Love*, by Hilary Mantel, *Alias Grace*, by Margaret Atwood, *The Last Thing He Wanted*, by Joan Didion. *Partisan Review* 64.1 (1997): 37-49.

Benjamin, Jessica. "The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination". Eisenstein y Jardine 41-70.

_____. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Nueva York: Pantheon, 1988.

_____. "A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space". *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. 1986. Basingstoke: Macmillan, 1988. 78-101.

_____. "The Omnipotent Mother: A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality". Bassin, Honey y Kaplan 129-46.

Beran, Carol L. "The Canadian Mosaic: Functional Ethnicity in Margaret Atwood's *Life Before Man*". *Essays on Canadian Writing* 41 (Summer 1990): 59-73.

Berets, Ralph. "A Jungian Interpretation of the Dream Sequence in Doris Lessing's *The Summer Before the Dark*". Church y Stafford 117-29.

Bertelsen, Eve. "Acknowledging a New Frontier". Ingersoll, *Putting* 120-45.

Bettelheim, Bruno. *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*. 1967. Nueva York: Free, 1972.

_____. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. 1975. Nueva York: Vintage, 1989.

Beyer, Charlotte. "From Violent Duality to Multi-Culturalism: Margaret Atwood's Post-Colonial Cultural and Sexual Politics". *O Canada: Essays on Canadian Literature and Culture*. Ed. Jørn Carlsen. The Dolphin 25. Aarhus: Aarhus UP, 1995. 97-108.

Bhabha, Homi. "Cultural Diversity and Cultural Differences". *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 1995. Londres: Routledge, 1999. 206-9.

Bikman, Minda. "Creating Your Own Demand". Ingersoll, *Putting* 57-63.

Blodgett, Harriet. "Enduring Ties: Daughters and Mothers in Contemporary English Fiction by Women". *South Atlantic Quarterly* 80 (1981): 441-53.

Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood, 1994.

_____. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport: Greenwood, 1994.

Bordo, Susan. "Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism". *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda J. Nicholson. Nueva York: Routledge, 1990. 133-56.

_____. "Feminist Skepticism and the 'Maleness' of Philosophy". *Journal of Philosophy* 85 (1988): 619-29.

Bouson, J. Brooks. *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: U of Massachusetts P, 1993.

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. 1993. Harmondsworth: Penguin, 1994.

Brans, Jo. "Using What You're Given". Ingersoll, *Margaret* 140-51.

Bromberg, Pamela. "The Two Faces of the Mirror in *The Edible Woman* and *Lady Oracle*". VanSpanckeren y Castro 12-23.

Brydon, Diana. "Beyond Violent Dualities: Atwood in Postcolonial Contexts". Wilson, Friedman y Hengen 49-54.

Buchbinder, David. "Weaving Her Version: The Homeric Model and Gender Politics in Selected Poems". VanSpanckeren y Castro 122-41.

Buhle, Mari Jo. "A Passion for Psychoanalysis". Rev. of *The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture*, by Nancy J. Chodorow. *Women's Review of Books* 7.2 (Nov. 1999): 14-15.

Buss, Helen M. "Maternality and Narrative Strategies in the Novels of Margaret Atwood". *Atlantis: A Women's Studies Journal* 15.1 (Fall 1989): 76-83.

Carrera Suárez, Isabel. "Los cuentos de hadas de Angela Carter: La difícil descolonización de la mente". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17 (1988): 103-11.

_____. "'Yet I Speak, Yet I Exist': Affirmation of the Subject in Atwood's Short Stories". Nicholson, *Margaret* 230-47.

Carrington, Ildikó de Papp. "Demons, Doubles, and Dinosaurs: *Life Before Man*, *The Origin of Consciousness*, and 'The Icicle'". McCombs, *Critical Essays* 229-45.

_____. *Margaret Atwood and Her Works*. Toronto: ECW, 1989.

Carter, Nancy C. "Demeter and Persephone in Margaret Atwood's Novels: Mother-Daughter Transformations". *Journal of Analytical Psychology* 24.4 (Oct. 1979): 326-42.

Cederstrom, Lorelei. *Fine-Tuning The Feminine Psyche: Jungian Patterns in the Novels of Doris Lessing*. Amer. Univ. Studies 4, English Lang. and Lit. 99. Nueva York: Lang, 1990.

Cixous, Hélène. "Sorties". *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. Londres: Longman, 1988. 286-93.

Collins, Patricia Hill. "Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood". Bassin, Honey y Kaplan 56-74.

Connor, Steven. *The English Novel in History 1950-1995*. Londres: Routledge, 1996.

Cooke, Judy. "Bothered by God". Rev. of *An Experiment in Love*. *New Statesman & Society* 24 Feb. 1995: 54.

Cosslett, Tess. "Feminism, Matrilinealism, and the 'House of Women' in Contemporary Women's Fiction". *Journal of Gender Studies* 5.1 (1996): 7-17.

Chernin, Kim. *The Hungry Self: Women, Eating and Identity*. Nueva York: Harper & Row, 1985.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. 1972. San Diego: Harvest-Harcourt, 1989.

Chodorow, Nancy J. "Family Structure and Feminine Personality". *Woman, Culture, and Society*. Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere. Stanford: Stanford UP, 1974. 43-66.

_____. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Cambridge, Eng.: Polity, 1989.

_____. *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*. Lexington: Kentucky, 1994.

_____. "Gender, Relation, and Difference in Psychoanalytic Perspective". Eisenstein y Jardine 3-19.

_____. *The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture*. New Haven: Yale UP, 1999.

_____. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: U of California P, 1978.

Chodorow, Nancy J. y Susan Contratto. "The Fantasy of the Perfect Mother". *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Ed. Nancy Chodorow. Cambridge: Polity, 1989. 79-96, 237-41.

Chown, Linda E. "Double Helix: Doris Lessing's *Under My Skin*". *Doris Lessing Newsletter* 17.2 (Summer 1995): 1+.

Christ, Carol P. *Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest*. 3rd ed. Boston: Beacon, 1995.

Church, Margaret y William T. Stafford, eds. *Doris Lessing*. Spec. issue of *Modern Fiction Studies* 26.1 (Spring 1980): 3-175. West Lafayette: Purdue UP, 1980.

Creighton, Joanne V. *Margaret Drabble*. Contemporary Writ. Londres: Methuen, 1985.

Cuder, Pilar. "El manuscrito gótico como intertexto en *Lady Oracle*". *Stylistica* 2-3 (1992-93): 45-52.

Daly, Brenda O. y Maureen T. Reddy. Introduction. Daly y Reddy, *Narrating* 1-18.

_____, eds. *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. Knoxville: U of Tennessee P, 1991.

Davidson, Arnold E. "Future Tense: Making History in *The Handmaid's Tale*". VanSpanckeren y Castro 113-21.

_____. *Seeing the Dark: Margaret Atwood's* Cat's Eye. Toronto: ECW, 1997.

Davidson, Arnold E. & Cathy N. Davidson, eds. *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Toronto: Anansi, 1981.

Davidson, Cathy N. y Arnold E. Davidson. "Prospects and Retrospects in *Life Before Man*". Davidson & Davidson, *Art* 205-21.

Davis, Deanna L. "Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell". *Signs* 17 (1992): 507-32.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. 1949. Trans. y ed. H. M. Parshley. Londres: Picador, 1988.

De la Concha, Ángeles. "Drabble's Gate to the End of History". *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*. Ed. Susana Onega. Costerus New Ser. 96. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995. 149-62.

_____. "La sombra de la madre: Un mito materno en la novela de mujeres". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 24 (1992): 33-48.

_____. "The Warring Voices of the Mother: Maxine Hong Kingston's Tale of the Mother-Daughter Story". *Barcelona English Language and Literature Studies (BELLS)* 7 (1996): 147-59.

De Montremy, Jean-Maurice. "A Writer Is Not a Professor". Ingersoll, *Putting* 193-99.

De Riquer, Martín. *La literatura antigua en griego y en latín*. Barcelona: Planeta, 1984. Vol 1 of *Historia de la literatura universal*. 10 vols. 1984-86.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982.

Dietz, Bernd y Fernando Galván. "A Conversation with Doris Lessing". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 6.4 (1983): 89-94.

Dinnage, Rosemary. "Doris Lessing's Double Life". Rev. of *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962*. *New York Review of Books* 19 Nov. 1998: 55-57.

Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. Nueva York: Harper & Row, 1976.

DiSalvo, Jacqueline. "The Intertextuality of Doris Lessing's *The Good Terrorist* and Milton's *Samson Agonistes*". *Doris Lessing Newsletter* 1.12 (Spring 1988): 3-4.

Doody, Margaret Anne. "Royal Classic Knitwear". *London Review of Books* 5 Oct. 2000: 27-29.

Dopp, Jamie. "Subject-Position as Victim-Position in *The Handmaid's Tale*". *Studies in Canadian Literature* 19.1 (1994): 43-57.

Downing, Christine. Introduction. Downing, *Long Journey* 1-5.

_____, ed. *The Long Journey Home: Re-Visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston: Shambhala, 1994.

Drabble, Margaret. "Doris Lessing: Cassandra in a World Under Siege". *Ramparts* 10.8 (1972): 50-54.

Draine, Betsy. *Substance under Pressure: Artistic Coherence and Evolving Form in the Novels of Doris Lessing*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 1983.

DuPlessis, Rachel Blau. "For the Etruscans". Showalter, *New Feminist Criticism* 271-91.

_____. "Washing Blood". *Feminist Studies* 4.2 (1978): 1-12.

_____. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

Durán, Isabel. "Doris Lessing: La interminable búsqueda del yo a través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf". *Atlantis* 22.1 (Junio 2000): 85-108.

Dvorak, Angeline Godwin. "Surrogate Motherhood and the Quest for Self in Selected Novels of Doris Lessing". Diss. Florida State U, 1989.

Eisenstein, Hester y Alice Jardine, eds. *The Future of Difference*. 1980. New Brunswick: Rutgers UP, 1988.

Eldredge, Patricia R. "A Granddaughter of Violence: Doris Lessing's Good Girl as Terrorist". *The American Journal of Psychoanalysis* 49 (1989): 225-38.

Elliot, Patricia. *From Mastery to Analysis: Theories of Gender in Psychoanalytic Feminism*. Ithaca: Cornell UP, 1991.

Evans, Mark. "Versions of History: *The Handmaid's Tale* and its Dedicatees". Nicholson, *Margaret* 177-88.

Fahim, Shadia S. *Doris Lessing and Sufi Equilibrium: The Evolving Form of the Novel*. Nueva York: St. Martin's, 1994.

Fee, Margery. *The Fat Lady Dances: Margaret Atwood's* Lady Oracle. Toronto: ECW, 1993.

Fishburn, Katherine. "Advertisements for Herself: It's *The Real Thing*!". *Doris Lessing Newsletter* 15.1 (Winter 1993): 1+.

_____. "The Nightmare Repetition: The Mother-Daughter Conflict in Doris Lessing's *Children of Violence*". *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Ed. Cathy N. Davidson y E. M. Broner. Nueva York: Ungar, 1980. 207-16.

Flax, Jane. "The Conflict Between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism". *Feminist Studies* 4 (1978): 171-89.

_____. *Disputed Subjects: Essays on Psychoanalysis, Politics and Philosophy*. Nueva York: Routledge, 1993.

_____. "Mother-Daughter Relationships: Psychodynamics, Politics, and Philosophy". Eisenstein y Jardine 20-40.

Fleenor, Juliann E. "The Female Gothic". Introduction. Fleenor, *Female Gothic* 3-28.

_____, ed. *The Female Gothic*. Montreal: Canada, 1983.

Flint, Kate. Introduction. *The Waves*. By Virginia Woolf. 1931. Harmondsworth: Penguin, 2000. ix-xliii.

Foucault, Michel. "What Is An Author?" *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. Londres: Longman, 1988. 196-210.

Freibert, Lucy M. "Control and Creativity: The Politics of Risk in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*". McCombs, *Critical Essays* 280-91.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. y ed. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1976. Vol. 4 of *The Pelican Freud Library*. Angela Richards y Albert Dickson, gen. ed. 15 vols. 1962-86.

_____. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. Ed. James Strachey assisted by Angela Richards. Harmondsworth: Penguin, 1973. Vol. 2 of *The Pelican Freud Library*. Angela Richards y Albert Dickson, gen. ed. 15 vols. 1962-86.

_____. *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. Ed. and comp. Angela Richards. Harmondsworth: Penguin, 1984. Vol. 11 of *The Pelican Freud Library*. Angela Richards y Albert Dickson, gen. ed. 15 vols. 1962-86.

_____. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Trans. James Strachey. Ed. and comp. Angela Richards. Harmondsworth: Penguin, 1977. Vol. 7 of *The Pelican Freud Library*. Angela Richards y Albert Dickson, gen. ed. 15 vols. 1962-86.

Frick, Thomas. "Caged by the Experts". Ingersoll, *Putting* 155-68.

Friday, Nancy. *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*. 1977. Londres: HarperCollins, 1994.

Friedman, Susan Stanford. "'Beyond' Gynocriticism and Gynesis: The Geographics of Identity and the Future of Feminist Criticism". *Tulsa Studies in Women's Literature* 15.1 (Spring 1996): 13-40.

_____. "Weaving: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author". *Influence and Intertextuality in Literary History*. Ed. Jay Clayton & Eric Rothstein. Madison: U of Wisconsin P, 1991. 146-73.

_____. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Londres: Routledge, 1988. 34-62.

Fullbrook, Kate. *Free Women: Ethics and Aesthetics in Twentieth-century Women's Fiction*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell UP, 1982.

_____. "The Monster in the Mirror: The Feminist Critic's Psychoanalysis". *Feminism and Psychoanalysis*. Ed. Richard Feldstein y Judith Roof. Ithaca: Cornell UP, 1989. 13-24.

Gallop, Jane y Carolyn Burke. "Psychoanalysis and Feminism in France". Eisenstein y Jardine 106-21.

Galván, Fernando. *Estudio lingüístico de las* short stories *de Doris Lessing*. Diss. U de La Laguna, 1981. Colección Monografías 9. Tenerife: U de La Laguna, 1982.

_____. "Reescrituras masculinas y femeninas del mito del descenso a los infiernos: Joseph Conrad, Angela Carter, Doris Lessing y Muriel Spark". *Ensayos sobre Metaficción Inglesa*. Ed. Fernando Galván et al. Tenerife: U de La Laguna, 1994. 79-117.

Gardiner, Judith Kegan. "Evil, Apocalypse, and Feminist Fiction". *Frontiers* 7.2 (1983): 74-80.

_____. "On Female Identity and Writing by Women". *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: U of Chicago P, 1982. 177-91.

_____. "Gender, Values, and Lessing's Cats". *Tulsa Studies in Women's Literature* 3.1-2 (Spring-Fall 1984): 111-24.

_____. "Masculinity, the Teening of America, and Empathic Targeting". Howard y Allen 1257-61.

_____. "Mind Mother: Psychoanalyis and Feminism". *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene y Coppélia Kahn. 1985. Londres: Routledge, 1994. 113-45.

_____. "Psychoanalysis and Feminism: An American Humanist's View". *Signs* 17 (1992): 437-54.

_____. *Rhys, Stead, Lessing, and the Politics of Empathy*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

_____. "The (US)es of (I)dentity: A Response to Abel on '(E)Merging Identities'". *Signs* 6 (1981): 436-44.

_____. "A Wake for Mother: The Maternal Deathbed in Women's Fiction". *Feminist Studies* 4.1 (1978): 146-65.

Garner, Shirley Nelson, Claire Kahane y Madelon Sprengnether, eds. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trans. Celia Fernández Prieto. 1962. Madrid: Taurus, 1989.

Gerald, Gregory Fitz y Kathryn Crabbe. "Evading the Pigeonholers". Ingersoll, *Margaret* 131-39.

Gibson, Graeme. "Dissecting the Way a Writer Works". Ingersoll, *Margaret* 3-19.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven: Yale UP, 1984.

Gilligan, Carol. "In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and of Morality". *Harvard Educational Review* 47 (1977): 481-517.

_____. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982.

Givner, Jessie. "Mirror Images in Margaret Atwood's *Lady Oracle*". *Studies in Canadian Literature* 14.1 (1989): 139-46.

Godard, Barbara. "My (m)Other, My Self: Strategies for Subversion in Atwood and Hébert". *Essays on Canadian Writing* 26 (Summer 1983): 13-44.

Gottlieb, Lois C. y Wendy Keitner. "Demeter's Daughters: The Mother-Daughter Motif in Fiction by Canadian Women". *Atlantis: A Women's Studies Journal* 3.1 (Fall 1977): 130-42.

Grace, Dominick M. "*The Handmaid's Tale*: Historical Notes and Documentary Subversion". *Science Fiction Studies* 25 (1998): 481-94.

Grace, Sherrill. "Gender as Genre: Atwood's Autobiographical 'I'". Nicholson, *Margaret* 189-203.

_____. "Margaret Atwood and the Poetics of Duplicity". Davidson & Davidson, *Art* 55-68.

_____. "In Search of Demeter: The Lost, Silent Mother in *Surfacing*". VanSpanckeren y Castro 35-47.

_____. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal: Véhicule, 1980.

Green, Mary Jean. "Tradition as Mother: Women's Fiction and the Canadian Past". *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association*. 50.1 (1987): 41-56.

Greene, Gayle. "Bleak Houses: Doris Lessing, Margaret Drabble and the Condition of England". *Forum for Modern Language Studies* 28 (1992): 304-19.

_____. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1991.

_____. "*The Diaries of Jane Somers*: Doris Lessing, Feminism, and the Mother". Daly y Reddy, *Narrating* 139-56.

_____. *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

_____. "Family Plots". Rev. of *The Mother/Daughter Plot*, by Marianne Hirsch. *Women's Review of Books* 7.5 (Feb. 1990): 8-9.

_____. "Feminist Fiction and the Uses of Memory". *Signs* 16 (1991): 290-321.

_____. "*Life Before Man*: 'Can Anything Be Saved?'". VanSpanckeren y Castro 65-84.

_____. "Margaret Laurence's *The Diviners*: The Uses of the Past". *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*. Ed. Colin Nicholson. Basingstoke: Macmillan, 1990. 177-207.

_____. "Women and Men in Doris Lessing's *Golden Notebook*: Divided Selves". Garner, Kahane y Sprengnether 280-305.

Grossman, Judith. "Infectious Disease". Rev. of *Love, Again*, by Doris Lessing. *Women's Review of Books* 14.1 (Oct. 1996): 11-12.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.

"Haggard, Sir (H)enry Rider". *The Oxford Companion to English Literature*. 5th ed. 1985.

Hall, Nor. *The Moon and the Virgin: Reflections on the Archetypal Feminine*. Londres: The Women's, 1980.

Hancock, Geoff. "Tightrope-Walking Over Niagara Falls". Ingersoll, *Margaret* 191-220.

The Handmaid's Tale. Screenplay by Harold Pinter. Dir. Volker Schlondorff. Perf. Natasha Richardson y Faye Dunaway. Cinecom, 1990.

Hanley, Lynne. "Alias Jane Somers". *Doris Lessing Newsletter* 12.1 (Spring 1988): 5+.

Hansen, Elaine Tuttle. "Mothers Tomorrow and Mothers Yesterday, but Never Mothers Today: *Woman on the Edge of Time* and *The Handmaid's Tale*". Daly y Reddy, *Narrating* 21-43.

Hanson, Clare. "Doris Lessing in Pursuit of the English, or, No Small, Personal Voice". *In Pursuit of Doris Lessing: Nine Nations Reading*. Ed. Claire Sprague. Basingstoke: Macmillan, 1990. 61-73.

Hardin, Nancy Shields. "The Sufi Teaching Story and Doris Lessing". *Doris Lessing*. Ed. Harold Bloom. Modern Critical Views. Nueva York: Chelsea, 1986. 121-32.

Harrison, Kathryn. "A One-Woman Wrecking Crew". Rev. of *Every Day is Mother's Day* y *Vacant Possession*. *New York Times on the Web* 30 April 2000. 13 October 2000. <http://search.nytimes.com/guests/search/select_search.cgi>.

Harvey, W. J. Introduction. *Middlemarch*. By George Eliot. Harmondsworth: Penguin, 1985. 7-22.

Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel: An Introduction*. 3rd ed. Londres: Arnold, 1997.

Hayes, Tricia. "Adolescent Awakenings in the Fiction of Doris Lessing". *Doris Lessing Newsletter* 3.1 (1979): 9-10.

Heilbrun, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. 1988. Londres: The Women's, 1997.

Hekman, Susan J. *Moral Voices, Moral Selves: Carol Gilligan and Feminist Moral Theory*. Cambridge: Polity, 1995.

Hendin, Josephine. "The Capacity to Look at a Situation Coolly". Ingersoll, *Putting* 41-56.

Hengen, Shannon. *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story, 1993.

Hidalgo, Pilar. "Aspectos de la representación de la maternidad en la novela femenina". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17 (Nov. 1988): 15-31.

_____. *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga, 1987.

_____. "The Female Body Politic: From Victimization to Empowerment". *English Studies in Transition*. Ed. Piero Boitani y Robert Clark. Londres: Routledge, 1993. 289-305.

_____. "*The Good Terrorist*: Lessing's Tract for the Times". *Doris Lessing Newsletter* 11.1 (Spring 1987): 7-8.

_____. "Questions of Female Identity in Margaret Atwood's *Lady Oracle*". *Revista Española de Estudios Canadienses* 1.1 (Sept. 1990): 8-13.

_____. *Tiempo de mujeres*. Madrid: horas y HORAS, 1995.

Hirsch, Marianne. "Mothers and Daughters". *Ties That Bind: Essays on Mothering and Patriarchy*. Ed. Jean F. O'Barr, Deborah Pope y Mary Wyer. Chicago: U of Chicago P, 1990. 177-99.

_____. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Hite, Molly. Rev. of *Rereading Doris Lessing: Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, by Claire Sprague. *Doris Lessing Newsletter* 11.2 (Fall 1987): 12-13.

_____. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca: Cornell UP, 1989.

Hogeland, Lisa Maria. "Coda to: 'An Edge of History: The Implicit Feminism of Doris Lessing's *The Four-Gated City*'". *Doris Lessing Newsletter* 7.1 (Summer 1983): 11-12.

Holmquist, Ingrid. *From Society to Nature: A Study of Doris Lessing's* Children of Violence. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1980.

Holy Bible. King James Version. Cambridge: Cambridge UP, n.d.

Homans, Margaret. "'Her Very Own Howl': The Ambiguities of Representation in Recent Women's Fiction". *Signs* 9 (1983): 186-205.

Howard, Judith A. y Carolyn Allen, eds. *Feminisms at a Millenium*. Spec. issue of *Signs* 25 (2000): 1007-1304. Chicago: U of Chicago P, 2000.

Howells, Coral Ann. *Margaret Atwood*. Macmillan Mod. Novelists. Basingstoke: Macmillan, 1996.

_____. *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*. Londres: Methuen, 1987.

Hunter, Eva. "Friendship and Aging in Doris Lessing's *Diaries of Jane Somers* and Lisa Alther's *Other Women*". *Doris Lessing Newsletter* 14.1 (Fall 1994): 8+.

Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford UP, 1988.

_____. "Circling the Downspout of Empire". *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 1995. Londres: Routledge, 1999. 130-35.

_____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1988. Nueva York: Routledge, 1995.

Ingersoll, Earl G. "Describing This Beautiful and Nasty Planet". Ingersoll, *Putting* 228-40.

_____, ed. *Margaret Atwood: Conversations*. 1990. Londres: Virago, 1992.

_____, ed. *Putting the Questions Differently: Interviews with Doris Lessing 1964-1994*. 1994. Londres: Flamingo, 1996.

_____. "Waltzing Again". Ingersoll, *Margaret* 234-38.

Ingman, Heather. *Women's Fiction Between the Wars: Mothers, Daughters and Writing*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

Irigaray, Luce. "And the One Doesn't Stir without the Other". Trans. Hélène Vivienne Wenzel. *Signs* 7 (1981): 60-67.

Irvine, Lorna. "A Psychological Journey: Mothers and Daughters in English-Canadian Fiction". *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Ed. Cathy N. Davidson y E. M. Broner. Nueva York: Ungar, 1980. 242-52.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.

Jensen, Emily. "Margaret Atwood's *Lady Oracle*: A Modern Parable". *Essays on Canadian Writing* 33 (1989): 29-49.

Johnson, Jeri. "A Conversation between Margaret Atwood and Jeri Johnson". *The English Review* 2.2 (Nov. 1991): 27-32.

Johnston, Sue Ann. "The Daughter as Escape Artist". *Atlantis: A Women's Studies Journal*. 9.2 (Spring 1984): 10-22.

Jouve, Nicole Ward. "Of Mud and Other Matter – *The Children of Violence*". *Notebooks, Memoirs, Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*. Ed. Jenny Taylor. London: Routledge, 1982. 75-134.

_____. *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. Londres: Routledge, 1991.

Jung, C. G. *Four Archetypes: Mother/Rebirth/Spirit/Trickster*. 1959. Trans. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton UP, 1973.

Kahane, Claire. "The Gothic Mirror". Garner, Kahane y Sprengnether 334-51.

_____. "The Maternal Legacy: The Grotesque Tradition in Flannery O'Connor's Female Gothic". Fleenor, *Female Gothic* 242-57.

_____. "Questioning the Maternal Voice". *Genders* 3 (1988): 82-91.

Kahn, Coppélia. "The Hand That Rocks the Cradle: Recent Gender Theories and Their Implications". Garner, Kahane y Sprengnether 72-88.

Kaminski, Margaret. "Preserving Mythologies". Ingersoll, *Margaret* 27-32.

Kaplan, Carey. "Britain's Imperialist Past in Doris Lessing's Futurist Fiction". Kaplan y Rose, *Doris Lessing* 149-58.

_____. "A Womb with a View: The House on Radlett Street in *The Four-Gated City*". *Doris Lessing Newsletter* 7.1 (Summer 1983): 3-4.

Kaplan, Carey y Ellen Cronan Rose. Introduction. Kaplan y Rose, *Doris Lessing* 3-16.

_____, eds. *Doris Lessing: The Alchemy of Survival*. Ohio: Ohio UP, 1988.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres: Routledge, 1992.

Kaplan, Sydney Janet. "On Reaching the Year 2000". Howard y Allen 1167-70.

Karl, Frederick. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. Rev. ed. Londres: Thames y Hudson, 1972.

Keefer, Janice Kulyk. "Hope against Hopelessness: Margaret Atwood's *Life Before Man*". Nicholson, *Margaret* 153-76.

Keith, W. J. *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada*. Toronto: ECW, 1989.

Keller, Evelyn Fox. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale UP, 1985.

Kerber, Linda K., et al. "On *In a Different Voice*: An Interdisciplinary Forum". *Signs* 11 (1986): 304-33.

King, Jeanette. *Doris Lessing*. Londres: Edward Arnold, 1989.

Kirtz, Mary K. "Teaching Literature through Film: An Interdisciplinary Approach to *Surfacing* and *The Handmaid's Tale*". Wilson, Friedman y Hengen 140-45.

Klein, Melanie. *The Psychoanalysis of Children*. 1932. Trans. Alix Strachey. Rev. ed. H. A. Thorner in collaboration with Alix Strachey. Nueva York: Delta-Dell, 1975.

Klovan, Peter. "'They Are Out of Reach Now': The Family Motif in Margaret Atwood's *Surfacing*". *Essays on Canadian Writing* 33 (Fall 1986): 1-28.

Knapp, Mona. *Doris Lessing*. Nueva York: Ungar, 1984.

Knelman, Judith. "Can We Believe What the Newspapers Tell Us?: Missing Links in *Alias Grace*". *University of Toronto Quarterly* 68.2 (Spring 1999): 7 pp. <http://www.utpress.utoronto.ca/journal/UTQ/utq.htm>.

Kristeva, Julia. "Stabat Mater". Trans. León S. Roudiez. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Nueva York: Columbia UP, 1986. 160-86.

_____. "Word, Dialogue and Novel". *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Nueva York: Columbia UP, 1986. 34-61.

Kuhn, Jonas. *Pied Piper Home Page*. 21 May 2000. <http://www2.ims.uni-stuttgart.de/~jonas/piedpiper.html>.

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962. Chicago: U of Chicago P, 1970.

Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female* Bildungsroman *in the Twentieth Century*. Nueva York: Lang, 1986.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice y Patricia Waugh. 2nd ed. Londres: Edward Arnold, 1992. 122-27.

Lambert, Angela. "'I haven't changed one bit'". *Electronic Telegraph* 20 Nov. 2000. 21 Nov. 2000<http://www.telegraph.co.uk/et?ac=004192595160170&rtmo=VkuP4kPx&atmo=rrrrrrrq&pg=/et/00/11/20/tlamb20.html>.

Lawler, Steph. "'I Never Felt As Though I Fitted': Family Romances and the Mother-Daughter Relationship". *Romance Revisited*. Ed. Lynne Pearce y Jackie Stacey. Nueva York: Nueva York UP, 1995. 265-78.

Lazarre, Jane. *The Mother Knot*. 1976. Durham, NC: Duke UP, 1997.

LeBihan, Jill. "*The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye* and *Interlunar*: Margaret Atwood's Feminist (?) Futures (?)". *Narrative Strategies in Canadian Literature: Feminism and Postcolonialism*. Ed. Coral Ann Howells y Lynette Hunter. Buckingham: Open UP, 1991. 93-107.

Lecker, Robert. "Janus through the Looking Glass: Atwood's First Three Novels". Davidson & Davidson, *Art* 177-203.

Levin, Amy K. *The Suppressed Sister: A Relationship in Novels by Nineteenth- and Twentieth-Century British Women*. Londres: Associated UPs, 1992.

Lidoff, Joan. "Virginia Woolf's Feminine Sentence: The Mother-Daughter World of *To the Lighthouse*". *Literature and Psychology* 32.3 (1986): 43-59.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New Critical Idiom. 1998. Londres: Routledge, 2000.

Lorber, Judith, et al. "On *The Reproduction of Mothering*: A Methodological Debate". *Signs* 6 (1981): 482-514.

Lukens, Rebecca J. "Inevitable Ambivalence: Mother and Daughter in Doris Lessing's *Martha Quest*". *Doris Lessing Newsletter* 2.2 (Winter 1978): 13-14.

Lurie, Alison. "Bad Housekeeping". *Doris Lessing*. Ed. Harold Bloom. Modern Critical Views. Nueva York: Chelsea, 1986. 201-8.

Lyons, Bonnie. "Using Other People's Dreadful Childhoods". Ingersoll, *Margaret* 221-33.

MacCannell, Juliet Flower. "Mothers of Necessity: Psychoanalysis for Feminism". *American Literary History* 3 (1991): 623-47.

Magrab, Phyllis R. "Mothers and Daughters". *Becoming Female: Perspectives on Development*. Ed. Claire B. Kopp. Nueva York: Plenum, 1979. 113-29.

Mahoney, Elisabeth. "Writing So To Speak: The Feminist Dystopia". *Image and Power: Women in Fiction in the Twentieth Century*. Ed. Sarah Sceats & Gail Cunningham. Londres: Longman, 1996. 29-40.

Makinen, Merja. "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality". *Feminist Review* 42 (Autumn 1992): 2-15.

Mandel, Eli. "Atwood Gothic [*You Are Happy*, *Surfacing*, *Survival*, *The Animals in That Country*, *The Circle Game*, and *Power Politics*]. McCombs, *Critical Essays* 114-23.

Manley, Kathleen E. B. "Atwood's Reconstruction of Folktales: *The Handmaid's Tale* and 'Bluebeard's Egg'". Wilson, Friedman y Hengen 135-39.

Mansbridge, Francis. "Search for Self in the Novels of Margaret Atwood". *Journal of Canadian Fiction* 22 (1978): 106-17.

Mantel, Hilary. "Is This Story True?". *Proceedings of the 20th International AEDEAN Conference*. Ed. Pedro Guardia y John Stone. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. 37-46.

_____. "Murder and Memory". Rev. of *Alias Grace*, by Margaret Atwood. *New York Review of Books* 19 Dec. 1996: 4+.

_____. "Pointing Out the Defects". Rev. of *Under My Skin*, by Doris Lessing. *London Review of Books* 22 Dec. 1994: 23-24.

Margaret Atwood with Hermione Lee. Writers Talk Ideas of Our Time. Writ. In Conversation 43. The Roland Collection. Videocassette. ICA, 1989.

Martens, Cathrine. "Mother-Figures in *Surfacing* and *Lady Oracle*: An Interview with Margaret Atwood". *American Studies in Scandinavia* 16 (1984): 45-54.

Martínez Reventós, María Dolores. "The Obscure Maternal Double: The Mother/Daughter Relationship Represented In and Out of Matrophobia". *Atlantis* 18.1-2 (junio-diciembre 1996): 286-94.

Marwick, Arthur. *British Society Since 1945*. 1982. Harmondsworth: Penguin, 1990.

McCombs, Judith. "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*". Davidson & Davidson, *Art* 35-54.

_____, ed. *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston: Hall, 1988.

McCombs, Judith y Carole L. Palmer. *Margaret Atwood: A Reference Guide*. Boston: Hall, 1991.

McCormick, Marjorie. *Mothers in the English Novel: From Stereotype to Archetype*. Gender & Genre in Lit. 1. Nueva York: Garland, 1991.

McDonnell, Jane Taylor. "Mothering an Autistic Child: Reclaiming the Voice of the Mother". Daly y Reddy, *Narrating* 58-75.

McKnight, Natalie J. *Suffering Mothers in Mid-Victorian Novels*. Basingstoke: Macmillan, 1997.

McMillan, Ann. "The Transforming Eye: *Lady Oracle* and Gothic Tradition". VanSpanckeren y Castro 48-64.

Meese, Elizabeth. "The Empress Has No Clothes". Ingersoll, *Margaret* 177-90.

Meindl, Dieter. "Gender and Narrative Perspective in Margaret Atwood's Stories". Nicholson, *Margaret* 219-29.

Melmoth, John. "Dynamitards and Desperadoes". Rev. of *The Good Terrorist*, by Doris Lessing. *Times Literary Supplement* 13 Sept. 1985: 999.

Memoirs of a Survivor. Dir. David Gladwell. Perf. Julie Christie y Leonie Mellinger. EMI, 1981.

Mendez-Egle, Beatrice. "Witness Is What You Must Bear". Ingersoll, *Margaret* 162-70.

Miller, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic". *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. Nueva York: Columbia, 1986. 270-95.

Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. 1974. Harmondsworth: Penguin, 1990.

Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. 1982. Nueva York: Routledge, 1988.

Moers, Ellen. *Literary Women*. Nueva York: Doubleday, 1976.

Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers". *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Ed. Janice Morgan y Colette T. Hall. Gender & Genre in Lit. 3. Nueva York: Garland, 1991. 3-19.

Morris, May. "Opening a Door onto a Completely Unknown Space". Ingersoll, *Margaret* 239-51.

Muñoz Valdivieso, Sofía. *La idea del* romance *en la crítica de Northrop Frye*. Málaga: Universidad de Málaga, 1995.

Mycak, Sonia. *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology, and the Novels of Margaret Atwood*. Toronto: ECW, 1996.

Newquist, Roy. "Talking as a Person". Ingersoll, *Putting* 3-12.

Nice, Vivian E. *Mothers and Daughters: The Distortion of a Relationship*. Basingstoke: Macmillan, 1992.

Nichols, Margaret. "Half Empty, Half Full". Rev. of *Women's Science: Learning and Succeeding from the Margins*, by Margaret A. Eisenhart y Elizabeth Finkel, *Has Feminism Changed Science?*, by Londa Schiebinger. *Women's Review of Books* 17.3 (Dec. 1999): 21-23.

Nicholson, Colin, ed. *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*. Basingstoke: Macmillan; Nueva York: St. Martin's, 1994.

Nicholson, Linda. "Interpreting Gender". *Signs* 20 (1994): 79-105.

_____. Introduction. *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda J. Nicholson. Nueva York: Routledge, 1990. 1-16.

Nünning, Ansgar. "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s". *European Journal of English Studies* 2.1 (1997): 217-38.

Oates, Joyce Carol. "My Mother Would Rather Skate Than Scrub Floors". Ingersoll, *Margaret* 69-73.

O'Keeffe, Bernard. "An Approach to *The Handmaid's Tale*". *The English Review* 3.3 (Feb. 1993): 10-13.

Olivier, Christiane. *Jocasta's Children: The Imprint of the Mother*. 1980. Trans. George Craig. Londres: Routledge, 1989.

Onega, Susana. "'A Knack for Yarns': The Narrativization of History and the End of History". Introduction. *Telling Histories: Narrativizing History; Historicizing Literature*. Ed. Susana Onega. Costerus New Ser. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995. 7-18.

Oyewumi, Oyeronke. "Family Bonds/Conceptual Binds: African Notes on Feminist Epistemologies". Howard y Allen 1093-98.

Palmer, Paulina. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Parker, Emma. "You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood". *Twentieth-Century Literature* 41 (1995): 349-68.

Perrakis, Phyllis Sternberg. "Atwood's *The Robber Bride*: The Vampire as Intersubjective Catalyst". *Margaret Atwood*. Ed. Harold Bloom. Modern Critical Views. Filadelfia: Chelsea, 2000. 205-21.

_____. "The Female Gothic and the (M)other in Atwood and Lessing". *Doris Lessing Newsletter* 17.1 (Winter 1995): 1+.

Perry, Ruth. Rev. of *Feminism and Psychoanalytic Theory*, by Nancy Chodorow. *Signs* 16 (1991): 597-600.

Philipson, Ilene. "Chodorow, Nancy Julia". *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Oxford: Basil Blackwell, 1992. 45-47.

Phillips, Shelley. *Beyond the Myths: Mother-Daughter Relationships in Psychology, History, Literature and Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin, 1996.

Pickering, Jean. *Understanding Doris Lessing*. Columbia: U of South Carolina P, 1990.

Piercy, Marge. "Margaret Atwood: Beyond Victimhood [*Survival*, *The Edible Woman*, *Surfacing*, and five books of poetry]". McCombs, *Critical Essays* 53-66.

Poster, Mark. Rev. of *The Reproduction of Mothering*, by Nancy Chodorow. *Sociology and Social Research* 63 (1979): 394-96.

Pratt, Annis. "*Surfacing* and the Rebirth Journey". Davidson & Davidson, *Art* 139-57.

_____. "Women and Nature in Modern Fiction". *Contemporary Literature* 13 (1972): 476-90.

Punter, David. *The Modern Gothic*. Londres: Longman, 1996. Vol. 2 of *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2 vols. 1966-96.

Quartermaine, Peter. "Margaret Atwood's *Surfacing*: Strange Familiarity". Nicholson, *Margaret* 119-32.

Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. 1984. Londres: Verso, 1994.

Rao, Eleonora. *Strategies for Identity: The Fiction of Margaret Atwood*. Writing About Women Feminist Lit. Studies. Nueva York: Lang, 1993.

Reddy, Maureen T. Introduction. *The Mother Knot*. By Jane Lazarre. 1976. Durham, NC: Duke UP, 1997. i-xiv.

_____. "Motherhood, Knowledge, and Power". *The Journal of Gender Studies* 1 (1991): 81-85.

Regan, Stephen. "'The Presence of the Past': Modernism and Postmodernism in Canadian Short Fiction". *Narrative Strategies in Canadian Literature: Feminism and Postcolonialism*. Ed. Coral Ann Howells y Lynette Hunter. Buckingham: Open UP, 1991. 108-33.

Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. 1986. Londres: Virago, 1987.

_____. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. Nueva York: Norton, 1979.

_____. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 1976. Londres: Virago, 1984.

Rigney, Barbara Hill. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood*. 1978. Madison: U of Wisconsin P, 1980.

_____. *Margaret Atwood*. Women Writ. New Jersey: Barnes & Noble, 1987.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Comtemporary Poetics*. 1983. Londres: Routledge, 1997.

Ritvo, Harriet. "A Dog's Life". Rev. of *The Hidden Life of Dogs*, by Elizabeth Marshall Thomas, *Particularly Cats…and Rufus*, by Doris Lessing, *Cats: Ancient and Modern*, by Juliet Clutton-Brock. *New York Review of Books* 13 Jan. 1994: 3+.

Roberts, Michèle. *Food, Sex & God: On Inspiration and Writing*. Londres: Virago, 1998.

_____. "Write, She Said". *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*. Ed. Jean Radford. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986. 221-35.

Robinson, Sally. "The 'Anti-Logos Weapon': Multiplicity in Women's Texts". *Contemporary Literature* 29 (1988): 105-24.

Rodríguez González, Dulce. "La 'matrofobia': Un fantasma temido". *Actas del XXI Congreso Internacional de A.E.D.E.A.N. (Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos)*. Ed. Fernando Toda Iglesia et al. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. 219-23.

Rosaldo, Michelle Zimbalist. "Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview". *Woman, Culture, and Society*. Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere. Stanford: Stanford UP, 1974. 17-42.

Rose, Ellen Cronan. "American Feminist Criticism of Contemporary Women's Fiction". *Signs* 18 (1993): 346-75.

_____. "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983. 209-27.

_____. *The Tree Outside the Window: Doris Lessing's* Children of Violence. Hanover: UP of New England, 1976.

Rosen, Ellen I. "Martha's 'Quest in Lessing's *Children of Violence*". *Frontiers* 3.2 (Summer 1978): 54-59.

Rosenberg, Jerome T. *Margaret Atwood*. Boston: Twayne, 1984.

Rosner, Victoria. "Have You Seen This Child?: Carolyn K. Steedman and the Writing of Fantasy Motherhood". *Feminist Studies* 26.1 (Spring 2000): 7-32.

_____. "Home Fires: Doris Lessing, Colonial Architecture, and the Reproduction of Mothering". *Tulsa Studies in Women's Literature* 18.1 (Spring 1999): 59-89.

Rosowski, Susan J. "Margaret Atwood's *Lady Oracle*: Fantasy and the Modern Gothic Novel". McCombs, *Critical Essays* 197-208.

Ross, Ellen. "New Thoughts on 'the Oldest Vocation': Mothers and Motherhood in Recent Feminist Scholarship". *Signs* 20 (1995): 397-413.

Rousseau, Francois-Olivier. "The Habit of Observing". Ingersoll, *Putting* 146-54.

Rowe, Margaret Moan. *Doris Lessing*. Women Writ. Basingstoke: Macmillan, 1994.

_____. "Realism is Showing". Rev. of *Doris Lessing*, by Elizabeth Maslen. *In-Between: Essays & Studies in Literary Criticism* 6.2 (Sept. 1997): 182.

Rowley, Hazel y Elizabeth Grosz. "Psychoanalysis and Feminism". *Feminist Knowledge: Critique and Construct*. Ed. Sneja Gunew. Londres: Routledge, 1990. 175-204.

Rubenstein, Roberta. *Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1987.

_____. "Fixing the Past: Yearning and Nostalgia in Woolf and Lessing". *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*. Ed. Ruth Saxton y Jean Tobin. Nueva York: St. Martin's P, 1994. 15-38.

_____. "House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and Female Gothic". *Tulsa Studies in Women's Literature* 15.2 (Fall 1996): 309-31.

_____. "Nature and Nurture in Dystopia: *The Handmaid's Tale*". VanSpanckeren y Castro 101-12.

_____. *The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness*. Urbana: U of Illinois P, 1979.

_____. "Pandora's Box and Female Survival: Margaret Atwood's *Bodily Harm*". McCombs, *Critical Essays* 259-75.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. Nueva York: Monthly Review, 1975. 157-210.

Ruddick, Sara. "Maternal Thinking". *Feminist Studies* 6 (1980): 342-67.

_____. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*. 1989. Londres: The Women's, 1990.

_____. "Preservative Love and Military Destruction: Some Reflections on Mothering and Peace". Trebilcot 231-62.

_____. "Thinking about Fathers". *Rethinking the Family: Some Feminist Questions*. Ed. Barrie Thorne with Marilyn Yalom. Rev. ed. Boston: Northeastern UP, 1992. 176-90.

_____. "Thinking Mothers/Conceiving Birth". Bassin, Honey y Kaplan 29-45.

Rumsey, Jean P. "Constructing *Maternal Thinking*". Rev. of *Maternal Thinking*, by Sara Ruddick. *Hypatia* 5.3 (1990): 125-31.

Sage, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote, 1994.

_____. *Women in the House of Fiction: Post-War Women Novelists*. Basingstoke: Macmillan, 1992.

Sandler, Linda. "A Question of Metamorphosis". Ingersoll, *Margaret* 40-57.

Sayers, Janet. *Mothers of Psychoanalysis: Helene Deutsch, Karen Horney, Anna Freud, Melanie Klein*. Nueva York: Norton, 1991.

Scanlan, Margaret. "Language and the Politics of Despair in Doris Lessing's *The Good Terrorist*". *Novel: A Forum on Fiction* 23.2 (Winter 1990): 182-98.

_____. "Memory and Continuity in the Series Novel: The Example of *Children of Violence*". Church y Stafford 75-85.

Sceats, Sarah. "Eating the Evidence: Women, Power and Food". *Image and Power: Women in Fiction in the Twentieth Century*. Ed. Sarah Sceats & Gail Cunningham. Londres: Longman, 1996. 117-27.

Schapiro, Barbara. "The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's *Beloved*". *Contemporary Literature* 32 (1991): 194-210.

Schlueter, Paul. "Lessing on Film". *Doris Lessing Newsletter* 6.1 (Summer 1982): 5-6.

_____, ed. *A Small Personal Voice: Essays, Reviews, Interviews*. Londres: Flamingo-Harper Collins, 1994.

Scott, Virginia. "Doris Lessing's Modern Alice in Wonderland: *The Good Terrorist* as Fantasy". *The International Fiction Review* 16.2 (1989): 123-27.

Seligman, Dee. "The Four-Faced Novelist". Church y Stafford 3-16.

_____. "Jewish Mothers' Stories: Rosellen Brown's *The Autobiography of My Mother*". *Mother Puzzles: Daughters and Mothers in Contemporary American Literature*. Ed. Mickey Pearlman. Contributions in Women's Studies 110. Nueva York: Greenwood, 1989. 115-22.

Shabka, Margaret Collins. *The Writer's Search for Identity: A Redefinition of the Feminine Personality from Virginia Woolf to Margaret Drabble and Doris Lessing*. Diss. Kent State U, 1981.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. 1985. Londres: Virago, 1988.

_____. "Feminist Criticism in the Wilderness". Showalter, *New Feminist Criticism* 243-70.

_____. *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Rev. y exp. ed. Londres: Virago, 1999.

_____, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. 1985. Londres: Virago, 1986.

_____. "Toward a Feminist Poetics". Showalter, *New Feminist Criticism* 125-43.

_____. "Twenty Years On: *A Literature of Their Own* Revisited". Introduction. *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Rev. y exp. ed. Londres: Virago, 1999. xi-xxxiii.

Singleton, Mary Ann. *The City and the Veld*. Lewisburg: UP of New England, 1976.

Sizemore, Christine Wick. *A Female Vision of the City: London in the Novels of Five British Women*. Knoxville: U of Tennessee P, 1989.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Snitow, Ann. "Feminism and Motherhood: An American Reading". *Feminist Review*. 40 (Spring 1992): 32-51.

Somacarrera, Pilar. *Margaret Atwood*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.

Spector, Judith A. "The Fatal Lady in Margaret Atwood's *Lady Oracle*". *University of Hartford Studies in Literature* 17.3 (1985): 33-44.

Sprague, Claire. "Doubles Talk in *The Golden Notebook*". *Critical Essays on Doris Lessing*. Ed. Claire Sprague y Virginia Tiger. Boston: Hall, 1986. 44-60.

_____. "Genre Reversals in Doris Lessing: Stories Like Novels and Novels Like Stories". *Re-reading the Short Story*. Ed. Clare Hanson. Basingstoke: Macmillan, 1989. 110-25.

_____. *Rereading Doris Lessing: Narrative Patterns of Doubling and Repetition*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1987.

_____. "*Under My Skin*: In Which Lessing Pursues Lessing". Rev. of *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949*, by Doris Lessing. *Doris Lessing Newsletter* 17.2 (Summer 1995): 3+.

_____. "'Without Contraries Is No Progression': Lessing's *The Four-Gated City*". Church y Stafford 99-116.

St. Andrews, Bonnie. *Forbidden Fruit: On the Relationship Between Women and Knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin, Margaret Atwood*. Nueva York: Whitston, 1986.

Staels, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Transatlantic Perspectives 4. Tübingen: Verlag, 1995.

Stamberg, Susan. "An Interview with Doris Lessing". *Doris Lessing Newsletter* 8.2 (Fall 1984): 3-4, 15.

Stanton, Domna C. "Language and Revolution: The Franco-American Dis-Connection". Eisenstein y Jardine 74-87.

Stein, Karen. "Margaret Atwood's Modest Proposal: *The Handmaid's Tale*". *Canadian Literature* 148 (Spring 1996): 57-73.

_____. *Margaret Atwood Revisited*. Twayne's World Authors. Nueva York: Twayne, 1999.

Stewart, Grace B. "Mother, Daughter, and the Birth of the Female Artist". *Women's Studies* 6.2 (1979): 127-45.

Stimpson, Catharine R. "Doris Lessing and the Parables of Growth". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983. 186-205.

Stoneman, Patsy. "Elizabeth Gaskell and 'Maternal Thinking'". *The Gaskell Society Journal* 2.9 (1988): 81-92.

Stovel, Nora Foster. "Reflections on Mirror Images: Doubles and Identity in the Novels of Margaret Atwood". *Essays on Canadian Writing* 33 (1986): 50-67.

Strachey, James. "Sigmund Freud: A Sketch of His Life and Ideas". Introduction. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. Ed. James Strachey y Angela Richards. Harmondsworth: Penguin, 1962. 11-24. Vol. 1 of *The Pelican Freud Library*. Angela Richards y Albert Dickson, gen. ed. 15 vols. 1962-86.

Struthers, J. R. (Tim). "Playing Around". Ingersoll, *Margaret* 58-68.

Suárez-Lafuente, María S. "The Effect of Nature in Doris Lessing's African Stories". *Doris Lessing Newsletter* 11.1 (Spring 1987): 5-6.

Sukenick, Lynn. "Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction". *Contemporary Literature* 14 (1973): 515-35.

Suleiman, Susan Rubin. "Writing and Motherhood". Garner, Kahane y Sprengnether 352-77.

Sullivan, Rosemary. *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: HarperCollins, 1998.

Terkel, Studs. "Learning to Put the Questions Differently". Ingersoll, *Putting* 19-32.

Thomas, Sue. "Mythic Reconception and the Mother/Daughter Relationship in Margaret Atwood's *Surfacing*". *Ariel* 19.2 (April 1988): 73-85.

Thorpe, Michael. *Doris Lessing*. Londres: Longman, 1973.

Tiger, Virginia. Rev. of "Impertinent Daughters" and "Autobiography (Part Two): My Mother's Life", by Doris Lessing. *Doris Lessing Newsletter* 10.2 (Fall 1986): 7+.

_____. "'The Words Had Been Right and Necessary': Doris Lessing's Transformations of Utopian and Dystopian Modalities in *The Marriages Between Zones Three, Four, and Five*". *Style* 27.1 (Spring 1993): 63-80.

Todd, Janet. *Feminist Literary History: A Defence*. 1988. Cambridge: Polity, 1995.

Todd, Richard. *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*. Londres: Bloomsbury, 1996.

Trebilcot, Joyce, ed. *Mothering: Essays in Feminist Theory*. Nueva Jersey: Rowman & Allanheld, 1983.

Treichler, Paula A. "Feminism, Medicine, and the Meaning of Childbirth". *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*. Ed. Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller y Sally Shuttleworth. Nueva York: Routledge, 1990. 113-38.

Tucker, Lindsay. *Textual Escap(e)ades: Mobility, Maternity, and Textuality in Contemporary Fiction by Women*. Contributions in Women's Studies 146. Westport: Greenwood, 1994.

Twigg, Alan. "Just Looking at Things That Are There". Ingersoll, *Margaret* 121-30.

Tyler, Lisa. "Mother-Daughter Passion and Rapture: The Demeter Myth in the Fiction of Virginia Woolf and Doris Lessing". *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*. Ed. Ruth Saxton y Jean Tobin. Nueva York: St. Martin's P, 1994. 73-91.

_____. "Our Mothers' Gardens: Doris Lessing's 'Among the Roses'". *Studies in Short Fiction* 31.2 (Spring 1994): 163-73.

Upchurch, Michael. "Voice of England, Voice of Africa". Ingersoll, *Putting* 219-27.

Van Mens-Verhulst, Janneke, Karlein Schreurs y Liesbeth Woertman, eds. *Daughtering and Mothering: Female Subjectivity Reanalysed*. Londres: Routledge, 1993.

VanSpanckeren, Kathryn. "Shamanism in the Works of Margaret Atwood". VanSpanckeren y Castro 183-204.

VanSpanckeren, Kathryn y Jan Garden Castro, eds. *Margaret Atwood: Visions and Forms*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1988.

Vincent, Sybil Korff. "The Mirror and the Cameo: Margaret Atwood's Comic/Gothic Novel, *Lady Oracle*". Fleenor, *Female Gothic* 153-63.

Vlastos, Marion. "Doris Lessing and R. D. Laing: Psychopolitics and Prophecy". *PMLA* 91 (1972): 245-58.

Von Schwarzkopf, Margarete. "Placing Their Fingers on the Wounds of Our Times". Ingersoll, *Putting* 102-8.

Walker, Jeanne Murray. "Memory and Culture within the Individual: The Breakdown of Social Exchange in *Memoirs of a Survivor*". Kaplan y Rose, *Doris Lessing* 93-114.

Walters, Suzanna Danuta. *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters in Popular Culture*. Berkeley: U of California P, 1992.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. 1994. Londres: Vintage, 1995.

Waugh, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. Londres: Routledge, 1989.

_____. *The Harvest of the Sixties: English Literature and its Background 1960 to 1990*. Oxford: Oxford UP, 1995.

_____. *Practising Postmodernism/Reading Modernism*. Londres: Arnold, 1992.

Waxman, Barbara Frey. "From *Bildungsroman* to *Reifungsroman*: Aging in Doris Lessing's Fiction". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 68 (1985): 318-34.

Whitford, Margaret, ed. *The Irigaray Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

_____ . *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. Londres: Routlege, 1991.

Whittaker, Ruth. *Doris Lessing*. Macmillan Mod. Novelists. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Willmott, Glenn. "O Say, Can You See: *The Handmaid's Tale* in Novel and Film". *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Ed. Lorraine M. York. Concord: Anansi, 1995. 167-90.

Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: UP of Mississippi, 1993.

Wilson, Sharon R., Thomas B. Friedman y Shannon Hengen, eds. *Approaches to Teaching Atwood's* The Handmaid's Tale *And Other Works*. Approaches to Teaching World Lit. Nueva York: MLA, 1996.

Wilt, Judith. *Abortion, Choice, and Contemporary Fiction: The Armageddon of the Maternal Instinct*. Chicago: U of Chicago P, 1990.

Winnicott, D. W. *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. Nueva York: International Universities P, 1965.

_____ . *Playing and Reality*. Londres: Tavistock, 1971.

The Winter Guest. Screenplay by Sharman Macdonald. Dir. Alan Rickman. Perf. Phyllida Law y Emma Thompson. FilmFour, 1997.

Woodcock, George. *Introducing Margaret Atwood's* Surfacing*: A Reader's Guide*. Canadian Fiction Studies 4. Toronto: ECW, 1990.

Wyatt, Jean. *Reconstructing Desire: The Role of the Unconscious in Women's Reading and Writing*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1990.

Yalom, Marilyn. *Maternity, Mortality and the Literature of Madness*. University Park: Pennsylvania State UP, 1985.

Yardley, Jonathan. "Lessing Is More: An 'Unknown' Author and the Success Syndrome". *Critical Essays on Doris Lessing*. Ed. Claire Sprague y Virginia Tiger. Boston: Hall, 1986. 215-17.

Yelin, Louise. *From the Margins of Empire: Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer*. Ithaca: Cornell UP, 1998.

Young, Iris Marion. "Is Male Gender Identity the Cause of Male Domination?" Trebilcot 129-46.